

# « QUAND NOUS NOUS REGARDONS, NOUS REGARDONS DANS UN MIROIR ». LE DIALOGUE ENTRE BOURREAU ET VICTIME DANS « VIE ET DESTIN » DE VASSILI GROSSMAN.

Cécile Rousselet

Vassili Semionovitch Grossman est un écrivain soviétique né en 1905 à Berditchev en actuelle Ukraine et mort en 1964 à Moscou. Dès l'envahissement de l'Union Soviétique par l'Allemagne en 1941, il se porte volontaire comme journaliste à *L'Étoile rouge*, le journal de l'Armée rouge, et part sur le front où il est témoin des combats et des débâcles. C'est en 1943 qu'Ilya Ehrenbourg lui demande d'entrer au Comité antifasciste juif afin de collecter des documents en vue de construire ce qui deviendra le *Livre noir*, et de collaborer avec lui à sa rédaction. En Ukraine, notamment lorsqu'il revient à Berditchev sur les terres de son enfance, il découvre l'ampleur des massacres perpétrés contre les Juifs par les *Einsatzgruppen*, avec la complicité d'une partie de la population ukrainienne. Vassili Grossman est également l'un des premiers écrivains à décrire les camps d'extermination, dans son récit *L'Enfer de Treblinka*. La décennie entre 1955 et 1964, marquée par la déstalinisation progressive initiée par Khrouchtchev au XX<sup>e</sup> Congrès, verra la publication de plusieurs œuvres : *Pour une juste cause*, réédité en 1954, *Tout passe*, achevé en 1963 ; et la rédaction de sa grande fresque *Vie et Destin*, achevée en 1960, mais confisquée par le KGB en 1962 lorsque l'auteur cherche à la faire publier. C'est en 1970 que Semyon Lipkin, avec l'aide de Simon Markish et Efim Etkind, parvient à faire sortir hors d'URSS les manuscrits retrou-

vés et à les faire publier en Suisse. L'œuvre ne paraîtra en Russie qu'en 1989, en pleine *glasnost*.

Convoquer Vassili Grossman au sein d'un recueil intitulé « Dialogues » est proprement paradoxal, à première vue. En effet, Vassili Grossman est un auteur formé par le réalisme socialiste. C'est dans ce canon d'écriture qu'il s'est construit en tant qu'écrivain. Or le réalisme socialiste prescrit une écriture monologique, organisée autour d'un « déploiement illimité de l'omniscience du narrateur<sup>1</sup> », dans laquelle le dialogue n'aurait pas sa place. Et pourtant, une analyse poussée de *Vie et Destin*<sup>2</sup>, et notamment du chapitre 14 de la deuxième partie de l'œuvre, permettra non seulement de nuancer ce propos, pour voir en Grossman un véritable auteur dialogique, mais également de penser de manière plus complexe la notion même de « dialogues ». L'œuvre grossmanienne est authentiquement une prose qui justifie l'emploi de la notion de dialogue au pluriel. Il n'est pas une forme de dialogue, celle traditionnelle opposant plusieurs personnages, mais une multitude d'effets de texte permettant à ce dernier d'exister sur un mode dialogique.

1. Luba Jurgenson, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009, p. 104.

2. Mon édition de référence sera la suivante : Vasili Semenovitch Grossman, *Vie et destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.

## **Un dialogue entre un bourreau et sa victime**

Ce chapitre 14, s'appuyant sur des personnages fortement typés, chers au réalisme socialiste, présente le dialogue entre Mostovskoï, vieux bolchevik emprisonné, et l'officier nazi Liss<sup>3</sup>, au cours duquel l'*Obersturmbannführer* introduit la possibilité d'un comparatisme entre les violences nazies et soviétiques. L'impression première qui émane à la lecture du dialogue est véritablement la violence du refus, la résistance avec laquelle le bolchevik Mostovskoï nie toute empathie ou compréhension du discours de son interlocuteur. Le bolchevik refuse les assertions de son interlocuteur qui, inlassablement, cherche à le convaincre d'une interchangeabilité entre violence nazie et violence stalinienne. La position de Mostovskoï s'énonce dans son silence, qui devient une véritable manifestation de violence face à l'agitation vaine de son interlocuteur. Dans la résistance de Mostovskoï se dessine l'idée, omniprésente dans la prose grossmanienne, de la lutte entre le bien et le mal et « celle de la morale du peuple fondée sur la liberté pour tous qui s'oppose à la servitude de tous, réservée, dans ce premier volet, au seul nazisme, mais qui dans le second volet caractérisera aussi bien l'Union soviétique<sup>4</sup> » bien que, chez l'auteur, l'identification entre nazisme et stalinisme ne soit jamais totale. En effet, Grossman a été nourri de la tradition démocratique russe et

3. Le modèle tolstoien, sans lequel toute réflexion sur le réalisme socialiste est impensable, est ici particulièrement prégnant. L'affrontement des deux hommes rappelle, à de nombreux égards, l'opposition entre Mikhaïl Koutouzov et Napoléon Bonaparte dans *Guerre et paix*. Cette profondeur intertextuelle complexifie à la fois la remise en question du modèle réaliste socialiste par Grossman et la mise en perspective entre le héros russe et son opposant occidental, sur le modèle de la dualité antithétique, cher à Tolstoï et magnifié par l'esthétique réaliste socialiste.

4. Alexis Berelowitch, « Les totalitarismes de Vassili Grossman », *Le Débat*, vol. 165/3, mai 2011, p. 159-172, p. 160-161.

réserve au nazisme la concrétisation « d'un mal initial absolu<sup>5</sup> ». Par le choc des positions typées, par la violente confrontation des points de vue, c'est la quête d'une explication à l'émergence du mal qui est posée, comme si de la violence de ce dialogue pouvaient naître des éléments de sens.

Ce dialogue est également une réflexion sur l'interchangeabilité du bourreau et de la victime, par les jeux narratifs qui contribuent à flouter la frontière entre les deux. En effet, bien que ces deux personnages se placent dans un dialogue entre geôlier et prisonnier, sur le plan de l'intrigue, l'ambition symbolique présente dans la prose grossmanienne implique d'emblée que l'analyse s'élève à un niveau supérieur et désigne les deux catégories que sont bourreau et victime. Chez Vassili Grossman, le déséquilibre entre victime et bourreau est souvent semblable à une machine implacable (et souvent déshumanisée) réduisant les victimes à des objets inanimés. Son texte relatif à l'extermination des Juifs de Berditchev du 15 septembre 1941, écrit en 1944 pour le *Livre noir*, est représentatif de sa figuration narrative de la relation entre victime et bourreau :

*Bien que la majeure partie des gens exécutés ce jour-là fût constituée de vieillards impotents, d'enfants et de femmes avec leurs bébés dans les bras, les SS craignaient cependant qu'ils ne se révoltent. Et le crime fut organisé de telle sorte que, sur les lieux mêmes de l'exécution, il y avait plus de bourreaux armés de mitraillettes que de victimes désarmées. Cet épouvantable massacre de gens innocents et sans défense se prolongea tout le jour, tout le jour le sang coula. Les fosses en étaient si pleines que le terrain argileux n'absorbait pas et le sang débordait, formant d'énormes mares sur la terre, coulait à flots, s'engouffraient dans les trous et se déversaient dans les ruisseaux.*

5. *Ibid.*, p. 167-168.

*frant dans les cavités du sol. Les blessés tombés dans les fosses ne mouraient pas tous sous les balles des SS, mais parce qu'ils se noyaient, engloutis par le sang. Les bottes des bourreaux étaient détrempées, imprégnées de sang. Toute la journée, les cris fous des gens abattus restèrent suspendus dans l'air, les paysans des fermes environnantes quittaient leurs maisons pour ne pas entendre ces hurlements qu'aucun cœur humain ne pourrait supporter. Les gens qui défilèrent tout le jour en une colonne interminable devant le lieu d'exécution voyaient leurs mères, leurs sœurs, leurs enfants déjà au bord de la fosse vers laquelle le destin devait les conduire, eux, une ou deux heures plus tard<sup>6</sup>.*

Plusieurs spécificités de l'écriture de Vassili Grossman, présentées de manière explicite dans cet extrait, sont perceptibles. Les victimes sont, sur le plan narratif, davantage présentes que les bourreaux, dont une seule manifestation de force suffit à renverser l'intrigue. Les victimes sont dès lors décrites avec plus de précision, la narration suit les expressions de leur visage, leurs gestes, leurs luttes et leurs désespoirs. Enfin, la force symbolique des victimes est à même d'annihiler la violence du bourreau, et il est un déséquilibre qui se crée, textuellement, entre le bourreau seul avec sa puissance, et les victimes qui bénéficient d'une aura, et de l'empathie du narrateur et des lecteurs. Ce déséquilibre tend à contrebalancer celui de la force physique, et donne aux textes grossmaniens une extraordinaire valeur littéraire, transfigurant par les jeux narratifs la violence du référent historique décrit. Dans le chapitre 14 de

la deuxième partie, on retrouve ces mêmes caractéristiques : même s'il est loquace et en position de force (puisque il est le geôlier), Liss semble un être faible, petit, avec une voix douce.

C'est par cette réflexion sur les positions de chacun des protagonistes du dialogue que l'on peut véritablement réfléchir sur la notion même de dialogisme dans le texte grossmanien. En effet, puisque l'œuvre réaliste socialiste est une œuvre où le narrateur se range aux côtés du héros positif qui doit avoir toutes les qualités (donc être un personnage fort), il est évident que c'est avec le prisonnier qu'il se tient. Et déjà, en faisant de la victime son héros positif, Grossman construit son texte non plus comme un unique dialogue entre Mostovskoï et Liss, mais un espace littéraire de dialogues : la victime est hissée à un plan symbolique supérieur, elle est le héros, et ceci, en soi, est antithétique avec l'idéologie prônée par l'esthétique réaliste socialiste. Les choix auctoriaux entrent donc en ligne de compte, et font du narrateur un acteur même d'un espace dialogique, celui entre le texte tel qu'il devrait être en tant que prose réaliste socialiste, et le texte réel tel qu'il se présente aux yeux du lecteur. Si, dans de nombreux travaux sur la littérature soviétique dissidente, il est intéressant d'observer les écarts que les écrivains imposent dans leurs textes aux prescriptions formalisées en 1934 lors du premier Congrès des écrivains soviétiques à Moscou, c'est une autre posture qu'il faut analyser lorsque l'on réfléchit à l'esthétique grossmanienne. Celui-ci développe des stratégies littéraires qui l'amènent à se détacher, véritablement, du canon socialiste, mais qui sont essentiellement inscrites dans les exigences du réalisme socialiste.

S'inscrivant dans un cadre réaliste socialiste, la narration de Vassili Grossman ne semble toutefois pas exempte d'espaces d'ambivalence, permettant notamment au narrateur d'introduire du

6. Traduction de Carole Moroz, in *Le livre noir - Textes et témoignages*, textes réunis par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, Paris, Actes Sud, Solin, 1995, p. 91-92.

jeu dans les places stéréotypées de ses personnages, et cherchant dans ce jeu à poser des questions fondamentales sur les positions de chacun, et devenant un outil fondamental de dissidence dans un contexte de pensée unique.

### **La narration comme instrument de « dialogues »**

Régine Robin propose une distinction entre « effet de thèse » et « effet de texte » dans l'esthétique réaliste socialiste<sup>7</sup>, qui trouve une véritable efficience dans l'analyse de *Vie et Destin*. « L'effet de texte », qu'elle appelle aussi « résistance du texte », est inévitable puisque le rêve d'un monologisme est proprement une utopie, la langue ne pouvant être à tout moment neutralisée<sup>8</sup>. À partir du moment où Vassili Grossman se pose la question de la violence qu'il décrit, il se forme un troisième espace dans le texte qui s'annexe, sans toutefois se placer dans une position équivalente, aux deux espaces qui s'opposent dans la confrontation des points de vue : celui de l'interprétation comme voix tierce. Cette voix tierce n'est pas totalement prise en charge par le narrateur, dont nous avons vu l'ambiguïté de la position, ni assumée par l'un des deux personnages aux discours parfois ambivalents. C'est un espace qui n'appartient à personne, mais que chacun des protagonistes du texte narratif investit, et qui constitue le discours d'un possible questionnement des fondements idéologiques des positions énoncées.

Cet espace émerge à plusieurs endroits dans le chapitre. Tout d'abord, il est le fait de Mostovskoï lui-même. Ses doutes, croissants dans le texte, perceptibles dans les pensées intérieures du personnage, apparaissent le plus souvent spontanément, et font du dialogue un véritable trilogue.

7. À cet égard, voir Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

8. Régine Robin, *op. cit.*, p. 306-307.

Les doutes, dans le texte, se font discours, mais c'est la narration elle-même qui sape ces retours du refoulé, en les renvoyant sous le joug de leur censure première.

*Il aurait été aisé de réfuter les raisonnements de cet homme. Ses yeux s'approchèrent encore de Mostovskoï. Mais il y avait quelque chose de plus répugnant et de plus dangereux que les paroles de ce provocateur SS, c'étaient les doutes répugnantes que Mostovskoï trouvait au fond de lui-même et non plus dans le discours de son ennemi.*

Ainsi il arrive qu'un homme ait peur d'être malade, qu'il craigne une tumeur maligne, mais il ne va pas consulter un médecin, il s'efforce de ne pas remarquer ses douleurs, évite de parler maladie avec ses proches. Mais voilà qu'un jour on lui dit : « Dites-moi, il ne vous arrive pas d'avoir tel type de douleur, généralement après que vous avez... C'est cela... Oui...<sup>9</sup> »

Le fait même que le protagoniste posé dans cette scène comme un héros positif, donc devant assumer et prendre en charge le discours idéologique du Parti dans le cadre du roman réaliste-socialiste, puisse, par son ambivalence, également mettre en doute le bien-fondé de cette idéologie, dans une violence extrême, est un véritable acte narratif de dissidence.

*Et si ses doutes n'étaient pas un signe de faiblesse, d'impuissance, de fatigue, de manque de foi ? Et si les doutes qui s'emparaient parfois de lui, tantôt timides, tantôt destructeurs, étaient justement ce qu'il y avait de plus honnête et de plus pur en lui ? Et lui, il les refoulait, les repoussait, les haïssait. Et si c'étaient eux qui contenaient le grain de*

9. Vasili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 371-372.

*la vérité révolutionnaire ? C'étaient eux qui contenaient la dynamite de la liberté !*

*Pour repousser Liss, ses doigts visqueux, il suffit de ne plus haïr le menchevik Tchernetsov, de ne plus mépriser le fol en Dieu Ikonnikov ! Non, non, plus encore ! Il faut renoncer à tout ce qui constituait sa vie à ce jour, condamner tout ce qu'il défendait et justifiait.*

*Mais non, non, bien plus ! pas condamner, mais haïr de toute son âme, de toute sa foi de révolutionnaire, les camps, la Loubianka, le sanglant Ejov, Iagoda, Beria ! Ce n'est pas assez, il faut haïr Staline et sa dictature !*

*Mais non, non, bien plus ! Il faut condamner Lénine ! Le chemin conduisait à l'abîme. La voilà, la victoire de Liss ! Ce n'était pas une victoire remportée sur les champs de bataille, mais dans cette guerre sans coups de feu, pleine de venin, que menait contre lui le gestapiste.*

*La folie le guettait. Et soudain il poussa un soupir de soulagement. La pensée qui l'avait, l'espace d'un instant, aveuglé et terrifié, tombait en poussière, semblait ridicule et pitoyable. Son égarement n'avait duré que quelques secondes<sup>10</sup>.*

Mais par son ironie, le narrateur indique son ambiguïté. Lorsqu'à la fin de son « égarement », Mostovskoï pense : « Comment avait-il pu, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, douter de la justesse de la grande cause<sup>11</sup> ? », la « grande cause » est une formulation véritablement ironique. Le censeur lui-même, dans une dynamique grotesque, est celui-là même qui attaque de la manière la plus acerbe le pouvoir qu'il juge ridicule.

Le narrateur se pose donc, à de nombreux égards, comme une instance ambiguë, mais qui finalement prend en charge une voix dissidente et investit le troisième espace du tiers interprétant. Il compare Liss à un simple bandit, ennemi de la construction de l'idéologie soviétique par excellence. La trivialité de cette scène contribue à renforcer le caractère « répugnant », « grotesque », des paroles de l'officier nazi. Néanmoins, l'intertextualité joue un rôle extrêmement important dans la prose grossmanienne, et la trivialité grotesque convoquée ici n'est pas sans rappeler celle que le narrateur de *Tout passe* impose à son avatar fictionnel de Lénine. C'est véritablement dans cette intertextualité que se déploie toute l'ambivalence du texte, et que se pose, en filigrane, la comparaison entre l'officier nazi et les dirigeants soviétiques.

### **Le dialogisme comme résistance du texte**

Le texte donc offre au lecteur, en marge des dialogues proprement dits, des espaces discursifs à même d'indiquer l'ambiguïté des positions énoncées. Sont mises en place des stratégies narratives efficaces afin d'interroger, au-delà même de la confrontation des deux protagonistes, l'ambivalence de la scène décrite.

*Le cabinet était vide. Tapis par terre, fleurs dans un vase, tableau au mur (lisière de forêt et toits de tuiles rouges) ; Mostovskoï se dit qu'il se trouvait dans le cabinet d'un directeur d'abattoir : tout autour les râles des bêtes mourantes, les entrailles fumantes, les hommes couverts de sang, mais dans le cabinet du directeur tout est calme et seuls les téléphones sur le bureau évoquent le lien qui existe entre l'abattoir et ce cabinet<sup>12</sup>.*

10. *Ibid.* p. 375-376.

11. *Ibid.* p. 376.

12. *Ibid.* p. 369.

À la lecture de ce passage, le lecteur est frappé de l'impression d'inquiétante étrangeté qui se dégage du cabinet. L'espace calme, silencieux, n'est que prémonitoire du flot d'horreur qu'il cache. Tout est déshumanisé dans le cabinet de Liss : le narrateur indique là la possibilité du mensonge, ou du moins d'un discours caché, occultant la mort par un voile d'humanité. Mais cette humanité elle-même n'est pas feinte, et c'est là toute la force du texte grossmanien, d'indiquer l'ambiguïté essentielle des acteurs de sa fresque. Par l'inquiétante étrangeté qui se dégage du discours, c'est toute une métaphore de la position narrative qui se dessine : chaque élément se désigne à la fois lui-même, mais également dénote la dualité de sa présence, *Janus* terrifiant pour lequel toute manifestation d'une sublimation rationnelle est l'indice des violentes pulsions destructrices qu'elle refoule. C'est donc un autre espace qui se profile entre les lignes, celui qu'il faut apercevoir dans les « entrailles fumantes » qui s'imposent comme retour du refoulé, mais aussi celui, dans une dynamique éthique propre à l'écriture grossmanienne, d'une parole dictant un impératif selon lequel il ne faut jamais oublier : fermer les yeux est déjà un acte coupable, et le narrateur ne cesse inlassablement de faire ressurgir cette idée par les images et métaphores convoquées. *Vie et Destin* n'est pas entièrement une œuvre monophonique, en cela, puisqu'en permanence elle permet à l'œuvre de dialoguer avec elle-même, donnant à voir ce qu'elle dissimule. Luba Jurgenson, dans ses travaux sur la propagande bolchevique puis soviétique, indique l'ambiguïté du « voir » et du « dissimulé », puisque ce qui est donné à voir, souvent avec violence, contribue souvent à désigner l'autre scène, qui est masquée, mais qui transparaît, l'image ne pouvant contrôler l'ensemble de ses manifestations visuelles. Le mécanisme est sans doute proche

dans le texte grossmanien : c'est par cette mise en scène d'une ambiguïté qu'il indique la possibilité d'une vérité hétérodoxe<sup>13</sup> comme point nodal de sa réflexion sur la mise en place du discours de la « civilisation concentrationnaire », pour reprendre les mots de Nadejda Mandelstam.

C'est une véritable impossibilité à fixer un sens que l'on peut lire entre les lignes. Le texte, lorsqu'il fait se confronter différents discours, fait tenir l'écriture dans un entre-deux propre à démythifier un discours unique sur le bien-fondé du régime soviétique : « N'est-ce pas là, se dit Mostovskoï, que réside le génie de Staline ? Quand il exterminait les gens de cette sorte, il était le seul à voir la fraternité secrète qui unissait le fascisme aux pharisiens qui se faisaient les apôtres d'une liberté abstraite<sup>14</sup>. » La rhétorique propre au « parlé soviétique », dans ses formulations les plus hermétiques et creuses, est ici convoquée dans un contexte qui discrédite son omniscience, son omnipotence et son caractère orthodoxe. Sans être véritablement ironique, il s'agit là de montrer l'ambiguïté de chaque élément du discours et de mettre en doute, dès lors, les fondements mêmes de l'idéologie. Chez Grossman, ce sont les questionnements et les doutes qui sont les instruments les plus affûtés de son refus de l'orthodoxie soviétique. Ces questionnements, c'est par le jeu de rapprochements audacieux, d'indications subtiles, qu'il les énonce, comme subrepticement, au lecteur attentif qui les accepte : le russe de Liss « avait ce goût de cendres froides propre à la langue des brochures de vulgarisation scientifique<sup>15</sup>. » Si Liss adopte la rhétorique des brochures scientifiques soviétiques, déshumanisées, c'est là un indice narratif de la possibilité d'une comparaison entre fascisme nazi et politique concentrationnaire

13. À cet égard, voir Luba Jurgenson, *op. cit.*

14. Vasili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 376.

15. *Ibidem*, p. 370.

sovietique. Le narrateur va jusqu'à placer dans la bouche de Liss des slogans soviétiques : « Nos mains comme les vôtres aiment le vrai travail et nous ne craignons pas de les salir<sup>16</sup>. » Par ces stratégies narratives, c'est une véritable zone grise, si l'on reprend la formulation de Primo Levi, que Vassili Grossman dessine ici. L'impossibilité de tracer une séparation nette entre les positions de Liss et de Mostovskoï, le bourreau et sa victime, mais aussi entre le bourreau et *la* victime, le questionnement se doublant d'une réflexion éthique qui dépasse les enjeux même de l'intrigue, rend à la problématique de la culpabilité toute son ambiguïté. « Tous sont coupables, bourreaux et victimes. Grossman en vient à la même déduction que Nadejda Mandelstam. Il est impossible de survivre à une époque de terreur » écrit Simon Markish dans son *Cas Grossman*<sup>17</sup>. Cette zone grise apparaît de manière particulièrement violente lorsque Liss, prenant la parole, se fait de manière explicite le porte-parole du discours de l'auteur Vassili Grossman.

*Et pourquoi donc ? demanda Liss. Vous regardez mon uniforme. Mais je ne le porte pas de naissance. Notre guide, notre parti nous donnent un travail et nous y allons, nous, les soldats du parti. J'ai toujours été un théoricien dans le parti, je m'intéresse aux problèmes d'histoire et de philosophie, mais je suis membre du parti. Et chez vous, pensez-vous que tous les agents du NKVD aiment ce qu'ils font ? Si le Comité central vous avait chargé de renforcer le travail de la Tchéka, auriez-vous pu refuser ? Non, vous auriez mis de côté votre Hegel et vous y seriez allé. Nous aussi nous avons mis de côté Hegel<sup>18</sup>.*

---

16. *Ibidem*, p. 371.

17. Simon Peretsovich Markish, *Le cas Grossman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 127.

18. Vassili Semenovitch Grossman, *op. cit.*, p. 370.

Cette intervention de l'officier nazi entre en résonance avec les réflexions que l'auteur développa dans plusieurs autres de ses œuvres, à savoir celle des « Judas », notamment dans *Tout passe*. Se crée là une certaine connivence entre Grossman et son personnage *a priori* négatif, la voix auctoriale prenant en charge le discours de la comparaison entre nazisme et stalinisme. Les interventions dans lesquelles s'énonce le point de vue de l'auteur ouvrent des brèches qui investissent le texte de dimensions qui chargent la prose d'une violente acuité contextuelle : « Je me disais : dans vos camps, votre connaissance des langues étrangères vous aurait été aussi utile que dans les nôtres. Aujourd'hui, vous êtes effrayé par notre haine du judaïsme. Mais il se peut que demain vous la repreniez à votre propre compte<sup>19</sup>. » Par ces interventions prémonitoires, lourdes de sens, s'ouvre un champ interprétatif, nourri par la conscience que le lecteur a du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre, qui d'emblée complexifie l'espace interprétatif du trilogie. Considérer les victimes juives, c'est inévitablement penser Mostovskoï, comme représentant bolchevik, en bourreau. Dès lors, parce qu'elle est énoncée par le narrateur et l'auteur, la question de la porosité de la frontière entre victime et bourreau se charge d'un poids symbolique, notamment par les liens intertextuels qu'elle déploie. La réflexion de Dostoïevski sur l'interchangeabilité du bourreau et de la victime inscrite, notamment dans *Les Frères Karamazov*, est ici particulièrement prégnante. Emmanuel Lévinas, dans *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*<sup>20</sup>, relève l'ambiguïté qui se dégage de cette phrase extraite de la biographie du « starets » Zosime, par Alexeï Fiodorovitch Karamazov : « Je te dirai encore, mère, que

---

19. *Ibid.* p. 375.

20. Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1974.

chacun de nous est coupable devant tous pour tous, et moi plus que les autres. » Si le coupable est coupable plus que les autres, alors les autres sont aussi coupables envers le coupable, simplement parce qu'ils sont les autres d'un « je », et que le rapport à l'altérité s'inscrit inévitablement dans une dualité entre victime et bourreau.

Par l'indécision des positions, l'ambivalence généralisée, le texte résiste à tout effet de thèse. Les positions de victime et de bourreau ne peuvent tenir face à cette ambiguïté, et le lieu de leur affrontement laisse place à l'espace d'un questionnement où chaque dit défamiliarise les autres, dans un enchevêtrement angoissé de discours dont les statuts demeurent indécis. Vassili Grossman ne quitte que peu, de manière consciente, l'esthétique réaliste socialiste dans laquelle il a été formé. Néanmoins, c'est véritablement une « revanche du texte », selon l'expression de Susan Rubin Suleiman, qui émerge, posant par là les motivations sourdes de la narration. Le dialogue se construit, sur le plan matériel de l'intrigue, sur les manuscrits d'Ikonnikov, posant la question du bien et du mal, de la bonté, problématique chère à Grossman. La violence du changement de chapitre, entre la fin du chapitre 14 et le début du chapitre 15 présentant les manuscrits, en est éloquente : il s'agit bien d'ancre la question du dialogue entre bourreau et victime dans une réflexion plus large sur les fondements du bien et du mal, et leur ambivalence, l'imposition d'un bien suprême pour l'humanité étant selon l'auteur une genèse du mal. Le silence elliptique qui résulte de cette rupture établit le lieu de cette inscription du dialogue dans le champ éthique et ontologique ; le silence devenant la consécration ultime de la bonté individuelle et d'une quête de sens, à défaut d'une vérité.

\*

Si l'œuvre grossmanienne n'est pas « polyphonique », au sens bakhtinien strict du terme,

elle se constitue, sur le plan esthétique également, comme une œuvre de dissidence par la possibilité même qu'elle offre de se formuler en tant qu'espace dialogique, et permet, par son analyse, de donner à la notion de « dialogues » toute son efficience dans le contexte soviétique. Dans un univers entièrement régi et ordonné autour de l'orthodoxie de l'idéologie, les dialogues tels qu'ils s'énoncent et se dessinent dans les œuvres littéraires sont à même d'introduire du jeu – et la théorisation par Bakhtine du dialogisme à la fin des années 1920 s'inscrit donc totalement dans son contexte d'écriture. Les brèches que les textes ouvrent sont autant espaces narratifs de questionnement et possibilité d'émergence de discours en marge à même de saper les fondements de l'orthodoxie soviétique, et permettent de donner aux « dialogues » tout leur pouvoir politique.

## Bibliographie

- BERELOWITCH, Alexis, « Les totalitarismes de Vassili Grossman », *Le Débat*, vol. 165 / 3, mai 2011, p. 159-172.
- EHRENBOURG, Ilya et GROSSMAN, Vassili, *Le livre noir - Textes et témoignages*, trad. Yves Gauthier, Luba Jurgenson, Michèle Kahn, Paul Lequesne, François Guillaume Lorrain, Carole Moroz, Paris, Actes Sud, Solin, 1995.
- GROSSMAN, Vassili Semenovitch, *Vie et destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995.
- JURGENSON, Luba, *Création et tyrannie*, Cabris, Sulliver, 2009.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1974.
- MARKISH, Simon Peretsovich, *Le cas Grossman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

## DU DIALOGUE AVEC DES NAZIS

Jean-Yves Potel

Comment s'adresser à des nazis ? Une courte nouvelle, écrite à la fin des années 1950 par l'écrivain polonais Kazimierz Brandys, imagine la rencontre d'un jeune journaliste américain avec un général SS condamné à Nuremberg<sup>1</sup>. Ayant purgé sa peine, ce « Monsieur Ballmeyer » vit reclus dans une grange au fond d'une cour de ferme bavaroise. Les journalistes défilent pour l'interviewer. Celui-là, R. Daves, sait ce qu'il veut. Il cherche à comprendre l'homme et la nature de son crime. Il se demande s'il souffre des meurtres qu'il a commis, s'il regrette, ce qu'il pense « réellement ». Il espère une demande de rachat.

On est immédiatement frappé par la naïveté de cet Américain. Il n'a pas fait la guerre, précise l'auteur, alors qu'on apprend, au détour d'une confidence au SS, qu'une partie de sa famille a été assassinée par les nazis parce que juive. Il s'adresse au général sur un ton « bonhomme et quelque peu familier », c'est le ton le plus « approprié », lui semble-t-il. Or il se trouve en porte-à-faux. Il se sent « comme un goujon qui fixe un brochet. Le regard de Ballmeyer est ironique et intéressé. » Le vieux nazi s'amuse, le manipule, lui fait avaler ses arguments auto-justificatifs, et finalement le déstabilise. Daves « est ravagé par cette conversation. » À vouloir comprendre le bourreau, le jeune homme reçoit en pleine figure le cynisme du criminel. Il n'apprend rien, sinon l'impasse de sa démarche.

En écrivant cette nouvelle, Brandys se demande si le dialogue avec ce type de crimi-

nel est possible. Et le trouve vain. Un juge ou un policier interrogent. Ils ne dialoguent pas. Ils cherchent à établir des faits, à comprendre les motivations du crime, et parfois à mieux connaître le contexte dont fait partie la psychologie du criminel. Le but, c'est le jugement et l'établissement d'une peine. Ni la compassion, ni le pardon. On peut tout au plus espérer un remords, des excuses du criminel. En engageant un dialogue, une conversation, on n'aboutit à rien. Ce journaliste voulait toucher l'homme : « Je ne peux pas croire que vous n'ayez jamais souffert, confie Daves à Ballmeyer, ne serait-ce qu'une fois, à la pensée des gens [que vous avez assassinés]. Vous vous trompez lourdement si vous croyez que l'on peut revenir à l'humain sans l'aide des hommes. » Inébranlable, l'autre assume ce qu'il a fait, et pour la morale, se réfugie derrière l'histoire : « Il ne faut pas chercher de responsables. À Nuremberg il vous semblait que vous accusiez des hommes. C'est l'histoire que vous accusiez. Et c'est elle qui, en fin de compte, aura le dernier mot. » Cette réponse arrive après de multiples tentatives ou ruses du journaliste pour atteindre l'homme. Elle montre que c'est vain. Le journaliste finit par dire au général : « Votre principal crime est que vous ne vous jugez pas coupable. Vous avez condamné l'être humain à l'insomnie, et vous vous endormez tranquillement. » Le militaire esquive. Il refuse, conclut-il, de donner un sens à sa vie. Et si cette rencontre révèle un aspect du crime, cela ne vient ni d'aveux ni de remords, mais du cynisme de ce général nazi pour qui la notion de nature humaine « ne signifie rien. »

\*

1. « L'interview de Ballmeyer », traduit du polonais par Gabriel Mérétik, in Kazimierz Brandys *L'art d'être aimé*, Éditions Gallimard, 1993, p.54 et sq.

Un autre général SS se comporte de cette manière face à un résistant polonais, dans une cellule de prison qu'ils partagent à Varsovie, en 1949. Les deux hommes sont condamnés à mort. Le premier est le général SS Jürgen Stroop, celui qui a dirigé les opérations militaires de liquidation du ghetto de Varsovie en avril-mai 1943. Arrêté par les Américains, condamné à mort puis livré aux autorités polonaises, il sera à nouveau condamné, puis pendu le 6 mars 1952. Le second est un patriote polonais, Kazimierz Moczarski, l'auteur du livre-document qui rapporte cet entretien<sup>2</sup>. C'est un officier de l'Armée de l'intérieur (AK), la résistance armée sous l'autorité du gouvernement polonais en exil à Londres reconnu par les Alliés. Accusé de trahison par les communistes, maintes fois torturé, il attend sa condamnation que prononcera le même tribunal, en novembre 1952. Après la mort de Staline, la peine sera commuée en prison à vie, puis annulée. Moczarski a passé onze années dans les geôles du régime communiste, dont deux et demie à attendre son exécution, et neuf mois avec Stroop.

La force de son texte, publié en revue au début des années 1970, tient moins aux révélations historiques (rares), qu'au face à face. Les deux hommes, ennemis irréductibles, doivent se parler et finissent, du fait de la promiscuité, par tout partager. Ils ne sont séparés que lors des séances d'interrogatoires dont ils reviennent en mauvais état. Moczarski choisit d'écouter son codétenu, de poser des questions en espérant comprendre son fonctionnement. Il se demande « quels mécanismes historique, psychologique, sociologique ont pu conduire une partie des Allemands » à de tels crimes. Lui aussi s'intéresse à l'homme plus qu'au nazi. Mais chacun conserve ses distances :

« Je m'efforçais (encore qu'au début cela présentait pour moi certaines difficultés) de ne voir que l'homme en Stroop. Il pressentait cette attitude, bien que j'aie nettement marqué mon désaccord ou mon hostilité envers les idées qu'il avait servies et les actes qu'il avait commis. Stroop ne tentait pas non plus de se faire passer pour un ami des Polonais ou de laisser croire qu'il réprouvait sévèrement ses propres actes. »

La présence d'un troisième homme, policier allemand servant, tel Sancho Pança, d'ordonnance au général, limite les affabulations du nazi qui aime à se vanter. L'autoportrait qu'il distille au résistant polonais nous renseigne surtout sur ses convictions et sa mentalité. On découvre des valeurs et une vision du monde profondément ancrées. Elles ne se réduisent pas à l'adoration du Führer, elles prennent racine au plus profond de son éducation. Elles sont exprimées nettement (il n'a plus rien à perdre), non sans contradictions. L'amoralisme et la cruauté deviennent des comportements naturels. Stroop se sent même offensé lorsque Moczarski lui demande s'il n'a pas été pris de pitié devant tant de victimes. Au contraire, il jubile, il se sent heureux lorsqu'il décrit ses exploits, debout et raide, dans un coin de sa cellule. « En politique, il n'y a pas de principes moraux », ne cesse d'asséner ce banal nazi. Le résistant ne cède rien. On sent une frontière infranchissable entre deux mondes, même si les deux hommes sont persécutés par les mêmes policiers.

Dès lors, on peut lire ces entretiens avec le bourreau du ghetto comme un drame aux accents shakespeariens. Moins que les propos du général SS, ce sont les circonstances qui comptent et les comportements des protagonistes. C'est ce que dit son préfacier, le romancier Andrzej Szczypliński. C'est ce qu'a pressenti le metteur en scène Andrzej Wajda, qui a monté le texte

2. Kazimierz Moczarski, *Entretiens avec le bourreau*, trad. du polonais par Jean-Yves Erhel, Folio Gallimard, 2011.

au théâtre dès l'automne 1977, au moment de la publication du livre (après la mort de son auteur). Une version française a même été montrée en France dans les années quatre-vingt.

Nous n'assistons pas à un documentaire historique sur la liquidation du ghetto de Varsovie et d'autres atrocités nazies. Plutôt à une geste héroïque, celle d'un résistant pris au piège de la police politique qui, pour le détruire moralement, l'a placé neuf mois en tête à tête avec son pire ennemi. L'entretien-confrontation devient une métaphore patriotique – la Pologne face à Hitler, Moczarski face à Stroop – qui se transforme en « une histoire d'honneur et de dépravation », pour citer le titre donné par Adam Michnik à sa postface rédigée dans les années 2000. Szczypiorski va dans le même sens, insistant dans son portrait de l'auteur sur « la sainteté » et le « tragique » de sa destinée. « Ce livre est né dans l'ombre. Et pourtant, de la première et dernière page, il est tout illuminé de l'éclat de cette personnalité exceptionnelle. » Il érige cette situation en « un exemple d'humanisme ».

Moins enthousiaste est la réaction de Michał Borwicz, un des premiers historiens du ghetto de Varsovie, ancien officier de l'AK et fondateur du Comité historique juif de Cracovie. Il publie en 1980 une recension « polémique » du livre de Kazimierz Moczarski<sup>3</sup>. Tout en reconnaissant le courage du résistant, un homme qu'il respecte, il pose d'emblée la question : « Est-ce un témoignage historique ? » Et il en doute. Il remarque de nombreuses invraisemblances dans les propos de Stroop rapportés par Moczarski – des expressions polonaises employées, son estimation de l'armement des combattants, la participation de résistants polonais au combat des Juifs – et il caractérise plutôt ce livre d'essai littéraire. Il

a ces remarques conclusives : « L'auteur transforme certains phénomènes, change les proportions et des détails, met en avant une conception idéologique qui lui est proche. » Aussi, les *Entretiens avec le bourreau* ne peuvent-ils pas être une source historique fiable. C'est surtout « une œuvre bien écrite, de grande valeur littéraire ». L'écriture de Moczarski est « retenue, très travaillée, non décorative. L'enchaînement des faits, les tensions et l'atmosphère, tout cela découle organiquement de la substance du texte. Tout aussi organique et profondément humaniste est sa hiérarchie des valeurs et des jugements moraux. » Rien de plus.

Aujourd'hui, cette discussion revient en Pologne. Plusieurs biographies de Moczarski ont paru, des historiens et critiques littéraires reprennent et développent les critiques de Borwicz. Notamment quand l'historien du ghetto montre qu'aucune source ne confirme l'existence de combattants polonais aux côtés des insurgés juifs. Ils voient dans le compte-rendu de Moczarski, non pas une série d'erreurs ou d'intoxications du général SS, mais « un sens du patriotisme, qui participait de la culture majoritaire dominante, une conception idéologique identique à la version du passé avancée par le pouvoir communiste depuis 1963 et encore intensifiée après 1968.<sup>4</sup> » Une vision qui polonise la mémoire de l'insurrection du ghetto et occulte la mémoire juive. Adam Michnik répond par avance à cette analyse dans un post-scriptum à sa postface. Il souligne l'attitude irréprochable de Moczarski en 1968, qui a été chassé de son travail

4. Conversation avec Elzbieta Janicka que je remercie pour ces références : Anna Machcewicz, *Kazimierz Moczarski. Biografia*, Znak, 2009 ; Grzegorz Niziolek, *Archiwum brakuającego obrazu*, [in :] Grzegorz Niziolek, *Polski Teatr Zaglady*, Varsovie, 2014 (pour sa critique de la mise en scène de Wajda, p. 433-459 et sq.);

3. *Zeszyty Historyczne* n° 50 [320], p. 177-185, Paris, 1980.

pour avoir « réprouvé l'antisémitisme au sein du pouvoir ». Il voit au contraire dans ce livre « la réaction de l'auteur face à l'infamie de l'antisémitisme en Pologne en 1968 ». Ainsi, en passant d'une conversation contrainte avec un bourreau, à l'honneur d'un héros et d'une résistance, la discussion bifurque en Pologne sur le héros lui-même et ses supposées compromissions. Comme si la charge s'était inversée.

\*

Toute différente est l'entreprise de Gitta Sereny. Journaliste britannique, d'origine juive hongroise, elle a eu l'occasion, dans les années soixante et soixante-dix, d'assister comme journaliste à des procès de criminels nazis, et de s'entretenir avec plusieurs d'entre eux, et non des moindres. Elle a rencontré Franz Stangl, qui avait commandé les camps de Sobibor puis de Treblinka, ou Albert Speer, l'architecte et ministre de l'armement nazi, intime d'Hitler. Elle a tiré de ces entretiens des livres extraordinaires, véritables modèles du genre parmi les grands récits de la Shoah<sup>5</sup>.

Elle a grandi à Vienne au temps de l'Anschluss, puis a vécu en France toute la guerre. Infirmière dans une institution catholique, elle s'occupait d'enfants abandonnés, puis en 1945 elle a rejoint l'UNRRA et a travaillé dans les camps de personnes déplacées (DP) en Allemagne. Elle s'est notamment investie dans le rapatriement des enfants volés par les nazis et germanisés. Elle tient à ces précisions, à ces « impressions et sentiments accumulés pendant ses années de formation<sup>6</sup> ». Dans son dernier ouvrage, composé peu de

temps avant sa mort en 2012, elle revient longuement sur ses motivations. Elle se demande comment elle a « pu solliciter ces individus » et pour quelles raisons. Elle y voit un trait de génération, « une génération qui a connu les deux dictatures les plus dévastatrices de l'histoire du monde », et qui a été incapable de « deviner ce que l'avenir réservait ». Comme Moczarski, elle veut comprendre ce qui facilite une telle transformation des hommes. « Ce qui m'a toujours motivée (...), c'est la recherche de ce qui entraîne si souvent et si aisément les êtres humains sur la voie de la violence et de l'amoralité. » Contrairement au petit journaliste inventé par Brandys, elle n'a aucune illusion. Elle cherche. « Pour moi, la réponse à cette question fondamentale se situe moins dans un registre théorique et intellectuel que sur un plan intime, humain. Plus que tout autre aspect, ce sont les multiples relations personnelles (...) qui m'ont peu à peu permis de comprendre aussi bien la dimension d'idéalisme de la tyrannie que sa capacité à dévoyer les instincts des gens, du bien vers le mal. La combinaison fatale de ces deux facteurs a conduit, j'espère réussir à le montrer, au traumatisme allemand<sup>7</sup>. »

Elle expose sa méthode et ses hésitations. Il lui faut plusieurs mois de réflexion avant de rencontrer Stangl. Elle lui énonce d'emblée les règles : elle ne veut pas réentendre ce qu'il a dit à son procès, ni argumenter avec lui sur « le bien ou le mal fondé » de ces déclarations. Elle demande qu'il lui parle de lui, de son enfance, de sa famille, de ses amis, « pour apprendre non ce qu'il avait fait ou n'avait pas fait, mais ce qu'il avait aimé et ce qu'il avait détesté, et ce qu'il éprouvait à propos des épisodes de sa vie qui l'avaient conduit dans la pièce où il se trouvait actuellement [elle l'interrogeait en prison après sa condamnation,

5. Au fond des ténèbres : Franz Stangl, commandant de Treblinka, Denoël 1975, 2007 (nouvelle édition : Taillandier « Texto », 2013); Albert Speer. Son combat avec la vérité, Le Seuil, 1997.

6. Dans l'ombre du Reich, enquêtes sur le traumatisme allemand (1938-2001), édition Plein Jour, 2016, p.7

7. Dans l'ombre du Reich..., p. 9.

en 1971] ». S'il continue à réciter ses justifications, elle partira. S'il accepte, « nous pourrions peut-être découvrir une vérité neuve (...) dans un domaine jusqu'alors incompréhensible.<sup>8</sup> » Il accepte. Elle l'interroge soixante-dix heures, en allemand. Puis il meurt.

Son livre ne se limite pas au compte-rendu de ces entretiens. Elle a tout vérifié, étudié les archives disponibles, retrouvé aux quatre coins du monde des hommes et des femmes qui avaient été mêlés à ce qu'il avait raconté. D'autres nazis, sa famille, des victimes rescapées de Treblinka, des témoins. Elle publie une grande fresque de l'extermination nazie, bien supérieure à certaines évocations littéraires d'aujourd'hui. Son style et sa méthode allient la clarté et la puissance d'évocation du meilleur journalisme littéraire, à la rigueur de l'investigation historique. Elle croise les témoignages et les documents. Le résultat est saisissant, nous apprenons beaucoup sur Sobibor et Treblinka, et le fonctionnement des bourreaux.

Avec Albert Speer, qui l'a approchée suite à la publication de cette enquête, elle reprend la même méthode. Elle lui dit d'entrée de jeu ce qu'elle éprouve à son endroit. « Je ne prétends pas venir en amie, l'aider ou le consoler. S'il a tué, je veux découvrir ce qui l'y a poussé; s'il a triché, je veux comprendre pourquoi. » Elle lui explique clairement ce que lui inspirent les nazis<sup>9</sup>. Et elle nous donne un portrait nuancé, mais sans concession, d'un intellectuel proche de Hitler, qui au soir de sa vie semblait « rongé de culpabilité ». Dans le récit, rédigé en 1978, de leurs deux semaines et demie de rencontres à Heidelberg, elle décrypte ses dérobades et sa manière de nier sa connaissance des projets du Führer dont il était l'intime. Sereny commence par refuser d'aborder

avec lui de front ce mécanisme de défense qui lui avait valu de sauver sa peau à Nuremberg. Puis elle l'accule, et après trente ans de négation, il admet. Il lui montre une lettre qu'il a rédigée à une organisation juive où il regrette son « acceptation tacite de la persécution et du meurtre de millions de Juifs ». Elle en conclut qu'il cherche à « reprendre possession de sa moralité perdue ». Conclusion purement psychologique, après une analyse fine de son allégeance à Hitler, de ses ruses auto-justificatives et donc de son double langage. Si une part de mystère demeure, elle décrit bien les mécanismes qui ont conduit cet homme intelligent dans une telle folie.

Or c'est justement ce que lui reproche Claude Lanzmann. Pour lui, qui sollicite les mêmes témoins dix ans plus tard pour son film, Gitta Sereny sombre dans le psychologisme. « Le sujet de Sereny était bien la mort, écrit-il dans ses mémoires, mais son approche restait à mes yeux purement psychologique, elle voulait penser sur le mal, savoir comment des pères de famille peuvent tranquillement assassiner en masse, tarte à la crème de toute une postérité historico-littéraire. Dès le début de ma recherche, au contraire, l'étonnement fut si grand que je me suis arc-bouté de toutes mes forces au refus de comprendre<sup>10</sup>. » Laissons de côté le ton quelque peu hautain, et injuste, du cinéaste pour envisager sa critique de fond. Il n'y a rien à comprendre, on ne dialogue pas avec ces gens-là, dit-il en substance. Pourtant, sa propre démarche n'est pas si éloignée de celle de Sereny. Refuser de comprendre la Shoah (ce qui n'a rien à voir avec la justifier) est un des thèmes récurrents du commentaire de *Shoah* par son auteur, que je n'aborderai pas ici. Je voudrais me limiter à mon sujet, en comparant les manières dont Sereny et Lanzmann abordent

8. *Au fond des ténèbres...*, p. 27.

9. *Dans l'ombre du Reich...*, p. 369.

10. *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009, p. 438.

le même SS, Franz Suchomel, et utilisent son témoignage.

Dans les deux œuvres, ce personnage est capital. Sereny le rencontre plusieurs heures chez lui, puis poursuit par correspondance. Lanzmann lui rend visite dix ans plus tard, mais il ne parvient pas à le convaincre de se laisser filmer. Il utilise une caméra cachée pour l'enregistrer, et devra lui donner de l'argent pour obtenir son témoignage. Lanzmann est très attaché à ce que le processus de mise à mort à Treblinka soit décrit par un assassin. Il pense que c'est plus convaincant. Il le dit à Suchomel. Déniant tout « intérêt psychologique », n'étant « ni un juge, ni un procureur, ni un chasseur de nazis », il lui demande son « aide » pour convaincre « les jeunes générations juives qui ne comprennent pas cette catastrophe ». Propos étrange qui relèvent sans doute de la ruse du metteur en scène, puisqu'il veut obtenir un exposé pédagogique : « Je demandais donc à Suchomel d'occuper la place et la posture du pédagogue, je me mettais en face de lui en position d'élève et je lui faisais valoir l'importance du rôle historique qui serait le sien s'il acceptait de me décrire les divers moments du processus de mise à mort de masse à Treblinka. » Le résultat est extrêmement fort, en ouverture de la deuxième partie du film. On voit la leçon en noir et blanc, tantôt en direct, tantôt sur le moniteur de télévision que suivent les techniciens dans une camionnette à l'extérieur. Montage magnifique, qui donne le témoignage nu dans un contexte dramatique, mais ne le discute pas.

Gitta Sereny, au contraire, décortique ses dires. Elle fait parler beaucoup plus longuement Suchomel (l'écrit lui donne plus de possibilités que le film). Il intervient à de nombreuses reprises, toujours en contrepoint d'autres témoignages. Celui de Stangl qu'il conteste souvent, ou celui de Richard Glazar, un Juif survivant de

Treblinka, qui le contredit. Ses affirmations sont également contestées par d'autres. Sereny avance dans son récit en procédant par recoulements. Elle fait parler Suchomel sur les détails (pour elle, comme pour Lanzmann, les détails sont révélateurs), elle écoute ses justifications et ses délires antisémites. Et elle compose un tableau saisissant. L'atmosphère et la réalité de Treblinka nous prennent à la gorge. La méthode est différente de celle de Lanzmann, mais pas opposée. On comprend et suit le processus de la mise à mort, du point de vue des victimes, raconté par ceux qui exécutent.

Sereny et Lanzmann ont su comment rencontrer des criminels nazis, et en ont tiré une meilleure intelligence du nazisme dans son œuvre finale : la mort. Chacun avec ses moyens, conduit ses « entretiens » en observant la distance nécessaire, et établit des faits. La force du récit de Sereny, sa manière d'agencer les propos brutaux de Suchomel, correspond tout à fait à l'émotion des images « volées » de Lanzmann. Dans les deux cas, le dialogue avec le criminel nazi ne produit que ce qu'il doit produire, une meilleure connaissance historique.

Mais que nous dit-il sur ces hommes ?

Nous voyons comment ces SS fonctionnent, profondément imprégnés de l'idéologie nazie. Lorsqu'ils servaient le Führer dans les camps, ils étaient convaincus d'éliminer des êtres nuisibles, et lorsqu'ils croisaient le regard d'une victime ils l'assimilaient à celui d'animaux (Stangl parle de jeunes veaux !). Pourtant, vingt ou trente ans plus tard, ils ne se disent plus insensibles à la violence du souvenir. Suchomel demande à Sereny de communiquer par lettres « car il avait le cœur malade et disait que c'était trop éprouvant *de parler de ça*<sup>11</sup> ». Ce qui ne l'a pas empêché de

11. *Au fond des ténèbres*, op.cit., p.168.

converser longuement avec Lanzmann, dix ans plus tard, moyennant une rémunération. En fait, que ce soit en se transformant en pédagogue de la mise à mort (Suchomel face à Lanzmann) ou en décrivant sa vie quotidienne à Treblinka (Stangl à Sereny), ces criminels disaient la vérité tout en jouant un rôle. Lanzmann note pour le premier : « Le rôle de grand témoin que je lui offrais l'aléchait<sup>12</sup>. » Et Sereny remarque pour le second : « Il disait plus que la vérité : il révélait l'homme *double* qu'il était devenu pour survivre<sup>13</sup>. » Ils vont même à un moment exprimer une pointe de remords (pas Suchomel !). Albert Speer la met en scène dès sa première rencontre avec Sereny, qui

se dit « désarçonnée » par « son empressement presque désinvolte à admettre sa culpabilité » et à discuter sur tout<sup>14</sup>.

C'est toutefois Stangl qui révèle le mieux les limites de cette remise en cause. À Sereny qui lui demande s'il se sent coupable, il répond étrangement : « Ma culpabilité, c'est que je suis encore là. C'est cela ma culpabilité. » Il aurait dû mourir. Et il ajoute : « Je n'ai jamais causé intentionnellement de mal à personne<sup>15</sup>. » Il est mort le lendemain de cette déclaration. Un peu comme le Ballmeyer imaginé par Brandys, il se vivait comme une victime de l'histoire.

---

12. *Le lièvre...*, op.cit., p. 465.

13. *Au fond...*, op.cit., p. 178.

14. *Dans l'ombre du Reich...*, p. 375.

15. *Ibid.*, p. 192.