Texto ! Textes et cultures, vol. XXXI, n°3-4, 2026.

François Rastier
Ertim-INaLCO, CNRS, Paris

Éthique et stylisation
– L'art contre la violence

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

Résumé. — Le lien romantique entre le Mal et la beauté a été rompu par les témoignages artistiques des violences politiques de masse, l'Extermination en premier lieu. 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.

Mots clé. — Esthétique, éthique, extermination, pathos, Primo Levi, vérité.

Abstract. — The romanticized link between Evil and Beauty has been shattered by artistic accounts of mass political violence—the Extermination, above all. Such works restore dignity to the victims while standing in opposition to the self-indulgence of commercial literature—writing disgraced by the very pathos so cherished by the perpetrators. In this context, the ethical responsibility of artists becomes a paramount: it serves to confront violence and re-establish the truth. The various functions of bearing witness—from providing testimony to acts of commemoration—demand a style stripped of all aestheticism.

Keywords. — Aesthetics, ethics, extermination, pathos, Primo Levi, truth.

***

Plus qu'en inventant *ex nihilo*, la création artistique innove en éliminant le convenu : la plupart des artistes la décrivent comme non 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[1]. Or, l'inhibition reste au fondement des processus attentionnels, et tout particulièrement des processus rationnels. Et l'éthique se définit non pas comme une morale, mais une raison pratique, à l'œuvre aussi dans les pratiques créatrices. 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.

[1] Voir l'auteur, *Créer. Image, langage, virtuel*, Paris-Madrid, Casimiro, 2016.

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. Cette question revêt une importance cruciale pour tout ce qui intéresse les rapports entre les arts et l'Extermination, et plus généralement les violences politiques de masse.

Pour pouvoir caractériser les principes d'élimination ou « d'érosion » (la *via di levare*, selon Michel-Ange) propres à la création artistique, il importe donc de récuser la fausse contradiction nietzschéenne entre éthique et esthétique. Aussi, le titre de cette étude fait-il un écho inversé, voire oppose un contrepied au titre d'un colloque récent, *L'art de la violence ou la violence des arts vivants*.

1/ Témoignage et dignité

Prenons d'abord Primo Levi pour guide. Le style de la première version de *Se questo è un uomo* était plus apprêté que celui de la dernière : on a un peu ironisé par exemple sur les *quivi*, qui évoquent aujourd'hui un style empesé un peu scolaire. La langue de la version définitive est plus simple. Mais le besoin de dignité s'y exprime d'une autre manière, 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[2]. » Obstacle à la barbarie, la civilisation se confond avec l'humanité que les bourreaux veulent dénier. Sans l'exigence minimale de civilité, l'homme peut se perdre en deçà de l'animalité – car les animaux supérieurs ne tuent que rarement leur congénère et jamais par plaisir.

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 pas la jeune fille disparue qu'il aimait.

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[3] ». 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 » (1999 : 143).

Or cette complaisance rappelle fort la lâcheté des bourreaux : « Il n'y a pas de démons, les assassins de millions d'innocents sont des gens comme nous, ils ont notre visage, ils nous ressemblent. Ils n'ont pas un sang différent du nôtre, mais ils ont pris, consciemment ou non, un chemin risqué, le chemin de la soumission et de l'acquiescement qui est sans retour » (1999 : 215).

---

2. *« Si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza ; e per vivere è importante sforzarci di salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà »* (1958 : 35).

3. *« Se ne vada a pezzi »* (1985 : 241). À l'opposé, Imre Kertész entend « blesser le lecteur ». Il prend alors le risque, sans s'y engager cependant, d'emprunter la voie des faussaires, car il note très justement : « Wilkomirski a raconté des horreurs qu'on ne raconte jamais quand on les a vécues » (2000b : 397).

Aussi, on le comprend, 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 que nous détaillerons plus loin.

Comme enfin 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[4].

2/ Du conformisme littéraire

La littérature de l'Extermination 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 pas 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 de l'Extermination 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 incongruité : 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.

Dans ses techniques, la littérature de l'extermination, et tout particulièrement le témoignage[5], 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 ; et surtout, 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 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.

Leurs auteurs n'ayant pas survécu, du journal d'Anne Frank (qui voulait devenir écrivain) au témoignage de Zalmen 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.

---

[4] Voir l'auteur, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le Survivant*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

[5] La poésie demanderait un développement particulier.

Bien qu'il se prétende en quelque sorte extérieur à elle, Levi conteste la tradition littéraire de l'intérieur, tout en reconnaissant ses dettes à son égard, comme dans les notes de *Ad ora incerta* ou l'ouvrage anthologique intitulé *À la recherche des racines*. Par la contestation implicite des formes anciennes, il suit ainsi une voie complémentaire mais tout autre que celle de Perec pour le roman, ou de Celan pour la poésie[6].

Les stratégies esthétiques de la littérature de l'Extermination 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.

Elle va disparaître avec le décès des derniers survivants, dont certains n'ont pu témoigner qu'après un demi-siècle. Elle ne s'éteindra pas pour autant, car elle reste une source inépuisable de tristesse et de vigilance.

3/ La place des choix éthiques

Trois principes nous semblent guider le régime d'évolution des formes littéraires.

a/ L'accrétion par le hasard, les accidents du matériau d'élaboration, dont seul l'artiste ou l'artisan de talent peut s'emparer pour l'exploiter avec une liberté qui rend la forme inoubliable. Les perturbations deviennent des ornements inattendus, une suite d'événements imprévus, qui, ordonnés par un projet singulier, concourent au style propre de l'œuvre[7].

b/ Les habitudes de facture relèvent du style d'auteur ce que l'on a pu appeler des traits *morelliens*, du nom de Morelli, qui révolutionna les attributions de tableaux en décelant chez les peintres des détails routiniers auxquels on ne prêtait généralement pas attention.

c/ Enfin, la sélection d'éléments dépend peut-être plus de refus que de choix positifs : créer, c'est pouvoir choisir entre toutes les possibilités que l'on rencontre, qu'elles soient ou non suscitées.

Or ces refus esthétiques ne dépendent pas seulement d'un goût, mais aussi de divers dégoûts : 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.

De Baudelaire à Nietzsche, le satanisme romantique avait si bien opposé l'éthique et l'esthétique, qu'on ne fait pas évidemment plus de littérature « avec de bons sentiments », mais

---

[6] Perec et Celan sont des orphelins hantés par la disparition de leurs proches.

[7] 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 » (en ligne : https://journal.lemonde.fr/data/2086/reader/reader.html?t=1652791263921#!preferred/0/package/2086/pub/2878/page/27/alb/129791). 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 déléguées 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 amuse un moment par ses coq-à-l'âne, mais tombe vite des mains.

que l'on devrait à présent en faire avec de mauvais, ce qu'atteste la canonisation exorbitante d'auteurs secondaires comme Sade ou Céline.

Le regretté Marcel Cohen a parfaitement résumé cela : « Tout style est le résultat d'une série de rejets, conscients et inconscients »[8], et il en vient à conclure : « le style est, en réalité, un problème d'éthique » (*ibid.* : 53)[9]. Cohen définit alors ainsi l'écrivain : « d'abord quelqu'un qui, pour rien au monde, ne voudrait écrire telle ou telle chose ». Or, l'éthique est d'abord une raison pratique qui détermine les raisons de faire un choix plutôt que tel autre. 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 donc sa justification éthique par une résistance à la violence. Les lettrés loyalistes de la fin des Ming en donnèrent un exemple majeur quand ils refusèrent de collaborer avec la nouvelle dynastie conquérante. Concrétisant un éthos de sécession irrédentiste, tant en peinture qu'en poésie et en calligraphie (les trois n'étant guère séparables), leur style se distingue par l'évocation des périodes froides ou brumeuses de l'année, par le thème de la solitude et du retrait, notamment figurés par de petits pavillons légers situés en des endroits presque inaccessibles, comme les Montagnes jaunes, lieux d'ermitage qu'ils privilégièrent, en leur conférant un prestige soutenu jusqu'à nos jours.

Leurs traits de facture se singularisent par la sécheresse du pinceau ou par la pâleur de l'encre. Sur le plan expressif, cela concorde avec ce que les représentations de personnages infimes dans des contrées désertes suggéraient sur le plan sémantique. Tout cela conduit à un éthos du détachement que suggèrent les vastes distances spatiales et temporelles, détachement même à l'égard de l'action, dans des voyages contemplatifs, et même de toute force physique, que concrétise la touche légère.

Enfin l'intertexte, ou plus généralement le corpus de référence, emprunte aux styles du passé, bien avant les Ming ; notamment, l'intertexte du village utopique évoqué dans *La source aux fleurs de pêchers* (de Tao Yuan Ming, 365-427) prend une importance d'autant plus grande que l'empereur d'alors se mit, dit-on, en quête de ce village mais en vain — seul le narrateur était parvenu, par mégarde, à pénétrer dans ce petit monde d'antan resté littéraire.

Non seulement Tao Yuan Ming vécut dans la période de division politique des Six dynasties, mais son poème commence par l'évocation d'un temps encore plus reculé, cinq siècles auparavant, celui du semi-mythique Empereur Jaune, Qin Shi Huangdi : « Quand la dynastie Ying a bouleversé l'ordonnance du Ciel, / les sages ont fui cette époque » : cela place la vie de l'esprit sous le signe d'un retrait immémorial.

Ainsi, par leur éthos stylistique, les lettrés loyalistes de la fin des Ming, apparemment inaccessibles aux temps présents, s'ouvrirent délibérément à un passé artistique dont ils assurèrent une renaissance créatrice, non seulement en imitant les styles de jadis, celui de Wang Wei sous les Tang par exemple, mais en innovant par la radicalisation de leur propre style, comme en témoignent les œuvres excentriques de Chu Ta et de Shitao, lui-même issu de la famille impériale déchue.

---

[8] *À des années-lumière*, Fario, 2013 : 52.

[9] En dialogue avec Philippe Hamon, Cohen définit ainsi l'écrivain : « d'abord quelqu'un qui, pour rien au monde, ne voudrait écrire telle ou telle chose », *L'Homme qui avait peur des livres*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2014 : 71. Voir aussi : Charlotte Lacoste, « Les faits sont là. Lire Marcel Cohen à la lumière de *Sur la scène intérieure* », actes du *Colloque Lire Marcel Cohen*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2019 : 21-46.

Retenons alors que l'esthétique peut se lier avec la politique, mais lointainement, par la médiation de l'éthique. Le bouleversement politique n'aura cependant été que 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[10].

4/ La vérité comme valeur éthique

Comme Lukasiewicz l'a rappelé jadis, Aristote reconnaissait que la vérité était aussi une valeur éthique, dont le partage permettait la vie en commun. Or, comme le rapport entre vérité et réalité suppose un régime de la preuve, on doit mettre en doute les théories déconstructives de l'histoire qui font du discours historique une simple variante du discours littéraire — ce courant fut illustré d'abord par Hayden White (*Metahistory*[11]) et discuté sur un mode mineur par des auteurs comme Ivan Jablonka (*L'Histoire est une littérature contemporaine*[12]).

Pour le témoignage, la question de la vérité met en jeu le rapport entre discours historique et discours littéraire. Considérons à présent leurs deux points de rencontre, le témoignage littéraire et le roman historique.

Ce dernier n'appartient qu'au discours littéraire, encore que des historiens férus de l'histoire des représentations puissent lire avec faveur *Les Communistes* d'Aragon ou *La Route des Flandres* de Simon. Le roman historique n'appartient qu'à l'histoire de la littérature, alors que le témoignage littéraire peut parfaitement servir de matériau au discours historique. Mais par sa stylisation il devient susceptible d'un double régime de lecture, une lecture historique et une lecture littéraire. La lecture historique traitera des faits, des personnes, etc. Pour sa part, la lecture littéraire verra aussi dans les personnes des personnages, et par exemple ne cherchera pas à déceler leur véritable identité, se contentant pour certains de leurs pseudonymes (souvent symboliques) qui protègent leur mémoire – ou leur vie pour ceux qui sont restés au camp, cas fréquent dans la littérature du Goulag et du Laogai.

La lecture historique reste cependant possible, car le témoignage littéraire garde quelque chose de sa fonction de déposition, fonction qu'il assume en reconnaissant ses limites, car évidemment le témoin était généralement privé de liberté et coupé de sources d'information.

À l'inverse, et complémentairement, pour certains textes d'historiens, la lecture littéraire reste possible, voire s'impose : par exemple, *L'Étrange Défaite*, de Marc Bloch, frappe par ses qualités esthétiques, qui maintiennent une exigence de culture face à la barbarie nazie et à l'active complaisance qui donnera matière à la Collaboration.

La cohésion ou plutôt régularité des métamorphoses internes au texte permet de l'objectiver comme une œuvre qui obéit à ses propres lois internes, et par là s'impose avec décision, voire crée de la certitude par sa résistance critique – quand bien même il narrerait le doute et l'incertitude angoissée. Pour sa part, la cohérence du témoignage avec le discours historique ouvre la question de sa vérité, au-delà même de sa véridicité.

---

[10] 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.

[11] Hayden White, *Metahistory - The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1973.

[12] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Le Seuil, 2014.

Le survivant connaît la *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 au plan anthropologique se concrétise par la dualité entre le survivant et le témoin, et dans le domaine artistique entre l'auteur et le narrateur – 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 » (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 : 162). Or en littérature, l'auteur ne parle jamais, car son retrait participe de la dimension critique de cet art.

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 : « 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 » (*op. cit.*, 1985 : 72).

Un témoin ne détient pas pour autant la vérité, car il n'a de toutes façons qu'une vue partielle. Et 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 alors ni condamner ni approuver les joueurs du *Sonderkommando* et dans ce suspens semble résider ce qu'il appelle la *zona grigia* [zone grise][13]. L'engagement de véridicité reste ainsi un engagement éthique qui se trouve couplé à un engagement esthétique. Ce double engagement récuse de fait l'opposition entre éthique et esthétique devenue pourtant routinière.

Cependant, 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. La restauration d'une éthique de la responsabilité s'impose, elle se formule dans le « Décalogue » que Levi crée à son usage. « 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 » (1999 : 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'art.

13 « La zona grigia », chapitre II de *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1986 ; *Les Naufragés et les Rescapés*, trad. fr. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

5/ Pathos et déréalisation

Enfin, n'oublions pas l'exigence stylistique. Le témoignage refuse les formes du récit littéraire (mythique) et se livre à une critique de la littérature dans ce qu'elle concède au pathos complaisant et au style surchargé. Or, le roman historique à succès, surtout dans sa forme établie et vendeuse du roman auschwitzien, use du pathos immersif et du style coruscant – qui ont valu, un exemple entre cent autres, le Goncourt aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Il fut notamment défendu au jury par Jorge Semprún qui avait de longue date voulu travestir le témoignage en roman historique, se lançant ainsi en littérature dès son éviction du comité central du Parti Communiste Espagnol.

Un des moyens les plus simples pour détruire le témoignage de l'intérieur est de juxtaposer des personnes historiques et des personnages de fiction. Par exemple, dans *L'Évanouissement*, Hans Freiberg, ainsi nommé en souvenir de l'*Ondine* de Giraudoux ; ou encore le « gars de Semur », protagoniste de *Le Grand Voyage*, premier livre qui connut un succès international au début des années 1960 : le narrateur de ce livre d'allure autobiographique discute avec lui tout au long des journées dans le train pour Buchenwald. Semprún[14] revendique ce procédé : « il m'arrive d'inventer des personnages […]. Les raisons en sont diverses, mais tiennent toujours à des nécessités d'ordre narratif, au rapport à établir entre le vrai et le vraisemblable » (2001 : 184). Introduire du vraisemblable dans le vrai, mêler personnages de roman et personnes historiques, c'est malgré tout introduire un conformisme, car tout vraisemblable procède de la doxa, alors que la vérité historique se signale souvent par son invraisemblance.

Enfin, un principe fascinant, que je nomme *principe de Choupeïko*, d'après le nom du bras droit de Beria spécialisé dans la rédaction collaborative d'aveux factices extorqués aux intellectuels, veut que tout personnage historique mis au contact d'un personnage fictif devienne fictif à son tour. Fier du titre d'écrivain que lui décernait Beria, Choupeïko répétait : « Mélanger le mensonge et la vérité, voilà toute la recette » (in Chentalinski, 1993 : 270).

Conscients que les formes littéraires traditionnelles et les habitudes convenues de la langue littéraire étaient devenus inadéquats, des auteurs comme Chalamov, Levi, Klüger, Delbo, Antelme, ont compris que le témoignage littéraire devait contribuer à élaborer la littérature de l'avenir. Cependant, de grands désaccords esthétiques ont opposé Levi à Améry, qui voisinèrent à Auschwitz, ou Chalamov à Demidov qui fut son codétenu à la Kolyma.

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 » (2003 : 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 » (2003 : 155 ; le terme de *spécialistes* est ici ironique : dans la période postrévolutionnaire, l'état prolétarien dut faire appel à des

[14] Ce passage reprend certains éléments du chapitre 5 de mon ouvrage *Exterminations et littérature – Les témoignages inconcevables* (P.U.F., 2019) ; voir aussi « Témoignage et "mentir-vrai" de Ricœur à Semprún, puis à Haenel », disponible aussi sur : https://www.cairn.info/exterminations-et-litterature--9782130818939-page-215.htm.

« spécialistes » (ingénieurs, techniciens, médecins, etc.) qui avaient exercé sous l'ancien régime, mais, par la suite, nombre de ces « spécialistes » ont été liquidés).

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.

Dans un écrit de jeunesse fort lucide, *Antelme ou la vérité de la littérature*, Georges Perec (1992 : 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 » (p. 90).

Les faits cependant ne parlent pas d'eux-mêmes ; surtout pour relater l'inimaginable, il faut avoir recours à la stylisation. 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 : « 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 » (*op. cit.* : 114)[15].

Nous pouvons alors répondre à la question d'une historienne : « Il faudrait se demander pourquoi aujourd'hui les deux auteurs les plus souvent cités, et sur lesquels est en train de s'écrire une véritable bibliothèque, sont Primo Levi et Robert Antelme, deux auteurs survivants du système concentrationnaire, et qui ne sont ni l'un ni l'autre emblématiques du génocide des juifs » (Wieviorka, 1998 : 47). Ces deux survivants ont précisément refusé toute emblématique : 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. Ce propos s'étend à l'ensemble de la littérature concentrationnaire et il faut saluer ici le génie de Varlam Chalamov.

Aussi, dans leur préface à l'œuvre de Gradowski, Mesnard et Saletti soulignent-ils que le témoignage peut dépasser le document et l'écrivain 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 » (2001 : 7). Si le témoin crée une œuvre, cela 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.

[15] 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, suggère que la littérature de l'extermination n'a rien d'une parenthèse historique et qu'elle hante désormais la littérature dite de fiction.

5/ Art et politique

Au-delà même du témoignage, une éthique de l'écriture littéraire prend un sens politique indirect mais nécessaire. Comme Primo Levi, George Orwell prit part à la résistance armée contre le fascisme et il en témoigna dans son *Hommage à la Catalogne*.

Un an avant la première édition de *Si c'est un homme*, il publie *La politique et la langue anglaise* (1946), où il propose six règles ou plutôt 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 en premier, dans tous les domaines (de la science au journalisme et à la politique) 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 » (2022 : 82-83)[16].

Orwell avait compris, comme Primo Levi, comme Klemperer, comme Chalamov, tous les dangers que recèlent les langues de bois des régimes totalitaires — et déjà les langues de coton du politiquement correct qui affaiblissent de l'intérieur les démocraties et annoncent une dictature compassionnelle.

Au-delà, dans la littérature de témoignage, les normes de simplicité et de précision évoquent non seulement la fonction de déposition, mais aussi celle de commémoration. D'une part, le refus du pathos illustre le respect pour le lecteur et lui évite de « partir en morceaux », selon l'expression de Levi. D'autre part, l'écrivain ne s'adresse pas seulement à l'humanité tout entière pour éviter le retour des violences qui venaient d'être qualifiés de *crimes contre l'humanité*. Il s'adresse aussi 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 »[17].

Références

Antelme, Robert (1957), *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard.

Chalamov, Varlam (2003), *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Verdier (traduction du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson).

Chentalinski, Vitali (1993), *La parole ressuscitée ; dans les archives littéraires du K.G.B.*, Paris, Robert Laffont (trad. du russe par Galia Ackermann et Pierre Lorrain).

Cohen, Marcel, 2013, *À des années-lumière*, Fario.

[16] Par parenthèse, c'est ainsi que fonctionnent les systèmes d'IA générative, particulièrement les *chatbots* (voir au besoin l'auteur, *L'IA m'a tué. Comprendre un monde post-humain*, Paris, Intervalles, 2025.

[17] *Le Nègre du « Narcisse »*, traduction Robert d'Humières, Paris, Gallimard, 1913, Préface : 7-13, ici : 9.

Cohen, Marcel, 2014, *L'Homme qui avait peur des livres*, Paris-Orbey, Arfuyen.
Genette, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil. (rééd. *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004).
Gradowski, Zalmen (2001), *Au cœur de l'enfer*, Paris, Kimé (trad. fr. Batia Baum).
Kertész, Imre (2000), Entretien avec Philippe Mesnard et Carola Hähnel, dans Mesnard, Philippe (2000), pp. 386-398.
Levi, Primo (1958), *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi (trad. fr. Martine Schruoffeneger, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987).
Levi, Primo (1985), *L'altrui mestiere*, Turin, Einaudi (traduction par Martine Shruoffeneger, *Le Métier des autres*, Paris, Gallimard, 1992).
Levi, Primo (1997-2018), *Opere*, éd. Marco Belpoliti, Turin, Einaudi, 3 vol.
Levi, Primo (1999), *À la recherche des racines*, Paris, Mille et une nuits (traduction par Marilène Raiola de *La ricerca delle radici*, Turin, Einaudi, 1981).
Littell, Jonathan (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
Mesnard, Philippe (2000), *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé.
Orwell, George (2022 [1946]) « La politique et la langue anglaise », dans *Pourquoi j'écris et autres textes politiques*, Paris, Gallimard.
Perec, Georges (1992), *Antelme ou la vérité de la littérature*, dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 87-114.
Rastier, François (2004), « L'après-culture. À partir de George Steiner », *Poésie* 108, pp. 101-119.
Rastier, François (2005a), *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Éditions du Cerf.
Rastier, François (2006b), « Sémiotique des sites racistes », *Mots*, 80, pp. 73-85.
Rastier, François (2010), Littérature mondiale et témoignage, in Samia Kassab, éd., *Altérité et mutation dans la langue — Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain, Academia Bruyland, pp. 251-272.
Rastier, François (2011), « Du texte à l'œuvre. La valeur en question », in Christine Chollier, éd. (2011c), *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp. 11-74.
Rastier, François (2018), *Mondes à l'envers. De Chamfort à Samuel Beckett*, Paris, Classiques Garnier.
Rousset, David (1993 [1947]), *Les Jours de notre mort*, Paris, Hachette, 2 vol.
Semprún, Jorge (2001), *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard.
Wieviorka, Annette (1998), *L'Ère du témoin*, Paris, Plon ; rééd. Hachette Pluriel.

François Rastier

Spécialisé en sémantique des textes, François Rastier est directeur de recherche au CNRS. Il a consacré un ouvrage à la poésie de Primo Levi, *Ulysse à Auschwitz* (Éditions du Cerf, 2005) qui a reçu à sa parution le prix de la Fondation Auschwitz. Soucieux de dépasser la fausse opposition nietzschéenne entre éthique et esthétique, il a étendu sa réflexion aux témoignages littéraires des violences politiques de masse, avec notamment des auteurs comme Améry et Chalamov, ce qui a donné matière à un essai de synthèse, *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables* (PUF, 2019).

Après avoir participé au projet européen Princip (2000-2004) consacré à la détection assistée des sites racistes, il s'est aussi attaché à décrire le discours des meurtriers, tout particulièrement dans le domaine théorique : voir par exemple *Naufrage d'un prophète. Heidegger aujourd'hui* (PUF, 2015) et *Heidegger, Messie antisémite* (Le bord de l'eau, 2018). Comme ces discours ont trouvé des prolongements paradoxaux dans la "déconstruction", il anime un collectif d'études créé en 2021, La Reconstruction, consacré à l'épistémologie des sciences de la culture (https://lareconstruction.fr).