

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.144>

УДК 82.0:111.852]:343.43

EXTERMINATIONS ET LITTÉRATURE : LES PRINCIPES ÉTHIQUES ET ESTHÉTIQUES DU TÉMOIGNAGE, DE PRIMO LEVI À VARLAM CHALAMOV

François Rastier

frastier@gmail.com

Docteur en linguistique

Directeur de recherche, CNRS et ER-TIM INaLCO

Paris, France

*A la mémoire de Victoria Roshchyna,
morte au Goulag, à l'âge de 27 ans,
le 19 septembre 2024.*

Résumé. La littérature des exterminations conduit à reconsidérer le reste de la littérature : par son existence même, elle exerce une critique muette mais définitive contre le narcissisme et la complaisance des milieux littéraires médiatisés. Mieux, elle exerce une critique de fait sur l'ensemble de la tradition littéraire moderne depuis la Renaissance. L'auteur n'est plus ce lettré obéissant à une vocation supérieure, cultivant son intériorité, consacrant sa vie à son art. Le lien romantique entre le Mal et la Beauté a été rompu par les témoignages artistiques des violences politiques de masse. Ils restaurent la dignité des victimes et s'opposent aussi aux complaisances d'une littérature vendeuse déshonorée par le pathos si cher aux bourreaux. La responsabilité éthique des artistes prend alors toute sa place pour s'opposer à la violence et rétablir la vérité. Les fonctions du témoignage, de la déposition à la commémoration, appellent un style dépouillé de tout esthétisme. Ainsi, dans le processus de création, les intuitions esthétiques ne sont pas seulement sous le contrôle éventuel et *a posteriori* de la rationalité pratique définitoire de l'éthique : elles en restent indissociables et il importe donc de récuser la fausse contradiction nietzschéenne entre éthique et esthétique. On retiendra alors que l'esthétique peut se lier avec la politique, mais lointainement, par la médiation de l'éthique. La violence politique aura cependant été l'événement déclencheur de la reconception critique d'un l'univers artistique qui suscite les « mondes »

de nouvelles œuvres. Une même éthique de résistance inspire une gamme de solutions esthétiques inouïes, variées mais unies par des tonalités comparables. La question du mensonge se pose alors avec d'autant plus d'acuité qu'aucune violence politique de masse ne s'exerce sans être enveloppée de mensonge, tout à la fois moyen de dissimulation et régime d'oppression. Conscients que les formes littéraires traditionnelles et les habitudes convenues de la langue littéraire étaient devenus inadéquats, des auteurs comme Levi et Chalamov ont compris que le témoignage littéraire devait contribuer à élaborer la littérature de l'avenir.

Mots clés : exterminations ; Levi ; Chalamov ; Orwell ; éthique ; esthétique ; littérature.

*Je ne suis qu'un témoin indirect,
et pourtant, je me souviens du
numéro tatoué sur le bras de Primo Levi.
Carlo Ginzburg*

*Tout ce qu'il a fallu à Dante
Pour dresser les hautes portes
Donnant sur l'entonnoir
De l'enfer creusé dans la glace¹.
Varlam Chalamov, *L'instrument*.*

1/ L'énigmatique non-fiction

Le témoignage des violences politiques de masse a suscité un genre artistique qui rompt avec le romanesque et le romantisme tardif qui promet l'exaltation égocentrée des auteurs, narrateurs et personnages. En s'écartant du pathos qui a accompagné la violence meurtrière, la prolonge et la perpétue, il s'oppose en silence aux faux témoignages et aux romans historiques douteux qui abusent de l'indicible et d'un pathétique vendeur.

¹ Всѣ, что Данту было надо / Для постройки тех ворот, / Что ведут к воронке ада, / Упирающейся в лёд. L'instrument désigne le crayon, et évoque la puissance créatrice de la littérature. Quant à l'Enfer de Dante, Chalamov et Levi ne l'évoquent que dans quelques poèmes, non dans leur prose qui a valeur de témoignage historique. Toutefois, ils se rencontrent au chant XXXIII, dans la Toloméa, abîme de glace (voir pour Levi le poème *Il superstite* qui se termine par un vers caché de Dante – commenté dans notre *Ulysse à Auschwitz* (Rastier 2005)).

Autant dire que les milieux littéraires ne se reconnaîtront guère dans cette forme radicale de littérature, non plus que le « grand » public dont on voudrait limiter l'horizon d'attente à la répétition du connu.

Les violences dont le survivant a été victime et témoin ne sont pas la matière du témoignage : s'écartant de toute « littérature du moi », car il parle au nom des engloutis, il assume non seulement un devoir de commémoration, mais aussi d'éducation. Presque ignorée, la poétique du témoignage littéraire peut beaucoup nous apprendre. Né de la première guerre mondiale, élaboré dans la seconde, notamment par des survivants de l'extermination, ce genre a été aussi développé dans des littératures du tiers monde, de l'Algérie au Cambodge, du Rwanda à l'Amérique latine, du Vietnam à la Chine. Par son ambition éthique, il va au rebours des conceptions cyniques ou décoratives de l'art. Il bouleverse les catégories de la philosophie du langage : les faits deviennent inséparables des valeurs, la stylisation de la recherche de la vérité. Ainsi le « devoir de mémoire » devient-il un devoir d'éducation. Par l'éventail universel de ses destinataires, il refonde humblement la notion de littérature mondiale autour des valeurs que portent les Droits de l'homme. Il ébranle enfin l'édifice théorique de la poétique contemporaine qui s'accommode d'une esthétique anesthésiée dont tout jugement de valeur est exclu.

L'inadéquation de l'opposition entre fiction et non-fiction. – S'appuyant sur la philosophie du langage anglo-saxonne, Gérard Genette estimait que les livres relevant de genres « factuels » comme le témoignage sont des textes et non des œuvres et n'appartiennent qu'à une littérature « conditionnelle » (Genette 1991: p. 87)². En somme, ne relevant pas de la littérature institutionnelle, un témoignage ne pourrait être défini que comme un texte simplement documentaire. Faute de correspondre aux catégories qui définissent la fiction, notamment romanesque, ni à celles que l'on accorde à l'histoire, il demeurerait impensable.

Or les témoignages des violences politiques de masse sont répertoriés dans la *non-fiction*, et pourtant certains, comme les œuvres que nous évoquons ici se signalent par leur qualité littéraire.

² La critique Käte Hamburger a créé la notion de littérature conditionnelle, par opposition à la littérature institutionnelle qui est le fait des milieux littéraires. Cette catégorie pose cependant plus de problèmes qu'elle ne paraît en résoudre.

La notion de non-fiction est une catégorie qui nous vient des librairies anglophones, où dans leurs rayons voisinent les biographies, les autobiographies, des documents historiques, des enquêtes journalistiques, etc. Moins unifiée encore que la fiction, cette catégorie accueillante accueille indistinctement les ouvrages de développement personnel, de spiritualité, de cuisine, mais aussi les sciences sociales, les biographies, etc. Elle n'apporte guère de secours.

Le témoignage devrait-il donc être caractérisé comme de la « non-fiction » ? Un peu plus précise, la notion récente de « littérature du réel », aujourd'hui bien attestée et acceptée, mêle cependant les mémoires, les biographies talentueuses, les romans autobiographiques, les récits d'enquête sociale ou de voyage à pied, etc.

La notion de fiction reste par ailleurs ambivalente : elle n'évoque plus seulement un imaginaire qui fut celui de la Fable et du jeu avec les références littéraires, mais elle a reçu avec le Romantisme la mission de concrétiser des idéalités, de témoigner d'un monde transcendant.

Les écrits des témoins des violences politiques de masse semblent récuser maintes oppositions constituantes des théories littéraires contemporaines. Bien qu'il transpose et réélabore en littérature un genre du discours juridique, le témoignage n'est pas seulement un document, mais peut devenir aussi une œuvre.

Il met alors à l'épreuve les catégories de l'esthétique académique en littérature et pourrait bien conduire à réviser l'opposition massive entre « fiction » et « diction ». En effet, la fiction ne suffit pas à définir la littérature ; et les témoignages littéraires, tant par leur validité historique que par leur qualité artistique engagent à reconsidérer les rapports de la littérature et de l'histoire. En outre, la réserve de l'auteur du témoignage, prescrite lors des dépositions, s'oppose au pathos de l'écrivain dont le romantisme tardif fit une sorte de démiurge.

Irréductible témoignage. – La singularité majeure du témoignage, œuvre de survivants, réside non dans le fait qu'il représente du réel, mais dans le fait qu'il *s'adresse* aux vivants et *se destine* aux camarades disparus. Le narrateur lui-même peut se considérer comme défunt, ou du moins laisser un doute, comme dans ce titre de Charlotte Delbo *Aucun de nous ne reviendra*. Entre la déposition en justice et la commémoration, il ouvre des recherches artistiques qui restent souvent inaperçues car demeurées implicites.

Devant un témoignage littéraire, on peut bien entendu en négliger la teneur, minimiser sa valeur esthétique et le reléguer dans la littérature « conditionnelle », voire lui préférer de faux témoignages, des romans historiques douteux, des écrits biographiques romancés. En effet, le style des témoignages n'a plus rien de commun avec l'écriture artiste des frères Goncourt, car ils visent la liberté humaine et non la singularisation de l'auteur. Ils supposent ainsi une critique du « littéraire », qui reconsidère non seulement l'esthétique des deux siècles précédents, mais conduit à reconcevoir la littérature à la lumière paradoxale du témoignage.

2/ Réconcilier éthique et esthétique

Nous aborderons les témoignages de Levi et de Chalamov en liant la question des genres littéraires à celle de l'engagement éthique et esthétique, alors même que le découplage de l'éthique et de l'esthétique, au fondement de l'esthétisme nietzschéen, reste un dogme sans cesse réaffirmé de la critique.

De la fascination esthétique pour le Mal. – Jadis présente dans les théories de l'inspiration et du *furor* poétique, une religiosité diffuse persiste, et, après Byron et Baudelaire, l'esthétisation du Mal fut le principe majeur du satanisme romantique. En romantique tardif, Nietzsche détruit pour cela l'éthique, au nom d'une violence souveraine, antidémocratique et raciste, qui a valu de devenir l'objet d'un culte par les nazis.

Une tradition de satanisme romantique demeure, avec ses avatars tardifs, comme *La Littérature et le Mal*, de Georges Bataille, évangile pour sacristies sulfureuses qui va de Sade à Genet et pose dès l'avant-propos : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine » (Bataille 1957: p. 4).

Depuis, le paradigme de la transgression, du dépassement des « tabous » reste dominant dans les milieux intellectuels. Si l'esthétisation par le pathos, le grandiose et l'indicible a caractérisé les totalitarismes, leur échec artistique reste à méditer. Certes, on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments, mais pourquoi devrait-on en faire avec de mauvais, comme l'atteste la canonisation exorbitante d'auteurs secondaires comme Sade ou Céline ?

Si désormais la littérature se doit de célébrer le Mal, la transgression, le crime, quiconque évoquerait la responsabilité éthique de l'écrivain peut se voir honni comme un cagot dopé à la moraline. Pire encore, l'évocation lustrale de la littérature permet de justifier le crime politique. Il se passe certes de littérature, mais l'invocation du Mal lui confère d'emblée une qualité littéraire³. Paradoxalement, le refus de l'éthique culmine dans l'idéalisation d'une catégorie morale à fondement théologique, le Mal ; mais cette contradiction patente ne semble gêner en rien les anti-moralistes.

S'il fait des SS des démons, le thème infernal transforme les victimes les damnés (ce que furent longtemps les juifs pour l'antisémitisme médiéval), alors que dans les camps, nazis comme staliniens, et à la différence des Enfers de jadis, tous les détenus étaient innocents, mis à part les truands qui participaient à l'encadrement.

Pour les véritables témoins, l'esprit du Mal n'est pas en cause. Chalamov, conclut : « Le camp – sa structure – est une grandeur empirique. La perfection que j'ai trouvée à Kolyma n'était pas le produit d'un génie du mal » (Chalamov 2000: p. 67). Et Levi précise pour sa part : « Quant aux SS, ils n'étaient pas des monstres, ni des idiots, ni des pervers. C'étaient des fonctionnaires de l'État » (*La Stampa*, 12 février 1977). Les grands témoins attestent que les exterminations sont bien de ce monde, pour demander justice et s'adresser à tous, accomplissant une mission d'éducation – et non d'admonestation prophétique.

La mission éthique du témoignage ne se comprendrait d'ailleurs pas sans restituer ses conditions philosophiques et politiques : Améry, Levi, Antelme, Chalamov ont été arrêtés pour faits de résistance politique, antifasciste ou antistalinienne. Tous quatre sont incroyants : l'histoire dont ils témoignent reste tout entière sous la responsabilité

³ Par exemple, Anders Breivik, tueur néo-nazi, devint un génie littéraire sous la plume de Richard Millet, alors éditeur chez Gallimard. Millet a publié le jour même de son verdict un *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, où, insultant les victimes, catégorie indistincte (« petit-bourgeois métissé, mondialisé, inculte, social-démocrate »), il esthétise le massacre, évoquant la « perfection formelle du crime » et sa dimension « littéraire », pour conclure ainsi : « dans cette décadence, Breivik est sans doute ce que méritait la Norvège ». Il précise enfin son analyse artistique : « Dans la perfection de l'écriture au fusil d'assaut, il y a quelque chose qui le [Breivik] mène au-delà du justifiable – ce qui pourrait être, néanmoins, une des définitions restreintes de la littérature » (Millet 2012: p. 117).

des bourreaux, et ni les anges ni les démons n'y ont eu de part⁴.

L'engagement éthique et politique du témoignage ne semble plus guère compréhensible, alors que la « littérature engagée » est réputée depuis longtemps dépassée. Certes, Cayrol, Améry, Levi, Rousset, Antelme, Tillion, ont été arrêtés pour faits de résistance, même si certains d'entre eux ont été déportés comme juifs. Chalamov fut déporté une première fois pour diffusion d'un tract « trotskiste » – on nommait ainsi toute opposition politique de gauche.

On a décrit le nazisme comme une esthétisation du politique. Nous savons à propos du pathos que l'héroïsme du guerrier (c'est-à-dire du tueur) peut devenir le pendant du « grand style » que Nietzsche appelait de ses vœux. Quant à l'esthétique, on tient pour admis qu'elle ne saurait prendre en considération aucune valeur éthique. Primo Levi aura cependant fait comprendre que seule l'éthique peut assurer une médiation entre esthétique et politique.

Les auteurs de témoignage restaurent la dignité des victimes et s'opposent aussi aux complaisances d'une littérature vendeuse déshonorée par le pathos. La responsabilité éthique des artistes prend alors toute sa place pour s'opposer à la violence et rétablir la vérité. Les fonctions du témoignage, de la déposition à la commémoration, appellent un style dépouillé de tout esthétisme.

Il ne s'agit pas ici de morale mais d'une éthique, au sens d'une *raison pratique* : le témoin se trouve devant l'obligation de prendre la parole en son nom, comme au nom des autres victimes privées de nom et de parole. Au-delà de cet impératif de déposition qui dépasse la sphère de la justice, de la volonté d'éclairer l'opinion, un impératif de stylisation peut s'imposer à des témoins. La discrète élaboration artistique de certains témoignages ne vient pas à l'encontre de leur propos, mais le renforce. Les témoins livrent aussi un combat artistique contre le kitsch qui a tout à la fois masqué et accompagné la violence meurtrière.

⁴ Le témoignage reste aux antipodes de la théologie politique, qu'elle semble « de gauche » chez Walter Benjamin ou Giorgio Agamben, voire Alain Badiou ; ou qu'elle soit nazie, comme chez Carl Schmitt ou Martin Heidegger.

2. Levi et Chalamov

Tout semble séparer ces deux auteurs, Primo Levi et Varlam Chalamov, tant leur caractère que leurs références culturelles, et même les singularités de leur survie concentrationnaire. Toutefois, ils ont effectivement risqué leur vie comme résistants et qui ont témoigné en qualité de survivants (d'autres l'ont fait comme Robert Antelme, Jean Améry). Traiter du témoignage et de la mort dans les camps de travail forcé et d'extermination, ce n'est pas mettre à égalité l'hitlérisme et le stalinisme, car ces auteurs n'ont pas utilisé la catégorie confuse et donc commode de totalitarisme.

Ils permettent en revanche de problématiser le rapport du témoignage à la littérature, car ils ont pris leurs distances avec les théories et les pratiques littéraires dominantes ; ils ont exercé à leur égard une critique muette, quand ils ne se déclaraient pas « anti-littéraires ». Leurs œuvres soulignent de fait les lacunes des poétiques universitaires. Toutefois, malgré les stratégies employées pour édulcorer leur vigueur critique, ils font aujourd'hui l'honneur de la littérature. Et surtout, ils se rencontrent dans leurs principes esthétiques de sobriété et de responsabilité.

Le parallèle entre le Lager nazi et le Goulag soviétique n'est pas qu'une question théorique, même s'il faut distinguer le génocide du crime contre l'humanité : certains détenus, comme Marguerite Buber-Neumann, sont passés de l'un à l'autre. Hannah Arendt, dans *Les origines du totalitarisme*, a même fait abusivement du camp un critère distinctif du totalitarisme⁵. Le parallèle semble pourtant évident, et par exemple Chalamov désigne la Kolyma comme « l'Auschwitz du froid » (l'espérance de vie moyenne n'y était pas plus longue, trois mois) ; mais les différences l'emportent : notamment les camps nazis n'ont duré que douze ans, alors que le Goulag prospère depuis un siècle et la journaliste ukrainienne Victoria Roshchyna vient d'y mourir, le 19 septembre 2024, à 27 ans⁶.

⁵ Bien qu'en excipant du fait que l'Italie mussolinienne n'avait pas ouvert de camp, elle ne la compte pas parmi les états totalitaires, alors même que le fascisme mussolinien (et avant lui le futurisme radical qui l'a inspiré) ont été pour la Russie soviétique comme pour l'Allemagne nazie une source d'inspiration majeure.

⁶ Construits selon les mêmes principes que le Goulag russe, le *laogai* chinois (terme qui calque le mot *Lager*), a une histoire de trois quarts de siècle et compte à présent un millier de camps. Pour sa part, Pin Yathay a témoigné sur les camps du Cambodge khmer rouge dont il reste un des rares survivants.

1/ Témoignage et dignité selon Levi

Prenons d'abord Primo Levi pour guide. Le style de la première version de *Se questo è un uomo* était quelque peu apprêté. La langue de la version définitive est plus simple et le besoin de dignité s'y exprime plus nettement, dans le troisième chapitre, ajouté alors : il culmine dans la leçon d'hygiène donnée par le sergent Steinlauf enjoignant à ses camarades de ne jamais se laisser aller, de bien se laver, même avec un peu d'eau sale : « Nous devons vouloir survivre, pour raconter, pour témoigner ; et pour vivre, il est important de sauver au moins l'ossature, la charpente, la forme de la civilisation »⁷.

Levi sait qu'il ne peut pas tout dire, non seulement parce qu'une stylisation inévitable suppose un choix, mais parce qu'il doit respecter la dignité des victimes. Il admire, avant le départ pour Auschwitz, la dignité de la famille Gattegno, conduisant pour elle-même la cérémonie du deuil. Il laisse deviner les souffrances les plus humiliantes, mais ne les décrit pas. Il témoigne pour les engloutis, non pas à leur place ; il préserve l'intimité dont on les a privés en les déshumanisant. Il ne nomme même pas la jeune fille, la compagne de résistance, qu'il aimait et qui fut assassinée à Auschwitz.

Comme la dignité des engloutis, il respecte la sensibilité du lecteur : s'il refuse le pathos, c'est aussi pour éviter que le lecteur ne « parte en morceaux »⁸. Le projet artistique et la préoccupation morale se rencontrent, car la complaisance littéraire n'est pas sans dangers : « Il existe une limite au-delà de laquelle on s'expose à des péchés mortels, à l'esthétisme, au sadisme, au cannibalisme avilissant d'un certain public » (Levi 1999: p. 143).

Éthique et véridicité. – Le survivant connaît les *res gestae* et le témoin en fait une *historia*. Par l'unité singulière de ces deux rôles, sa personne même devient la garantie de la véracité de ses dires. Cela pose une question de l'incarnation d'une façon toute particulière, qui

⁷ « Si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza ; e per vivere è importante sforzarsi di salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà » (Levi 1958: p. 35). Obstacle à la barbarie, la civilisation se confond avec l'humanité que les bourreaux veulent dénier.

⁸ « Se ne vada a pezzi » (Levi 1985: p. 241).

au plan anthropologique se concrétise par la dualité entre le survivant et le témoin, et dans le domaine artistique entre l'auteur et le narrateur⁹.

La question du mensonge se pose avec d'autant plus d'acuité qu'aucune violence politique de masse ne s'exerce sans être enveloppée de mensonge, tout à la fois moyen de dissimulation et régime d'oppression. On attribue à Alexandre Soljenitsyne ce propos qui n'a rien perdu de sa pertinence : « Ils mentent, nous savons qu'ils mentent, ils savent que nous savons qu'ils mentent ». Avant même de pouvoir lutter contre l'oubli, les témoins luttent donc contre le mensonge, et c'est pourquoi Primo Levi écrivait à l'intention de Robert Faurisson, dans un article de *La Stampa* : « Tu dois démentir chacun d'entre nous » (Levi 1985: p. 72).

Un témoin ne détient pas pour autant la vérité, car il n'a de toutes façons qu'une vue partielle¹⁰. Mais l'engagement de véridicité reste toutefois un engagement éthique qui se trouve couplé à un engagement esthétique.

Éthique de l'acte créateur. – Plus qu'en inventant *ex nihilo*, la création artistique innove en éliminant le convenu : la plupart des artistes la décrivent non comme une invention, mais comme une découverte. L'activité critique qui préside à la création suppose en effet que l'inhibition l'emporte sur le passage à l'acte. Or, l'inhibition reste au fondement des processus attentionnels, et tout particulièrement des processus rationnels. Par ailleurs, l'éthique se définit non pas une morale, mais une raison pratique, à l'œuvre aussi dans les pratiques créatrices. Ainsi, dans

⁹ Même dans ce cas ils ne s'équivalent pas, et se confondent encore moins, contrairement à ce que prétend Gérard Genette quand il écrit cet axiome sidérant, où A égale Auteur et N, Narrateur : « Quand A = N, exit N, car c'est tout bonnement l'auteur qui parle » (Genette 2004: p. 162). Or en littérature, l'auteur ne parle jamais, car son retrait participe de la dimension critique de cet art.

¹⁰ Il doit parfois suspendre tout jugement : donnant en exemple le match de football, relaté par Miklos Nyiszli, entre des S.S. et des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz, Levi y voit une action littéralement inqualifiable, mais suspend son jugement. Le *Sonderkommando*, composé de détenus juifs et périodiquement liquidé, avait pour tâche de vider et de nettoyer les chambres à gaz, puis de brûler les corps. Impressionné par le témoignage émanant d'un médecin légiste travaillant pour Mengele, Levi ignore que le *Sonderkommando* d'Auschwitz était alors en train de préparer sa révolte armée, et que refuser le match aurait pu le conduire à la mort sans combattre. Il ne peut ni condamner ni approuver les joueurs du *Sonderkommando* et dans ce suspens semble résider ce qu'il appelle la *zona grigia* [zone grise] ; voir « La zona grigia », chapitre II de *I sommersi e i salvati*, (Levi 1986).

le processus de création, les intuitions esthétiques ne sont pas seulement sous le contrôle éventuel et *a posteriori* de la rationalité pratique définitoire de l'éthique : elles en restent indissociables.

L'accrétion par le hasard, les accidents du matériau d'élaboration, seul l'artiste peut s'en emparer pour les exploiter avec une liberté qui rende la forme inoubliable. Les perturbations deviennent des ornements imprévus, une suite d'événements saillants, qui, ordonnés par un projet singulier, concourent au style propre de l'œuvre¹¹.

La sélection d'éléments dépend sans doute plus de refus que de choix positifs : créer, c'est pouvoir choisir entre toutes les possibilités que l'on rencontre, qu'elles aient été ou non suscitées à dessein. Or ces refus esthétiques ne dépendent pas seulement d'un goût, mais aussi de divers dégoûts ; en dialogue avec Philippe Hamon, Marcel Cohen définit ainsi l'écrivain : « D'abord quelqu'un qui, pour rien au monde, ne voudrait écrire telle ou telle chose » (Cohen 2014: p. 71).

C'est particulièrement clair dans la stylisation propre aux témoignages des exterminations : par souci des disparus, ils refusent les complaisances du pathos – surabondantes dans les faux témoignages et la plupart des romans historiques. Marcel Cohen a parfaitement résumé cela : « Tout style est le résultat d'une série de rejets, conscients et inconscients » (Cohen 2013: p. 52). Il en vient à conclure : « le style est, en réalité, un problème d'éthique » (Cohen 2013: p. 53)¹². Or, l'éthique est d'abord une raison pratique qui détermine les raisons de faire un choix plutôt que tel autre.

Aussi, on le comprend mieux, les règles artistiques que Levi édicte ou plutôt résume pour son usage prennent la forme d'un « Décalogue », qui, pour être « privé », n'en conserve pas moins la forme et la teneur de commandements moraux :

¹¹ L'art dit « conceptuel » dispense le créateur de tout rapport avec un matériau d'exécution, et un collectif de ses défenseurs affirmait récemment, à propos de l'affaire Cattelan : « L'artiste n'a pas besoin de réaliser matériellement l'œuvre pour en être l'auteur ». Dès lors, comme les publicitaires dont il s'inspire, l'artiste « conceptuel » se prive des découvertes que prodigue une véritable élaboration. Plus généralement, les questions de facture et d'exécution ne peuvent être délégués à une mise en œuvre purement technique, car, comme tout objet culturel, l'œuvre fait sens dans le processus de son élaboration. Ainsi, une bonne partition mal interprétée devient de la mauvaise musique. C'est pourquoi la production algorithmique, même programmée par un artiste, déçoit, et par exemple, la littérature générée par ordinateur intrigue un moment, mais tombe vite des mains.

¹² Cohen 2014: p. 71. Voir aussi : Lacoste 2020.

Tu écriras de façon concise, clairement, correctement ; tu éviteras les volutes et les arabesques, tu sauras dire à propos de chacun de tes mots pourquoi tu as utilisé celui-ci plutôt qu'un autre ; tu aimeras et imiteras ceux qui suivent cette même voie (Levi 1999: p. 183).

Ce sont là non seulement des préceptes d'écrivain, mais des conditions pour renouer le lien entre l'éthique et l'esthétique, car la responsabilité est une condition de la liberté créatrice. Elle garantit la valeur émancipatrice de l'art¹³.

Aussi, les principes du style sobre ne trouvent guère d'explication satisfaisante dans la personnalité de Levi, dans sa modestie constante ou ans une prétendue sobriété piémontaise. On retrouve aussi ces principes chez Robert Antelme, chez Charlotte Delbo, chez Geneviève de Gaulle-Anthonioz, ainsi que chez les témoins du Goulag comme Varlam Chalamov ou Julius Margolin. Elles restaurent la dignité humaine, mais aussi une dignité de la littérature, dont la fonction critique s'est émoussée dans le ludique, la fantaisie vendeuse, l'imaginaire auto-complaisant, l'irresponsabilité simplement provocatrice, le narcissisme professionnel.

Dans un écrit de jeunesse fort lucide, *Antelme ou la vérité de la littérature*, Georges Perec (Perec 1992: p. 87–114), à cent lieues des Déroulède staliniens qui naguère se tressaient des couronnes, interroge la littérature de l'extermination :

En face de la littérature concentrationnaire, les attitudes sont, en fin de compte, les mêmes qu'en face de la réalité des camps : on serre les poings, on s'indigne, et l'on s'émeut. Mais on ne cherche ni à comprendre, ni à approfondir (Perec 1992: p. 90).

Les faits cependant ne parlent pas d'eux-mêmes ; surtout pour relater l'inimaginable, il faut avoir recours à la *stylisation*. Tous savent que sans Homère Troie aurait été oubliée et que Schliemann ne l'aurait jamais découverte.

¹³ Comme le témoignage ne va pas sans éducation, chez Levi tout confirme la volonté d'engagement moral partagé, jusqu'à ses multiples conférences devant des écoliers. Elle s'étend à toute son œuvre. Ainsi, ses poèmes partagent avec les récits cette volonté d'éducation, mais sous d'autres formes, gnomiques ou sapientielles.

La littérature de l'extermination a surmonté la contradiction entre œuvre et témoignage, rendant ainsi de leur dignité aux victimes de l'extermination comme à l'entreprise littéraire elle-même, selon Perec :

La volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche dans cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature [...] car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage, qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté (Perec 1992: p. 114)¹⁴.

Cet éthos critique justifie ainsi un rapport au lecteur qui écarte les complaisances du pathos et de la dérégulation émotionnelle si bien vendue à présent. La dimension critique de l'art trouve ici sa justification éthique.

Retenons alors que l'esthétique peut se lier avec la politique, mais lointainement, par la médiation de l'éthique. La violence politique aura indirectement permis la reconception critique d'un l'univers artistique qui suscite des œuvres d'un type nouveau. Une même éthique de résistance inspire une gamme de solutions esthétiques inouïes, variées mais unies par des tonalités comparables¹⁵.

2/ Varlam Chalamov et la « littérature de l'avenir »

On a souvent dit que dans ses *Souvenirs de la maison des morts*, Dostoïevski avait jeté les bases de la littérature concentrationnaire russe ; mais c'était presque le bon temps, selon Chalamov : les normes à remplir par les détenus étaient cent fois moindres. Il s'étonne aussi que dans *Une journée d'Ivan Denissovitch*, des chats puissent traverser les lieux de détention sans être immédiatement dévorés par les affamés¹⁶. Chalamov a d'ailleurs rejeté les offres de collaboration de Soljenitsyne.

¹⁴ Même *W ou le souvenir d'enfance*, œuvre de Perec bâtie sur un lipogramme, pourrait paraître un jeu formel, mais pourtant ce texte fait ainsi perpétuellement allusion à l'absence ; il suggère que la littérature de l'extermination n'a rien d'une parenthèse historique et qu'elle hante désormais la littérature dite de fiction.

¹⁵ Pour illustrer ce propos, voir Éric Lefebvre et Mael Bellec, dir., *Peindre hors du monde. Moines et lettrés des dynasties Ming et Qing*, collection Chih Lo Lou, Paris, Musée Cernuschi, 2021.

¹⁶ « Près de l'hôpital s'avance un chat – c'est vraiment incroyable pour un camp réel – dans un vrai camp il aurait été mangé depuis longtemps. Il n'y a pas de blattes dans votre camp ! Pas de poux ! Le service de sécurité n'y est pas responsable du plan <...> où est ce merveilleux camp ? ». In: Бабицкая, В. Варлам Шаламов. Колымские рассказы. 1954–1962. *Полка*. URL: <https://polka.academy/articles/532>

Chalamov traçait le programme esthétique d'une prose de l'avenir quand, au début de *La Cravate* (1960), il opposait la prose d'hier et d'aujourd'hui à la prose de demain. Jadis l'écrivain « devait adopter le point de vue, les intérêts des gens parmi lesquels il avait grandi et acquis ses habitudes, ses goûts et ses opinions » (Chalamov 2003: p. 155). À la littérature qui répète des préjugés, il oppose une littérature qui témoigne de « la vérité du réel » :

La prose de demain exige autre chose. Ce ne sont plus les écrivains qui vont prendre la parole, mais des spécialistes qui auront un talent d'écrivain. Et ils parleront uniquement de ce qu'ils connaissent et de ce qu'ils ont vu. L'authenticité, voilà la force de la littérature de demain » (Chalamov 2003 : p. 155 ; le terme de *spécialistes* est ici ironique : dans la période postrévolutionnaire, l'état prolétarien dut faire appel à des « spécialistes » (ingénieurs, techniciens, médecins, etc.) qui avaient exercé sous l'ancien régime, mais, par la suite, nombre de ces « spécialistes » ont été liquidés).

Tout ce qui peut rappeler l'écriture artiste, la goncourisation universelle se trouve récusé : aucune « fioriture », rappelle Chalamov (Chalamov 1993 : p. 49), car « la manie descriptive, la prolixité, l'emphase, sont autant de vices à proscrire, à exclure » (Chalamov 1993: p. 26). Les deux piliers de la tradition académique, et leur distinction même, s'écroulent aussi : impossible de distinguer fond (fictif) et forme (littéraire), « fiction » et « diction », matière et manière, car « l'auteur détruit la frontière entre la forme et le fond, ou plutôt il ne conçoit pas cette frontière » (Chalamov 1993: p. 37).

Enfin, les auteurs de grands témoignages littéraires refusent le romancé, et même le roman : « Pour qui a connu la révolution, la guerre, les camps de concentration, il n'y a plus de place pour le roman », écrit Chalamov. Il précise : « La mort du roman, de la nouvelle, du récit, signifie la mort du roman psychologique, descriptif. Tout ce qui est inventé, "composé", personnages et caractères, tout cela est récusé » (Chalamov 1993: p. 23). Des témoins ont compris que le roman « romancé » est un puissant moyen de falsifier l'histoire : ils s'emploient donc non seulement à déromantiser la littérature, mais à la « déromancer ».

3. Contre le conformisme littéraire

La littérature des exterminations conduit à reconsidérer le reste de la littérature : par son existence même, elle exerce une critique muette mais définitive contre le narcissisme et la complaisance des milieux littéraires médiatisés. Mieux, elle exerce une critique de fait sur l'ensemble de la tradition littéraire moderne depuis la Renaissance. L'auteur n'est plus ce lettré obéissant à une vocation supérieure, cultivant son intériorité, consacrant sa vie à son art – de Pétrarque, le premier, à Flaubert et à Proust voire à Bonnefoy.

La subjectivité du témoin ne peut devenir pour lui une matière littéraire, d'où une critique implicite des douteuses théories de l'inspiration. L'art n'est jamais un pur exercice de l'imagination, car l'œuvre élabore toujours un matériau préexistant ; en outre, le projet esthétique qu'accomplit le témoignage suppose évidemment et même présuppose une exigence éthique.

La littérature des exterminations ne statue guère sur le genre de ses écrits : un poème peut témoigner au même titre qu'un roman, un récit ou un journal, mais il le fait autrement, selon les capacités expressives de son genre. Parmi les premiers écrits parus sur l'expérience des camps, David Rousset sous-titra « roman » *Les Jours de notre mort*, et Robert Antelme « récit » *L'Espèce humaine*. Levi n'indiqua rien ; cette absence de mention témoigne peut-être d'une interrogation sur le caractère littéraire de *Si c'est un homme*. Cependant, dès qu'un auteur entre dans le canon, comme ce fut le cas pour Levi, il faut bien pour la machine enseignante le conformer aux catégories préexistantes, sans s'aviser de leur incongruité¹⁷.

Techniques littéraires. – Dans ses techniques, la littérature des exterminations, et tout particulièrement le témoignage¹⁸, refuse le sublime, l'obscurité, l'opacification verbale ; dans ses finalités, le plaisir, l'art pour l'art, l'autotélisme ou l'autoréférentialité du mythe ; dans son rapport au lecteur, le pathos et la séduction. Revêtant un autre sens, l'unicité de l'œuvre n'a plus seulement pour critère une singularité

¹⁷ Ainsi, entré au programme des classes terminales en France, *Si c'est un homme* y voisine avec les *Confessions* de Rousseau et les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, dans la catégorie des biographies.

¹⁸ La poésie demanderait un développement particulier.

esthétique, mais une *singularité éthique* qui intéresse tout à la fois la figure de l'auteur et le respect dû aux disparus comme aux lecteurs.

Les stratégies esthétiques de la littérature des exterminations restent diverses voire contradictoires : il faudrait caractériser et contraster l'hermétisme non allégorique de Celan, la fausse transparence de Levi, l'étrangeté syntaxique d'Antelme, etc. Esthétiser cette littérature affaiblirait sa valeur de témoignage : elle pourrait être mise sur le même plan que le conte sanglant (voir *Dans le château de Barbe-Bleue* de George Steiner), la théologie positive de Dante ou la théologie négative de Sade.

Prenons l'exemple du détail pompiériste. Jonathan Littell précise, en commentant son best-seller *Les Bienveillantes* : « Les détails, c'est la dernière couche, c'est comme la finition d'un tableau » (Littell et Nora 2007: p. 30). Dans les véritables témoignages, le détail assume une fonction toute différente ; ainsi chez Levi, chez Antelme ou chez Chalamov, qui trace un projet antithétique :

La prose à venir m'apparaît simple, rien d'ampoulé, une langue précise où seul, de temps à autre, surgit le nouveau, pour la première fois à nos yeux un détail, un élément saisi sur le vif. À partir de ce détail, le lecteur doit s'étonner et croire tout le récit¹⁹...

Que la simplicité puisse attester et révéler, c'est l'antithèse du propos de Littell, ampoulé, imprécis et gauche.

Leurs auteurs n'ayant pas survécu, du journal d'Anne Frank (qui voulait devenir écrivain) au témoignage de Gradowski, beaucoup d'œuvres restent uniques. Mais quand l'auteur survit, il n'écrit qu'un témoignage comme Antelme, ou se tourne vers d'autres genres et d'autres thèmes, comme Wiesel. Le cas de Levi reste exceptionnel, puisqu'il a utilisé, pour traiter de la matière du *Lager*, plusieurs genres, sur une étendue de quarante années.

Le témoignage n'est pas réputé l'œuvre d'écrivains professionnels et le témoin n'écrit pas pour faire carrière. Il est vrai que bien des auteurs de témoignages se sont dits à l'écart de la vie littéraire (voir Levi, *Le Métier des autres*), voire ont défié sa routine narcissique (ainsi Chalamov se déclare « anti-littéraire »). Leur fortune critique s'en ressent

¹⁹ *Fragments de mes vies*, in *Cahiers de la Kolyma* (Chalamov 1991: p. 16).

naturellement. Avant leur déportation cependant, la plupart des auteurs de témoignages importants étaient déjà écrivains ou avaient une activité littéraire. Chalamov vivait de sa plume quand il a été arrêté en 1937, Levi écrivait des poèmes, Gradowski avait publié des nouvelles, Klüger écrivait depuis l'âge de huit ans. On citera plus volontiers Cayrol et Antelme, sans doute parce qu'ils ont fait carrière dans l'édition.

Enfin, dans l'opinion, l'auteur reste si bien rivé à l'événement dont il témoigne que l'on se dispense généralement de lire le reste de son œuvre, par exemple les poèmes de la hantise chez Levi, ou les poèmes dépouillés des *Cahiers de la Kolyma* de Chalamov.

Le témoignage engage une esthétique aux antipodes du pathos et de l'ironie, bref de l'antinomisme si prisé par la stylistique contemporaine. On préfère Céline à Levi, car Céline fait du style, Levi en a ; or, par leurs gros effets, les écrivains qui font du style restent plus faciles à expliquer que ceux qui en ont.

La mission d'éducation qu'assume le témoignage, son exigence interne, détermine une esthétique classique dont la nouveauté reste si bien inaperçue que l'on pourrait lui appliquer cette réflexion de Proust :

Que les novateurs dignes de devenir un jour classiques obéissent à une sévère nécessité intérieure, et soient des constructeurs avant tout, on ne peut en douter. Mais justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste souvent sans la discerner (Proust 1994: p. 313–314).

Malgré les tentatives de délégitimation²⁰, des prisonniers parvenus à l'article de la mort, des « musulmans », ont pu survivre *in extremis*, se rétablir et témoigner. Ainsi Varlam Chalamov, qui fut à Kolyma un « crevard » (*dokhodiaga*) épuisé dans les mines d'or par moins cinquante (un crachat gèle au vol), devint selon ses dires un « squelette indifférent » ; mais, il survécut assez pour écrire une œuvre d'une grande puissance.

Missions du témoignage. – Complémentaire à la déposition, le témoignage littéraire emprunte aux genres de la célébration et de la commémoration, comme le tombeau voire l'épithaphe : il devient alors

²⁰ À propos de l'extermination, fait le plus documenté de l'histoire mondiale, on a même parlé « d'évènement sans témoin » Voir Felman 1990: p. 55–56.

en quelque sorte la sépulture de ceux qui en furent privés. C'est clair dans des œuvres aussi différentes que celles de Celan (*Todesfuge*), Katzenelson, Gradowski, de Chalamov enfin qui évoque les milliers de cadavres conservés intacts dans le permafrost et que l'administration de Kolyma s'empresse sans succès de faire recouvrir par un bulldozer quand ils sont mis à nu par un éboulement.

En survivant, le témoin a contracté une dette à l'égard des disparus. L'hommage aux défunts assume un tour littéraire particulier quand il se destine à des éducateurs en matière de langage, comme Schlome, qui enseigna le yiddish à Primo Levi, et plus encore à des écrivains morts dans les camps. Ainsi Chalamov narre-t-il les derniers moments d'Ossip Mandelstam dans *Cherry-brandy*, récit extraordinaire, au narrateur omniscient, en vision subjective, comme si l'auteur décrivait sa propre agonie ; mais plus qu'un double, Mandelstam, non nommé, est bien le maître qui confie implicitement à Chalamov la mission de témoigner par la littérature (voir Chalamov 2003: p. 101 sq.).

La différence des situations historiques induit des choix de genres privilégiés. Dans l'immense cycle de Chalamov, la nouvelle, plus précisément l'*otcherk*, bref récit de « choses vues », se substitue au témoignage-déposition. La Kolyma est bien, comme il l'écrit, un « Auschwitz sans chambres à gaz » : dans les camps de travail réservés aux politiques l'espérance de vie n'excédait pas trois mois. Mais Chalamov sait que la justice ne sera pas rendue, qu'il n'y aura pas de Nuremberg pour l'extermination des « ennemis du peuple », dont il fait partie depuis qu'il a diffusé un tract reproduisant le testament de Lénine. Aussi conserver à son entreprise testimoniale les traits majeurs de la déposition serait vain. En effet, rien après sa libération n'avait véritablement changé, la justice n'a pas été rendue ; il est d'ailleurs décédé dans un hôpital psychiatrique où il avait été interné de force. Il a gardé le point de vue du crevard, illustré dans les *Récits de Kolyma*, et témoigne alors non comme un survivant, mais comme un englouti.

Souvent d'ailleurs, Chalamov narre ce qu'il a vécu en l'attribuant à des personnages récurrents comme Krist, qui a écopé des mêmes peines, ou Andreïv, qui a la même date de naissance. Certes, un témoin parle en son nom, mais dans l'univers du Goulag, *signer*, c'est

authentifier les mensonges des juges-instructeurs. Et l'auteur du témoignage doit protéger les camarades qui sont peut-être encore détenus.

L'entreprise testimoniale use alors de détours. Aussi les nouvelles de Chalamov alternent-elles avec des essais brefs (comme *La femme dans l'univers des truands*), voire incluent dans leur début ou en leur centre à des digressions apparentes qui empruntent le langage de l'essai, réfléchissant, différant et annonçant le détail narratif qui achève avec force leur propos.

Si donc le projet éthique et esthétique de témoigner se concrétise par excellence dans le genre littéraire du récit factuel, il s'étend aussi à des genres littéraires affines. Le choix des genres dépend des moments et des situations historiques, comme de leur place dans le développement de l'œuvre de l'auteur : ainsi Améry a-t-il choisi l'essai pour compléter et dépasser le témoignage de Levi, qui lui répondra également par un essai, *Les naufragés et les rescapés*, avant de se suicider à son tour (voir Rastier 2019: chap. 4).

4. La littérature de demain ?

Les survivants des exterminations refusent la fiction ; dans l'univers du Goulag, « signer une fiction » c'est signer le procès-verbal d'instruction où vous reconnaissez les charges imaginaires qui justifient votre déportation, voire les accusations mortelles contre ceux qui sont compromis dans votre « affaire » (voir Chalamov 2003: p. 227 sq. ; p. 388). Une bonne « fiction » déborde de pathos, car l'administration, pour prendre en considération des demandes de révision, attend des « adjectifs pathétiques » (Chalamov 2003: p. 1026), et la première raclée que reçoit le témoin, requis pour rédiger une demande, a pour prétexte son incapacité à trouver de tels adjectifs.

Même chez les truands, alliés de l'administration dans la persécution mortelle des « ennemis du peuple », le pathos se teinte de sentimentalité littéraire : les chefs de bande se font raconter des romans palpitants par des caves lettrés, et tous se font tatouer des vers d'Essénine²¹.

²¹ Voir *Sergueï Essénine et le monde des voleurs* (Chalamov 2003: p. 971 sq.), et *À propos d'une faute commise par la littérature* (Chalamov 2003: p. 869 sq.).

Contre la grandiloquence officielle et la sentimentalité des truands qui scellent l'alliance de la fiction et du pathos, l'écrivain assume une responsabilité nouvelle et à la littérature une mission éminente : résister à la mafia politique et/ou délinquante, refuser les fictions dégradantes qu'elle applaudit et dévoiler la réalité par le témoignage qui allie l'exigence du style et celle de la vérité.

Chalamov inverse donc avec décision le préjugé millénaire qui lie fiction et littérature, et cette inversion touche naturellement le problème de la vérité : elle se formule dans le langage de la littérature – comme dans celui de la science – et sans doute ne peut-elle se formuler qu'ainsi²².

La nouvelle prose est l'évènement même, la lutte, et non pas sa description. C'est un texte qui est la participation de l'auteur aux évènements de la vie. La prose est vécue comme cela.

Il ajoute :

Quand on me demande ce que j'écris, je réponds : je n'écris pas des souvenirs. Il n'y a pas de souvenirs dans *Récits de la Kolyma*. Je n'écris pas non plus des histoires, ou plutôt j'essaie d'écrire quelque chose qui ne serait pas de la littérature...

Des historiens qui ont visité les camps staliniens, tels que Robert Conquest ou Anne Applebaum, ont pu ainsi utiliser les récits de Chalamov comme des sources historiques primaires, sans pour autant négliger leur valeur littéraire.

Levi comme Chalamov ont refusé toute emblématique et toute allégorèse : leurs œuvres se sont imposées, parmi tant d'autres témoignages, par leur qualité littéraire, qui, loin d'affaiblir leur vérité historique, l'impose à la mémoire.

Ainsi, dans leur préface à l'œuvre de Gradowski, Mesnard et Saletti soulignent-ils que le témoignage peut dépasser le document et l'écrivain

²² Perec confirme cela dans sa lecture d'Antelme : « La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde » (Perec 1992: p. 114).

surpasser le témoin qu'il demeure : « Sa qualité littéraire *déconcertante* fait de lui plus qu'un recueil d'informations factuelles, et de Gradowski, plus qu'un témoin » (Gradowski 2001: p. 7, je souligne).

Si le témoin crée une œuvre, il ne déconcerte toutefois que nos préjugés romantiques sur la littérature. La critique du romantisme tardif reste d'autant plus nécessaire que la tradition lyrique de ce courant, tant en philosophie avec Nietzsche et Heidegger qu'en poésie avec Stefan George et bien d'autres, a accompagné voire soutenu l'exaltation nazie. Aussi Celan voulut-il critiquer, en acte, de l'intérieur même de la poésie de langue allemande, tout lyrisme compromis avec les meurtriers. Par une tout autre voie, les poèmes de Levi ont refusé le lyrisme et réinventé d'antiques formes sapientielles.

5. Le « style maigre » contre le totalitarisme

Dans son *Ciceronianus*, Érasme opposait le « style maigre » au style orné, distinction esthétique qui restait dans le cadre de la rhétorique mais peut prendre aujourd'hui une portée éthique et politique dans la littérature antitotalitaire. Opposé à tout pathos, le « style maigre » gagne sa force en refusant la violence.

Un an avant la première édition de *Si c'est un homme*, et au moment où Chalamov purgeait depuis 1943 une peine de 10 ans (pour avoir déclaré qu'Ivan Bounine, prix Nobel, était un classique de la littérature russe), Orwell publie *La politique et la langue anglaise* (1946), où il propose six recommandations qui rejoignent les principes que Levi formulait dans son « décalogue ».

Voici les premières : « 1. N'utilisez jamais une métaphore, une comparaison ou une autre figure de rhétorique que vous avez déjà vue souvent. 2. N'utilisez pas un mot long si un mot plus court fait l'affaire. 3. S'il vous est possible de supprimer un mot, supprimez-le toujours ».

Toutes ces résolutions visent la clarté et la simplicité, car l'écrivain exerce une responsabilité. Il invite dans tous les domaines à refuser « la pire écriture moderne » qui « consiste à accoler de longues bandes de mots qui ont déjà été organisées par quelqu'un d'autre, et à rendre le résultat présentable par de simples trucages dignes d'un charlatan » (Orwell 2022: p. 82–83)²³.

²³ C'est hélas, par parenthèse, ce que font les récents systèmes d'Intelligence artificielle générative, et ce qui a assuré leur succès.

Orwell avait compris, comme Primo Levi, comme Klemperer, comme Chalamov, tous les dangers que recèlent les langues de bois des régimes totalitaires – tout comme les langues de coton du politiquement correct qui affaiblissent de l'intérieur les démocraties et annoncent une dictature prétendument compassionnelle. Tous ces auteurs se rencontrent, sans s'être connus ; ils partagent une éthique de l'authenticité, ils parlent en leur nom, bien que pour compte tiers ; ils assument une éthique de la responsabilité et, sur chaque mot, ils pensent avoir des comptes à rendre ; enfin, leur éthique de la sobriété assure la lisibilité pour tous. En somme, par leur lucidité historique, tous s'opposent au pathos dont ils discernent la violence et l'appel à l'irrationnel.

Au-delà, dans la littérature de témoignage, les normes de simplicité et de précision évoquent non seulement la fonction testimoniale de déposition, mais aussi celle de commémoration. D'une part, le refus du pathos illustre le respect pour le lecteur ; d'autre part, l'écrivain ne s'adresse pas seulement à l'humanité tout entière pour éviter le retour des violences récemment qualifiées de *crimes contre l'humanité*. Il s'adresse même aux engloutis : il use d'ellipses ou des détails apparemment infimes que seuls les disparus pourraient comprendre, car ils leur sont destinés.

Ainsi, par le témoignage, la littérature mondiale s'adresse aux morts et aux vivants. Il concrétise en effet à sa manière le vœu artistique de Joseph Conrad :

Une fraternité dans les rêves, dans la joie, dans la tristesse [...] qui relie chaque homme à son prochain. Et qui unit toute l'humanité, les morts aux vivants et les vivants aux morts et les vivants à ceux qui sont encore à naître (Conrad 1913: p. 9).

Remerciements. Je remercie le comité scientifique Colloque « La littérarité de la non-fiction en question » (Tchernivtsi, Ukraine, 25–26 octobre 2024) de m'avoir invité à présenter une conférence plénière ; j'en suis d'autant honoré que Tchernivtsi est le lieu de naissance de trois écrivains majeurs, Rose Ausländer (1901–1988), Paul Celan (1920–1970) et Aharon Appelfeld (1932–2018), qui tous trois ont témoigné chacun à leur manière de l'extermination nazie.

- Antelme, R. (1957). *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 306 p.
- Bataille, G. (1957). *La Littérature et le Mal*. Paris : Gallimard, 231 p.
- Chalamov, V. (1991). *Cahiers de la Kolyma*. Traduit du russe par C. Mouze. Paris : Nadeau, 99 p.
- Chalamov, V. (1993). *Tout ou rien*. Traduit du russe par C. Loré. Lagrasse : Verdier, 192 p.
- Chalamov, V. (2000). *Vichéra*. Traduit du russe par S. Benech. Lagrasse : Verdier, 249 p.
- Chalamov, V. (2003). *Récits de la Kolyma*. Traduit du russe par C. Fournier, S. Benech et L. Jurgenson. Lagrasse : Verdier, 1536 p.
- Chentalinski, V. (1993). *La parole ressuscitée : dans les archives littéraires du K.G.B.* Traduit du russe par G. Ackerman et P. Lorrain. Paris : Robert Laffont, 468 p.
- Cohen, M. (2013). *À des années-lumière*. Paris : Fario, 72 p.
- Cohen, M. (2014). *L'Homme qui avait peur des livres*. Paris ; Orbey : Arfuyen, 106 p.
- Conrad, J. (1913). *Le Nègre du « Narcisse »*. Traduit de l'anglais par R. d'Humières Paris : Gallimard, 220 p.
- Felman, S. (1990). À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann. In: *Au sujet de Shoah*. Paris : Belin, pp. 55–145.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 150 p.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 236 p.
- Gradowski, Z. (2001). *Au cœur de l'enfer*. Paris : Kimé, 170 p.
- Lacoste, C. (2020). Les faits sont là. Lire Marcel Cohen à la lumière de *Sur la scène intérieure*. In: Majorel, J. et Zenetti, M.-J. (dir.). *Lire Marcel Cohen*. Paris : Hermann, pp. 21–46.
- Levi, P. (1958). *Se questo è un uomo*. Turin : Einaudi, 362 p. [Levi, P. (1987). *Si c'est un homme*. Traduit de l'italien par M. Schruoffeneger. Paris : Julliard, 265 p.]
- Levi, P. (1985). *L'altrui mestiere*. Turin : Einaudi, 252 p. [Levi, P. (1992). *Le Métier des autres*. Traduit de l'italien par M. Shruoffeneger. Paris : Gallimard, 343 p.]
- Levi, P. (1986). *I sommersi e i salvati*. Turin : Einaudi, 167 p. [Levi, P. (1989). *Les Naufragés et les Rescapés*. Traduit de l'italien par A. Maugé. Paris : Gallimard, 199 p.]
- Levi, P. (1997–2018). *Opere*. Éd. M. Belpoliti. Turin : Einaudi, 3 vol.
- Levi, P. (1999). *À la recherche des racines*. Traduit de l'italien par M. Raiola. Paris : Mille et une nuits, 237 p. [Levi, P. (1981). *La ricerca delle radici*. Turin : Einaudi, 235 p.]
- Littell, J. (2006). *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard, 903 p.
- Littell, J. et Nora, P. (2007). Conversation sur l'histoire et le roman. *Le Débat*, no. 144, pp. 25–44. <https://doi.org/10.3917/deba.144.0025>

- Millet, R. (2012). *Langue fantôme ; suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*. Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 119 p.
- Orwell, G. (2022). *Pourquoi j'écris et autres textes politiques*. Traduit de l'anglais par M. Chénétier. Paris : Gallimard, 144 p.
- Perec, G. (1992). Robert Antelme ou la vérité de la littérature. In : *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris : Éd. du Seuil, pp. 87–114.
- Proust, M. (1994). Classicisme et romantisme (1921). In: *Essais et articles*. Paris : Gallimard, pp. 313–315.
- Rastier, F. (2005). *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*. Paris : Éditions du Cerf, 207 p.
- Rastier, F. (2010). Littérature mondiale et témoignage. In : Kassab, S. (éd.). *Altérité et mutation dans la langue – Pour une stylistique des littératures francophones*. Louvain : Academia Bruyland, pp. 251–272.
- Rastier, F. (2011). Du texte à l'œuvre. La valeur en question. In : Chollier, C. (éd.). *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?*. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, pp. 11–74.
- Rastier, F. (2018). *Mondes à l'envers. De Chamfort à Samuel Beckett*. Paris : Classiques Garnier, 297 p.
- Rastier, F. (2019). *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*. Paris : PUF, 411 p. <https://doi.org/10.3917/puf.rasti.2019.01>
- Rousset, D. (1993 [1947]). *Les Jours de notre mort*. Paris : Hachette, 2 vol.

ЛІТЕРАТУРА ЯК СВДЧЕННЯ: ЕТИКА І ЕСТЕТИКА ОПИСУ ВИНИЩЕННЯ (ВІД ПРІМО ЛЕВІ ДО ВАРЛАМА ШАЛАМОВА)

Франсуа Растьє

frastier@gmail.com

Доктор лінгвістики

Провідний науковий співробітник

Національний центр наукових досліджень

Дослідницька група з аналізу текстів, цифрових технологій

та багатомовності ER-TIM INALCO

(Національний інститут східних мов і цивілізацій)

м. Париж, Франція

*В пам'ять про Вікторію Роцину,
яка загинула в ГУЛАГу у віці 27 років,
19 вересня 2024 року*

Анотація. Доводиться, що література винищення спонукає до радикального переосмислення всієї літературної традиції. Саме її існування кидає мовчазний, але промовистий виклик нарцисизму та поблажливості літературних кіл, що перебувають під впливом масмедій. Більше того, вона фактично деконструює основи модерної літературної спадщини, починаючи з доби Відродження. У цьому контексті автор перестає бути романтичним візіонером, який, підкоряючись вищому покликанню, плекає власне внутрішнє «я» й присвячує себе служінню мистецтву. Свідчення про масове політичне насильство розривають уявний союз між Злом і Красою, закладений у традиційному естетичному дискурсі. Ці художні тексти повертають гідність жертвам і чинять опір літературі, що прагне до продажності, зведеної до риторичного пафосу, улюбленого інструменту катів. Тож на перший план виходить етична відповідальність митця – як протистояння насильству та як акт відновлення правди. Функція свідчення, що охоплює як фіксацію фактів, так і вшанування пам'яті, вимагає стилістичної стриманості, позбавленої декоративного естетизму. У процесі творення естетичні інтуїції не можуть бути відірвані від практичної раціональності – вони мають діяти в межах етики, а не всупереч їй. Тож постає необхідність переосмислення протиставлення між етикою та естетикою, яке запровадив Ніцше: насправді, естетика здатна взаємодіяти з політикою лише опосередковано – через етичний вимір. Проте політичні потрясіння стали лише відправною точкою для глибокого переосмислення мистецького всесвіту, що дало поштовх до формування нових естетичних «світів». Етика опору, яка стала відповіддю на насильство, породила низку небувалих естетичних рішень – різноманітних за формою, але об'єднаних спільною тональністю і глибиною морального занепокоєння. Питання брехні в цьому контексті постає особливо гостро, адже жоден акт масового політичного насильства не обходиться без брехні – як інструменту маскування, так і механізму системного гноблення. Усвідомлюючи, що усталені форми письма й звичні засоби літературної мови виявилися неспроможними передати правду про катастрофу, такі автори, як Леві та Шаламов, прийшли до висновку, що літературне свідчення має не лише фіксувати минуле, а й прокладати шлях до нової літератури – літератури майбутнього, вкоріненої в етиці й спрямованої на протидію знецінюванню людського досвіду.

Ключові слова: винищення; Леві; Шаламов; Орвелл; етика; естетика; література.

LITERATURE AS TESTIMONY: THE ETHICS AND AESTHETICS OF DESCRIBING EXTERMINATION (FROM PRIMO LEVI TO VARLAM SHALAMOV)

François Rastier

frastier@gmail.com

Doctor of linguistics

Director of research, CNRS and ER-TIM INaLCO

Paris, France

*In memory of Victoria Roshchyna
who died in the GULAG at the age of 27,
September 19, 2024.*

Abstract. The article under studies proves that the literature of extermination necessitates a radical re-evaluation of the entire literary tradition. Its very existence poses a silent yet eloquent challenge to the narcissism and complacency of mass-media-influenced literary circles. Moreover, it effectively deconstructs the foundations of modern literary heritage, beginning with the Renaissance. In this context, the author ceases to be a romantic visionary who, obeying a higher calling, cultivates his inner self and commits himself to serving the art. Testimonies of mass political violence break the imaginary alliance between Evil and Beauty, embedded in traditional aesthetic discourse. These literary texts restore dignity to victims and resist literature that strives for venality, reduced to the rhetorical pathos, a favorite tool of executioners. Thus, the ethical responsibility of the artist comes to the forefront – as resistance against violence and as an act of restoring the truth. The function of testimony, which comprises both the recording of facts and the honoring of memory, demands stylistic restraint, devoid of decorative aestheticism. In the creative process, aesthetic intuitions cannot be divorced from practical rationality – they must operate within the bounds of ethics, not in opposition to them. This necessitates a re-evaluation of the opposition between ethics and aesthetics introduced by Nietzsche: in reality, aesthetics can interact with politics only indirectly – through the ethical dimension. However, political upheavals became merely a starting point for a profound rethinking of the artistic universe, giving impetus to the formation of new aesthetic “worlds”. The ethics of resistance, which emerged as a response to violence, gave rise to a number of unprecedented aesthetic solutions – diverse in form, but united by a common tonality and depth of moral concern. In this respect, the issue of lying is particularly acute, as no act of mass political violence occurs without lies – both as a tool of disguise and as a mechanism of systemic oppression. Realizing that the already set forms of writing and familiar means of literary language proved incapable of conveying the truth about the catastrophe, authors like Levi and Shalamov concluded that literary

testimony must not only record the past but also pave the way for a new literature – a literature of the future, rooted in ethics and aimed at counteracting the devaluation of human experience.

Keywords: extermination; Levi; Shalamov; Orwell; ethics; aesthetics; literature.

Suggested citation

Rastier, F. (2025). Exterminations et littérature : les principes éthiques et esthétiques du témoignage, de Primo Levi à Varlam Chalamov. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 111, pp. 144–170. <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.144>

Стаття надійшла до редакції 5.12.2024 р.

Стаття прийнята до друку 3.03.2025 р.