

**Konstanze Hanitzsch\***

## **La féminisation en tant que fonction de déni de la culpabilité et de sacrifice de soi dans le discours littéraire d'après-guerre**

*« À mesure que la trame de l'histoire se déroule, la peur de la faute commise par les Allemands ainsi que son déni, apparaissant au travers des rapports entre les sexes dans des narrations différentes et souvent allégoriques, pourraient être liés au coup de pouce donné par le destin à l'homme et à la femme. Dès lors, la faute presque naturelle du rapport entre les sexes permet de se décharger d'une autre faute commise, qui exclut toujours toute allusion verbale<sup>1</sup>. »*

Dans cette étude portant sur plusieurs travaux littéraires, nous souhaiterions procéder à une analyse qui donne un aperçu de « la culpabilité naturelle issue des rapports entre les sexes ». Ainsi, l'accent sera mis sur l'implication de la féminisation de la Shoah en tant que déni de la culpabilité et sur la perception du rôle de victime.

Dans mon analyse de cette fonction de la féminisation, nous nous référerons à la déconstruction de l'acceptation de la faute par Judith Butler, selon laquelle le sexe serait pré-discursif. Elle dévoile la nature de cette acceptation, qui trouverait son origine dans un appareil de construction culturel et qui engendrerait lui-même la notion d'identité sexuelle<sup>2</sup>. Nous insisterons alors sur le rôle de victime endossé par « la femme » de manière positive et innocente, puisque la féminisation apparaît ici en tant qu'instrument du sacrifice de soi qui suppose un arrière-plan « naturel », c'est-à-dire déterministe. La féminisation vise ces « caractères féminins » positifs qui ne peuvent vraisemblablement être remis en question. Le sexe devient garant de la « vérité » dans le déplacement des discours politiques vers « le féminin » ainsi que vers le rapport entre les sexes. Dès lors, dans notre usage du terme féminisation, nous mettrons en relief la dépendance de cette « vérité » du discours prédominant dans chaque récit<sup>3</sup> ; comme elle apparaît, par exemple, dans la fonction métonymique des personnages féminins<sup>4</sup>.

Les crimes de la Shoah ne s'expliquent ni par la « rupture de la civilisation », ni par la « barbarie » et, cependant, ils posent toujours la question de la capacité de l'homme à commettre de telles « inhumanités ». Par le biais de cette analyse, nous désirons souligner la manière dont, face à ces fautes, le sexe a servi de refuge et nous souhaitons également mettre en évidence la signification d'identités sexuelles sans ambiguïté, apparaissant dans ces travaux sur la Shoah.

---

\* Texte traduit par Aurore Brice et relu par Catherine Schommer.

<sup>1</sup> Sigrid Weigel, « Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur » [Télescopage dans l'inconscient. Sur la relation au trauma. Terme historique et littérature], in Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (dir.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster* [Trauma. Entre psychanalyse et modèle d'interprétation culturelle], Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1999, p. 51-76, p. 75.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1991, p. 24. [Judith Butler, *Troubles dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, Éditions la Découverte, 2005]

<sup>3</sup> Cf. Michel Foucault : *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997 et Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts* [La politisation de l'envie. La sexualité dans l'histoire allemande du 20e siècle], Munich, 2005.

<sup>4</sup> À ce sujet, cf. entre autres Renate Berger, Inge Stefan (dir.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur* [La féminité et la mort dans la littérature], Cologne, Vienne, Böhlau, 1987.

« Les spectres de la discontinuité et de l'incohérence, qui ne peuvent être imaginés qu'en arrière-plan de normes de cohérence et de continuité existantes, sont constamment captivés et, dans le même temps, produits par ces normes qui tentent d'établir une ligne de communication causale et expressive entre le sexe biologique, l'identité sexuelle construite culturellement et « l'expression » ou « l'effet » de ceux-ci dans la représentation du désir sexuel lors de la pratique sexuelle<sup>5</sup>. »

Dans notre étude, ces spectres qui menacent l'identité sexuelle sont les crimes de la Shoah. Ils entraînent le refuge dans la nouvelle codification de la norme hétérosexuelle, c'est-à-dire que le crime de la Shoah est « inclus » dans le réseau de construction des sexes et est ainsi conjuré. La féminisation décrit alors ceux qui participent au processus conduisant au statut de victime innocente. En fuyant le spectre de la responsabilité concernant le crime de la Shoah, la vérité au sujet de cette faute sera également niée et sera alors arrangée en une autre « vérité » appartenant à un domaine qui ne peut être remis en question. Cette autre « vérité » est précisément celle de la « féminité » à caractère hétérosexuel normatif, qui dispose du « privilège hétérosexuel » de se naturaliser soi-même et de se transformer « en original et en norme »<sup>6</sup>.

### « L'histoire d'après-guerre » de la féminisation dans la littérature germanophone

L'exposé suivant mettra en évidence la continuité du processus de sacrifice de soi dans les publications littéraires germanophones. Les travaux sélectionnés par nos soins couvrent la période s'étendant de 1954 à 1985. Cette étude commencera par le récit allégorique d'Albrecht Goes, *La Flamme du sacrifice*, car on peut encore y observer la période de l'immédiat après-guerre. Nous poursuivrons ensuite avec *Homo Faber* de Max Frisch, un texte canonisé dont l'analyse repose généralement sur un récit moderne œdipien, présentant un inceste en arrière-plan de la Shoah. Le roman d'Erich Fried, *Le Soldat et la fille*, traite quant à lui du comportement d'un personnage féminin clairement coupable face aux crimes nazis. Le poème *Daddy* de Sylvia Plath arrivera à ce stade de l'analyse car l'auteure américaine y associe une des premières souffrances féminines avec la Shoah et présente le fascisme comme l'incarnation du patriarcat. Le roman *Malina* d'Ingeborg Bachmann fera suite à cette analyse. Dans cet ouvrage, la Shoah appartient déjà au domaine du rêve. Enfin, dans *Judasschaft* [le mouton judas] d'Anne Duden, le lecteur est transporté dans un état d'urgence absolu du « je » féminin souffrant.

#### Albrecht Goes : *La Flamme du sacrifice*

Entre 1942 et 1945, Albrecht Goes était pasteur auprès des soldats, dans les hôpitaux et dans les prisons. Il a écrit deux petits ouvrages en prose : *Jusqu'à l'aube* (1950) et *La Flamme du sacrifice* (1954). Tous deux traitent des crimes commis par les Allemands au cours de la

---

<sup>5</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, op. cit., p. 38.

<sup>6</sup> Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 178 [Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009].

Seconde Guerre mondiale. *La Flamme du sacrifice*<sup>7</sup> est paru en Allemagne aux Éditions Fischer à Francfort-sur-le-Main. Ce récit raconte l'histoire d'une Allemande, Madame Walker, qui, par pitié pour les victimes juives, veut se donner en sacrifice à Dieu (en holocauste).

Le récit est narré à la première personne du singulier, représentée par deux narrateurs différents. Le premier « je », qui décrit le cadre, le prologue et l'épilogue de l'histoire, et qui est également l'interlocuteur de Madame Walker, laisse cette dernière s'exprimer dans un monologue ou dans sa lettre. Le temps employé est le présent qui se réfère à la publication du roman en 1954. Pour être plus précis, l'époque contée par Madame Walker est celle du nazisme, dans les années 1942-1943. À cette époque, la boucherie de Madame Walker était la seule de la ville dans laquelle les Juifs pouvaient acheter de la viande. Ainsi, Madame Walker a pleinement vécu la souffrance de la population juive. Le second « je », un jeune homme qui sous-loue un logement dans la maison de la bouchère, s'est épris de la fille d'un homme juif qui a sauvé Madame Walker alors qu'elle voulait se sacrifier au cours d'une nuit de bombardements.

Ce récit comprend également un prologue et un épilogue. Le passage suivant se trouve dans l'introduction : « *Mais il est bon aussi que parfois quelqu'un se souvienne. Car il reste autre chose encore que cendre éparpillée au vent. Il y a une flamme. Le monde périrait, glacé, si n'était cette flamme* » (p. 8).

Il apparaît déjà la signification de la formule « la flamme du sacrifice », qui se réfère à l'extermination des Juifs, à l'holocauste, et est incarnée par un personnage féminin<sup>8</sup>. Un lien direct est alors établi entre les victimes de la Shoah et les « bons Allemands ». Ce cadre de narration allégorique rappelle que la « flamme » et non la « cendre » tient le monde au chaud. Par conséquent, Madame Walker symbolise cette flamme. Elle diffuse un peu de lumière pour les Juifs condamnés à mort, un « *moment de confiance, un souffle de liberté*<sup>9</sup> » (p. 88). La féminisation se développe aux côtés de la préservation de l'humanité en cette période sombre. En 1985, soit 30 ans après la publication de ce roman, Richard von Weizsäcker<sup>10</sup> a également appliqué ce topos aux femmes (allemandes) qui se rangeaient du côté des bonnes victimes allemandes. Dès lors, Madame Walker incarne la « bonne Allemagne ». Elle, « *ma logeuse* » (p. 30), fait partie de cette maison, où vit le narrateur sous-locataire. Cette maison est « *la demeure du destin* » (p. 37).

De manière allégorique, Madame Walker symbolise « l'Allemagne meilleure ».

---

<sup>7</sup> Albrecht Goes, *La Flamme du sacrifice*, traduit par Pierre Bertaux Paris, Éditions Albin Michel, 1957. Par la suite, les références des citations prendront la forme de numéro de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

<sup>8</sup> Ainsi, le terme renvoie à son origine grecque « holocaustoma », c'est-à-dire « holocauste ». Ce terme était déjà employé en 1943 pour caractériser les crimes des nazis. Cependant, ce n'est qu'à la diffusion en Allemagne de la série américaine « Holocaust: The Story of the Family Weiss » (1979) que le terme « holocauste » fut employé en Allemagne pour désigner la « Solution finale de la question juive » à laquelle les nazis s'étaient consacrés. Cf. Wolfgang Benz [dir.] *Lexikon des Holocaust*, Beck, Munich, 2002.

<sup>9</sup> Dès lors, Mme Walker correspond à la femme que Christina Thürmer-Rohr qualifie dans son essai féministe de soutien et de complice, qui conserve le *statu quo*, grâce à l'illusion de liberté. Par la suite, Mme Walker se reproche ses actes. En revanche, le narrateur la conçoit comme un personnage d'opposition.

<sup>10</sup> Dans un discours de M. Weizsäcker de 1985, il est dit : « Elles [les femmes] ont conservé la lumière de l'humanité au cours de ces années les plus noires et l'ont empêchée de s'éteindre. » Cf. [http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen\\_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/](http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/), consulté pour la dernière fois le 10 octobre 2007.

La foi en cette bonne Allemande transparaît aussi dans le discours du narrateur, qui souhaite entendre l'histoire de cette femme et qui sait ce « *que cette histoire, sous ses aspects atroces, recèle de profond amour, l'amour qui fait que dure le monde* » (p. 38). Pour le narrateur, le caractère humain de l'acte de Madame Walker apparaît au premier plan. Il est clairement visible dans une métaphore de la « féminité » : « *Un être qui a le courage de rappeler au jour un tel passé s'ouvre comme s'ouvre le ventre d'une femme qui accouche. Cet être va se refermer, bientôt, mais pas avant d'avoir associé à son secret un autre être. Cet autre être, c'est moi* » (p. 34-35).

La naissance en tant que symbole de « *l'amour qui fait que dure le monde* » et la parole en tant qu'acte dangereux font de Madame Walker une forme allégorique qui apporte lumière et vie. En arrière-plan se cache l'interlocuteur, dont l'histoire restera dans l'ombre. La métaphore de la naissance renvoie au symbole représenté par Madame Walker de l'autre Allemagne qui enfantera la RFA. Le silence entourant la souffrance des Juifs est pour ainsi dire vital : ainsi, la description métaphorique associe le souvenir et la naissance. Cette figure vise une fin, une conclusion. La femme allemande qui se replonge dans ses souvenirs apparaît aux yeux de « l'autre être » comme victime de ceux-ci. Le titre *La Flamme du sacrifice* représente un aspect central du sacrifice de soi dans ce récit. Même si l'impossibilité de se sacrifier nous est narrée, ce désir est l'image, le signe de l'amour et de l'humanité, qui prévaut à la fin du récit. L'utilisation du terme « holocauste », qui déjà lors de la parution de l'ouvrage (en 1954) décrivait l'extermination des Juifs, sera interprétée dans sa traduction allemande comme un processus de sacrifice. Sa tristesse face à la douleur des Juifs a amené Madame Walker à agir, à s'offrir en holocauste à Dieu, de manière à écarter le peuple juif de cette souffrance. Le père juif d'une sous-locataire découvre Madame Walker et la sauve de sa maison en flammes. Ensuite, il la couvre de son manteau sur lequel est cousue l'étoile juive, qui lui a interdit l'accès à un abri antiaérien. Il en fait le récit suivant :

*« Soudain, je réalisai : le manteau que j'avais posé sur Madame Walker, l'étoile jaune cousue sur l'épaule ! Je revins sur mes pas en toute hâte, j'arrachai l'étoile jaune ; Madame Walker ouvrit les yeux, me reconnut, sourit un instant. Mais le sourire s'éteignit sur son visage et elle dit : « Il n'en a donc pas voulu. – De quoi ? dis-je. – Du sacrifice. – Mais qui donc ? – Dieu n'en a pas voulu. » Ce furent à peu près les dernières paroles que j'entendis prononcer en langue allemande ; (...) » (p. 97-98)<sup>11</sup>.*

Madame Walker ne doit pas subir « injustement » les mêmes malheurs que les Juifs, c'est pourquoi le père juif la sauve, l'empêchant de « devenir juive ». Elle est la chrétienne qui voulait se sacrifier de son plein gré à Dieu. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Madame Walker ne narre pas elle-même cette partie de l'histoire. Le père conclut le récit de manière à ce qu'il apparaisse clairement qu'un tel sacrifice n'était et n'est pas possible, que l'Allemagne a été abandonnée par cette possibilité, qu'elle a été abandonnée par Dieu, qu'à l'instar de Madame Walker, qui porte sur son visage les stigmates causés par cette nuit de bombardements, aucune femme ne porte la trace de l'amour. La victime juive livre un récit à propos de Madame Walker dont le contenu accentue particulièrement l'authenticité de l'acte de celle-ci. En tant que sacrifice, l'acte de Madame Walker s'adressait à Dieu. En tant que suicide, en revanche, il s'adressait à « l'inhumanité des hommes », responsables de la Shoah. Le sauvetage par le père juif – le sauvetage du christianisme par le judaïsme – indique qu'il faut assumer la faute et en porter le poids dès maintenant.

---

<sup>11</sup> Récit rapporté dans une lettre écrite à Sabine, la jeune fille que Madame Walker avait reconnue et qui s'était alors renseignée au sujet de son père.

Le narrateur fait le sacrifice de lui-même en accordant plus d'importance à Madame Walker, le personnage féminin, dans le prologue et l'épilogue. Elle devient alors l'incarnation de l'humanité. Cette humanité se traduit par « *le stigmaté* » (p. 102) que Mme Walker porte sur le visage. Le narrateur reste lui-même invisible et se fond dans la masse, victime de l'inhumanité de cette « sombre époque », trop faible pour s'y opposer. Cette culpabilité reste inscrite dans le « *stigmaté* » et, en tant que symbole de l'amour, se transforme en souffrance causée par la privation d'amour en cette « sombre époque ». D'autre part, la compassion pour les victimes juives se change en pitié des « bons Allemands (victimes) ».

Au cours de l'épilogue, le narrateur de celui-ci et du prologue se détache du récit pour disposer les personnages de la narration aux côtés de la figure symbolique que représente Madame Walker. Ils doivent conserver ce témoignage d'humanité. Ce cadre de narration confère au récit le caractère parabolique d'un sermon.

Madame Walker décrit les raisons qui l'ont poussée à ne pas se rendre dans les caves pour se protéger des bombardements de manière bien plus rationnelle que le narrateur :

*« Si vraiment on en est là, si une femme qui attend un enfant est amenée à faire cadeau de la poussette parce qu'on les a condamnés à mort, sans raison, elle et l'enfant à naître, si cela peut exister, alors c'est bien la fin de tout. Dieu ne peut plus revenir comme avant. Et après tout, il n'y a plus qu'une chose possible : que de tout cela il soit fait place nette – par le feu »* (p. 85-86).

Cette position radicale – qui implique pourtant une préconisation de la guerre de bombardement – ne cessera néanmoins d'être niée. En effet, à travers la construction du récit mise en place par l'auteur, Madame Walker est érigée en « lumière dans la nuit ». Le narrateur s'oppose au discours critique que tient Madame Walker vis-à-vis d'elle-même et duquel il apparaît clairement qu'elle ne se trouve pas à la place du peuple juif, qu'elle ne fait pas preuve d'impuissance, bien au contraire :

*« Et j'ai compris de quel côté il fallait être, j'ai compris ce qu'on devait faire. Je veux dire : ce qu'on aurait dû faire, ce qu'il aurait fallu faire. Cela, je l'ai vite compris. Mais ce qu'on aurait dû faire, nous ne l'avons pas tous fait »* (p. 58).

La tristesse éprouvée pour la bonne Allemagne et les « bons Juifs allemands<sup>12</sup> » montre également le fossé entre l'aveu concernant le crime commis à l'encontre du peuple juif et la tristesse ressentie pour « l'insuffisance » de sa propre action, pour « la bonne Allemagne ». Madame Walker désirait-elle se sacrifier pour l'Allemagne ? Rédimer entièrement le pays de ses fautes ? Ou souhaitait-elle se donner en sacrifice à Dieu à la place du peuple juif ? Ou encore voulait-elle accomplir ces deux objectifs ? Ces questions restant ouvertes, le lecteur est par conséquent libre de décider de faire le sacrifice de soi en parallèle à « l'être victime » d'une faute trop grave. Dans sa conclusion, l'auteur qualifie l'acte de Madame Walker de « *signe d'amour* » :

*« (...) cette question : « Est-il possible de mettre en balance l'effroyable culpabilité de toute une époque et, en face, le sacrifice improvisé de la femme d'un boucher, sa volonté délibérée de se vouer au brasier ? » (...) Sans doute le*

---

<sup>12</sup> « "Allemands, bons ; Allemands, pas méchants", me dit-il (...) Les larmes me montent aux yeux ; je ne peux pas dire ce que je pense : "Allemands, méchants(...)" » (p. 60 du récit de Madame Walker).

*stigmaté du feu sur le visage de la femme est là pour porter témoignage ; il est un signe d'amour, de l'amour qui fait que le monde existe encore » (p. 101-102).*

De cette façon, Mme Walker a sauvé l'humanité de cette « sombre époque ».

Dans la chosification de la femme en un signe d'amour, la « culpabilité de l'époque » a trouvé une place et se trouve, pour ainsi dire, exclue. Si la faute est reconnue, le narrateur transforme la femme en une métaphore, qui transcende la réalité et dissimule les crimes du Troisième Reich sous le symbole de la flamme, dont le rôle est d'avertir, mais aussi de sauver. Il se produit alors une réconciliation avec la faute. Le crime de la propre participation est alors profondément refoulé. Ainsi, cette « figure du sacrifice » reconforte surtout le narrateur, dont la vie au cours du Troisième Reich n'est pas mentionnée dans le récit. Le crime n'est rapporté qu'à cet instant. Et il porte le poids du temps. Enfin, la narration apporte une conclusion aux crimes nazis ; elle est empreinte du geste chrétien de réconciliation<sup>13</sup>. Le titre place l'acte de Mme Walker du côté des victimes de la Shoah\*. Mme Walker incarne un personnage féminin positif et plein de dévouement, au moyen duquel le crime de la Shoah est refoulé. Elle est également amenée à un sacrifice manqué qui, au final, place les « bons Allemands » dans la situation de victimes. La « naissance » – qui amène le souvenir d'une « sombre époque » – s'achève ainsi. « L'autre être » est vainqueur, l'histoire se conclut sous le signe du stigmaté (de l'amour). « *L'holocauste* » devient une allégorie de la bonne action d'une femme allemande.

### **Max Frisch : *Homo Faber* (1957)**

Le personnage du roman *Homo Faber*<sup>14</sup> du Suisse Max Frisch fut décrit comme le « phénotype<sup>15</sup> » de l'année du miracle économique empreinte de matérialisme. Le roman *Homo Faber : Un rapport* est paru en 1957 chez Suhrkamp Verlag. Il raconte l'histoire de Walter Faber qui, sans le savoir, est tombé amoureux de sa fille et qui, après de longues années, retrouve son amour de jeunesse Hanna, une « demi-Juive » qui dut fuir les nazis dans les années 1930.

Le récit de Walter Faber débute par le crash de son avion dans le désert, faisant suite à une autre de ses « chutes » : au cours de l'escale, l'homme avait perdu connaissance. À cet instant déjà, son passé remonte à la surface, l'affectant de manière physique, puisqu'il sent ressurgir le souvenir d'Hanna grâce à son voisin de siège allemand. Pour Walter Faber, la maladie et le souvenir refoulé sont étroitement liés. À la fin du récit, il se réveille dans un hôpital face à Hanna. L'histoire s'achève sur son opération. Le cheminement menant à cette position de « faiblesse » et de « féminité », au cours duquel, comme je le démontrerai par la suite, s'inversent les rôles de victime et de coupable, est marqué par le refus des « caractères féminins ». Il dit déjà de sa chère Ivy, de laquelle il se sépare après son crash : « *Ivy signifie lierre, et, pour moi, c'est le nom que portent toutes les femmes. Je veux être seul !* » (p. 113)

---

<sup>13</sup> Cf. Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, op. cit. Ici, l'auteure décrit entre autres l'influence de l'Église dans les années 1950 en République fédérale d'Allemagne sur les discours politiques du passé.

\* NdT. Le titre original allemand, *Das Brandopfer*, signifie holocauste et renvoie donc clairement aux crimes nazis.

<sup>14</sup> Max Frisch, *Homo Faber, Un Rapport*, traduit par Philippe Pilliod, Saint-Amand, Gallimard, 1961. Par la suite, les références des citations prendront la forme de numéros de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

<sup>15</sup> Frederick Alfred Lubich, *Max Frisch: Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Gantenbein*, Munich, Wilhelm Fink, 1990, p. 41.

Ce rejet s'applique également à lui-même : « *Je ne me sens pas bien, quand je ne suis pas rasé ; (...) J'éprouve alors la sensation de devenir quelque chose comme une plante (...)* » (p. 32), donc « quelque chose comme une femme », puisque toutes les femmes sont du lierre pour lui. Il est cependant sans défense face à l'envahissante « femme-lierre », Ivy, et se sent comme un « *pantin* » (p. 76), humilié par la séduction de cette femme :

*« Je crois qu'Ivy voulait arriver à ce que je me déteste, et me séduisit simplement pour que je me déteste, et c'était là son plaisir, de m'humilier, le seul plaisir que je puisse lui procurer »* (p. 81).

Bien que ce soit lui qui quitte Ivy, il se considère comme une victime de sa « féminité ». Incapable d'assumer sa faute (sa séparation), il sombre alors dans un sentiment diffus de culpabilité. Ce rejet des « caractères féminins », qui sont unis à la nature, apparaît dans une description de la jungle, dans laquelle M. Faber trouve la dépouille de son ami Joachim, entrecoupée par des souvenirs de l'époque où Walter côtoyait Hanna, pendant la période du nazisme. La jungle est décrite au moyen d'associations avec la décomposition et la reproduction, qui souligne le lien entre la féminité et la mort<sup>16</sup>. À ce moment, Faber dévoile l'origine de sa séparation avec Hanna. « *Contrairement à mon père, je n'étais pas, je crois, antisémite ; j'étais simplement trop jeune comme la plupart des hommes au-dessous de trente ans, pas assez mûr pour être père* » (p. 57). C'est donc là l'excuse qu'il présente pour ne pas avoir épousé Hanna, qui lui avait reproché de vouloir se marier uniquement « *pour prouver [qu'il] n'était pas antisémite* » (p. 70). Face à la politique, Walter Faber se réfugie dans son appartenance sexuelle et généralise le problème de la « paternité », l'amenant à penser qu'il est également proche des opinions antisémites de son père. Il se terre dans la faiblesse, propre aux jeunes hommes vis-à-vis de la paternité.

Sortant de la jungle en prononçant ces mots : « *Tu sais que la mort est femme (...) et que la terre est femme\* !* », le regard de Walter, ou plutôt son récit, se tourne vers Sabeth<sup>17</sup>. Ainsi, la « féminité civilisée, positive » est mise en parallèle à la jungle à l'intérieur de Sabeth. Le rejet des « caractères féminins » par Walter Faber trouve son pendant dans son désir ardent de ceux-ci, incarnés de manière positive par Sabeth et Hanna. « L'envie de féminisation » dans les nombreux « états embryonnaires »<sup>18</sup>, qui représentent le souhait d'un retour dans le ventre maternel, témoigne ici d'un lien profond entre féminisation et sacrifice de soi. Pour Faber, la séparation des sphères « féminine » et « masculine » se produit en parallèle à celle de la « nature » et de la « technique ». Or, comme Faber désire ardemment ces « caractères féminins » et cette « nature »<sup>19</sup>, la séparation est pour lui un moment tragique, car il espère une place « pré-discursive » et irresponsable de la féminité, précisément parce qu'il se sent la victime des « caractères féminins » qui l'entourent. Après le décès de sa fille, dont il se rend

---

<sup>16</sup> « *Ce qui m'énervait : les têtards dans chaque flaque d'eau, dans la moindre petite mare, une foule de têtards, partout cette obsession de la reproduction, cela pue la fécondité, la pourriture florissante.* » (p. 62)

\* NdT. En français dans le texte original.

<sup>17</sup> « *“(...) est femme !” a-t-il ajouté, et ceci, je le comprenais, car c'était ainsi, exactement ainsi ; j'ai éclaté de rire, sans le vouloir, comme on rit d'une obscénité. Ce fut peu après la sortie du port que j'aperçus pour la première fois la jeune fille à la queue de cheval blonde (...)* » (p. 85-86)

<sup>18</sup> En chemin vers Joachim, M. Faber s'allonge dans une mare, « *couchés sur le dos, la bouche fermée afin de ne rien avaler ; l'eau était trouble et chaude (...)* » (p. 63). Marcel et Walter Faber sortent de la jungle « *glaireux comme des nouveau-nés* » (p. 85). Aussi, M. Faber s'assied sur le lit de Sabeth « *comme un fœtus* » (p. 184) et à Cuba, il perd sa « masculinité », (c.-à-d. son aptitude sexuelle, p. 222). Puis, il « *dessine une femme dans le sable chaud et [se] couche dans cette femme qui n'est que sable, et lui parle* » (p. 221).

<sup>19</sup> Ce dessin de femme sur le sable dans lequel se couche « un collégien » laisse transparaître le désir ardent d'union et de retraite dans l'innocence de la mère.

responsable, M. Faber endosse le « rôle de victime », et, tandis que les « caractères féminins » se transforment en « caractères naturels » (à Cuba), il peut alors se dédouaner de toute responsabilité. Faber veut faire partie des opprimés : « *Ma rage parce qu'ils me prennent tous pour un Américain, (...)* » (p. 215). « *Ma rage contre l'Amérique !* » (p. 218) L'acte grandiose du sacrifice de soi qu'il accomplit après la mort de Sabeth à Cuba témoigne d'une volonté d'un retour à l'innocence : il dessine une femme dans le sable et s'allonge dedans<sup>20</sup>. Cette image souligne l'abandon de sa culpabilité, alors qu'il s'intéresse maintenant aux « caractères féminins » d'une manière positive. Dans le même temps, M. Faber s'inscrit dans une position de victime.

Si, dans un premier temps, la Shoah est refoulée par l'association avec les « caractères féminins », elle n'apparaît pas dans l'adoption de la « féminité », c'est-à-dire dans la féminisation progressive de Faber, mais est refoulée dans la confession d'Hanna. En effet, cette dernière implore son pardon :

*« Pourquoi j'avais dit cela [ ? ] (...) Ton enfant, au lieu de notre enfant. Était-ce un reproche ou simplement de la lâcheté ? (...) Savais-je alors combien j'avais raison ? (...) Pouvais-je lui pardonner ! Elle a pleuré, Hanna à genoux, (...), Hanna qui baise ma main, (...) »* (p. 252-253).

Faber ne laisse pas transparaître sa propre faute. La Shoah s'efface derrière l'inceste, pour lequel Hanna (la survivante de la Shoah) assume la responsabilité. Ainsi, Walter devient victime de la Shoah, tandis qu'Hanna, « la mère juive », se trouve à l'origine de la récupération de sa fille. Dans cette « confession » d'Hanna, M. Faber se voit donc acquitté de ses fautes.

La Shoah est associée aux personnages d'Hanna et Sabeth. Cette dernière incarne le conflit personnifié entre Walter Faber et Hanna. En tant que leur fille à tous les deux, Sabeth est également une survivante de la Shoah. Son décès amènera la rédemption de Faber. Grâce à cet événement, il rencontrera à nouveau Hanna, qui lui permettra d'expié sa faute. La faute que représente l'inceste masque celle des crimes à l'époque du nazisme. Grâce à cette « femme », la responsabilité sera non seulement écartée, mais aussi contée. Walter Faber devient alors lui-même « féminin » et « victime de la Shoah ».

Ainsi, son « rapport » ne sert pas d'explication, ni à mettre au centre de l'intérêt sa fille décédée, mais bien à prouver son innocence. La perception de la faute l'associe directement à l'inceste et lui réserve un sort funeste. En tant que victime du destin, Faber n'a à répondre d'aucune responsabilité. Aussi, l'allusion à Œdipe<sup>21</sup> renvoie à son devenir « d'innocent-coupable ». Il refoule alors sa mauvaise conduite envers Hanna et son sentiment de culpabilité à son encontre, comme « *les remords habituels qu'on se fait, quand on n'a pas épousé une fille* » (p. 166). Mais ils « *se révélaient superflus. Hanna n'avait pas besoin de moi.* » (p. 166). Pour Hanna, une union avec le Suisse Faber aurait été synonyme de protection contre le nazisme, mais elle voulait se marier par amour et non agir sous la contrainte que les nazis commençaient à exercer. En outre, Walter Faber est lui-même à l'origine de son ignorance concernant Sabeth, puisqu'il a décrit cette dernière comme la fille d'Hanna. Il ne peut tolérer que d'autres personnes souffrent ou aient souffert. D'ailleurs, il affiche un certain

---

<sup>20</sup> « *Plus tard, comme un collégien : je dessine une femme dans le sable chaud et me couche dans cette femme qui n'est que sable, et lui parle à haute voix. – Sauvageonne !* » (p. 221).

<sup>21</sup> « *Pourquoi ne pas prendre ces deux fourchettes, les tenir droites dans mes poings et laisser tomber ma tête, pour me délivrer de mes yeux ?* » (p. 240).



mépris lorsqu'il parle de M. Lewin, un survivant de la Shoah qui danse avec Sabeth sur le bateau : « [Il] dansait tout en mazarinka, parce que né en Pologne, enfance dans un ghetto et ainsi de suite » (p. 110). « Et ainsi de suite » sont ses termes pour décrire la Shoah – « tout le monde sait ce qu'il s'est produit », semble-t-il dire. S'y ajoute-t-il un sentiment de jalousie, peut-être envers le « statut de victime » ? Ainsi, il refuse de croire aux souffrances d'Hanna : « Je ne vois pas pourquoi sa vie serait ratée » (p. 178), déclare-t-il avant le décès de Sabeth. Il ne prend pas en compte la période de persécution, d'émigration, de responsabilité et de fardeau d'un parent isolé. Enfin, M. Faber exige d'Hanna qu'elle l'accuse, car il ne peut admettre lui-même sa faute : « Pourquoi ne le dit-elle pas, que j'ai détruit sa vie ? » (p. 240). Ses sentiments diffus de culpabilité se dissipent grâce aux « états embryonnaires » qui engendrent une renaissance ou conduisent à la mort symbolique de la « femme dans le sable » (voir ci-dessus). Le décès de Sabeth efface la faute de Walter : comme l'inceste constituait une faute jusqu'à la mort de la jeune fille, l'époque du nazisme, de la Shoah et de la mauvaise conduite de Walter Faber n'est plus déterminante, seul le silence d'Hanna reste important. Le décès de Sabeth peut être considéré comme purifiant et permettre à M. Faber de devenir une victime libérée de sa faute. Sabeth et Hanna incarnent la vraie victime dans laquelle M. Faber veut se fondre. Dans le récit, son ulcère à l'estomac, son « mal-être » vis-à-vis de l'histoire, le délivre finalement d'un profond débat qui l'opposait à son comportement au cours du « Troisième Reich ». La Shoah disparaît derrière l'inceste. À la fin du roman, la maladie de Faber fait clairement apparaître le refoulement définitif de sa culpabilité, à savoir l'accusation d'Hanna. Celle-ci le prie de lui pardonner de ne lui avoir rien dit à propos de sa fille. L'absolution définitive de la faute se produit au cours de la construction de l'histoire en tant que récit, ou, plus précisément, en tant que confession. À genoux, Hanna se confesse au chevet de Faber. La faute sera retournée contre la victime. Pour le lecteur, l'ouvrage se termine alors par Faber recevant la mort en châtiment, Hanna devenant la seule personne qui endosse véritablement la responsabilité, puisqu'elle a non seulement une fille en commun avec Walter Faber, mais qu'elle a également privé le père biologique de sa fille.

### **Erich Fried : *Le Soldat et la fille* (1960)**

Né en 1921 à Vienne, Erich Fried émigra en 1938 en Angleterre. En 1946, il entamait déjà l'écriture du roman *Le Soldat et la fille*<sup>22</sup>, qui sera publié chez Claassen Verlag à Hambourg en 1960. Deux narrateurs y content l'histoire d'un soldat juif qui s'éprend d'une surveillante de camp de concentration condamnée à mort. Cette histoire constitue l'action d'un récit-cadre pour les « *Manuscrits du soldat* », dans lesquels ces paraboles de la violence, de la guerre et de la faute sont relatées. Deux instances narratives interviennent dans ce roman : un narrateur à la première personne du singulier fait le récit de la première partie « *Rapport* » et de la troisième partie « *Fin du rapport* » et retrace sa rencontre avec le « soldat » ; le second narrateur, dont les récits composent la deuxième partie, « *Manuscrits du soldat* ». Le narrateur à la première personne commente également les « *Manuscrits* ». Nous analyserons principalement le rapport, car il s'agit ici d'une « histoire d'amour », tandis que les « *Manuscrits* » contiennent de courts récits riches en symboles.

Les deux instances narratives se distinguent très fortement, mais le narrateur en « Je » constate néanmoins « *que souvent il m'est à peu près impossible aujourd'hui de distinguer entre lui et moi* » (p. 38). Le caractère authentique de ce roman, conféré par cette composition

---

<sup>22</sup> Erich Fried, *Le Soldat et la fille*, traduit par Robert Rovini, Saint-Amand, Gallimard, coll. l'étrangère, 1962. Par la suite, les références des citations prendront la forme de numéros de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

en un « *Rapport* » et des « *Manuscrits du soldat* » commentés par le narrateur, fait naître la possibilité d'une discussion empathique sur le thème de la faute, parce que le narrateur commentateur impose une distance, mais permet également de rendre le processus « d'identification » transparent et concevable<sup>23</sup>. Déjà le titre, *Le Soldat et la fille*, renvoie à la signification allégorique des faits rapportés. « La fille » correspond ici à l'allégorie d'un animal offert en sacrifice :

*« Il est difficile de se défendre de l'impression que la véritable Helga, son véritable visage, sa véritable figure, n'ont pas dû tarder à s'estomper aux yeux spirituels de ses juges pour faire place à de plus anciennes visions, à l'animal du sacrifice sous ses couronnes ou à la jeune fille enchaînée nue que l'on emmure dans les fondations du nouveau pont, de la nouvelle maison, pour porter bonheur à l'édifice » (p. 23).*

Cette observation « féministe » du narrateur, qui de manière protectrice prend la défense de la femme réelle, fait déjà référence aux « *Manuscrits du soldat* » suivants. L'auteur qualifie la « *substance [du] mouvement* » (p. 46) du nazisme « *de masculin* » (p. 46) « *où les femmes avaient été incorporées à l'élite de l'uniforme, elles n'y avaient pas été femmes, mais guerrières sans poudre et bâton de rouge* » (p. 46). Pour le nazisme, il s'agit de la « *négation de la féminité* » (p. 46). Cette reconnaissance des rapports du fascisme et de la misogynie ne mène pas à une remise en question des images de rôle, mais à « une fuite dans le sexe », comme étant un port plus sûr contre la grisaille de l'inhumanité, la « *féminité naturelle* » excluant le nazisme.

Le soldat compare Helga<sup>24</sup> à Jeanne d'Arc. Le narrateur reprend cette comparaison et y ajoute ces mots : « *Championne du Christ ou de l'Antéchrist* » (p. 46). La grâce doit aussi être accordée aux « *armées de l'autre bord* » (p. 46), comme aux vainqueurs. Le narrateur confère alors à Helga l'image, l'allégorie de la vierge combattante, aveugle, fanatique, nationale, dépolitisant ainsi ses actes. La Shoah n'est pas prise comme thème, il s'agit plutôt de rapports avec la faute après 1945 et de l'acquittement potentiel des coupables, puisqu'ils étaient innocents. Dans ce récit, la culpabilité et l'innocence sont transposées dans la sexualité pour y être débattues. À l'inverse de Jeanne d'Arc, Helga veut perdre son « *innocence* », c'est-à-dire sa virginité, avant de mourir. Après avoir exprimé ses dernières volontés, elle insulte les gardes et ne peut plus retenir ses sanglots. « *Aux paroles d'Helga* », un soldat présent « *éclata*

---

<sup>23</sup> Le « *Rapport* » du narrateur, les « *Manuscrits du soldat* » ainsi que les deux postfaces de l'auteur (en 1960 et 1981) laissent apparaître trois manières différentes de narrer : celle de la personne qui fait le rapport, celle de la mise en œuvre poétique et celle de l'« auteur ».

Selon la conception d'auteur de Foucault, qui traite, retisse et fabrique le discours dominant, et élabore un centre de discours, il ne s'agit pas du vrai auteur Erich Fried, mais de l'« auteur » qui a également créé l'auteur juif et antifasciste Erich Fried. Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Daniel Defert, François Ewald (dir.), écrit en quatre tomes : *Foucault, Dits et Écrits*, Tome I, 1954-1969, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2001, p. 1003-1041. Par la suite, le terme auteur portera le sens attribué par Foucault. Dans le deuxième épilogue, Erich Fried recueille les agressions dont il a été victime à cause du livre. Il serait « un nazi camouflé, un apologiste invétéré des Allemands ou (...) une personne trop serviable, conciliante qui pardonnerait trop » (p. 251).

<sup>24</sup> Helga est le nom de la surveillante de camp de concentration condamnée à mort. Erich Fried se réfère ici à Irma Grese, une surveillante SS à Auschwitz et à Bergen-Belsen, condamnée à mort en 1945. Cf. Claudia Taake, *Angeklagt : SS-Frauen vor Gericht* [Accusées : femmes SS devant le tribunal], Bibliothèque et système d'informations de l'Université d'Oldenbourg, Oldenbourg, 1998. Erich Fried cite Irma Grese dans sa seconde postface.

d'un rire bref, coupé net » (p. 27). Elle le punit<sup>25</sup> en exigeant : « *Je veux cette nuit coucher avec quelqu'un. Avec cet ami\* (...)* » (p. 27). « Cet ami » est le soldat juif, qui rédige ces « *manuscrits* » et dont l'histoire est contée. L'annonce d'Helga fait naître chez lui un grand sentiment de honte<sup>26</sup>. Ici déjà, la culpabilité de cette femme se reflète dans sa honte (et devient « sa propre faute »). Par son désir sexuel, « *elle s'était révélée femme* » (p. 47). Elle devient alors une « vraie » femme et dépasse l'allégorie. Et, parce qu'elle est une femme, la haine du soldat se transforme en amour, car il veut croire au « bien ». Il avait d'ailleurs admis auparavant qu'« *on pouvait haïr une femme, plus sauvagement, plus profondément, et tout autrement qu'un homme* » (p. 35-36). Surtout si elle avait réussi à retourner sa « nature maternelle » positive pour adopter une « *nature virile* » (p. 46). Ce retour à sa « bonne nature » fait naître un sentiment de haine chez le soldat et la tentative de refouler la féminité de la jeune femme éveille chez lui de la compassion à son égard. Dès lors, en reconnaissant sa « féminité », la haine du soldat se transforme en amour. Cet amour, dans lequel sombre la victime de la guerre et de la Shoah, le soldat juif venu d'Allemagne<sup>27</sup>, est le centre d'une autre action. Son amour pour Helga pousse le soldat à se sentir « *bourreau et victime d'une déesse de la mort (...)* » (p. 48). La femme en tant qu'objet sexuel et objet de l'amour dissimule alors sa culpabilité et la Shoah. La victime de la Shoah<sup>28</sup> souffre déjà de son amour et devient à nouveau une victime puisqu'il appartient aux « puissances triomphantes », et est aussi le juge ainsi que le bourreau d'Helga.

Dès lors, grâce à son amour, il efface la faute de la jeune femme et Helga est ainsi injustement exécutée. La nuit de leur acte est rapportée du point de vue du soldat. Ce changement de focalisation narrative, ici du narrateur qui aime la coupable, donne au lecteur la possibilité de s'identifier à la victime aimant cette coupable. Ici, le soldat décrit simplement une union mystique « *Homme et femme (...), ils sont le sens* » (p. 57-58). Le jour suivant<sup>29</sup>, le soldat demande la libération d'Helga, car, dès lors, « *elle n'était plus coupable* » (p. 65) – il l'avait fait devenir femme (appartenir à ces individus, qui se distinguent par leur appartenance sexuelle sans ambiguïté) et avait ainsi expié sa faute<sup>30</sup>. En plein cœur de l'histoire, au cours de cette « nuit d'amour », comme on l'appelle, « *Helga put alors pour la première fois montrer son repentir parce qu'aucun repentir ne lui était plus demandé* » (p. 54). Le crime d'Helga, le crime de la Shoah, reste dans l'ombre. Comme Helga « *est l'obscurité elle-même* » (p. 73) – selon les écrits du soldat, la Shoah devient alors le « *néant que l'on cherche souvent à fuir dans le sexe* » (p. 51) – écrit l'auteur du rapport.

Dans les « *Manuscrits du soldat* », l'allégorie se présente sous la forme d'une féminisation de la Shoah. Grâce au récit allégorique, une vérité universelle doit apparaître. L'exécution d'Helga comme la faute qui pèse sur les épaules de la victime, du soldat juif, se trouvent au centre des « *Manuscrits du soldat* ». La Shoah évolue en cruauté dont les hommes font preuve entre eux et n'est pas soulignée de manière explicite. Dans cet ouvrage, « la femme » n'apparaît pas en tant que coupable. Par contre, la « Mort Mère » survient à maintes reprises

<sup>25</sup> « *Son dernier désir n'avait d'abord pas eu d'autre but que (...) de démontrer (...) qu'elle pouvait encore (...) punir un rire* » (p. 32).

\* NdT. Terme en français dans le texte original.

<sup>26</sup> « *De ma vie jamais je n'avais eu tellement honte* » (p. 28).

<sup>27</sup> « *Et dès lors, il s'enfonça dans son amour, de plus en plus profondément* » (p. 43).

<sup>28</sup> Le soldat est le seul survivant de sa famille (p. 36 sqq.).

<sup>29</sup> Cet épisode est conté par celui qui écrit le rapport.

<sup>30</sup> La quasi « vierge innocente » Helga, (« *Car dans sa carrière de guerrière, dans ce mouvement qui restait au fond incompatible avec la femme, Helga avait été pareille à une larve. Et les larves, même quand elles se montent dessus, ne s'accouplent pas* » (p. 47)) deviendra dès lors « innocente » lors de sa défloration, car l'amour est en elle.

dans son rapport : « *J'ai cru que la mort était le Père, mais je vois maintenant que la mort est la mère. La mère est la tête en bas, simple trou noir !* » (p. 189) « *La Terre Mère redevient par là (...) la Mort Mère* » (p. 194).

La crainte du soldat de se retrouver face à la cruauté de ce monde transparaît dans son refus de la croire coupable. Comme elle ne peut être coupable, « la féminité » devient victime dans cette construction de Fried de l'ordre symbolique. « Être coupable » et « accepter la culpabilité » sont associés à la personne du soldat. Ainsi, la responsabilité pénale a une connotation « masculine ». Dans l'évocation du thème de la Shoah, la transformation de la femme en « *déesse de mort* » (p. 210) symbolise la déshumanisation et la perte de confiance au monde. De manière paradoxale, « *l'idée de délivrer Helga ne lui fût pas venue* » (p. 42) malgré son « profond amour » pour elle. Il semble que son amour l'a conduit à vouloir se sacrifier. Ainsi, la Shoah sombre avec Helga, alors que le soldat reste en vie et fait face à sa culpabilité quant à la mort de la jeune femme. Il a laissé apparaître cette culpabilité dans son ouvrage littéraire qui se révèle être un rappel et une explication. Helga est alors une « victime féminine » classique du patriarcat.

Dans cet ouvrage, le sacrifice de soi a un impact plus marqué sur le texte et sur le récepteur que dans les récits précédents, puisque les narrateurs entretiennent tous deux un « dialogue » réservé au lecteur et au texte. Les textes et le récit dans son ensemble, composé du « *Rapport* » et des « *Manuscrits du soldat* » et portant le nom de roman, constituent pour le récepteur la possibilité de se laisser interpellé par le côté humain qui se dégage du roman. Supposant que les coupables ont principalement un « bon » fond, Erich Fried montre, en s'appuyant sur l'exemple d'Helga, que le nazisme amène les hommes à s'éloigner de leur véritable nature et que l'amour peut les unir et ainsi les amener à se repentir. Les hommes doivent assumer la faute et la complicité. Or, cela ne peut se produire que lorsque « l'autre bord » fait preuve de compréhension et d'amour : « *Cet amour, on ne l'a guère témoigné aux Allemands depuis la fin de la deuxième guerre mondiale*<sup>31</sup> » (p. 291). Dès lors, les coupables sont avant tout considérés comme des victimes. L'identification que nous propose le roman vise précisément ce statut de victime des coupables. « *Ils étaient des enfants perdus avant même de devenir criminels de guerre* » (p. 14). Ainsi, « le caractère humain général » dissimule les faits historiques. En arrière-fond apparaît l'hypothèse selon laquelle les « simples » citoyens allemands ne sont pas de véritables criminels de guerre, mais des êtres enjôlés<sup>32</sup>. Ce roman leur est adressé. Un bref aperçu de cette hypothèse est donné au travers d'Helga, après l'annonce de sa condamnation à mort : « (...) *tout (...) [ce] à quoi elle avait cru et qui n'avait pas été vrai (...) Sans appui et sans tenue (...) La mort seule était encore et toujours la mort (...) Ne pas pleurer tant que je ne serai pas seule* » (p. 26-27).

On lui a menti, on l'a dupée et elle a donc perdu son soutien. La peine de mort la fait devenir une victime et, d'un autre côté, cette condamnation est maintenant son seul appui. Comment le narrateur sait-il qu'elle voulait pleurer ? Il critique lui-même son manque de distance vis-à-vis des faits et déclare n'avoir que des souvenirs d'événements « *qui, en réalité, ont été vécus par le soldat* » (p. 27). Le narrateur est depuis longtemps devenu lui aussi une victime de cette histoire – et donc également de la Shoah. Les quelques phrases qui permettent à la jeune

---

<sup>31</sup> Erich Fried dans sa première postface de 1960.

<sup>32</sup> Plus tard, dans l'ouvrage de Christopher R. Brownings, *Des Hommes ordinaires. Le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, Tallandier, 2007, il apparaît clairement que sans ces « hommes ordinaires », l'organisation et l'exécution du génocide des Juifs européens n'aurait pas été possible. En outre, l'ouvrage d'Hanna Arendt sur « la banalité du mal » apparaît seulement quelques années après le roman d'Erich Fried.

femme d'exprimer son désir de coucher avec « l'ennemi » rendent le sacrifice de soi complet et permettent d'assumer la violence de la femme au cours de la guerre<sup>33</sup>. Les condamnés à mort sont représentés par des « *victimines animales* » (p. 30) et apparaissent également des références à « *Jésus* » et « *Socrate* » (p. 31) en tant que condamnés à mort. La Shoah – le motif pour l'exécution de la jeune femme – est pleinement exprimée du point de vue du narrateur, comme du soldat. La « nouvelle faute » que représente la condamnation apparaît au premier plan. Le « soldat » et la « fille » se ressemblent pour le lecteur qui les découvre victimes de la peine de mort<sup>34</sup>. En outre, le lecteur est toujours du côté de la victime et peut assurer le rôle de rapporteur, de « confesseur » bienveillant. Helga est honorée par l'aveu de ses actes, à l'inverse de « *ces êtres pitoyables, accusés à la douzaine, qui assureraient maintenant qu'ils n'y étaient pour rien* » (p. 35). En admettant sa faute, elle devient victime, avant qu'il ne soit question de repentir. Erich Fried laisse refléter sur le narrateur la compassion que l'on ressent toujours pour les condamnés à mort, alors que tous les êtres humains sont finalement mortels. Il met en évidence le fait que le condamné est toujours notre « bouc émissaire »<sup>35</sup>. Le narrateur associe la « *décadence* » (p. 53) d'Helga et le déclin de l'Allemagne. Le soldat est le sacrificateur, Helga est la victime déjà trépassée, qui peut ouvrir les yeux de celui-ci sur la vie et la mort<sup>36</sup>. Par sa condamnation, Helga devient quasiment une sainte (pécheresse). Le changement de statut victime/coupable domine les « *Manuscrits du soldat* » : dans « *La dernière mouche* » (p. 117) et « *La croisade contre les araignées* » (p. 124), l'enfant qui tourmente l'insecte finit par pleurer et se repentir. L'hostilité se transforme en amour. Le coupable devient victime de ses propres faits et mérite la pitié. À la fin de la parabole « *Passage de la voiture dans la rue* » (p. 231), les commentaires du soldat sont rapportés de manière suivante :

*« Non, mon cher, j'ai souvent beaucoup d'indulgence pour l'individu qui était nazi, je le reconnais volontiers. Or ce n'est pas parce que je suis pour les nazis, mais au contraire parce que je le considère, lui aussi, comme une victime des nazis, comme quelqu'un en effet qui a donné dans leur panneau »* (p. 253).

Dès lors, il marque une distinction entre le « peuple » et le système nazi, distinction supplantée par la responsabilité et la faute.

Dans son allégorie de la haine, de l'amour et de la guerre, Fried se désintéresse de la faute allemande et ainsi de la Shoah pour se tourner vers la question de « l'humanité » en Allemagne après 1945 et vers le rapport avec la faute et l'ennemi. C'est pourquoi l'accent est placé sur la faute qu'est l'exécution de la condamnation à mort de la coupable nazie, comme le témoigne clairement le premier poème du soldat<sup>37</sup>. « *Les soldats de la liberté ont monté la potence* » (p. 13), déplaçant ainsi la faute sur « l'autre bord<sup>38</sup> ». Le soldat, lui-même victime du crime allemand (la Shoah), relate cette faute à mesure que l'action se déroule. La Shoah est reléguée au second plan, derrière la faute de la mauvaise relation avec les coupables et surtout avec ceux qui ont avoué leur crime après 1945. Le narrateur plaide pour un sentiment de

<sup>33</sup> Helga, en tant qu'allégorie de l'Allemagne vaincue : « *vide et ouverte, maison pillée, ou maison à la porte éventrée qui attend le pillage* » (p. 32), renvoie aux viols perpétrés sur les femmes pendant la guerre, dont le corps est déshonoré à la place de la nation (du corps collectif).

<sup>34</sup> La victime devient la proie de la faute du bourreau : « *Il était lui-même condamné, de toute façon* » (p. 37).

<sup>35</sup> « *Tout condamné est notre bouc émissaire, tout condamné nous donne le spectacle de la nécessité de mourir* » (p. 31).

<sup>36</sup> « *Ce phénomène d'anticipation, qui ravit la victime au sacrificateur et finit par rendre voyants les yeux bandés, pénétra et transforma aussi la dernière nuit (...)* » (p. 51).

<sup>37</sup> p. 13.

<sup>38</sup> Le narrateur du « Rapport », comme l'auteur Erich Fried dans sa postface, décrivent le côté des « vainqueurs » en ces termes.

culpabilité qui émanerait d'une confession arrachée plutôt que d'un aveu fait de bonne grâce<sup>39</sup>.

Le lecteur peut s'identifier à la victime, car il appartient aux deux camps, et, dès lors, peut se sentir innocenté, puisque la faute est celle de « l'autre bord ». Celle-ci se transforme, tout comme les rôles de coupable et victime sont échangés : la victime, le soldat, devient le bourreau de la fille, elle-même victime d'une justice injuste. Dans leur amour respectif, le refus de la culpabilité se manifeste dans le sexe. Le narrateur le souligne comme étant un caractère humain universel : « *Ce néant que l'on cherche souvent à fuir dans le sexe* » (p. 51). Dans les « *Manuscrits du soldat* », le renversement de rôle entre la victime et le coupable ainsi que le basculement de la haine vers l'amour illustrent l'humanité universelle. L'action et la culpabilité sont liées. Chez Erich Fried, la culpabilité revêt une connotation « masculine ». Dans les textes du soldat, aucune femme n'est responsable ; la « faute » lui est transmise – c'est-à-dire à la victime (les émigrés juifs). Le pardon de la faute ainsi que la sollicitude envers l'humanité se trouvent au cœur du travail du romancier. La conscience « masculine » de ses responsabilités ainsi que la reconnaissance de sa faute siègent aux côtés de la capacité de séduction de l'homme.

La Shoah se manifeste au centre de l'« humanité ». Certes, de manière explicite, la « femme » ne doit pas apparaître comme la victime pour un nouvel État, mais comme une coupable, dont la faute est lavée grâce à son amour et grâce à elle-même. Dès lors, elle retrouve son « humanité » grâce à sa « vraie féminité », mais s'avère être la « femme victime ».

Le lecteur peut se voir également victime du « nouvel homme » – l'allié – lorsque les doutes et repentirs s'immiscent en Helga, alors la faute de l'impassibilité incombe aux puissances vainqueurs. Comme Helga ne peut se repentir, parce que les Américains et les Anglais utilisent les mêmes méthodes que le nazisme, les horreurs commises par les nazis<sup>40</sup> sont alors incorporées par « l'autre bord » et sont relativisées. Dans ce roman, la faute s'avère alors être le refus de l'amour de l'ennemi et non le crime commis contre le peuple juif. La singularité de la Shoah est alors reléguée au second plan. Dans la fable de la dernière « *mouche* » (p. 117), un enfant se spécialise dans la mise en place de méthodes de mise à mort de cet insecte qui s'avèreraient les plus efficaces. Finalement, comme il se repentit de ses crimes, la Shoah devient un fait quelconque. Erich Fried montre ici une étude de la faute, qui résulte de la condamnation de ceux qui sont responsables de la Shoah. Or, nul ne peut tirer un trait sur ces crimes. La « faute » se déplace et pèse avant tout sur les victimes. Au final, victimes et coupables sont tous (devenus) victimes de la Shoah.

Dans les trois récits analysés jusqu'à présent, le thème de la Shoah est traité au travers des femmes. Grâce aux personnages féminins que sont Madame Walker et Helga, Albrecht Goes et Erich Fried créent tous deux des allégories de la culpabilité, ou plutôt de l'innocence, alors qu'*Homo Faber* traite de la féminisation du personnage principal qui amène à un déplacement de la faute et au souvenir de la Shoah. Les crimes de la Shoah sont au final évoqués dans un amour (hétérosexuel) et écartés de toute faute et responsabilité.

---

<sup>39</sup> Selon lui, les aveux arrachés sont une « *mince et dernière cloison* », « *derrière laquelle [se cacheraient] (...) plus d'horreur, de repentir et de désespoir* » (p. 21) que derrière une contrition faite de bonne grâce.

<sup>40</sup> « *Celui qui pour finir se servait des mêmes moyens qu'elle avait appris au camp, on pouvait bien lui opposer les principes qui y avaient eu cours. Et au camp déjà elle avait montré un acharnement puis une sauvagerie particuliers quand elle avait senti ses propres doutes, sa propre horreur grandir en elle* » (p. 53-54).

## Sylvia Plath : « Papa » (1965)

Pour Sylvia Plath, la Shoah fait irruption dans le quotidien « féminin » et devient « *this holocaust I walk in*<sup>41</sup> ». Elle est l'une des premières écrivaines à associer l'image de « la souffrance féminine » à celle de la Shoah.

En outre, Sylvia Plath associe le fascisme à l'oppression patriarcale et ajoute à ce lien un aspect sadomasochiste et érotique<sup>42</sup>. Ainsi, le poème *Daddy*<sup>43</sup> décrit un rapport de pouvoir et une liaison amoureuse, qui trouvent leurs origines dans une relation père/fille. La traduction allemande des poèmes d'Ariel par Erich Fried nécessite un examen particulier\*. En effet, sa traduction tente d'« harmoniser » la précision et l'ambiguïté de Sylvia Plath. L'exemple suivant est alors capital pour l'analyse du sacrifice de soi : « *Every woman adores a Fascist* ». Ce qui donne dans la traduction allemande de Fried : « *Jede Frau liebt einen Faschisten*<sup>44</sup> », traduit par « Toutes les femmes adorent un fasciste ».

Chez Fried, la féminisation de la Shoah est absolue : le fascisme s'inscrit dans le désir de la femme, elle est dépendante et cela se reflète dans son amour. Dans leur amour pour les hommes qui sont fascistes, les femmes sont toujours des victimes. L'ambivalence du terme « *adore* » se profile alors chez Plath.

La phrase « *Every Woman adores a Fascist, The boot in the face, the brute/Brute heart of a brute like you* » témoigne non seulement de l'aspect sadique, mais aussi masochiste du « moi » : elle souhaite s'impliquer, désire être au même endroit que le fasciste, et, simultanément, se trouve dans une position de victime. Sa complicité s'inscrit dans son désir, son statut de victime s'impose donc par lui-même<sup>45</sup>. « *Adore* » signifie bien plus qu'aimer, il porte les sens « adorer », « vénérer », « admirer profondément », « s'extasier ». Dès lors, ces autres significations s'avèrent importantes pour l'interprétation du poème, le « je » se considère comme une victime et souhaite endosser le rôle de coupable. La féminisation se situe au niveau de l'instauration d'une différence clairement établie entre la victime et le coupable. La faute, dont se libère le « je », est le sentiment de plaisir éprouvé dans la mise en

---

<sup>41</sup> Extrait de Sylvia Plath, « *Mary's song* », in *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1981. [La traduction française : « *L'holocauste où j'entre* » provient de : Sylvia Plath, *Arbres d'hiver*, précédé de *La Traversée*. Présentation de Sylvie Doizelet. Traduction de Françoise Morvan et Valérie Rouzeau, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, p. 242-244.]

<sup>42</sup> « *Fascism signifies a series of opposites for Plath: subjugation and oppression, control and freedom, destruction and creation, sadism and masochism, hate and love. These pairs are generally polarized by gender...* » [Le fascisme signifie une série d'opposition pour Plath : envoûtement et oppression, contrôle et liberté, destruction et création, sadisme et masochisme, haine et amour. Ces paires sont généralement divisées entre les hommes et les femmes...] Laura Frost, *Sex Drives. Fantasies of Facism in Literary Modernism*. [Pulsions sexuelles. Les fantasmes du fascisme dans le modernisme littéraire.], Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002, p. 141.

<sup>43</sup> Ce poème fut publié deux ans après le « *gas-oven suicide* » (*Ibid.*, p. 140) de l'auteure en 1965 en Angleterre. L'édition germano-anglaise est parue en 1974 aux éditions Suhrkamp, Erich Fried en a effectué la traduction allemande.

\* NdT. L'auteur analyse ici la version originale anglaise ainsi que la traduction allemande. La traduction française n'est donnée ici qu'à titre informatif et provient de Sylvia Plath, *Ariel*, traduit par Valérie Rouzeau, Mayenne, Gallimard, 2009.

<sup>44</sup> Par la suite, l'analyse portera sur le texte original anglais, Sylvia Plath, *Ariel*, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1974 (p. 108-109), publié avec la traduction d'Erich Fried. Dès lors, les références des citations prendront la forme de numéros de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

<sup>45</sup> Tant que l'on peut s'affirmer libre de ses choix dans une société où l'hétérosexualité est imposée en tant que norme.

scène de la relation sadomasochiste ainsi que l'admiration pour la position de coupable. La constatation « *every woman adores a fascist* » révèle l'impossibilité de trouver une issue, et indique qu'une libération ne peut être entrevue que dans le changement de « l'admiration », dans l'acceptation des capacités du coupable. Le « je » ne réussit que lorsqu'il tue le père, devenu vampire : « *If I've killed one man, I've killed two-/The vampire who said he was you.../There's a stake in your fat black heart...* » (p. 110). Dans leur adoration du père, « toutes les femmes » (every woman) deviennent victimes de leur objet de désir. La femme doit alors tuer le « *daddy* », pour se défaire de son statut de victime<sup>46</sup>. Dès lors, la possibilité de libération réside dans la reconnaissance de cette situation qui se résout d'elle-même. Dans *Daddy*, le sacrifice de soi se manifeste en parallèle à l'adoration de l'homme. Cela correspond à une métaphore de la Shoah qui doit permettre à la victime (« les femmes ») la reconnaissance d'une faute « positive ».

Dans l'identification du « je » avec les Juifs<sup>47</sup>, celui-ci prend la place de la victime de la Shoah. Le sacrifice de soi se produit en parallèle à la plus grande empathie possible. La réflexion « *I may be a bit of a Jew* » (p. 108), indique que le « je » témoigne ici de sa perception du « moi » en tant que « Juif », en tant que victime. Toutefois, cette réflexion instaure elle-même un modèle coupable/victime entre elle et son père, afin de se libérer de lui dans un climat de crainte grandissante :

« *At twenty I tried to die/... But they stuck me together with glue./ And then I knew what to do./I made a model of you,/A man in black with a Meinkampf look/And a love of the rack and the screw./ And I said I do, I do* » (p. 110).

La construction du « je » selon Plath se fonde sur le complexe d'Électre, qui présente la manière dont le personnage féminin doit remplir son rôle de coupable et de victime<sup>48</sup>. Parallèlement, Sylvia Plath se penche sur le lien entre masochisme et sadisme. À la mort du père, celui-ci devient un vampire dans l'esprit érotique féminin de sa fille. Elle devient la « sadique ». Plath fait du père œdipien le fasciste et amène l'Électre vengeresse à ce nouveau niveau. Elle est la fille rebelle, potentiellement féministe, qui tente de se libérer de son père. Dès lors, en *assumant* la faute, la Shoah est supplantée.

Adoptant la position extrême de victime, le « je » du poème devient si fort, qu'il est alors à même de se défendre. La vraie victime (le peuple juif) se trouve en arrière-plan, mais est cependant évincée par la présence de la souffrance du « je » qui apparaît au premier plan. Un rapport entre les sexes supplante la Shoah, qui, pour ainsi dire, n'est que la folie à partir de laquelle furent bâtis d'extrêmes rapports de force, le « modèle ». Tandis que le rapport entre les sexes est poussé au premier plan et que la Shoah fait fonction de parabole, celle-ci est refoulée, relativisée. Cependant, comme au final le « je » tue le père, la responsabilité est assumée, montrant un refus de se laisser dominer par l'opresseur et une revendication de sa liberté. L'objectif n'est pas d'obtenir un statut de victime et d'innocent, mais la libération par sa propre force. Il s'agit donc d'un règlement de compte avec le patriarcat : « *Daddy, daddy,*

<sup>46</sup> « *Daddy, I have had to kill you* » (p. 106).

<sup>47</sup> « *I stuck in a barb wire snare.../ An engine, an engine/Chuffing me off like a Jew./ A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen./I began to talk like a Jew. I think I may well be a Jew.../ I may be a bit of a Jew./ I have always been scared of you...* » (p. 108).

<sup>48</sup> « ... the poem is spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other – she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it. » Sylvia Plath dans une introduction pour une lecture radio de « *Daddy* » à la BBC, citée dans Laura Frost, *Sex Drives. Fantasies of Facism in Literary Modernism.*, op. cit., p. 147.



*you bastard, I'm through*\* » (p. 110). Plath s'est vu reprocher son recours à la Shoah en tant que métaphore des structures sados/masochistes et de comportements de domination au sein du rapport entre les sexes<sup>49</sup>. Le renversement des rôles, la création d'un modèle qui se construit de lui-même ainsi que le recours à ses propres moyens pour se défendre pendant le conflit, permettent l'accomplissement du sacrifice de soi par le recours à la féminisation, et non pas par le refoulement de la faute, mais en admettant le crime en tant que coupable. Ainsi, la culpabilité est admise et la Shoah est refoulée. La responsabilité de la Shoah devient dès lors la métaphore de la propre participation et de la charge érotique d'une relation de domination hétérosexuelle.

### **Ingeborg Bachmann : *Malina***

Les romans inachevés *Franza* et *Requiem pour Fanny Goldmann*<sup>50</sup>, qui abordent le thème de la Shoah au travers de leurs personnages de manière plus explicite que *Malina*<sup>51</sup>, constituent avec ce dernier ouvrage la trilogie *Genres de mort* d'Ingeborg Bachmann, une tentative de décrire, selon ses propres termes, « Le fascisme dominant les rapports entre les hommes et les femmes (...) »<sup>52</sup>. *Malina* est paru en Allemagne en 1971 chez Suhrkamp Verlag<sup>53</sup>. Ce roman se compose de trois chapitres. Le premier traite de la relation amoureuse entre un « je » féminin et Ivan. Dans le deuxième chapitre, le personnage de Malina, l'autre aspect du « je », gagne en importance : le premier « je » lui raconte un rêve dans lequel il est anéanti. Discussions et contemplations poétiques avec Malina composent la majeure partie du troisième chapitre, à la fin duquel le « je » se cache dans une fissure du mur et Malina reste seul.

Le premier chapitre du roman met en place un « je féminin » qui vit une histoire d'amour malheureuse. Il apparaît en position de victime, qui s'explique à la fois par le « fait d'être femme », par la perception d'une maladie, régnant entre les hommes et les femmes, ainsi que par la sensibilité corporelle des souvenirs. Sa « féminité » se manifeste particulièrement dans sa dépendance d'Ivan, apparemment capable de la guérir, mais qui, en réalité, est à l'origine de sa maladie. En outre, il étouffe les souvenirs de la femme. Elle ne peut donc réellement les percevoir que dans ses rêves. Ainsi, le rêve au sens « benjaminien » constitue ici un moyen de parvenir à la connaissance. Le « je » est envoûté par les crimes du monde, et endosse

---

\* NdT. « Papa, papa, fumier, c'est terminé » (p. 71), Sylvia Plath, *Ariel*, Mayenne, 2009, traduit par Valérie Rouzeau.

<sup>49</sup> Reproche du « death camp chic ». Cf. Laura Frost, *Sex Drives. Fantasies of Facism in Literary Modernism.*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>50</sup> Ingeborg Bachmann, *Franza*, Actes Sud, 1985 et *Requiem pour Fanny Goldman*, traduit par Miguel Couffon, Actes Sud, 1987.

<sup>51</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, traduit par Philippe Jaccottet et Claire De Oliveira, Paris, Éditions du Seuil, 2008. Par la suite, les références des citations prendront la forme de numéros de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

<sup>52</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. [Nous devons trouver des vraies phrases. Dialogues et interviews], éd. Par Christine Koschel et Inge von Weidenbaum, Munich, R. Piper & Co, 1983 (p. 144).

<sup>53</sup> Bachmann avait quitté les Éditions Piper, parce qu'ils avaient employé le poète de jeunesse hitlérienne, Hans Baumann comme réviseur des traductions d'Anna Achmatowas. Elle ne savait pas qu'un de ses relecteurs, Rössner, était lieutenant-colonel SS. Cf. : [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5100&ausgabe=200207](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5100&ausgabe=200207), une critique du livre de Hans Sarkowicz, Alf Menter, *Literatur in Nazi-Deutschland, Europa* [Littérature dans l'Allemagne nazie, en Europe], Hambourg, 2002, consulté pour la dernière fois le 31/07/2007.

pleinement la responsabilité d'Ivan : « (...) je ne peux pas rester étendue dans cette flaque de pensées macabres ; avec lui [Ivan], je devrais arriver à éradiquer ces pensées » (p. 63).

La souffrance et le « rôle de victime » s'inscrivent dans sa « féminité ». Le corps du « je » ne se déplace que dans un « corps (...) crucifié constamment, doucement, douloureusement sur lui [Ivan] » (p. 145). Ceci décrit clairement les sentiments masochistes pétris de religion que le « je » éprouve dans sa relation amoureuse.

L'apparition du père tout puissant domine les rêves du « je » dans le deuxième chapitre intitulé « *Le troisième homme* » (p. 147). Le « je » se transforme en petite fille et, dès lors, en Juive gazée (p. 148). La féminisation de la Shoah sert ici la querelle avec le père patriarcal, symbolique. Dès le début cependant, le « *cimetière des filles assassinées* » (p. 148) est mis en parallèle avec le père. Il fait déjà référence au lieu inexistant de la « femme » qui, d'un point de vue symbolique, est toujours la « fille ». La stupéfaction éprouvée par le « je » dans ses rêves<sup>54</sup> est liée à l'impossibilité de représenter la Shoah. Dans le monde onirique, le langage est une arme pour laquelle le « je » doit lutter<sup>55</sup> et qui renvoie au rapport de force de l'ordre symbolique.

Le rapport entre le père et la fille illustre d'une façon plus forte encore le rapport à caractère patriarcal et hétérosexuel entre les sexes. La comparaison de la fille aux victimes juives de la Shoah<sup>56</sup>, tout comme l'apparition du père en SS, crée les rôles manifestes de victime et coupable. L'intrusion du fascisme dans le comportement relationnel entre la fille et son père politise radicalement la sphère privée<sup>57</sup>. D'un autre côté, la Shoah est sortie de son contexte et ainsi relativisée.

La Shoah représente alors une métaphore de la souffrance la plus profonde éprouvée par le « je » féminin dans ses rêves<sup>58</sup>.

Parallèlement, les dialogues avec Malina montrent clairement que le « je » perçoit les rêves comme une quête des origines de sa souffrance. Dans les rêves, les femmes sont victimes de comportements relationnels extrêmes imprégnés de fascisme, la « maladie », décrite ici comme un « abus<sup>59</sup> » du père (du coupable, du SS) sur sa fille (la victime, la Juive). L'inceste permet le transfert du fascisme dans le « choc des civilisations » – et considère la Shoah de la même façon. Le « secret de famille » – la Shoah – est dévoilé dans le rêve au moyen du sinistre inceste avec le père. Dès lors, la fille devient doublement victime, car elle est exclue de l'ordre humain non seulement en tant que fille, mais également en tant que victime d'inceste<sup>60</sup>.

---

<sup>54</sup> « (...) il m'a pris jusqu'à ma voix (...) » (p. 153).

<sup>55</sup> « (...) je voudrais crier : toi seule étais au courant, et qu'as-tu fait, rien, sinon aggraver la situation ! » (p. 183) jusqu'à pouvoir finalement dire à son père : « Je sais qui tu es. J'ai tout compris » (p. 198).

<sup>56</sup> Le rêve de la chambre à gaz (p. 148), celui des baraquements (p. 163-165) ou celui de l'acceptation (p. 196-198) font tous trois référence à la Shoah et assignent clairement les rôles de victime et de coupable à la fille et au père.

<sup>57</sup> Et non dépolitisé par la féminisation.

<sup>58</sup> Sigrid Weigel décrit les *Genres de mort* d'Ingeborg Bachmann comme représentant la « reconnaissance de l'anéantissement » dirigé contre le « côté féminin » (Sigrid Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur* [Images de la mémoire culturelle. Contributions à la littérature contemporaine], Dülmen-Hiddingsel, Tende, 1994, p. 248).

<sup>59</sup> Nous employons ce terme entre guillemets, parce qu'il renvoie également à un « usage » sexuel « positif » dans sa connotation négative, tout comme la personne « abusée » devient un objet.

<sup>60</sup> Dans l'allusion aux rêves suivants et aux souvenirs qu'elle renferme, il est dit : « dans mes rêves, je serai transformée en bête et me ferai tuer, comme une bête » (p. 107).

Dans le « *cimetière des filles assassinées* » (p. 148), « la fille » devient alors la victime potentielle d'un crime. Dans le deuxième rêve, le « thème de l'abus » s'efface derrière le SS qui gaze les Juifs. Le « rêve de la chambre à gaz » – qui peut être interprété comme un épisode de l'histoire – dans lequel le père abandonne sa fille et la gaze, symbolise la volonté de se ranger au côté des victimes et de se considérer comme une victime de la génération des coupables<sup>61</sup>. Le rêve fait référence au conflit des générations entre les coupables et la « génération de la fille », qui, abandonnée dans une chambre pendant l'histoire « d'Auschwitz », meurt d'un passé « insurmontable ».

Elle est « *dans la chambre à gaz, (...), la plus grande chambre à gaz du monde* » (p. 148) et elle s'y retrouve seule. Le père détache les tuyaux du mur, le gaz se répand. Elle souhaite se libérer de sa position de victime et lui dit, « *alors qu'il n'est plus là, je ne t'aurais pas trahi, je ne l'aurais dit à personne. On ne peut pas se défendre ici* » (p. 148). Associées à l'inceste, la honte et la culpabilité entraînent un refoulement de sa propre histoire (celle de l'inceste) et de celle de l'extermination des Juifs. Elle ne se sent pas victime, elle avait été avec son père, elle ne l'avait pas dénoncé, il n'aurait pas dû la tuer, puisqu'elle se rangeait de son côté (celui des coupables). Cependant, le père la pousse à endosser le rôle de victime. Il lui interdit de parler, ce qui constitue une double introspection. En étant gazée, il lui devient impossible de parler de l'inceste, de la Shoah. D'un autre côté, son seul geste de révolte réside dans le fait qu'elle n'aurait pas trahi son père. Le refoulement du passé – symbolisé par l'assassinat de la fille dans « l'épisode de l'histoire » – empêche une confrontation indispensable avec le père. Cette discorde correspond à une « porte » commune<sup>62</sup>, derrière laquelle une fuite en avant de l'Histoire serait possible – tout comme c'est le cas avec la génération des coupables en conflit avec la Shoah<sup>63</sup>.

La langue allemande dispose de deux termes pour parler de l'inceste : « Inzest » et « Blutschande\* ». Ici, l'auteur a choisi le terme d'origine germanique<sup>64</sup> de manière à renforcer les rôles de victime et de coupable dans le rêve. Il s'agit aussi bien de l'inceste avec la fille que de celui avec la Juive. La position de victime du « je » en tant que femme est alors renforcée<sup>65</sup>. L'inceste, qui empêche le monde de tourner à cause de l'interdiction de s'exprimer (que ce soit, comme on le voit dans les rêves, par la parole, la possession de livres, ou l'écriture), fait référence à la loi du « langage du père » qui n'accorde pas de place aux femmes. Après que la fille s'est avouée complice et a défini le père d'étranger<sup>66</sup>, elle peut se défaire de cette relation incestueuse et reconnaître la Shoah<sup>67</sup>. Par le fait qu'elle dût également

---

<sup>61</sup> Ainsi, dans sa thèse sur la signification des rêves, Sigmund Freud explique que tout rêve est l'accomplissement d'un désir. Cf. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [la signification des rêves], postface d'Hermann Beland, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2001, p. 147 sqq.

<sup>62</sup> « *Mon père a disparu, il savait où étaient les portes et ne me les a pas montrées (...)* » (p. 148).

<sup>63</sup> Nous utilisons l'appellation masculine, pour expliciter ainsi le rapport de force sexuel. Toutefois, cela ne signifie pas que les femmes n'avaient aucune responsabilité au cours du Troisième Reich.

\* NdT. Ce qui signifie littéralement « déshonneur du sang ».

<sup>64</sup> Le « je » discerne dans son rêve : « *l'inceste, c'était de l'inceste* » (p. 153) et, une autre fois, le « je » dit à Malina : « (...) *inceste. Il n'y a pas à se tromper, je sais ce que cela signifie* » (p. 188).

<sup>65</sup> Les autres personnages féminins dans les rêves du « je » sont des moutons et des complices. En tant que maîtresses, elles soutiennent le père (le rêve du Palais de Glace, p. 177-179), la mère demeure dans la torpeur des abysses (p. 161-162) et se laisse rouer de coups, comme un chien « *en totale soumission* » (p. 160-161).

<sup>66</sup> Elle « *se couche [aux] côtés [de son père], en plein carnage, car c'est là qu'est [sa] place* » (p. 174). Dès lors, il se produit un détachement avec comportement violent du père, puisqu'elle veut savoir « *d'où vient le mal* », elle regarde son père et s'effraye, « *car le mal est sur un visage que je ne connais pas, je rampe vers un inconnu (...)* » (p. 174).

<sup>67</sup> « *Cette fois encore, mon père a le visage de ma mère, je ne sais jamais trop quand il est mon père ni quand il est ma mère (...)* je comprends qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais encore autre chose » (p. 196).

admettre sa propre collaboration, elle s'est rangée du « côté » de son père. Par la reconnaissance que son tortionnaire dans le rêve n'était pas son père, mais bien son assassin, elle a pu effectuer un travail sur elle-même, qui implique une identification à la victime. La Shoah meurt alors dans une histoire individuelle (dans la fissure du mur), dans le « je ». Dès lors, le sacrifice de soi n'a pas pour fonction de nier la culpabilité. Au contraire, en admettant sa complicité, sa responsabilité, le « je » peut se libérer de son statut de victime et par ce sacrifice, laisser vivre Malina.

En reconnaissant la « *guerre éternelle* » à la fin du chapitre sur les rêves<sup>68</sup>, la souffrance de la Shoah disparaît derrière le crime quotidien de « l'être humain », dans lequel la Shoah trouve également une place.

Elle reconnaît que son père n'est pas le meurtrier et, dès lors, peut rompre la liaison incestueuse qu'elle entretenait avec lui et se libérer de sa position de victime. Elle a admis la complicité « des femmes ». Finalement, le « je » féminin se sacrifie pour Malina, qui connaît son histoire et survit. Employé au « *musée de l'Armée autrichienne* » (p. 5), le « je » sort de ses rêves ; ce moment de reconnaissance<sup>69</sup> se manifeste dans les deux conversations à travers l'affirmation : « *C'est la guerre éternelle* » (p. 199). Le fascisme devient alors une structure établie entre les êtres humains. Dans le rêve, le « je » se trouvait « *au milieu du carnage* », aux côtés du père, car, « *c'est là qu'est [sa] place* » (p. 174). La propre complicité avec le père et sa dépendance envers lui se reflète dans le rêve. L'inceste, élément déclencheur du sentiment de culpabilité, supplante cependant la Shoah.

Si, condamnée au silence, elle était poussée à renouer avec son père<sup>70</sup>, alors cette attitude est comparable au comportement de déni de la période d'après-guerre allemande, et plus particulièrement de la RFA, avec laquelle l'Autriche (« la fille ») tente de couper les ponts quant à sa propre implication dans les crimes commis, tout en étant néanmoins consciente de sa propre complicité<sup>71</sup>. La contrainte interne de l'inceste se manifeste dans ce lien étroit. Le « je » ne peut pas s'en détacher et se terre dans son mutisme, c'est-à-dire qu'il dissimule la Shoah.

Néanmoins, elle survit et l'emporte sur sa maladie et, du point de vue de la victime, la transmet à Malina, qui n'est clairement pas coupable<sup>72</sup>.

Ainsi, un coupable est explicitement défini et incarné par le « père ». Néanmoins, dans les chapitres des rêves, celui-ci apparaît en partie comme une personne dont le sexe est indéterminé. De par cette confusion, il obtient en même temps les insignes du nazisme :

---

« *Mon père quitte d'abord les vêtements de ma mère, il est si loin que je n'arrive pas à voir quel costume il porte en dessous, il se change continuellement ; il porte un tablier de boucher maculé de sang, devant un abattoir, au petit jour ; il porte le manteau rouge du bourreau et monte des marches ; il porte du noir et de l'argenté avec des bottes noires devant des barbelés électrifiés, devant une plate-forme de chargement, sur un mirador, il porte avec ses costumes des cravaches, des fusils, des pistolets pour tirer dans la nuque, il porte ses costumes dans la nuit la plus profonde, tachés de sang, épouvantables* » (p. 198).

<sup>68</sup> « *Ce n'est pas mon père, c'est mon assassin (...). Ici, c'est toujours la guerre. Ici, c'est toujours la violence. Toujours le combat. C'est la guerre éternelle* » (p. 199).

<sup>69</sup> Pour Benjamin, « *l'éveil est un cas du souvenir* », « *le moment de l'éveil serait identique à l'heure de la connaissance* », Walter Benjamin, dans Heinz Wissman (dir.) *Walter Benjamin et Paris*, Éditions du Cerf, 1986.

<sup>70</sup> « *Ma mère et ma sœur m'ont envoyé un négociateur chargé de parlementer pour savoir si, après cet incident, je serais prête à reprendre des relations avec mon père* » (p. 179).

<sup>71</sup> L'ironie avec laquelle le « je » confronte le journaliste à ses déclarations, selon laquelle on doit « *subir le passé jusqu'au bout, certes, ce n'est pas le vôtre ni le mien* » (p. 80) exprime clairement sa perception différenciée de l'après-guerre.

<sup>72</sup> « *J'aurais dû écrire un billet : ce n'était pas Malina* » (p. 284).

« Cette fois encore, mon père a le visage de ma mère (...) je comprends qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais encore autre chose. » (p. 196). Et, « dans la nuit la plus profonde », il porte « des bottes noires devant des barbelés électrifiés (...) » (p. 198).

Au réveil, la Shoah apparaît clairement comme une métaphore. Elle devient « la guerre éternelle », inscrite dans le rapport hétérosexuel et patriarcal entre les sexes.

Malina explique au « je » qu'elle doit admettre faire partie de la guerre : « C'est la guerre. Tu es la guerre, toi-même. Moi : Pas moi. Malina : Nous tous, toi aussi » (p. 156-157). Elle doit admettre sa part de culpabilité. Par le devoir de soi, c'est-à-dire l'identification aux victimes, la culpabilité qui doit être reconnue n'est qu'une faute « communément humaine » et « éternelle ». Dès lors, le crime de la Shoah, qu'elle tente d'admettre dans ses rêves, est refoulé. Malina doit lui retirer « les histoires composant la grande histoire » (p. 281). Il semble pouvoir endosser le rôle de détenteur du souvenir.

La mort du personnage en « je » est un sacrifice, un sacrifice de soi, puisqu'il est aussi Malina. Cette mort refoule une fois de plus Auschwitz et le sentiment de culpabilité meurt également.

Le « je » dans *Malina* se trouve d'abord dans la position classique de « femme » victime, en reconnaissant cependant la relation ainsi que le « double bind » entre le rôle de coupable et celui de victime. La métaphore de l'inceste permet de montrer aussi bien une solidarité familière avec le rôle de victime qu'une certaine complicité. Finalement, il réussit à se détacher du « père » par le sacrifice de ce personnage féminin en « je ». La victime de la « féminité » – d'un point de vue symbolique – quitte Malina. La Shoah peut uniquement être évoquée à nouveau en tant que fait historique, et non en tant qu'événement actuel qui suscite l'empathie. Dans *Malina*, Bachmann associe la victime du « je » à l'acceptation et à une entrée dans le monde du symbole grâce à Malina, gérant maintenant du savoir de cette femme. Elle peut se libérer de cette position de victime grâce à la victimisation du « je » féminin, autrement dit, grâce à l'acceptation de la faute – de laquelle résulte la victimisation du « je » qui se sent elle-même victime – ainsi qu'à la survie d'un Malina autonome. Au final, nul ne sait si Malina emporte le souvenir ou s'il le laisse sombrer dans l'oubli. Cependant, le « je » lui a transmis ses souvenirs et sa responsabilité dans le crime de la Shoah. Le sentiment de culpabilité « féminin »/empathique survit dans le « je » et son côté « masculin »/historique reste présent chez Malina. Le sacrifice du « je » féminin refoule le crime de la Shoah. Cependant, l'inceste avait au préalable étouffé la Shoah et le rôle de victime en tant que femme s'inscrivait dans sa « condition de fille ». Malgré son « caractère féminin » et son statut de victime, sa complicité n'est pas reconnue et la faute est transférée vers le sujet masculin, Malina.

### **Anne Duden : *Das Judasschaf*\***

Anne Duden est née en 1942 à Oldenbourg et a passé une partie de son enfance à Berlin et en RDA, avant de fuir vers l'Allemagne de l'Ouest avec sa mère et ses frères et sœurs en 1953.

---

\* NdT. *Le mouton Judas*. Ce roman n'a pas été traduit en français. Les traductions sont donc les miennes.

*Das Judasschaf*<sup>73</sup> est paru en 1985 chez Rotbuch Verlag à Berlin. Ce livre montre la souffrance de la culpabilité permanente, du souvenir de la Shoah et de la recherche d'un moyen de faire son deuil.

La féminisation s'effectue en parallèle à une subjectivité radicale, qui ressort sur la façon dont la sensibilité s'exprime à travers le corps. La douleur et le temps passent par le corps du personnage principal<sup>74</sup>, qui est partagé entre un « je », la « personne », et un « elle ». Le « je » constitue rarement l'instance narrative<sup>75</sup>, il se trouve plutôt derrière la « personne », dont le récit nous est conté, et également derrière le « elle », une sensibilité physique et psychologique qui renvoie à un sujet empreint de cette sensibilité. Le personnage principal est « *une relique torturée, les restes d'un vestige humain* » (p. 54), dont la vie est son propre « *ange exterminateur* » (p. 54-55). « *Les conséquences d'une vie de femme trop longue* » (p. 54) la pèsent, tout comme l'Allemagne<sup>76</sup> porte le poids de la cause de son anéantissement interne. Elle cherche à apaiser la douleur, ses souvenirs « malades »<sup>77</sup>. Cependant, son corps devient lui-même une image nationale de la mémoire de la Shoah. « *Les différentes forces d'occupation* » (p. 45) en elle n'agissent pas sur sa mémoire, elle souffre en quelque sorte de ses souvenirs<sup>78</sup>. Comme on le voit dans la métaphore du mouton judas, ce dernier endormant la vigilance des autres animaux menés à l'abattoir et les condamnant à une mort certaine<sup>79</sup>, la survie passe par la complicité. L'image symbolise aussi la trahison chrétienne de Judas, nécessaire afin que Jésus meure en martyr, posant ainsi les fondements de la nouvelle religion. Par conséquent, cette allégorie ne peut être utilisée pour décrire la Shoah, puisque les victimes juives deviendraient des victimes sacrées, des martyrs. Dès lors, cette métaphore remplit son rôle, puisqu'elle fait référence aux moyens utilisés par la complicité pour donner un sentiment de sécurité derrière laquelle se cache l'épouvantable machine meurtrière. Le personnage principal ne souhaite justement pas être le mouton judas : une femme qui semble innocente en veillant au bien-être de son foyer. Le mouton Judas renferme également le reproche concernant le peuple juif, mené à « l'abattoir, comme des agneaux ». Dans sa métaphore du mouton Judas, le « je » parle de « victime coupable » et établit une analogie entre la complicité des femmes et le peuple juif durant l'époque nazie.

Dans ce texte, aucune femme coupable n'est amenée à s'exprimer directement. En effet, ces dernières n'apparaissent que sous la désignation « mouton Judas », en tant que suiveuses et complices. Ce sont les hommes SS qui rédigent les récits d'expériences menées sur les

---

<sup>73</sup> Anne Duden, *Das Judasschaf* [Le mouton judas], Hambourg, Rotbuch Verlag, 1997. Par la suite, les références des citations prendront la forme de numéros de page et apparaîtront directement dans le texte ou dans la fin de la citation lorsque celle-ci se trouvera en note de bas de page.

<sup>74</sup> « *Puis, immédiatement sous ses seins (...) se faisait ressentir une douleur plus constante, plus isolée, plus intense. (...) elle lui faisait subir chaque détail de son corps (...), chaque instant vécu, qui vole infiniment en éclats* » (p. 10).

<sup>75</sup> « *J'arrive et ne dirai rien au sujet d'un danger de mort prédominant* » (p. 128).

<sup>76</sup> « *Au fond, il s'agit d'une chose totalement différente : que l'Allemagne s'exhalait à travers quelqu'un* » (p. 47) ; « *Je suis une femme, une fille, une fillette. Je viens d'Allemagne. Depuis mon plus jeune âge, je ne me suis pas laissée distraire, paisiblement éveillée et sans détourner le regard, observant les catastrophes et les reconnaissant comme telles* » (p. 59) ; « (...) *une zone dangereuse, ne révélant rien. C'était probablement l'Allemagne* » (p. 109).

<sup>77</sup> « *Ses souvenirs sont une maladie incurable* » (p. 67).

<sup>78</sup> En outre, elle se sent victime de l'Allemagne occupée, qui cultive en permanence les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah.

<sup>79</sup> « *Dans bon nombre d'abattoirs, on garde un mouton judas (...) Il se tient juste devant l'abattoir, à chaque arrivée d'un transport de moutons. Le mouton judas (...) mène le troupeau de manière infaillible et sûre (...), les moutons suivent jusqu'à se retrouver devant une porte. Là, le mouton judas se met sur le côté, les autres moutons entrent et sont immédiatement anesthésiés, pendus (...) Le mouton judas revient sur ses pas pour attendre le prochain troupeau* » (p. 56).

humains dans les camps de concentration, ainsi que d'autres citations qui témoignent des horreurs du Troisième Reich<sup>80</sup>. Dès lors, la crainte d'une complicité féminine possible apparaît de la sorte : « *Celles qui n'atteignent pas le sommeil tendent particulièrement à s'acoquiner avec les coupables, oui, à l'aurore, elles ressemblent au cauchemar à s'y méprendre, elles deviennent les reines couronnées dominant batailles et cadavres (...)* » (p. 123).

Le déni de la faute s'inscrit dans l'intensification de la cruauté qui réside dans l'association du « caractère féminin » et de la « culpabilité ». La tristesse éprouvée pour les morts de la Shoah transparaît dans un personnage féminin. Dans l'œuvre religieuse et chrétienne de *La mise au tombeau du Christ*<sup>81</sup>, elle est entrevue à travers le personnage affligé de saint Jean-Baptiste et dans la possibilité de gérer la faute grâce à une tristesse éternelle. Dans cette image, la fuite prend fin, et la quête du personnage aboutit. La féminisation de la Shoah s'accompagne d'une féminisation de la tristesse.

Le personnage principal désire ardemment la rédemption. Dans sa maladie, il se sent comme la « *sainte extraite du tableau, morte ou vivante* » (p. 11). Elle rejette le martyr en tant qu'échappatoire à la souffrance, parce qu'elle deviendrait alors « *comme la plupart des autres qui se contentent de vivre dans ce but et vivre vigoureusement, sans se poser de question* » (p. 37). Dès lors, elle éprouve la sensation de n'avoir aucun droit : « *Mais, depuis de nombreuses années, j'observe dans le miroir et éprouve le sentiment de ne rien avoir à faire ici (...), j'aurais dû me supprimer* » (p. 37). Le « je » peut intérioriser la volonté d'anéantissement des nazis grâce à sa « féminité » et la peine éprouvée face au crime allemand. Comme il est impossible de tirer un trait sur le passé, elle doit accepter une autre manière de vivre, pour devenir intouchable : « *Si, je m'élevais comme la fumée ou tombais comme la pluie de cendres (...), je n'étais ni à chasser, ni à dissiper* » (p. 41). Elle s'identifie aux victimes des camps de concentration, mais transforme cependant cet événement en un élément du spectre pourchasseur, traqueur, qui lui impute la faute – au moment « présent ». La conférence de Wannsee, qui s'est tenue dix-neuf jours après sa naissance dans le même lieu, a un lien direct avec son « avancée vers la folie »<sup>82</sup>. Après avoir pris connaissance de cet événement, son esprit et son corps ne trouvent ensemble aucune compensation. « *C'était son cerveau ignorant, qui depuis plus de vingt ans déjà vivait dans un abattoir* » (p. 44). Cet abattoir est le lieu d'activité du mouton Judas, qui berce les animaux de sécurité, les mène inlassablement à la mort, et qui pourtant, par cet acte, échappe lui-même à la Grande Faucheuse<sup>83</sup>. Elle observe ce phénomène – en tant que cerveau ignorant dans l'abattoir – et souffre de reconnaître une telle forme de complicité. Elle est paralysée. Sa vie « *s'évade de [son corps], comme l'ange exterminateur avec son tablier de boucher non relié qui [la] tourmente et [la] fait bouillir (...)* » (p. 54). Elle est victime de sa propre vie, et, puisqu'elle existe, elle est coupable et doit être condamnée. Sa souffrance la transforme en victime désemparée et désarmée qui n'a pas d'échappatoire, que le crime ait été admis. Elle devient

---

<sup>80</sup> Un document est signé par Glücks, SS-Brigadeführer et Generalmajor de la Waffen SS, une citation est tirée de la biographie de Rudolf Höss qu'il a signée avec S. Rascher et décrit les expériences menées sur les humains. La citation d'Himmler « La plupart d'entre vous savent... » [NdT : <http://www.phdn.org/negation/documents/volonte.html> #himmler] extraite de son discours prononcé à Posen est la dernière citation. En outre, une citation provient également d'un rescapé et concerne la survie à Auschwitz. Cf. pour des références précises Anne Duden, *Das Judasschaf*, op. cit., p. 139.

<sup>81</sup> De Vittore Carpaccio.

<sup>82</sup> « *Dix-neuf jours après sa naissance au même endroit, la décision fût prise au cours d'une conférence de supprimer onze millions de personnes. De cette façon, on pouvait vivre. La plus haute partie de sa tête avait cependant adopté un comportement étrange* » (p. 43).

<sup>83</sup> Voir ci-dessus.

elle-même un sujet d'expérience, mort et se déplaçant dans un camp de concentration : « *Je courais le long de ce parc anguleux, une personne squelettique, une étagère sur laquelle se trouve un léger manteau flottant. Jamais il ne pourrait apporter de la chaleur*<sup>84</sup> » (p. 71). Le sacrifice de soi se développe en parallèle à une grande capacité d'empathie, qui estompe les contours du personnage. Victimes de la Shoah, victimes de la faute et du deuil de la Shoah, s'effacent dans son personnage, dans sa souffrance. « La capacité des femmes à souffrir » s'inscrit dans la souffrance pathologique du « je ». Le crime du passé s'exprime au travers de la personne, de son corps. Si elle n'était pas elle-même devenue victime de l'insurmontable souffrance, elle aurait pu marcher sur le chemin des martyrs.

La reconnaissance de la Shoah dans son atrocité bureaucratique, mais aussi de la Shoah en tant que crime accablant, empêche la personne de continuer à vivre et la pousse toujours plus à survivre de la même manière que le mouton Judas. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une assimilation de la faute. Le personnage<sup>85</sup> manifeste sa « volonté de ne pas avoir existé » dès qu'il reconnaît le crime. Toutefois, malgré des rapports directs avec la Shoah, elle ne retient pas la faute en elle, mais la culpabilité est alors une question de « présence », une sorte de faute héréditaire concernant la Shoah. Elle ne souhaite pas porter le poids d'une autre faute sur elle, elle veut mourir, elle refuse de devenir un mouton Judas. Il s'agit de sa reconnaissance. « *Mais elle s'est déjà repentie de tout et ni elle, ni les autres n'obtiendront alors de l'aide* » (p. 121). Le crime est trop important pour qu'elle puisse l'admettre, pour qu'elle puisse changer. Ainsi, elle souffre. Sa vie est son « *ange destructeur* » (p. 54), la faute est en elle. Face à l'œuvre de Vittore Carpaccio *La mise au tombeau du Christ*, elle éprouve l'envie irrésistible de s'allonger près de Jésus et découvre une possibilité dans le personnage masculin en deuil sur un côté du tableau : « *En se tournant vers les autres, en faisant abstraction du reste et en écoutant son prochain, sans intervenir ni cacher ses sentiments, il en résulte une intangibilité en suspens, une échelle de secours invisible. C'est à la fois beau et terrifiant* » (p. 138).

L'idée d'abandonner la Shoah dans la tristesse lui fait peur, puisqu'elle implique la volonté de mettre fin à sa tristesse. La Shoah se mêle ainsi à sa propre souffrance concernant ce crime, c'est-à-dire à sa culpabilité au sujet du génocide nazi et à sa douleur qui trouve son origine dans sa responsabilité. Pour le personnage principal, la distinction entre la culpabilité et la Shoah deviendrait ici une condition pour soulager sa souffrance, qui était et reste la Shoah, et sa douleur causée par le crime, c'est-à-dire que la Shoah a pu se produire. La « culpabilité innocente » se remarque dans le personnage principal souffrant qui se sent comme une « victime coupable ». Le sentiment de culpabilité se produit de manière pathologique en parallèle au sacrifice de soi. La faute n'est pas formulée clairement. Les coupables apparaissent dans les signatures des documents nazis ; la faute et le personnage même sont clairement coupables et se voient incomber cette responsabilité. Ainsi, dans la répartition des documents et de la prose, la distinction s'impose entre masculin/coupables et féminin/victimes. La capacité de souffrance confuse du personnage principal permet au lecteur de s'identifier à lui de manière positive, parce qu'il devient une victime compatissante. Dès lors, la souffrance reste présente dans la dernière phrase du roman : « *C'est à la fois beau et terrifiant* » (p. 138), car le personnage ne devait pas ressentir de beauté. La volonté d'être une « bonne victime », de se sacrifier, pour prendre sur soi le crime de la Shoah, échoue. Le

---

<sup>84</sup> Auparavant, un extrait du récit était consacré aux expériences sur le froid menées sur les personnes dans les camps de concentration.

<sup>85</sup> « *Je voudrais ensevelir ma tête et ne plus exister. Je voudrais tout effacer jusqu'au moindre détail, jusqu'au plus insignifiant. Repartir de zéro, bannir le passé* » (p. 47-48).



tableau final renvoie au « deuil impossible<sup>86</sup> », et ainsi à l'affliction ressentie pour l'innocence perdue (des Allemands), et au souhait de pleurer sur son sort. Si on transpose cette tristesse dans une image chrétienne, cette volonté de rédemption transparaîtrait dès lors dans la mort de Jésus comme un signe d'antisémitisme latent. Si la souffrance ressentie pour le peuple juif assassiné se place sur le même plan que celle pour le Christ crucifié, alors les victimes de la Shoah deviennent des martyrs, mais sont ignorées en tant que personnes de religion juive.

Dans les ouvrages de ces trois auteures, la Shoah apparaît sous la forme d'une métaphore de la souffrance « féminine », associée aux rôles de victime et coupable, distribués en fonction du sexe. Les personnages féminins en « je » souffrent de leur tentative, avortée, d'assumer la responsabilité de la faute.

## Conclusion

Chez les auteures, l'aspect féminin du sacrifice de soi se concentre sur l'établissement de différences capitales au niveau victime/coupable entre femmes et hommes. Les rapports de force hétérosexuels sont liés aux structures fascistes et soulignent le comportement de refoulement entre les sexes. La Shoah est également utilisée comme métaphore afin de renforcer le rapport victime/coupable. Par leur contenu, les ouvrages des auteures renvoient à une transcendance de la Shoah. La faculté d'empathie et la souffrance « de la femme » apparaissent ici en arrière-plan et entraînent cette transcendance. Dans le « présent » du roman, le « je » souffre toujours de la Shoah. Dès lors, aucune auteure ne traite d'une histoire rapportée, mais d'une « survie interne ». « La femme » est victime (de la Shoah), elle se tient en retrait (du nazisme) et appartient aux opprimés, à ceux qui doivent être anéantis. Le caractère identificatoire et empathique des personnages à la première personne permet au lecteur de s'impliquer de manière émotionnelle dans ce statut de victime. Dans la transcendance de la Shoah, les auteures révèlent l'impossibilité de tirer un trait sur celle-ci. Elles abordent cependant ce thème pour que le lecteur puisse également aboutir au sacrifice de soi, car elles ne créent pas de distance entre les faits historiques et le personnage en « je ». Les écrivaines traitent la souffrance d'origine empathique, qui renvoie à une constitution du « je » perméable. La souffrance ressentie à cause de la Shoah entrave la capacité des personnages féminins principaux à ressentir de l'amour. Une des raisons étant qu'elles ne pouvaient développer un statut d'individu. Dans les récits des auteures, le sacrifice de soi permet cependant d'accepter la culpabilité et ainsi de pouvoir reconstruire un sujet. Sylvia Plath et Ingeborg Bachmann prennent le dessus sur leur statut de victime de manière différente, en se sacrifiant elles-mêmes et en endossant la faute. En effet, Ingeborg Bachmann « sacrifie » le « je », qui meurt dans *Malina*. Nul ne sait si le fait de devenir sujet des souvenirs de *Malina* aboutira, ou si *Malina* prend la place du « je », presque comme le sujet faisant défaut à ce « je ». Le phénomène renvoie cependant à l'arrivée dans le monde symbolique par le biais du « sacrifice » des « caractères féminins » (déjà construits dans l'ordre symbolique en tant que tel). Seul le « je » lyrique dans *Daddy* de Sylvia Plath parvient à se libérer de son statut de victime et ainsi du rapport avec la faute, car le crime de la Shoah ne lui est pas associé, mais il s'affranchit de sa situation de prisonnier grâce à la culpabilité et à son désir coupable de vouloir accepter son statut. L'appropriation du statut du sujet aboutit grâce au renversement : chez Sylvia Plath, par le changement de « l'adorateur », chez Ingeborg Bachmann par le choix d'un aspect du « je ». Tous deux se détachent de la représentation de femme simplement positive et souffrante. Dans le récit d'Anne Duden, sa tentative d'accepter la faute anéantit le « je », qui se retrouve dans un état de souffrance

---

<sup>86</sup> Alexander et Margarete Mitscherlich, « *Die Unfähigkeit zu trauer : Grundlagen kollektiven Verhaltens* » [L'inaptitude à faire son deuil : fondements du comportement collectif], Munich, Piper, 1968.

pathologique par rapport à l'incompréhension de la Shoah et, au final, est amené à fuir le monde dans une image de tristesse. La rupture avec le sentiment de culpabilité n'est possible qu'en admettant la faute. Sa reconnaissance est affaire de responsabilité d'un sujet « masculin ». Seule Sylvia Plath parvient à accepter la faute grâce au sacrifice de soi. Cependant, le crime de la Shoah est ici aussi abandonné au « père ». Pour les auteures, le sacrifice de soi ne puise pas sa motivation dans le refoulement de la faute, mais dans la reconnaissance empathique du « rôle de victime ». Les personnages principaux veulent être considérés comme victimes, de manière à pouvoir accepter leur responsabilité en toute innocence : elles veulent devenir les sujets de leur faute. L'aspect social de la faute se réfère à l'intégration dans une société conforme à la norme hétérosexuelle : dans le règlement de comptes avec le patriarcat, tel qu'il est effectué par Sylvia Plath, la personne en « je » se voit attribuer une place dans la communauté, refusant toujours « le père »<sup>87</sup>. Dans *Malina*, le « je » féminin est condamné au silence, nul ne sait précisément si Malina conserve l'histoire du « je » et de quelle manière il y aboutit. Le personnage principal d'Anna Duden peut, à la fin de l'ouvrage, être assimilé dans l'œuvre artistique en tant que femme.

La féminisation de la faute précède la reconnaissance de celle-ci, qui est admise en avant-plan. Dans les récits des auteurs Albrecht Goes, Max Frisch et Erich Fried, comme pour les narrateurs masculins en « je » les personnages féminins deviennent les symboles de la Shoah, et donc du crime, ces premiers se transforment en victimes. Par conséquent, la féminisation de la Shoah mène à un sacrifice grâce auquel le crime de la Shoah est refoulé.

À l'inverse des écrivaines, les auteurs content dans leur récit des événements « historiques » et clôturent ainsi l'histoire du crime de la Shoah. Dans ces textes, au croisement du rapport et de la confession, la fiction de l'authenticité est très importante. De plus, dans chacun d'eux, un personnage en « je » joue le rôle d'instance narrative et rédige le récit qui s'articule autour de l'innocence d'un personnage. La tâche de ces récits est de dériver, commenter et interpréter l'innocence, conservant alors un caractère de confession. La responsabilité doit être cédée et la faute refoulée. Ce n'est pas la transcendance ni une nouvelle mise en scène d'« Auschwitz » qui apparaît au premier plan, mais une tentative de garantir autant que possible l'authenticité. Dans le lien entre la confession et le récit, l'émotion et l'authenticité ne font qu'un. Le personnage masculin en « je » se tient en retrait et commente, observe, rapporte l'histoire (sa propre histoire). À l'inverse des ouvrages des écrivaines, l'amour hétérosexuel semble constituer la clef pour vaincre le crime de la Shoah. Pour les auteurs, le statut « masculin » du « je » s'affirme, alors que les « caractères féminins<sup>88</sup> » assument et refoulent la responsabilité, la faute. Ainsi, chez Goes, le retour dans une société humaine est possible grâce au « signe d'amour » que représente le stigmate de Madame Walker. Walter Faber peut s'intégrer dans son environnement uniquement grâce au devoir de subjectivité, qui s'accompagne directement du sacrifice de soi. Enfin, chez Erich Fried, le peuple allemand peut à nouveau s'intégrer dans « l'humanité » en tant qu'innocent-coupable.

Deux formes de culpabilité sont abordées et discutées : d'une part, celle qui entraîne la construction et la constitution du sujet, d'autre part, celle qui exige punition et justice. Ces deux aspects se confondent dans les textes. Ainsi, dans les ouvrages des écrivaines, le poids de la faute repose sur les épaules du sujet, alors que dans les ouvrages des écrivains, la faute prend un caractère juridique, moral.

---

<sup>87</sup> « There's a stake in your fat black heart/ And the villagers never liked you./They are dancing and stamping on you./They always knew it was you./Daddy, daddy, you bastard, I'm through » (p. 110).

<sup>88</sup> Madame Walker, Hanna et Helga, classées en tant que personne dans les catégories religion, destin, humanité.

Tous les auteurs analysés dans cette étude expriment un point de vue critique et antifasciste<sup>89</sup>. La féminisation en tant que « narcotique » du bien<sup>90</sup> amène la narration vers une opinion antifasciste, une opinion qui assimile la faute. Le « je », personnage principal dans tous ces récits, favorise la proximité entre le lecteur et le texte et facilite également l'identification au « je » qui se sacrifie. Aussi, l'impossibilité d'entretenir une relation amoureuse hétérosexuelle renforce la naissance d'une compassion chez le lecteur. La souffrance empathique avec les « victimes » juives ou également allemandes amène le lecteur à se tourner vers la « victime » avec le « je » et à comprendre le sacrifice de soi. En outre, le caractère d'aveu des textes des écrivains accorde au lecteur un rôle de confesseur, qui peut pardonner les « péchés ». En demandant au lecteur d'absoudre ces derniers, cet aveu se transforme ainsi partiellement en faculté de rédemption.

Dans tous les textes, la volonté d'être innocent joue un rôle important et se manifeste dans le désir ne pas avoir vécu ou ne pas vivre. La fuite face au crime de la Shoah et le refuge dans les niches et charnières des comportements hétérosexuels sont propres à tous les textes. Cependant, la « victime femme » du patriarcat joue un rôle décisif dans tous ces ouvrages, jusqu'à *Daddy*, et met en place un *statu quo* rassurant. Dans les six textes analysés, la féminisation de la Shoah implique un transfert de la Shoah dans les rapports entre les sexes en soulignant les aspects positifs et innocents des caractères féminins. Dès lors, la féminisation devient un « véhicule » de la culpabilité éprouvée à cause de la Shoah. Elle permet d'imputer à la « nature » des événements historiques et/ou d'établir un passage allégorique, métaphorique, et donc non historique, vers la « normalité ». La Shoah, phénomène « le plus inhumain » de l'histoire, s'oppose à « l'humanité ». L'intégrité dans la communauté, se dévoile à chaque fois à la fin des textes et est propre à l'appartenance sexuelle. La féminisation se produit de manière harmonieuse et permet d'« intégrer » la Shoah dans « l'humanité ».

L'hétérosexualité, facteur d'innocence et terrain d'action de l'amour qui respecte les normes, sauve les niches qui ont servi de refuge contre la responsabilité et la culpabilité.

Le « néant », devant lequel les personnages fuient, s'est révélé être la responsabilité du crime de la Shoah. Ainsi, pour les personnages masculins des écrivains, l'amour hétérosexuel semble permettre une victoire sur la Shoah. Par contre, les personnages féminins des auteures ne sont plus capables d'aimer. Dès lors, l'hétérosexualité en tant que « facteur d'innocence », en tant que norme qui assure l'intégration dans la société humaine, est propre aux textes des hommes. Le sexe manifeste, sincère, est lié à l'innocence et se construit en tant que tel.

À l'intérieur de cette norme hétérosexuelle, de nombreuses niches obscures cachent la faute et la responsabilité, car elles sont acceptées comme étant naturelles. La condition pour étudier de manière responsable le crime de la Shoah est d'extraire l'innocence des niches de la norme hétérosexuelle.

Traduction d'Aurore Brice

---

<sup>89</sup> Foucault décrit cela comme un charme de la fiction par le biais de la fonction d'auteur. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, op. cit., p. 1029.

<sup>90</sup> Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale, Deuxième dissertation, La « faute », la « mauvaise conscience » et ce qui leur ressemble*, In : Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale, Un écrit polémique*, Stuttgart, Reclam, 2003. [Le texte de cette édition suit : Nietzsche, *Werke* [œuvres], Œuvre critique de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Livre 6, Tome 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1968], p. 9.