

FAUX EN MIROIR :  
FICTION DU TÉMOIGNAGE ET SA RÉCEPTION

ALEXANDRE PRSTOJEVIC\*

Dans l'immense bibliothèque de la Shoah, composée de documents – carnets, notes, journaux, correspondance – laissés par les disparus, de témoignages des survivants, d'ouvrages d'histoire, d'œuvres de fiction inspirées par des événements réels : romans, nouvelles, pièces de théâtre, il existe un espace littéraire – un corpus – dont le statut ambigu invite plus qu'aucun autre à interroger notre rapport à la narration intime du passé historique. Constitué de textes situés à la limite des genres littéraires, mais qui ont tous en commun de laisser planer un doute sur l'identité de leurs auteurs et la réalité de leur présence durant les événements relatés, ce corpus pose radicalement la question des paramètres qui permettent de *reconnaître* un témoignage, puis de saisir sa dimension historiographique et culturelle.

Fait remarquable, ces ouvrages suscitent souvent l'engouement du public et, ce faisant, semblent transmettre au plus grand nombre la mémoire de la Shoah alors même que se pose la question de leur authenticité, de leur valeur éthique, de l'exactitude avec laquelle ils évoquent les années de persécution. On se souvient d'*Au nom de tous les miens*, de Martin Gray, succès mondial vendu à des millions d'exemplaires, dont la popularité auprès des jeunes lecteurs est incontestable, de *Treblinka* de Jean-François Steiner, ou très récemment de *Survivre avec les loups*, grand succès de librairie, porté à l'écran en 2008 par Véra Belmont, avant que son auteur n'avoue publiquement la supercherie.

\* Maître de conférences à l'InALCO (Paris) et membre du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, CNRS/EHESS-Paris). Courriel : alexandre@vox-poetica.com

Classés tantôt dans les faux témoignages, tantôt dans la littérature de fiction, ces textes écrits par des auteurs venus d'horizons différents, mus par des motivations fort diverses, forment une véritable pierre de touche pour une théorie et une critique du témoignage en tant que fait littéraire. Afin de saisir les principaux traits communs de ce type de récits, je me propose, dans les pages qui suivent, d'interroger trois œuvres publiées à des époques différentes et qui, de ce fait, permettent d'effectuer une lecture « diachronique » du faux témoignage.

#### ACTE I : LE TRIOMPHE DU COMBATTANT

L'exemple peut-être le plus remarquable de la confusion générique est *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, œuvre de fiction, publiée en 1946 dans la revue *Di Yiddische Zeitung* de Buenos Aires, par un jeune auteur inconnu, Zvi Kolitz. Ce texte, présenté comme document authentique trouvé dans les ruines du ghetto de Varsovie, a traversé un demi-siècle littéraire sous le double masque du document historique et du récit fictionnel. Il a été pris, en alternance ou simultanément, pour un témoignage authentique, un écrit religieux, un tract philosophique, une fiction littéraire. Il a été tour à tour publié sous le vrai nom de son auteur, en volume ou dans des revues littéraires, puis traduit et présenté comme un document, adapté pour la radio, réédité enfin sous la couverture d'un ouvrage d'érudition. Il a poussé son public nombreux et ses rares exégètes à faire des choix de lecture qui s'apparentent à des professions de foi plutôt qu'à de sages décisions fondées sur des données concrètes.

Ce qui frappe d'emblée dans les tribulations de *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, c'est un formidable télescopage entre les conditions matérielles de sa création, le contexte géopolitique dans lequel s'effectue sa première lecture, le poids éthique et émotionnel de la Shoah et le sentiment prévalant dans la diaspora juive au sortir de la guerre dont l'écrivain apparaît — contre son gré — comme une espèce de médium artistique.

En effet, la vie de Zvi Kolitz se confond avec le destin du peuple juif et de l'État d'Israël : né en 1919, à Alytus, en Lituanie, orphelin de père à onze ans, il est témoin d'une puissante montée d'antisémitisme dans les années trente. À dix-huit ans, il est jeté avec sa mère et ses sept frères et sœurs sur les chemins de l'exode. À la déclaration de la guerre, il immigré en Palestine. Dès son arrivée à Jérusalem en 1940, il s'engage dans la résistance juive, d'abord dans la *Hagana(h)*<sup>1</sup> (Défense), organisation militaire clandestine et ancêtre du Tsahal, puis dans l'Irgoun, autre fraction militaire clandestine ayant pour objectif de combattre la puissance mandataire en Palestine dont la politique pro-arabe était considérée par ses

membres comme l'un des principaux obstacles à la création d'un futur État d'Israël<sup>2</sup>. Mais lorsqu'en 1942 l'armée de Rommel menace d'envahir la Palestine, le moment est à l'union et de nombreux combattants juifs s'engagent dans l'armée britannique dont Zvi Kolitz devient l'officier recruteur en chef. Parallèlement, il travaille comme journaliste, collaborant au quotidien *Haboker* et à divers hebdomadaires. Dans l'immédiat après-guerre, marqué par un flottement politique et les incertitudes qui entourent l'avenir de la Palestine, Zvi Kolitz parcourt le monde à la fois pour exposer à la diaspora juive la situation sur le terrain et lui demander du soutien, et — de façon moins officielle — pour recruter de nouveaux membres de l'Irgoun.

Mais, plus qu'à cette congruence du biographique et du politique, qui permet au récit à la fois d'« adhérer » à la réalité politique du moment et de présenter une incontestable authenticité des sentiments, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* doit son mimétisme générique à son contenu religieux qui, dans la forme que Zvi Kolitz lui a donnée, ne demande pas de justifications matérielles spécifiques. Dans ce cas concret, le choix entre fiction et diction qui s'offre au lecteur n'entraîne pas des conséquences aussi graves que dans le cas où l'on douterait de l'authenticité d'un document historique censé nous renseigner sur un moment hautement emblématique de la résistance juive pendant la Seconde Guerre mondiale. Qu'il soit écrit par un combattant du ghetto ou par un jeune écrivain ne change pas radicalement la réception de ce monologue virulent, si celui-ci est lu au niveau purement philosophique ou religieux.

De plus, la forme que Zvi Kolitz donne à son œuvre contribue à ce brouillage générique : le monologue par lequel le personnage s'adresse à Dieu est catalogué dans notre encyclopédie commune — pour recourir à la terminologie d'Umberto Eco — comme authentiquement non fictionnel (ce qui n'est pas le synonyme de « factuel » dans le sens où l'historiographie conçoit ce terme). Ce choix formel a permis à Zvi Kolitz d'aller plus loin encore dans le processus mimétique et d'effacer la majeure partie de ce que Dorrit Cohn<sup>3</sup> appelle les marqueurs de fictionnalité, notamment le dialogue entre les personnages et le discours indirect libre. De plus, étant présenté sous la forme d'une adresse à Dieu, la question cruciale pour la théorie de Dorrit Cohn — l'accès direct aux pensées et aux sentiments des personnages qui caractérisent la fiction — est contournée d'office, ou plutôt subvertie d'emblée dans la mesure où, dans le système de l'œuvre, la connaissance de ces mêmes pensées, au lieu de suggérer sa fictionnalité, constitue une preuve de plus de son authenticité.

Enfin, la concordance entre les intentions de l'auteur et l'attente du public constitue le dernier et le plus important point qui permet d'expliquer la longévité de la légende de Yossel Rakover. En effet, la naissance de ce

texte se situe dans une brève période où trois éléments marquent profondément la communauté juive à laquelle ce texte s'adresse en premier : la conscience naissante que la tentative d'extermination dont elle a été l'objet a rompu irrévocablement l'évolution politique déjà fort complexe du peuple juif en Europe, la mutation du sionisme dans les années quarante dont les conséquences se ressentent de façon très concrète dans la Palestine juive et la question brûlante du futur État d'Israël face à un réseau de rapports politiques Est-Ouest en train de se reconfigurer pour les quarante ans à venir. En d'autres termes, la nouvelle de Zvi Kolitz révèle l'état spirituel de la diaspora juive à un moment charnière de son histoire. Elle s'inscrit intégralement dans l'horizon d'attente de son époque. Le plus remarquable reste qu'en articulant un *mimétisme formel* à la *vraisemblance politique* de l'après-guerre, il finit par entrer partiellement, pour le demi-siècle qui suit, dans le cercle du savoir historique.

Les quatre éléments : la congruence politique et idéologique entre la vie de l'auteur et son époque ; la teneur religieuse, qui par essence se soustrait à la vérification de nature factuelle ou historique ; la forme « non fictionnelle » du récit et l'inscription dans l'horizon d'attente du public dénotent une aspiration à la vérité à l'œuvre dans *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*. En effet, l'objectif de son auteur n'a jamais été de fournir des informations historiques concrètes sur le ghetto de Varsovie, ni d'induire son public en erreur quant à l'appartenance générique du texte, mais d'exprimer, sous une forme littéraire inhabituelle, un sentiment aussi personnel que profond, dont toute sa vie d'homme confirme l'authenticité. Évidemment tributaire de l'engagement idéologique de Zvi Kolitz, ce bref récit n'est pas pour autant un vulgaire pamphlet politique. Il est l'expression de l'état spirituel d'un homme jeté dans la bataille pour un État qui s'interposera désormais entre son peuple et les fours crématoires. En tant que tel, il puise naturellement dans le passé immédiat dont il n'est pas un témoignage direct mais un commentaire moral et religieux. C'est dire que son *opérabilité cognitive* est à rechercher en dehors du cadre historique strictement factuel même s'il contribue indiscutablement, aux côtés de quelques autres récits de fiction, à construire auprès du grand public une mémoire collective de la Shoah.

## ACTE II : L'AVÈNEMENT DE LA VICTIME

Nul doute que, plus que par les études savantes, la transmission de la mémoire de la Shoah a été rendue possible par la publication d'un grand nombre de témoignages de première main, puis, à partir des années soixante, par un nombre grandissant d'œuvres de fiction se rapportant à

la Seconde Guerre mondiale et à l'extermination des Juifs d'Europe. La preuve, s'il en fallait une, est *L'Oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski. Publié en 1965, par un jeune Juif polonais, immigré à New York après la guerre, ce roman s'est imposé en l'espace de quelques mois comme un « grand » livre de la littérature américaine. Vendu à des millions d'exemplaires dans le monde, *L'Oiseau bariolé* est soutenu à la fois par le monde académique et les circuits éditoriaux. Aux États-Unis, il est mis sur la liste des ouvrages recommandés par l'association nationale des enseignants ; en France il obtient le prix du Meilleur Livre étranger, en Allemagne, sa publication devient un véritable événement littéraire.

Deux polémiques, pourtant, changeront la fortune de l'ouvrage. En 1982, les journalistes de la réputée revue américaine, *Village Voice*, Geoffrey Stokes et Eliot Fremont-Smith<sup>4</sup>, affirment que Jerzy Kosinski, a bénéficié de l'aide de la CIA, en particulier dans la rédaction de ses ouvrages académiques publiés immédiatement après son arrivée aux États-Unis, mais aussi que son premier ouvrage de fiction est le résultat du travail de « nègres ». Le biographe de Jerzy Kosinski, James Park Sloan, apportera, en 1996, quelques nouveaux éléments à charge, sans pour autant accuser directement l'auteur de plagiat. Une autre affaire littéraire a surgi en 1994, lorsqu'une journaliste polonaise, Joanna Siedlecka, dans son ouvrage *L'Oiseau noir (Czarny Ptasiór)*<sup>5</sup>, a établi que l'expérience vécue pendant la guerre par Jerzy Kosinski a été différente de celle exposée dans son roman, qu'il n'a jamais été séparé de sa famille dont des paysans polonais assuraient la protection.

Ces accusations ont entaché à jamais la réputation de l'auteur et ont mis sérieusement en question l'origine autobiographique de sa fiction. Pour comprendre la portée des accusations, il convient de rappeler brièvement le contenu du roman. Dans *L'Oiseau bariolé*, Jerzy Kosinski retrace le destin d'un enfant de six ans, originaire d'une grande ville de Pologne, que ses parents, menacés de déportation, envoient à l'automne 1939 dans une lointaine province de l'Est. Deux mois après son arrivée, la femme qui avait accepté de le cacher meurt et le laisse sans protection. Dès lors, pour survivre, il est obligé d'errer d'un village à l'autre. D'un teint mat, paré d'une chevelure noire frisée, il passe pour un Bohémien ou un Juif. Les paysans qu'il rencontre hésitent à l'accueillir ou, s'ils le font, le soumettent à des conditions de vie inhumaines. Son errance se transforme en une suite de souffrances vertigineuses qui donnent au récit la tonalité d'un conte de fées où le pugilat, la mutilation, l'inceste, la zoophilie et le viol se disputent la place d'honneur.

Bien que, sur les vingt chapitres qui composent *L'Oiseau bariolé*, seuls deux chapitres présentent un réel intérêt historique (dont un seul est

consacré à la déportation) et en dépit du fait que les éléments nécessaires à la compréhension de la fable – dates, noms, toponymes, brèves explications du mécanisme de la destruction – ne soient portés à la connaissance du lecteur que très tardivement et de façon extrêmement incomplète, l'œuvre de Jerzy Kosinski a très rapidement été intégrée à la bibliothèque de la Shoah. Cette confusion thématique a aussitôt été soutenue par une lecture autobiographique que la plupart des lecteurs attachent à ce livre. Lecture, d'ailleurs, implicitement encouragée par l'auteur, dans son *Avant-propos*, rédigé en 1976. Dans ce court texte qui accompagne désormais toutes les éditions de *L'Oiseau bariolé*, Jerzy Kosinski prétend que l'idée de l'œuvre lui est venue lors d'un voyage en Europe, en 1963; qu'à cette époque la Shoah était, pour beaucoup d'Européens, un événement peu ou mal connu; que le choix de la fiction a été fait en fonction des objectifs « pédagogiques » qu'il assignait à son entreprise.

Or, cette présentation est mise à mal par un autre texte de Jerzy Kosinski, intitulée *The Note of The Author on The Painted Bird*, publié à compte d'auteur en 1965 et distribué gratuitement aux journalistes afin d'orienter la réception de son livre aux États-Unis. *L'Oiseau bariolé* y est présenté comme une œuvre constitutivement romanesque qui évacue, par son statut même, la question d'adéquation à la réalité historique qu'elle semble décrire. Elle est analysée, interprétée, défendue en tant que fiction littéraire. Jerzy Kosinski ne fait aucune mention du contexte social ou historique, encore moins de motivations éthiques qui l'auraient poussé à se plonger dans cette écriture, combien difficile, d'un trauma d'enfance. Le roman n'est destiné à remplir aucune fonction sociale ou politique. L'auteur ne prétend pas parler de la Shoah. Il explique que son objectif est de s'interroger sur l'enfance, la souffrance et la façon dont l'art du langage permet de transmettre une expérience traumatisante.

Même si elles témoignent d'une évidente continuité dans la vie littéraire de Jerzy Kosinski, les deux réflexions – *The Note of The Author* et la préface de 1976 – restent fondamentalement différentes dans leur esprit. En 1965, il mène une réflexion strictement littéraire; douze ans plus tard, il disserte sur les conditions socio-politiques dans lesquelles l'œuvre fut créée, sur sa réception et sur la conscience de la Shoah dans un monde marqué par l'affrontement idéologique entre l'Est et l'Ouest. Ce passage du discours littéraire à la réflexion sociologique reflète l'évolution de la vision qu'a l'auteur de sa propre œuvre autant que celle de la société occidentale dans laquelle cette dernière s'inscrit.

Or, sur ce point, la datation de Jerzy Kosinski contredit les faits historiques: le procès Eichmann, qui s'est déroulé deux ans auparavant à Jérusalem, marque indiscutablement un tournant dans l'émergence de la

mémoire du génocide. La couverture médiatique sans précédent dont il bénéficie et le rôle actif que les survivants et les historiens y jouent, permettent l'émergence du témoignage<sup>6</sup>. Pour la première fois depuis la fin de la guerre, le génocide juif est présenté à l'opinion publique comme une entité à part entière. Aux États-Unis « des suites du procès, le mot "Holocauste" commen[ce] pour la première fois à s'attacher solidement à l'extermination des Juifs d'Europe<sup>7</sup>. » L'année 1961 est une année charnière, le procès Eichmann un événement dont l'onde de choc se ressent puissamment au moment où Jerzy Kosinski conçoit l'idée d'écrire un roman et il est difficile, dans ce contexte, de croire en une aussi totale imperméabilité de l'opinion publique face à la réalité de l'extermination conduite par les nazis. Il serait plus juste de voir, dans les interrogations qui taraudent l'esprit du jeune émigré, le souffle d'une époque désormais placée sous le signe du témoin. Publié la même année que le deuxième tome du *Cirque de famille* de Danilo Kis, quelques années seulement avant le début de la rédaction de *L'Être sans destin* d'Imre Kertész et cinq ans avant la publication en feuilleton de *W* de Georges Perec, *L'Oiseau bariolé* participe à un renouveau de l'écriture d'*urban* (destruction) qui, pour une part, va de pair avec celui de la littérature occidentale. Loin d'être un précurseur révolutionnaire dont la voix s'élève au milieu d'un désert moral, Jerzy Kosinski participe à un large mouvement qui donnera certains des plus importants récits littéraires jamais écrits sur le système totalitaire.

Les deux textes théoriques de Jerzy Kosinski révèlent une surprenante évolution, chez l'auteur, de la vision de sa propre œuvre et montrent comment la thématique concentrationnaire est venue se greffer à *L'Oiseau bariolé* à sa sortie en librairie. Loin d'être le principal élément endogène du texte, la Shoah apparaît comme la conséquence d'une lecture exogène que l'écrivain sera forcé de faire sienne.

S'il est incontestable que le best-seller de Jerzy Kosinski appartient au genre romanesque, son entrée dans une zone si particulière de la géographie littéraire qu'elle ne porte pas encore de nom propre, et que l'on pourrait appeler, faute de mieux, *roman du témoin* – car elle est formée par les récits d'authentiques survivants de la Shoah qui, au lieu d'une narration autobiographique traditionnelle, choisissent la fiction romanesque pour raconter leur expérience – est beaucoup moins évidente. Pour la réaliser, il lui a manqué une *incontestable* assise testimoniale, réalisable uniquement à travers une ferme assertion biographique, un plus franc discours sur l'extermination et une recherche formelle dont la portée cognitive serait mieux affirmée.

Ainsi penser *L'Oiseau bariolé* demande-t-il à la fois de mener une *indispensable* analyse textuelle et d'aborder le problème des mécanismes

de perception à l'origine de sa lecture aberrante. On l'aura compris : l'enjeu est de saisir à la fois ce que contient *littéralement* le texte et ce que le lecteur croit y trouver. Comprendre le débat autour de l'œuvre de Jerzy Kosinski, c'est essentiellement analyser un effet d'optique. Effet d'optique qui prend toute son inquiétante importance à la lumière du mouvement apparu dans la confrontation des deux paratextes rédigés à dix ans d'intervalle – *The Note of The Author* (1965) ; *Préface* (1976) – qui montre comment, sous la pression de l'environnement, l'auteur a modifié la présentation de son œuvre ; mouvement qu'on aurait tort de mésestimer car il figure la première et combien emblématique annonce d'une puissante lame de fond qui secouera l'Europe et l'Amérique du Nord à la fin du siècle : celle de la « *testimonialisation* » des récits de fiction réalisée par un public de plus en plus attiré par l'autobiographie et le témoignage authentique.

### ACTE III : L'ÈRE DE LA VICTIME

Cette volonté de lecture « biographique », « testimoniale », trouve sa confirmation la plus remarquable, trente ans plus tard, à la publication de *Fragments. Une enfance 1939-1948* (1995), une œuvre qui retrace l'enfance d'un clarinettiste suisse du nom de Benjamin Wilkomirski. Né en 1939, ce survivant des pogromes de Riga gagne la Pologne en 1941, avec sa mère et ses frères. Il y reste quelques mois, caché dans une ferme, avant d'être découvert par l'armée allemande et déporté dans le camp de concentration de Maïdanek. En 1943 ou 1944 – Benjamin Wilkomirski n'est pas clair sur ce point –, il est transféré à Auschwitz. À la libération du camp, il est placé dans un orphelinat de Cracovie, d'où une jeune Suisse le fera sortir pour le faire passer clandestinement à Bâle.

À sa sortie, le livre rencontre un succès retentissant. Traduit aussitôt en français, en anglais, en italien, en hollandais et en hébreu, il est couronné par les prix de la Mémoire de la Shoah (Paris) et du National Jewish Award (New York). S'ensuivent de nombreuses autres traductions qui permettent au clarinettiste inconnu de parcourir le monde. Partout, son évidente modestie et sa fragilité physique laissent une impression profonde. À tel point que la rédactrice en chef du *Jewish Quarterly* de Londres, Elena Lappin, se souviendra plus tard que c'était la première fois de sa vie qu'elle rencontrait un auteur « qui *était* véritablement son livre<sup>8</sup> ». Or, le destin de ce livre change radicalement lorsque Daniel Ganzfried, lui-même fils d'un survivant de la Shoah, publie une enquête sur l'auteur de *Fragments* et prouve que Benjamin Wilkomirski est, en réalité, né le 12 février 1941 à Biel, en Suisse, sous le nom de Bruno Grosjean.

Abandonné par sa mère, il a été confié aux services sociaux, puis adopté, en 1945, par une grande famille de Zurich<sup>9</sup>. Ainsi, à la différence de ce qu'il affirme dans son « témoignage », Benjamin Wilkomirski n'a aucun lien avec la communauté juive ni avec l'Europe de l'Est. Il a passé toute sa vie dans une Suisse paisible, loin des *Eisantzgruppen*, des pogromes et des camps de concentration, dont il a vraisemblablement entendu parler pour la première fois au lycée, à la fin des années cinquante (ce que l'avant-dernier chapitre de son ouvrage, intitulé fort à propos « La leçon d'histoire<sup>10</sup> », tend à confirmer).

*Fragments* est un faux témoignage, même si la plupart des spécialistes qui se sont penchés sur la question hésitent à porter l'accusation de façon aussi directe. (Cette magnanimité critique a d'ailleurs de quoi interpellier lorsqu'on sait la virulence avec laquelle certains ouvrages de fiction, qui ne prétendaient aucunement raconter *la vérité* de la persécution, ont été attaqués en leur temps.) Publié cinquante ans après *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* et trente ans après *L'Oiseau bariolé*, il semble poser, de façon autrement plus instructive que ses célèbres précédents, la question de la réception du témoignage et de sa relation au contexte politico-culturel dans lequel il s'inscrit.

À la différence des œuvres de Zvi Kolitz et de Jerzy Kosinski, Benjamin Wilkomirski insiste sur la question de la fiabilité de la mémoire et de son *intégralité*. La chose est entendue : celui qui a survécu à l'extermination dans sa prime enfance se trouve, pour des raisons touchant à la constitution biologique de la mémoire humaine, dans l'incapacité de former un récit complet de son passé. Il n'a à sa disposition que des images isolées, des fragments de souvenirs, des « *flashes* » mnémoniques, dont la psychanalyse parvient parfois à tirer des enseignements édifiants, mais qui, en aucun cas, ne peuvent constituer la base d'une connaissance fiable des événements dans lesquels un témoin si jeune a été impliqué. Cette incertitude factuelle est la pierre angulaire de *Fragments* qui se présente comme une somme de souvenirs aussi parcellaires qu'invérifiables venus du passé vaguement onirique d'un homme en quête de son identité. « Ce devait être à Riga, en hiver. Les douves de la ville étaient gelées (8) », « Je ne sais plus quand c'est arrivé, ni où. Mais c'était l'un des rares jours où on nous laissait sortir de notre baraque (75) », « Avais-je quatre frères ? Ou cinq, comme je serais plutôt tenté de le croire ? Je ne le sais plus exactement (28) », « J'aperçois, dans la pénombre de l'encoignure, la silhouette d'un homme portant un manteau et un chapeau. Un visage très gentil me sourit. Peut-être mon père (8) » : comme le remarque Régine Robin, « il y aurait toute une étude à faire sur le statut de l'incertain, du "peut-être", du conditionnel dans ce livre<sup>11</sup>. »

La question de la mémoire en appelle une autre, touchant étroitement au statut juridique du témoin : « Mes plus anciens souvenirs d'enfance surgissent en premier lieu des images précises conservées par ma mémoire photographique, avec les sentiments qui y étaient liés – y compris les sensations physiques, emmagasinées dans mon corps<sup>12</sup>. » La mémoire de la chair dont parle Luba Jurgenson dans *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*<sup>13</sup> et Renaud Dulong dans *Le Témoin oculaire*<sup>14</sup> permet non seulement de soutenir qu'on a été présent lors des événements, mais aussi de revivre l'expérience que l'on souhaite transmettre. Lorsqu'il met l'accent sur le rôle du corps dans l'institution du témoin et de sa parole, Benjamin Wilkomirski touche le point névralgique de la problématique testimoniale telle qu'elle a été développée dans les cercles académiques à la fin du siècle dernier. Il existe une mémoire du corps que seul un témoin authentique possède. Une mémoire qui permet d'accéder à la matérialité du passé, d'y puiser la matière de l'écriture. Une mémoire qui constitue la clause unique du contrat testimonial. C'est en quoi la stratégie argumentative de Bruno Dössekker (Grosjean) relève du coup de génie. Lorsqu'il fonde son récit sur la mémoire de la chair, il oppose aux arguments administratifs – documents relatifs à sa naissance, à son adoption, à sa scolarité – ce qui leur est moralement supérieur : la vérité du corps martyrisé qui devient l'unique lien entre un passé dont on veut le priver et le présent auquel, de son propre aveu, il n'a jamais appartenu entièrement.

La manœuvre est d'ailleurs appuyée stratégiquement par le refus déclaratif de la stylisation. Lorsqu'il affirme qu'il n'est « pas poète, pas écrivain », Benjamin Wilkomirski récupère un lieu commun des premiers témoignages authentiques sur les camps. Il construit véritablement une autoreprésentation fallacieuse, un leurre dont la finalité est de faire croire en la nature vierge, inaltérée du témoignage d'un enfant échappé miraculeusement d'entre les mains des bourreaux. « Je ne puis que tenter de restituer par des mots, aussi exactement que possible, ce que j'ai vu et vécu. Aussi exactement que ma mémoire d'enfant l'a enregistré : sans en connaître encore la perspective ni le point de fuite. » L'innocence, on le voit, entraîne une déformation de la perspective, un rétrécissement du champ de vision, une certaine myopie intellectuelle. Être enfant, c'est voir le monde d'une façon particulière, étrangère au regard d'un témoin historique fiable. Faire de cette position l'unique prisme interprétatif, c'est appliquer le principe d'*ostraniénié* (étrangéisation) des formalistes russes à l'ensemble de l'œuvre et, de ce fait, le rendre matériellement invérifiable. Les premiers souvenirs du narrateur « ressemblent à un champ de ruines parsemé d'images et d'événements isolés » : l'improbable preuve corpo-

relle – j'y étais même si personne ne peut l'attester – est soutenue par la posture narrative ambivalente qui repose d'un côté sur une expression qui, pour faire croire en l'authenticité du contenu, feint de s'opposer à l'artifice du langage littéraire et, de l'autre côté, sur une habile modulation du point de vue qui rend impossible la vérification historiographique du récit. Ce qu'une telle stratégie dévoile, au fond, c'est le passage du paradigme « historiographique » qui inscrit le récit du témoin dans un contexte énonciatif demandant, d'une façon ou d'une autre, que la parole soit attestée, au domaine littéraire soumis à la seule *vraisemblance* romanesque. Vraisemblance qui, dans le cas de *Fragments*, est le produit de la conjonction entre la forme sous laquelle le récit se donne à lire et la pensée « politico-philosophique » dont il semble participer contre son gré. Autrement dit : par sa forme inachevée, fragmentaire, « postmoderne » aussi bien que par la façon dont il aborde la question des « frontières d'Auschwitz » pour reprendre le titre d'un essai récent de Shmuel Trigano<sup>15</sup>, le livre semble répondre aux attentes que notre culture, à un moment précis de son évolution, a créées dans son esprit. D'une certaine manière, il anticipe en acte la lecture controversée que Giorgio Agamben fera, trois ans plus tard, du sens d'Auschwitz<sup>16</sup>, de la question du témoignage et du « sujet en tant que reste ».

Pour s'en convaincre, il suffit de suivre les grandes lignes de ce récit halluciné d'une enfance concentrationnaire. *Fragments* propose trois modes de représentation de la réalité concentrationnaire : la narration franche du vécu sans aucune référence au temps de l'écriture (notamment dans les chapitres « Les frères », « La niche à chien », « Les os », « Yankel », « Le jeu », etc.) ; le récit des épreuves vécues se concluant par une réflexion sur la vie de Benjamin Wilkomirski dans la Suisse de l'après-guerre (notamment le chapitre « Les rats ») ; la comparaison terme à terme des deux univers de façon à ce que ce dernier apparaisse comme une prolongation du premier (« Les chaussures », « Le Nouveau », « Le soupçon », « La Blockowa », « Le petit mendigot », « Le bourreau »). La prédominance dans *Fragments* du mode comparatif suggère au lecteur que le monde dans lequel il vit est – ou, du moins, pourrait devenir pour celui qui a survécu à la déportation – une extension du camp (Agamben). Tout au long du récit, le narrateur se représente en mort-vivant « en permission illégale ». Il n'est « en vie que par erreur ». L'Europe des années cinquante est un décor de théâtre conçu pour tromper les enfants. Les SS n'ont fait qu'échanger leurs uniformes contre des vêtements civils et les barbelés ont été remplacés par des constructions en apparence plus humaines : écoles, orphelinats, hôtels sans que le principe du monde dont ils sont la manifestation soit réellement modifié.

D'où le motif récurrent de la méprise, de la tromperie, du faux-semblant. La paix n'est qu'une mystification, la liberté est un mensonge, le monde un reflet déformé de l'univers concentrationnaire. Toute l'entreprise de Benjamin Wilkomirski n'est qu'un invraisemblable retour à cette *alma mater* qu'est pour lui le camp de concentration. Le prouve magistralement, à la fin du livre, la scène où le jeune Benjamin, lors d'un séjour de vacances à la montagne, rencontre une fillette rescapée des camps et, quelques instants avant de prendre le téléski, croit comprendre qu'au sommet de la montagne ne les attendent pas un petit chalet et des pistes de ski, mais une bouche de crématoire :

"Il y a quelque chose qui ne colle pas", pensai-je.

[...]

"La machine de mort", m'entendis-je dire.

Mon cauchemar devient réalité, pensai-je.

"Oui..., murmura la fille, cette fois c'est notre tour."

Elle pleurait sans bruit.

Nous ne pouvions détacher les yeux du monstre furieux.

"Le directeur du home!" souffla une voix en moi.

J'avais raison d'en avoir peur. Au câble d'acier étaient suspendues des paires de crochets en bois. Nous vîmes le directeur, assisté d'un aide, y fixer des enfants, deux par deux. Une secousse, puis le câble les transportait sur la montagne d'en face.

Je suivis le câble des yeux, et ce que je pus distinguer à travers les sapins fut la confirmation définitive de la catastrophe : près du sommet, il y avait une maison, mais à la place de la façade s'ouvrait un gigantesque trou noir qui, traversant le bâtiment de part en part, aboutissait à l'intérieur de la montagne – et les câbles d'acier, emportant les enfants fixés à leurs crochets, disparaissaient là-dedans.

La fille suivit mon regard. Elle s'appuya sur moi et je sentis ses doigts s'agripper à mon bras. Je tournai la tête vers elle. Elle ne pleurait plus.

Je cherchai ses yeux, vis quelque chose que je connaissais bien : le regard des enfants qui ne reviennent jamais.

"La fosse est à l'intérieur de la montagne", dit-elle lentement.

Je hochai la tête.

"Nous irons ensemble?"

De nouveau, je hochai la tête.

"Ça nous a rattrapés", dis-je<sup>17</sup>.

Où s'arrête Auschwitz? L'œuvre de Benjamin Wilkomirski est construite autour et en fonction de cette interrogation. Le mode comparatif est

servi par le choix de la structure narrative parcellaire. L'ouvrage est composé – comme le titre l'indique clairement – de vingt et un chapitres sans lien causal direct. Il est question d'une forme narrative fragmentaire plus proche d'un recueil de nouvelles que d'un roman ou d'un récit autobiographique. Cette fragmentation narrative facilite une autre manœuvre de l'auteur, tardivement remarquée par la critique, qui permet d'effacer les repères spatio-temporels et, ce faisant, d'empêcher une vérification factuelle de la version que l'auteur donne de sa vie. En ce sens, le premier chapitre occupe une place à part. Il est une mise en abîme poétique et thématique qui lui permet d'annoncer clairement les enjeux littéraires et spirituels de son œuvre et de justifier le choix de la forme : « Je n'ai pas de langue maternelle, ni de langue paternelle. J'ai pour racines linguistiques, le yiddish de mon frère aîné Mordehai, additionné du sabir babélien appris en Pologne, dans divers baraques d'enfants de ces camps où les nazis enfermaient les Juifs<sup>18</sup>. » Elle permet aussi de comprendre à quel point son imaginaire est ancré dans la littérature de la Shoah : il est difficile de ne pas entendre se profiler, derrière le paragraphe introductif de *Fragments*, la voix de Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. L'absence de souvenirs, la béance des origines, une enfance volée, détruite, le désir d'une écriture curative, d'une recherche intime autant qu'historique de ce qui ne se manifeste que sous la forme des traces estompées d'une réalité disparue : tous les grands motifs de la littérature de la Shoah des années soixante et soixante-dix irriguent le récit de Benjamin Wilkomirski. Ils forment un code. Ils offrent aussi, à celui qui sait écouter, un conseil de lecture.

L'œuvre de Benjamin Wilkomirski propose un souvenir érudit, élaboré à partir d'une masse d'ouvrages consultés, de films visionnés, de visites des lieux du désastre en Pologne dans les années quatre-vingt. Un faux souvenir entièrement construit à partir d'un savoir vrai sur l'extermination des Juifs d'Europe. Un souvenir « prothèse » qui se confond, aux yeux des lecteurs non initiés, avec celui du témoin authentique. (En vérité, seuls les spécialistes de la Shoah, notamment Raoul Hilberg et Gary Mokotoff, ont osé émettre des doutes quant à l'authenticité de *Fragments*, mais l'engouement du monde littéraire était tel que leurs voix ne furent pas entendues jusqu'à la publication des articles de Daniel Ganzfried dans *Weltwoche* en 1998 et d'Elena Lappin dans *Granta* en 1999<sup>19</sup>.) Un souvenir, qui plus est, présenté sous une forme qui invite à croire à l'authenticité du contenu – un témoin peut-il se rappeler les événements de sa prime enfance autrement que par fragments? – sans déroger aux « postulats » de l'esthétique « postmoderne » dominante à la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

## CONCLUSION: UNE TRIPLE VRAISEMBLANCE

Quelle conclusion s'impose à la lecture des trois textes dont on vient d'esquisser une fort incomplète présentation ?

Le tressage serré du documentaire et du fictionnel autour d'un événement authentique témoigne de l'impuissance de la matérialité d'un texte à affirmer son appartenance générique. Il montre que l'identité d'une œuvre, notamment lorsqu'il est question de textes fictionnels portant sur des événements historiques, est multifactorielle car elle s'élabore à partir de ces deux points cardinaux diamétralement opposés que sont l'imagination artistique, avec l'éventail de ses potentialités formelles, et une imprévisible réception tributaire du sens du texte autant que du contexte sociopolitique dans lequel celui-ci apparaît.

Une lecture comparative de ces trois textes fictionnels publiés à des époques différentes – 1946, 1965, 1996 –, qui tous ont été lus comme des témoignages authentiques sur la Shoah, semble suggérer que leur réception reposait sur une triple vraisemblance : biographique, historiographique et culturelle.

De fait, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, *L'Oiseau bariolé* et *Fragments* montrent que l'une des conditions fondamentales pour qu'un récit fictionnel soit accepté comme authentique reste celle de la *vraisemblance biographique* qui, à défaut d'une preuve matérielle irréfutable, repose sur un certain nombre de caractéristiques que le grand public attache généralement à la figure du témoin, notamment celle de l'anonymat artistique. Dans le cas de *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, la forme du récit aussi bien que le contexte dans lequel il apparaît, favorisent une lecture « désincarnée » : un *testament* historique ne peut surgir dans l'après-guerre que sous la forme d'un texte – orphelin, séparé de la personne de son auteur. Dans le cas de *L'Oiseau bariolé* et de *Fragments*, le fait que leurs auteurs soient inconnus a favorisé une lecture autobiographique : les témoignages, notamment ceux publiés dans les années quarante et cinquante, ont fait du refus de la « littérature » une véritable norme et de la narrativisation fictionnelle un signe de l'inauthenticité globale du contenu. Le public a été habitué à ce que des témoignages soient publiés principalement par ceux qui n'ambitionnaient pas le statut d'« auteur » et qui retournaient à leur anonymat, une fois ceux-ci publiés.

De plus, les trois écrivains ont maîtrisé une réalité historique de façon particulièrement efficace : que ce soit par l'effacement des repères spatio-temporels, par le choix de la forme narrative qui court-circuite la vérification factuelle ou par un respect global des données matérielles liées à la

Shoah, dans ces trois œuvres un cadre – certes : très large, très « libre » – est respecté. Ainsi le risque d'une incohérence historiographique majeure que le grand public pourrait immédiatement repérer est-il écarté et les conditions d'une lecture « confiante » réunies. À la conformité de l'auteur à une image préétablie du rescapé s'ajoute, ainsi, la nécessité de construire, dans le récit, une certaine *vraisemblance historiographique*.

Mais l'enseignement critique peut-être le plus important que ces trois textes nous dispensent a trait à la manière dont ils ont épousé l'évolution de la conscience collective en Occident, dans leur contenu aussi bien que dans leur forme. Ils illustrent à la fois le déplacement de l'attention publique de la figure du combattant (*Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, 1946) à celle de la victime (*L'Oiseau bariolé*, 1965 ; *Fragments*, 1996) qui s'est opéré dans le champ sociopolitique depuis soixante ans et la mutation de l'écriture dans l'espace littéraire qui est allée d'une forme assez traditionnelle (Kosinski) vers l'éclatement postmoderne du récit (Wilkomirski). Du héros à la victime, du récit assujéti à une cohérence spatio-temporelle au patchwork postmoderne, du témoignage « brut » sur la guerre à la recherche des origines et de la famille perdues, du vécu intime clairement énoncé à la brume d'un souvenir refoulé : les trois œuvres reflètent de façon saisissante l'évolution d'une culture et la métamorphose d'un monde. Elles finissent par créer une véritable *vraisemblance culturelle* : elles se fondent, pour ainsi dire mimétiquement, dans et sur une réalité qui conditionne leur réception ; elles comblent l'attente du public en lui renvoyant, au niveau subconscient, sa propre image. La fiction du témoignage devient ainsi l'autoportrait d'une époque et prouve que, souvent, un texte est ce que le lecteur en fait et que, finalement, après tant d'années, nous ne sommes pas radicalement éloignés de « l'image dans le tapis » de Henry James.



## NOTES

<sup>1</sup> La graphie varie selon les auteurs et les traductions.

<sup>2</sup> À ce propos voir : Simon Epstein, *Histoire du peuple juif au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1998.

<sup>3</sup> Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001.

<sup>4</sup> Geoffrey Stokes, Eliot Fremont-Smith, « Jerzy Kosinski's Tainted Words », *Village Voice*, 22 June 1982, p. 41-43. Cité d'après Sue Vice, *Holocaust fiction*, Londres, Routledge, 2000.

<sup>5</sup> Joanna Siedlecka, *Czarny Ptasiór*, Gdansk, Marabut, CIS, 1994.

<sup>6</sup> À ce propos, voir : Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 81-127.

<sup>7</sup> Je paraphrase ici Peter Novick, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Paris, Gallimard, p. 188.

<sup>8</sup> Elena Lappin, *L'Homme qui avait deux têtes*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000, p. 14.

<sup>9</sup> Le père adoptif de Bruno Grosjean fut un médecin réputé.

<sup>10</sup> Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Une enfance 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 143-148.

<sup>11</sup> Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 229.

<sup>12</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>13</sup> Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

<sup>14</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.

<sup>15</sup> Shmuel Trigano, *Les Frontières d'Auschwitz*, Paris, Le Livre de poche, 2005.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2003 (édition originale : 1998).

<sup>17</sup> Benjamin Wilkomirski, *Fragments, op. cit.*, p. 138, 139.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>19</sup> À ce propos, voir Elena Lappin, *L'Homme qui avait deux têtes*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000, p. 87-92.