série actes
23 • 2015

Carrières de témoins de conflits contemporains (3)

Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs

colloque sous la direction de
Béatrice Fleury et Jacques Walter

Maison des sciences de l'homme Lorraine (USR 3261 CNRS)
Centre de recherche sur les médiations (EA 3476)

Université de Lorraine
7-8 novembre 2013

> COMITÉS ET SOUTIENS

COMITÉ SCIENTIFIQUE DE LA MSH LORRAINE

Gisèle Apter (EPS ERASME, France)

Michel Chauvière (CNRS, France)

Isabelle Clair (CNRS, France)

Michel Fayol (Blaise-Pascal – Clermont-Ferrand, France)

Benoit Habert (CNRS, France)

Nabil Hathout (CNRS, France)

Henriette Hendricks (Cambridge, Royaume-Uni)

Daniel Jacobi (Avignon et Pays de Vaucluse, France)

Anna Krasteva (Nouvelle Université Bulgare, Bulgarie)

Fabienne Leloup (Université catholique de Mons, Belgique)

C. Michael Stoeltzner (University of South Carolina, États-Unis)

COMITÉ SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Francis Balace (Liège, Belgique)

Maryline Crivello (Aix-Marseille 1, France)

Michèle Gellereau (Lille 3, France)

Hans-Jürgen Lüsebrink (Sarre, Allemagne)

François Marcot (Franche-Comté, France)

Martin Meunier (Ottawa, Canada)

Michael Rinn (Bretagne occidentale, France)

Frank Wilhelm (Luxembourg, GDL)

COMITÉ TECHNIQUE DE LA MSH LORRAINE

Nicolas Alcaraz (logistique, graphisme)

Sandrine D'Alimonte (coordination et communication)

Laëtitia Le Couédic (édition)

Aude Meziani (gestion)

SOUTIENS

Centre de recherche sur les médiations (ÉA 3476)

Maison des sciences de l'homme Lorraine (USR 3261 CNRS)

Université de Lorraine

Metz Métropole

Conseil Général de la Moselle

Conseil Régional de Lorraine

Centre national de la recherche scientifique

Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

> SOMMAIRE

7 *Béatrice Fleury, Jacques Walter*
Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs

Réflexivité et critique

25 *Paul Bernard-Nouraud*
Une mémoire critique d'après Auschwitz :
la trajectoire testimoniale de l'œuvre du Peintre Zoran Music

37 *Jacques Walter*
Le docteur François Wetterwald en réflexion (Mauthausen, Ebensee) :
un va-et-vient politique

77 *Audrey Alvès*
Réflexivité du témoignaire :
Jean Hatzfeld et les témoins rwandais

Postérité

87 *Emmanuelle Danblon, David Meyer*
À quelles conditions un témoin est-il pollinisateur ?
Une réflexion sur la figure de l'abeille dans le rôle du prophète

107 *Fransiska Louwagie*
Après *Maus* : témoignage et bande dessinée dans l'œuvre de Michel Kichka

121 *Marilda Azulay Tapiero, Estrella Israel Garzón*
Dessiner à Terezin : les leçons de Friedl Dicker-Brandeis

145 *Nadia Tahir*
Constituer un « vivier de témoins » :
l'Association des ex-détenus-disparus (AEDD) en Argentine

Stimulations

159 *Joceline Chabot*
Un témoignage et ses résonances :
Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre

171 *Galyna Dranenko*
Autour du *Prince jaune* de Vassyl Barka :
variations hypertextuelles et modélisations axiologiques

195 *Sylvie Thiéblemont-Dollet*
Ousmane Sembène,
une figure de témoin « metteur en forme » et pollinisateur

211 *Béatrice Fleury*
Louisette Ighilahriz et Henri Pouillot.
D'une victime à l'autre, d'un témoin à l'autre

Expérience

233 *Alice Verstraeten*
Entre réflexion et diffraction de la mémoire,
faire un film avec Victor Basterra

249 Abstracts

> PRÉSENTATION

BÉATRICE FLEURY
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme Lorraine
Université de Lorraine
F-54000
Beatrice.Fleury@univ-lorraine.fr

JACQUES WALTER
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme Lorraine
Université de Lorraine
F-57000
jacques.walter@univ-lorraine.fr

LES TÉMOIN RÉFLEXIFS, LES TÉMOINS POLLINISATEURS

À l'occasion d'un débat à Orléans où tous les deux sont invités à parler des enfants pendant la Seconde Guerre mondiale, Simone Veil[1] fait la connaissance de Joseph Weisman (né en 1931) et lui demande pourquoi il ne raconte pas les événements dont lui-même a été victime : la rafle du Vel d'Hiv[2] et la déportation

[1] Née en 1927, S. Veil – née Jacob –, sa mère et sa sœur (qui meurt du typhus en mars 1945), Madeleine sont déportées à Auschwitz-Birkenau en avril 1944. Son frère Jean et son père sont conduits en Lituanie et n'en sont jamais revenus. Quant à sa sœur Simone, résistante, elle est transférée à Ravensbrück dont elle reviendra.

[2] « À l'aube du 16 juillet, il était 4 heures du matin, une chasse à l'homme débuta dans les rues de Paris. Quelques 4 500 policiers français avaient reçu pour mission d'arrêter puis de garder à Paris et en banlieue 27 361 Juifs apatrides – Allemands, Autrichiens, Polonais, Tchèques, Russes ou de

de sa famille. Avouant qu'il ne se sent pas légitime pour le faire, elle lui répond : « Vous avez tort, Monsieur Weismann. Vis-à-vis de ceux que vous avez perdus, vis-à-vis de tous les autres qui, eux, n'ont pas survécu, vous avez un devoir de mémoire à accomplir »[3]. C'est dans le dossier de presse du film de Rose Bosch, *La Rafle* (2010), que figure cette évocation. Elle légitime un témoin, Joseph Weisman, dont le film raconte en partie l'histoire. Mais elle légitime aussi une fiction dotée d'une portée historique. Même reconstruite à des fins promotionnelles, cette anecdote a le mérite de montrer qu'une carrière de témoin – si l'on s'en tient à l'idée d'une professionnalisation de ce geste (Fleury, Walter, 2012a, 2012b ; Fleury, Walter, 2014) – peut résulter d'une rencontre qui permet au témoignage de se transmettre d'une personne à une autre. D'une certaine façon, en apportant symboliquement sa caution, Simone Veil a contribué à lever l'un des voiles privés d'une période de l'Histoire. Surtout, elle a ouvert un pan testimonial dans lequel Joseph Weisman s'est introduit. D'ailleurs, ce dernier use d'une métaphore significative pour évoquer son entrée en témoignage, celle « "d'une petite graine qui aurait germé en lui" et qui l'aurait conduit sur les routes des établissements scolaires et… des médias où, systématiquement, il rappelle ce souvenir » (Fleury, 2014).

C'est un élargissement de ce type qu'étudient les contributeurs du présent volume. Qu'ils s'emploient à comprendre le moment où un témoin revient sur le rôle qu'il a – ou est conduit à – jouer, ou qu'ils s'efforcent de mettre en évidence l'influence d'un témoin sur d'autres, ils décrivent la socialité du témoin et de son témoignage mais en tenant compte de caractères changeants (l'âge, les rencontres, l'émergence d'événements…). Comme dans les volumes précédents (Fleury, Walter, 2012a ; Fleury, Walter, 2014), ils croisent des données contextuelles et des données textuelles, procédant à une enquête qui mêle des aspects biographiques (qui est le témoin ? pourquoi témoigne-t-il ? quelles sont les influences qui ont nourri la narration de ses souvenirs ?) à d'autres, relatifs aux faits et à leur(s) interprétation(s).

Trois parties structurent *Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs*. La première s'intéresse au témoin réflexif – « Réflexivité et critique » –, tandis que les deux autres s'attachent au témoin pollinisateur, « Postérité », « Stimulations ». Les exemples étudiés sont divers : le génocide arménien, la Grande Famine en Ukraine, la Seconde Guerre mondiale (en France, au Sénégal), les guerres coloniales, la dictature en Argentine,

---

nationalités indéterminées, âgés de 2 à 55 ans pour les femmes, à 60 ans pour les hommes. La compagnie du métropolitain avait mis à leur disposition 50 autobus. Quatre heures après le début de la rafle, le préfet de police apprenait que beaucoup d'hommes avaient quitté leur domicile la veille, et que de nombreux policiers n'avaient guère trouvé à l'adresse portée sur la fiche que leurs femmes et leurs jeunes enfants. On sait donc déjà que femmes et enfants constitueraient l'essentiel des victimes » (Poznanski, 1994 : 384-385).

[3] Dossier de presse : p. 22. Mais on trouve aussi ces mêmes phrases dans différentes articles. Accès : http://www.cinemovies.fr/fiche_info-18101-prod.html. Consulté le 18/02/12.

le génocide rwandais. Leur mise en regard a pour intérêt de faire ressortir les invariants qui traversent la posture de témoin, sans pour autant négliger les caractères qui la spécifient. Un voyage dans des histoires collectives, un voyage aussi dans des vies de témoins dont ressortent autant les traits héroïques que les ambiguïtés et contradictions. Des vies d'hommes donc. Ce dont atteste en fin de volume un texte relatant une expérience de tournage – par une chercheuse et sa sœur – d'un film sur un détenu argentin.

Réflexivité et critique

La déportation, la dictature et le Rwanda font l'objet des contributions de cette section qui mettent en évidence la volonté et l'aptitude de certains témoins à transfigurer leur expérience par le biais d'une démarche réflexive et/ou critique, que celle-ci s'exprime dans un tableau, dans un ou des ouvrage(s), ou devant les membres d'une commission d'enquête. Paul Bernard-Nouraud s'attache à un survivant du camp de Dachau, le peintre Zoran Music[4], Jacques Walter à François Wettervald, déporté à Mauthausen et Ebensee, qui fut l'un des premiers à avoir écrit un ouvrage évoquant René Quenouille[5], un médecin franc-maçon et communiste (*Les Morts inutiles*, 1946), Audrey Alvès à Jean Hatzfeld[6] qu'elle définit comme un témoignaire du génocide au Rwanda, à savoir, à l'instar de Régine Waintrater (2003), « la personne par la médiation de laquelle le témoignage est induit, recueilli et interprété ».

Savoir garder ses distances avec ce qui a été vécu est au cœur du propos de Paul Bernard-Nouraud. Pour lui, le fait de regarder le système concentrationnaire en tant que peintre aurait permis à Zoran Music de résister au réel tout en « en faisant l'image ». Ce regard l'aurait protégé de l'expérience vécue, tandis que le dessin l'en aurait rapproché. Pour preuve, le fait qu'il est précis pour faire ressentir la texture de la peau et ne l'est aucunement pour décrire les lieux de vie. Pourtant, en dépit de ce mode sélectif de représentation, le peintre en question est un témoin, ses œuvres sont des témoignages. En effet, Zoran Music précise toujours d'où il peint et dessine, attestant en cela de sa présence à Dachau. Et s'il le fait à distance des faits, cette expérience – même allusive – a profondément marqué l'ensemble de sa production :

[4] Z. Music est né en 1909 à Bukovica (une ville faisant alors partie de l'Empire austro-hongrois). Il est décédé en 2005 à Venise. Soupçonné de faits de résistance, il est arrêté par la Gestapo en 1944. Les soupçons se révélant infondés, on lui propose de collaborer ou d'être envoyé à Dachau. Il choisira la seconde solution. De cette expérience, il peindra et dessinera des œuvres importantes.

[5] Sur R. Quenouille, voir Walter (2013, 2014, 2015).

[6] Journaliste, écrivain, essayiste, J. Hatzfeld est né en 1949 à Madagascar. Reporter au Rwanda au moment du génocide, il y revient ensuite et écrit une trilogie à ce sujet : *Dans le nu de la vie* (2000), *Une saison de machettes* (2003), *La Stratégie des antilopes* (2007).

> « Les cadavres du camp n'ont jamais cessé d'être un motif pour Zoran Music. Or la peinture s'autorise des parentés que l'histoire ignore, et ce sont des parentés de ce type qui rendent l'art étranger au témoignage. Voir dans les paysages désolés du Nord de l'Italie les *images* des cadavres des camps veut justement dire que les cadavres sont devenus à ses yeux des images. Il n'y a aucune autre association ici que celle de deux lignes, de deux figures *abstraites* du réel. La correspondance artistique tient là où la comparaison tirée du témoignage serait intenable. Ce sont les cadavres qui ont poussé Zoran Music à regarder différemment la nature et par le détour de ce regard de paysagiste qu'il est finalement revenu à celui qu'il posait sur les cadavres ».

Outre ce décalage temporel, Paul Bernard-Nouraud constate l'évolution des contenus mémoriels de la démarche de Zoran Music, ceux-ci se transformant au gré d'une perspective critique : « À partir de 1970, une mémoire critique prend le relais du témoignage critique initié par le corpus de 1945. La succession des deux corpus, "Dachau" et *Nous ne sommes pas les derniers*, entendue sur le mode d'une trajectoire testimoniale travaille la répétition pour faire retentir les différences ». Le chercheur met aussi en évidence la permanence d'une figuration récurrente des mains (fines, puis massives) depuis des tableaux traitant de l'expérience concentrationnaire à d'autres, portant sur des sujets différents. Aussi formule-t-il cette hypothèse : « Les mains des figures de Zoran Music passent du régime testimonial au régime artistique, au moins après *Nous ne sommes pas les derniers*, et l'on en conclurait que Zoran Music abandonne en quelque sorte sa trajectoire testimoniale, qu'il la dépasse. Il s'agit en réalité d'un transfert sans perte ». En d'autres termes, il serait passé « d'une déposition à une transposition ». Avec cette conséquence : Zoran Music est « un passant passeur qui restitue au monde ses images et lui expose sa mémoire ».

C'est à une personnalité peu connue et pourtant importante du monde de la Résistance que s'intéresse Jacques Walter : le chirurgien François Wetterwald (1911-1993). Chef du mouvement Vengeance (lié à des services de Vichy à ses débuts), ce dernier fut arrêté en janvier 1944, puis déporté à Mauthausen et Ebensee. Dès son retour de camp, il témoigne de son expérience dans un livre, *Les Morts inutiles*, paru aux Éditions de Minuit en 1946 qui sera réédité deux fois, la première en 1991 chez Bertout dans la collection « La mémoire normande » à Luneray, la seconde aux Éditions L'Harmattan dans la collection « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui » en 2009. Chaque édition est assortie d'un avant-propos (et/ou d'une postface) où – geste réflexif – transparaît le rapport que cette personnalité entretient avec son témoignage. Par exemple, dans l'avant-propos en 1946, l'auteur propose une justification du témoignage en général, du sien en particulier. Non seulement, celui-ci doit aider à lutter contre l'oubli, mais il doit le faire en évitant d'avoir recours à des images d'Épinal normatives. Ceci parce que la barbarie transforme radicalement les hommes, qu'ils aient été bons ou non. Dans cette même édition, mais dans la dernière section, le témoin interpelle aussi les vivants – et survivants –, leur signifiant qu'ils doivent croire en quelque-chose pour que les morts n'aient pas été inutiles. Frappé au coin d'un humanisme chrétien, l'ensemble se veut apolitique. Toutefois, il n'en est rien. Le chercheur démontre qu'on a affaire à un va-et-vient politique qui participe à la configuration de la carrière testimoniale du médecin. En effet, suivant les

moments et les lieux dans lesquels les témoignages sont consignés, le politique est plus ou moins visible, mais toujours à l'œuvre.

C'est ainsi que, dans la réédition de 1991, François Wetterwald revient sur les raisons pour lesquelles les invendus de 1946 ont été mis au pilon peu de temps après la publication. Il explique avoir été sanctionné pour n'avoir pas suffisamment parlé du rôle des communistes : « Quelques semaines après la parution de ce livre, tout s'écroula ! Monsieur Louis Aragon, un des fondateurs des Éditions de Minuit, vint reprocher véhémentement aux responsables d'avoir publié un livre sur la Déportation, qui ne disait mot des Communistes. Dès lors, tout finit très vite… ». Pour en tester la validité, Jacques Walter croise cette interprétation avec la recherche qu'Anne Simonin (1994) a consacrée aux Éditions de Minuit. Il y trouve confirmation des explications fournies, l'historienne – qui a eu un entretien avec François Wetterwald – faisant état des relations difficiles que ce dernier a entretenues avec des communistes, dont, à Ebensee, le docteur Quenouille. Puis, confrontant cette hypothèse avec la consultation d'archives et la manière dont il est question du chef de Vengeance dans divers témoignages, le chercheur en vient à la nuancer. Par exemple, il met au jour l'appartenance du jeune François Wetterwald à des groupes de la droite ultra. Et en examinant la manière dont il est « réfléchi » dans les productions testimoniales de communistes ou communisants (Paul Tillard, Jean Laffitte, Gilbert Dreyfus), le chercheur montre que la figure du médecin est perçue positivement. Au demeurant, l'ultime réédition des *Morts inutiles* est réalisée en 2009 par un ex-communiste, Thierry Feral. La mise en évidence de ces différents paramètres démontre que les engagements, et plus largement les parcours de vie, ne sont pas réductibles à des conduites linéaires. Plus encore, l'auteur débusque un épisode de la vie de François Wetterwald dans lequel il est enrôlé malgré lui et qu'il laisse dans l'ombre. L'ensemble permet de comprendre la complexité de ce témoin réflexif, travaillé qu'il est par une aspiration à l'unité des anciens résistants et déportés, sachant qu'il a eu des différends à droite dans son mouvement, à gauche en camp ou dans des associations de déportés.

Des victimes, Jean Hatzfeld en a rencontrées. Des bourreaux aussi. C'est d'ailleurs la mission que, pendant des années, il s'est donnée : recueillir des témoignages sur le génocide de 1994 au Rwanda pour faire connaître, savoir et comprendre, ce qui est à distance et semble inconcevable. C'est donc à la réflexivité de cette personnalité qu'Audrey Alvès s'intéresse, envisageant son statut selon l'angle du « témoignaire », à savoir celui qui témoigne pour les autres. Pour cela, elle a étudié – en plus des ouvrages du journaliste – ses manuscrits de travail. Elle y repère des traces d'autoréflexivité qu'elle replace dans le contexte éditorial. Par exemple, elle mentionne les interrogations éthiques à propos de « l'acte testimonial et la démarche du journaliste ». « Accepter de témoigner, de partager avec un étranger (de surcroît français) ses souvenirs traumatiques. Nouer des relations avec des tueurs, interviewer des hommes privés de liberté, choisir des rescapés… » sont quelques-unes des questions que pose Jean Hatzfeld :

> « Est-il moral de donner la parole à des gens qui n'ont pensé pendant deux mois qu'à exterminer sauvagement leurs voisins ? Est-il moral d'interroger des gens qui ne bénéficient pas de liberté physique, entre quatre murs d'un pénitencier ? Est-il moral de retranscrire des propos, au sujet d'un événement aussi incompréhensible qu'un génocide, auquel s'ajoute un décalage culturel ? Est-il moral de rapprocher deux événements aussi extraordinaires et particuliers que des génocides ? Ces questions ne m'ont pas échappé. J'ai sans doute été séduit par le fait qu'aucun de la bande n'ait tenté de justifier leurs actes ou de charger leur copain. À quoi ça rime de faire ce livre, à rien, sinon continuer sur sa lancée »[7].

Outre les questions d'ordre éthique dont Audrey Alvès détaille les enjeux, se posent des questions sur les messages à délivrer et la manière d'agencer les données recueillies. Ainsi Jean Hatzfeld discute-t-il du « droit à l'esthétique » et de « l'impact de sa [présence] sur les récits et la construction testimoniale ». Toutefois, préparés dans les manuscrits, ces questionnements et leur réponse figurent en préambule des livres eux-mêmes où l'auteur révèle, par exemple, « quelques secrets de l'enquête », allégeant en cela ses propres doutes, mais rendant également captif le lecteur face aux informations apportées. D'où ce constat :

> « L'organisation structurale du témoignage est donc bien commandée, au moins en partie, par un facteur externe, à savoir la perspective du lecteur et sa perception du témoignaire. La prise en compte de ces questionnements et le montage qui en résulte contribueront au succès de l'œuvre. Par sa trilogie, Jean Hatzfeld entre davantage dans l'Histoire que les témoins eux-mêmes ».

Postérité

Pour Jean Hatzfeld – agençant les témoignages dans le cadre d'un récit –, c'est de l'équilibre entre forme et fond que peut naître la postérité – et/ou pollinisation – et dont bénéficient autant les faits rapportés que lui-même qui a su, en tant qu'auteur, les recueillir et les retranscrire à l'intention d'un lecteur. Ici, la postérité est contemporaine. Dans d'autres cas, elle est différée. Celui concernant les dessins d'enfants internés à Terezin est de ceux-là ; Estrella Israel-Garzón et Marilda Azulay Tapiero en retracent le parcours historique et mémoriel qui commence dans un camp pour se prolonger à l'extérieur, des décennies plus tard. Mais il est des exemples où la postérité peut faire l'objet d'une interrogation épistémologique, comme celle engagée par Emmanuelle Danblon et David Meyer qui, dès le titre de leur contribution, se demandent : « À quelles conditions un témoin est-il pollinisateur ? Une réflexion sur la figure de l'abeille dans le rôle du prophète ». Elle peut également incarner une relation complexe telle celle dont traite Fransiska Louwagie, où la pollinisation (qui relie un artiste à un autre) permet de compenser ce qu'un père n'a pu transmettre à son fils au sujet de son expérience concentrationnaire. Enfin, elle peut être sous-tendue par une démarche institutionnelle, du type de celle mise en œuvre au sein de l'Association

[7] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f° 294.

des ex-détenus-disparus (AEDD) en Argentine et qui consiste notamment à réunir un vivier de témoins pour que, de cette organisation, naisse une pratique testimoniale, par exemple mieux adaptée à des demandes judiciaires.

Dans tous ces cas, une constante est à l'œuvre : la pollinisation résulte de l'ajustement à une attente sociale. Un aspect dont témoigne la postérité qu'ont connue les dessins d'enfants réalisés dans le camp de Terezin lors de séances de travail avec Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944) et dont traitent Estrella Israel-Garzón et Marilda Azulay Tapiero. Les deux chercheuses espagnoles expliquent que, sur les 15 000 enfants qui ont séjourné dans ce camp, 100 seulement ont survécu. Parmi ceux-ci, plusieurs ont témoigné de l'action de Friedl Dicker-Brandeis, rappelant par exemple que, aux yeux de cette artiste, enseigner l'art en ce lieu devait remplir plusieurs missions dont la préservation de la dimension créative et l'encouragement à l'esprit de résistance. Pour Abraham Cooper du Centre Simon Wiesenthal, « Friedl a utilisé son art pour donner des forces à l'humanité quand les bases de la civilisation étaient menacées ; elle a utilisé ses habilités artistiques pour offrir de l'espoir aux enfants, à une époque où tout ce qu'ils voyaient et éprouvaient était déshumanisation et mort »[8]. D'ailleurs, cette force n'a pas disparu avec la mort de l'artiste[9] ; elle a perduré, relayée par le témoignage de quelques-uns de ses élèves dans des ouvrages et expositions, relayée aussi *via* des expériences pédagogiques qui se sont inspirées de celles qui avaient été expérimentées à Terezin. Précisément, l'enseignement de l'art tel que le pratiquait Friedl Dicker-Brandeis a engendré un effet pionnier en matière d'art thérapie (Reina, 2009). Avec, dans ce mouvement, l'émergence d'une pollinisation plurielle intervenant autant sur les facteurs de transmission, de reproduction et de connaissance, que sur la production d'autres témoignages.

Pour prolonger ce questionnement relatif aux conditions rendant possible la pollinisation, Emmanuelle Danblon et David Meyer optent pour une approche épistémologique. Amplifiant la démonstration qu'ils avaient précédemment engagée (Danblon, Meyer, 2014), ils posent un certain nombre de principes. L'un consiste à postuler que le témoignage doit remplir trois fonctions rhétoriques : la prosopopée, la prophétie, et la proclamation. L'autre a trait aux différents types de témoins :

> « Lorsque le "témoin intégral" fait face à l'abîme absolu duquel il ne reviendra pas, il est "prophète" […]. Il est le témoin total de l'Événement. Le "témoin partiel" quant à lui, […] n'a pas "vu" le fond de l'abysse. Il est par contre le prophète du "témoin intégral" car il témoigne de la disparition totale de ce dernier. […] Le "passeur" quant à lui, qui n'a pourtant rien "vu" et n'a pas non plus été commandé d'"annoncer" quoi que ce soit, décide de son plein gré d'endosser la tâche de la transmission en s'inspirant du message annoncé par le témoin. […] Il est […] le prophète du

[8] Déclarations d'Abraham Cooper, vice-doyen du Simon Wiesenthal Center au Soka Gakkai Internacional à l'occasion de l'exposition *Friedl and the Children of Terezín: An Exhibition of Art and Hope*. Accès : http://www.sgiquarterly.org/artedu2002Jly-1.html. Consulté le 17/02/14.

[9] F. Dicker-Brandeis est déportée le 6 octobre 1944 à Auschwitz. Elle y meurt trois jours plus tard.

> "témoin partiel" et va s'atteler à la tâche de transformer le message annoncé par ce dernier, lui-même dépositaire de ce que le témoin intégral a "vu" et lui a commandé de rapporter ».

Partant de là, ils décrivent le témoin passeur comme celui qui est pollinisé par le témoin partiel, tout en entretenant une forme de distance à l'égard des faits. Quant au témoin pollinisateur, pour mieux caractériser ce qui le spécifie, ils font appel à « l'une des particularités les plus intrigantes de la loi juive, la *Halakhah* ». Ils y retrouvent la métaphore de la pollinisation à travers ce que la loi fait de l'usage du miel, un produit qui devrait être impropre à la consommation et qui ne l'est pourtant pas[10]. Quelle analogie unit miel et passeur ? Selon les deux chercheurs, « le passeur, comme l'abeille, fait passer par lui un produit qu'il ne digère pas, qu'il n'assimile pas. Il en est le transformateur ». Une transformation qui, selon Emmanuelle Danblon et David Meyer, « symbolise tout le travail interprétatif que doit fournir le passeur ». Et de conclure que « l'abeille, c'est le poète, l'orateur artisan qui produit, par sa capacité à figurer le monde, une invitation faite aux hommes, fragile mais obstinée, à rendre le monde humain ».

Ajoutons à la démonstration d'Emmanuelle Danblon et David Meyer que si la pollinisation testimoniale est le fruit de circonstances, elle est aussi articulée au choix de celui qui endosse le rôle de témoin. En effet, pour que le passage de relai soit opérant, le témoin pollinisé doit être persuadé qu'il a un rôle à jouer. C'est notamment cette conviction qui traverse la contribution de Fransiska Louwagie, mais une conviction qui n'est pas sans poser problème. En effet, celle-ci peut être un motif d'embarras ou de désaccord. Ainsi en est-il pour Michel Kichka. Cet artiste, né en 1954 à Liège, est le fils d'Henri Kichka, un survivant de plusieurs camps de concentration et d'extermination qui a commencé à témoigner tardivement, au moment où il a pris sa retraite. Après avoir tu ses souvenirs pendant des décennies, Henri Kichka n'a jamais cessé de parler ensuite, bousculant des habitudes familiales fondées sur le non-dit.

C'est notamment cette situation qu'évoque son fils dans *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, une bande dessinée publiée en 2012, et dans laquelle on retrouve les traces de l'influence – la pollinisation – exercée par la lecture de *Mauss* d'Art Spiegelman. D'abord, Fransiska Louwagie repère les points de contact entre les deux œuvres, croisant autant les vignettes des deux bandes dessinées que les articles de presse dans lesquels l'artiste belge explique son projet. Ensuite, elle fait état de la relation qu'un fils entretient avec un père devenu un professionnel du témoignage. Par exemple, Michel Kichka explique ne pas souhaiter se rendre à Auschwitz avec Henri parce qu'il considère mériter mieux qu'un récit « devenu mécanique et construit, avec des temps forts et des

[10] « Tout produit d'un animal inapte à être consommé est lui-même inapte à la consommation » (*Talmud Bavli, Berakhot* 7b). Or, la loi contourne cet obstacle en signifiant que l'abeille se présente comme un substrat technique pour fabriquer le miel. Ce qui fait que l'on aboutit à ce résultat : « Le miel produit par les abeilles non cachère est quant à lui parfaitement cachère ».

réactions prévues et préconstruites ». Aux tensions relatives à la gestion du passé s'ajoutent donc des tensions entre générations en même temps qu'une distance.

Pour autant, si la bande dessinée comporte cette dimension critique, son auteur tente d'en atténuer la portée lors de la phase promotionnelle de celle-ci. Pour Fransiska Louwagie, on assiste là « un retour du "masque" de la deuxième génération, qui veut épargner la première, et mettre celle-ci à l'abri des critiques ». Si la transmission entre père et fils connaît des « ratés » en termes de souvenirs, elle est néanmoins fondée sur le respect de la filiation. Avec cette conséquence : l'influence de *Mauss* est manifeste dans l'évocation du passé de son père par Michel Kichka mais elle s'est également mêlée à d'autres facteurs plus intimes. Ainsi l'apparente contradiction entre critique et défense du père laisse-t-elle entrevoir la trace de ce mélange, montrant que la pollinisation au sein d'une famille n'obéit pas aux mêmes logiques que celles en usage dans un cadre social différent. D'évidence, l'affectif et le poids du passé familial cadrent de façon spécifique les souvenirs et les jugements portés à leur endroit.

L'exemple traité par Nadia Tahir est d'un autre ordre. Il concerne l'Association des ex-détenus-disparus (AEDD), fondée en 1984 au lendemain de la dernière dictature militaire argentine (1976-1983). En étudiant les modalités d'action de celle-ci, la chercheuse met en évidence l'impact du contexte et du cadre associatif sur le contenu des témoignages. Précisément, il s'agit pour elle de comprendre dans quelle mesure l'AEDD « contribue à façonner le témoignage de survivants des centres clandestins de détention afin qu'ils deviennent "audibles" dans une arène ». La pollinisation testimoniale est donc étudiée dans un contexte où le témoin rejoint un collectif, « un vivier » qui, d'une certaine façon, prépare sa parole. Retraçant l'histoire de l'AEDD, Nadia Tahir expose les objectifs de celle-ci. Ils portent sur le témoignage – « témoigner autant de fois qu'il le faudra » – mais pas seulement : ils visent aussi à engager un travail auprès des anciens détenus et de leurs familles. Vivier de témoins, l'association participera ensuite à des procès dont ceux relatifs à de nouvelles procédures judiciaires en 2005. Sur ce plan également, elle interviendra, aidant par exemple les témoins à peaufiner leur témoignage.

Pour exemplifier ceci, Nadia Tahir évoque le cas de Jorge Julio López, un maçon âgé de 77 ans lorsqu'il témoigne le 28 juin 2006 au procès de Miguel Osvaldo Etchecolatz[11]. En lisant ce qui est paru à son sujet après que ce témoin ait mystérieusement disparu[12], elle parvient à reconstituer l'évolution et de son témoignage et de sa carrière en la matière. Quelque peu confus dans les

[11] Voici ce qu'écrit N. Tahir au sujet de M. Osvaldo Etchecolatz (1929). Ce dernier « était membre de la police de la province de Buenos Aires pendant la dictature. Il était le bras droit du général Ramón Camps. Il est condamné une première fois en 1986 à 23 ans de prison, mais sa condamnation est annulée après le vote de la Loi d'Obéissance due. Le 19 septembre 2006, il est à nouveau condamné, mais cette fois à la prison perpétuité pour "crime de lèse-humanité dans le cadre d'un génocide" ».

[12] La veille de la sentence du procès, J. Julio López disparaît. Il n'est jamais réapparu.

premiers temps, son discours se fait plus construit ensuite. D'ailleurs, le 28 juin 2006, ses réponses sont très précises. Entre ses premières interventions et cette dernière, s'il est parvenu à organiser ses souvenirs, c'est parce que, selon Nadia Tahir, il a discuté et échangé avec d'autres témoins :

> « À ce moment-là [le 28 juin 2006], il est membre de l'AEDD depuis 7 ans. Il a côtoyé d'autres témoins, il a écouté d'autres témoignages. Il s'est préparé à intervenir avec les avocats chargés de sa défense et de celle des autres anciens détenus-disparus. Il a depuis parlé de son expérience auprès de ses proches. On peut dire que Jorge Julio López commençait alors une nouvelle étape dans sa carrière de témoin et qu'elle était la conséquence non seulement d'un parcours personnel, mais aussi d'une rencontre avec les membres de l'AEDD ».

Comme évoquée précédemment (Fleury, Walter, 2012 ; Fleury, Walter, 2014), le témoignage prend sens dans un contexte qui cadre l'interprétation. Ceci autant pour assurer sa postérité que pour stimuler d'autres témoins à parler de leur propre expérience.

Stimulations

Pour traiter de l'influence d'un témoin sur d'autres, c'est à l'Arménie, la Grande Famine en Ukraine, le Sénégal et la guerre d'Algérie, ainsi qu'à quelques-uns des témoins-phares de ces événements que les chercheuses de cette section s'intéressent. Joceline Chabot traite d'un journaliste français, Henry Barby, qui a écrit un ouvrage paru en 1917 : *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre*. Racontant les massacres et déportations qui frappent la population arménienne de l'Empire ottoman, cet écrit constitue une matrice testimoniale qui inspire des écrits ultérieurs. Pour sa part, Galyna Dranenko aborde le cas de Vassyl Barka dont le livre, *Le Prince jaune*, a lui aussi joué un rôle considérable de pollinisation, cette fois-ci au sujet de la Grande Famine qui a sévi en Ukraine au début des années 30. Quant à Sylvie Thiéblemont-Dollet, elle évoque la relation fusionnelle que le cinéaste Ousmane Sembène entretenait avec le camp de Thiaroye, à la périphérie de Dakar, et qui incarne un moment de la violence coloniale en même temps que l'émancipation à son égard. Enfin, Béatrice Fleury traite de l'élargissement du statut de victime quand il s'agit d'évoquer la torture pratiquée par l'Armée française en Algérie. Selon des modalités diverses, les exemples abordés déplacent donc l'auteur du témoignage depuis un cadre à un autre, une temporalité à une autre, élargissant et amplifiant ainsi son rôle *princeps*.

Joceline Chabot fait ce constat : peu d'informations sont disponibles sur Henry Barby (né en 1876, probablement décédé en 1935), alors que son ouvrage est bien connu des spécialistes. Ce dont on est certain est que, à partir de 1910, il est correspondant pour *Le Journal*, l'un des quatre grands quotidiens qui dominent la presse française à l'époque (Bellanger *et al*., 1972). Il couvre alors le conflit qui oppose la Serbie à l'Empire ottoman, puis celui entre les Serbes et les Bulgares dans le cadre des guerres balkaniques. Puis, en 1916, il est à la frontière de

l'Empire ottoman et de la Russie. De là, il devient « le témoin privilégié des conséquences des dévastations et des crimes qui ont frappé la population civile lors de la première phase du génocide des Arméniens ». Il recueille des récits et publie des articles dont certains seront repris dans des magazines et/ou par la presse étrangère. Un an plus tard, paraît l'ouvrage au cœur de la démonstration de la chercheuse qu'elle définit comme un témoignage polyphonique. Dans ce texte, le journaliste se présente comme celui qui a vu les faits et peut attester de leur extrême violence ; il est aussi celui qui se déplace et peut, avec lyrisme, évoquer les contrées traversées. Enfin, il est un témoin « qui fait le récit de son expérience en tiers ou, pour ainsi dire, de l'extérieur ». Il n'est pas une victime. Il n'est pas non plus le seul témoin, d'autres voix se joignent à la sienne et en complètent les informations. En 1919, après la fin de la Grande Guerre, le livre est traduit en arménien et en russe, la traduction s'inscrivant dans « un courant éditorial en lien avec le contexte politique de la cause arménienne discutée lors de la conférence de Paix ». Selon Joceline Chabot,

> « Henry Barby est un passeur [qui] a besoin de témoins avant lui et d'autres après lui sans donner à ces expressions un sens chronologique ou les placer dans une chaîne causale. Par exemple, au début de son récit, le reporter n'hésite pas à rappeler aux lecteurs les massacres hamidiens des années 1890 ainsi que ceux d'Adana de 1909. Il s'agit alors de souligner la continuité du traitement infligé aux Arméniens de l'Empire ottoman et de marquer la radicalisation du crime commis durant la Grande Guerre ».

Ceci posé, la chercheuse s'emploie à retrouver l'empreinte du texte d'Henry Barby sur des publications ultérieures. Présent un temps, il sera oublié ensuite pour réapparaître en 1965 à l'occasion d'une réédition du livre aux Éditions Hamaskaïne à Beyrouth. La carrière de l'ouvrage sera donc relancée, pour des raisons que précise Joceline Chabot :

> « Le contexte est alors celui de la commémoration du cinquantenaire du génocide des Arméniens et de la résurgence dans l'espace public des événements de 1915-1916. Il sera republié en 1972 et de nouveau en 2004, cette fois au Cercle des Écrits caucasiens avec une préface d'un des grands spécialistes du génocide des Arméniens, Raymond Kévorkian ».

Pour elle, ce texte est indéniablement un témoignage-ressource. Référence en la matière, il se révèle incontournable pour apporter la preuve des massacres.

Galyna Dranenko traite elle aussi d'un texte ressource – « un hypotexte omniprésent et quasiment obligé » –, celui que Vassyl Barka (1908-2003) consacre à la Grande Famine ukrainienne : *Le Prince jaune*. Rare écrivain à avoir été un témoin oculaire de cette famine, il est aussi « l'acteur de la réception de ce massacre collectif tout au long du XX^{e} siècle, autant en Ukraine qu'à l'étranger ». Rédigé entre 1958 et 1961 alors qu'il vit aux États-Unis, ce récit – dont l'auteur ne souhaitait pas qu'on le qualifie de roman – est le deuxième qu'ait écrit Vassyl Barka. Il donne à voir des images saisissantes de la famine, prises autant sur le vif qu'à distance des faits car, pendant 25 ans, ce dernier a retranscrit dans un cahier les témoignages qu'il a recueillis. La faim y est représentée comme l'incarnation du « démon du Mal » qui s'abat sur la famille Katranyk, promise à la

disparition. « Seul un petit garçon, Andriyko, échappe à ce sort, car c'est à lui, le seul témoin survivant, qu'est réservée la mission de transmettre aux générations futures l'évocation de cette tragédie, afin qu'elle reste vivante dans les mémoires à jamais ».

Traduit en différentes langues, régulièrement réédité, l'ouvrage de Vassyl Barka contient « l'ensemble du répertoire des motifs qui constituent les invariants figuratifs du récit testimonial "idéal" relatant le *Holodomor* ». Toutefois, replaçant ce texte dans un ensemble littéraire, Galyna Dranenko met en évidence le cadre politique qui préside à la réception d'un sujet comme celui-ci. Ainsi explique-t-elle que, dans les années 60, c'est hors d'Ukraine que les récits sur la famine contribuent à renforcer un lien social entre exilés, le sujet étant interdit à l'intérieur des frontières. À partir des années 90, de nombreuses œuvres littéraires reprendront les motifs du livre de Vassyl Barka, procédant à une forme de mythification de la thématique. « Il est évident que cette surabondance de témoignages littéraires, dont les motifs et les schèmes narratifs se ressemblent quasiment tous, participe, *volens nolens*, à cette mythologisation du massacre, la fiction l'emportant alors sur l'irréductibilité du réel ». À partir du milieu des années 2000, le pouvoir en place va plus loin ; il introduit dans les programmes scolaires la lecture obligatoire du *Prince jaune*, faisant de « l'œuvre de Vassyl Barka […] un agent de pollinisation par excellence dans la construction idéologique et l'édification d'une mémoire commune entreprises en direction d'un jeune public ».

Cette profusion d'hommages embarrasserait probablement un écrivain qui préférait au *Prince jaune* une œuvre dont on ne retrouve pas la trace – *Le Témoin* – dans laquelle il évoquait notamment l'extermination des Juifs en Ukraine. Un anachronisme que commente ainsi Galyna Dranenko en guise de conclusion : « Affaire donc à suivre, car l'écrivain Vassyl Barka ne cessera peut-être jamais d'être à la fois *l'abeille* qui pollinise la mémoire et l'histoire communes et la *guêpe* qui pique de son venin la mémoire endormie et obligée ».

Au mouvement de pollinisation traitée par ses collègues, Sylvie Thiéblemont-Dollet ajoute une dimension qui spécifie la démarche testimoniale d'Ousmane Sembène (1923-2007) : celle d'un témoin qui serait « metteur en forme ». Selon la chercheuse, ce cinéaste sénégalais, très engagé dans des causes mémorielles « s'est autoproclamé le promoteur de la défense du passé douloureux de ces anciens soldats soumis aux ordres des colons ; c'est aussi pour cela qu'il a mené une carrière de témoin à entendre comme une accumulation d'expériences, la sienne et celle des autres ». Mobilisé en février 1944 « et affecté au camp d'entraînement du sixième régiment d'artillerie coloniale aux Mamelles (Dakar) », il fut envoyé « comme chauffeur mécanicien au Niger, au Maroc et en Algérie ». Toutefois, si dans ce cadre il eut à subir le racisme de l'armée coloniale, il n'eut pas directement à affronter la violence de la guerre. Or, c'est d'elle dont il se fait inlassablement le témoin, donnant à ses films une dimension historique apte à stimuler les consciences et à lutter contre les affres du colonialisme.

C'est au sein du réseau cinématographique que son engagement sera relayé : festivals, presse spécialisée, débats amplifient une parole qui essaime en différents pays du globe. Enfin, présent sur Youtube[13] depuis 2011, le film fait aussi l'objet de présentations en cours d'histoire, de même qu'il a inspiré *Indigènes* (Bouchareb, 2006). Montré en exemple, il incarne la cause des Tirailleurs sénégalais à chaque fois que celle-ci fait l'objet d'une mobilisation.

Pour montrer la diversité des lieux et acteurs qui relaient le combat d'Ousmane Sembène, Sylvie Thiéblemont-Dollet fait ensuite la liste des supports qui accordent une place importante à Ousmane Sembène. On y trouve les maisons d'édition, les revues, les ouvrages, des lieux de mémoire, des associations d'historiens, des manifestations militantes. On y trouve aussi l'ensemble des médias. Ainsi se déploie, de son vivant comme après sa mort, une image exemplaire. D'ailleurs, pour la chercheuse, le message du cinéaste sénégalais est intemporel, il s'adresse autant aux générations contemporaines qu'à celles qui suivront.

Si jusque-là, les chercheurs mettaient en évidence des formes de pollinisation caractérisées par une amplification des relais, acteurs et supports de l'engagement, Béatrice Fleury aborde un cas différent où la pollinisation relève d'un déplacement de celui-ci. Dans une première contribution, elle avait étudié les conditions d'émergence du témoignage de Louisette Ighilahriz (*Le Monde*, 20/06/2000) sur la torture qu'elle avait subie pendant la guerre d'Algérie (Fleury, 2013). Dans une seconde, elle avait mis en évidence le contraste entre une période où cette ancienne militante du FLN occupait une place importante sur la scène mémorielle et une autre où elle semblait connaître une mise à l'écart (Fleury, 2014). Ici, elle s'intéresse aux effets de ce témoignage sur les appelés de la guerre d'Algérie, plus particulièrement sur l'un d'entre eux, Henri Pouillot (né en 1938). Ainsi traite-t-elle de l'élargissement du statut de victime : la souffrance ne serait pas seulement ressentie par celui qui reçoit la violence mais aussi par celui qui y prend part. Pour en attester, elle revient sur plusieurs temps forts de la carrière testimoniale de ce témoin dont elle postule qu'il est pollinisé.

C'est en janvier 2001 qu'Henri Pouillot adresse un courrier au *Monde* et à *L'Humanité* dans lequel il confie ses souvenirs en même temps qu'il avoue un sentiment de culpabilité pour n'avoir pas su dire non à des agissements qu'il réprouvait. Secrétaire à la Villa Susini entre le mois de juin 1961 et le mois de mars 1962, il avait pour charge de consigner par écrit les interrogatoires – musclés – auxquels il assistait. Très vite, il sera sollicité par les rédactions de différents médias et répètera ses souvenirs en de nombreuses circonstances (magazines, documentaires, JT). De plus, il fait paraître un livre de témoignages (Pouillot, 2001 ; 2004) dans lequel il développe ce qu'il a commencé à raconter en différentes circonstances.

[13] Accès : http://www.youtube.com/watch?v=tZeuJFF-G2k. Consulté le 13/08/13.

Au-delà du repérage de ses interventions, l'analyse fait apparaître les traces d'une expérience qui se perfectionne au fil des sollicitations. Henri Pouillot gagne progressivement en assurance, l'émotion des premiers enregistrements cédant le pas à une maîtrise – même relative – de lui-même. Mais de tous ces entretiens, l'un paraît le plus important. Il s'agit d'un reportage d'*Envoyé spécial*, diffusé dans l'édition du 7 février 2002, mais filmé en décembre 2001 (« Les viols pendant la guerre d'Algérie », France 2). Sur son site internet, Henri Pouillot écrit qu'il lui a fallu plusieurs semaines pour se remettre de ce tournage[14]. En fait, à cette occasion, il fait la connaissance de Louisette Ighilhariz. Savamment mise en scène, la rencontre suggère que la victime et le bourreau se réconcilient devant la caméra, mettant entre parenthèses les rancœurs d'hier. Or, l'image de cette réconciliation – pourtant sur-jouée – reviendra de façon systématique dans la rhétorique testimoniale d'Henri Pouillot. La photographie de la rencontre figurera sur la réédition de son témoignage en 2004 de même qu'elle sera présente sur son site internet.

La pollinisation procède donc par le biais d'un échange de légitimité entre victimes. Un échange au sein duquel le témoin Henri Pouillot est né et a grandi. En effet, ce témoin est doublement rattaché à Louisette Ighilahriz. D'une part, c'est parce que cette dernière a raconté ce qu'elle avait subi qu'Henri Pouillot a souhaité témoigner. D'autre part, c'est parce que ce dernier semble vouloir réparer le silence qui fut le sien qu'il aspire à une forme de réconciliation entre les hommes mais aussi entre les nations. Deux dispositions qui transforment l'acte de contrition en un acte d'accusation. Désormais, c'est la faute de l'État qu'Henry Pouillot fustige, mais pas tant celle de ses premiers combats (la torture pendant la guerre d'Algérie) que celle de la reconnaissance du statut de victime des anciens appelés. Pollinisé par le témoignage de Louisette Ighilahriz, Henri Pouillot s'est donc affranchi de cette première influence. Avec les années, il a endossé un combat qui lui est propre et pour lequel il devient lui-même le pollinisateur d'autres causes.

Expérience

Si, dans l'existence de chacun, les bifurcations sont courantes, elles le sont probablement plus encore quand les faits à affronter mettent des vies en danger. En Argentine par exemple, pendant la dictature et après, certaines personnes ont connu des situations qu'elles n'auraient pas envisagé devoir assumer un jour. C'est le cas de Victor Basterra au sujet duquel Alice et Cécile Verstraeten ont réalisé un film, *Victor* (2010), et dont la première des deux réalisatrices présente

[14] Sur son site internet, H. Pouillot fait ce commentaire : « Pour *Envoyé Spécial*, réalisé en novembre/décembre 2001, je suis retourné en "pèlerinage" à la Villa Susini, 40 ans après l'avoir quittée. Ce fut une expérience pleine d'émotions pour laquelle il m'a fallu plusieurs semaines afin de récupérer » (Accès : http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?rubrique9&lang=fr. Consulté le 18/07/13).

ici les traits les plus saillants de cette expérience de tournage. En enregistrant les paroles du témoin, elle fait écho au travail engagé par Claudia Feld (2012), une chercheuse argentine qui a longuement analysé le rôle de Victor Basterra. Parallèlement, elle élucide – sur un ton très personnel, inhabituel aussi dans un cadre scientifique – le rapport que sa sœur et elle ont entretenu avec cette personnalité à l'occasion de la réalisation du film.

Victor Basterra, sa femme et leur nouveau-né ont été enlevés le 10 août 1979 et conduits à l'École supérieure de mécanique de la Marine (ESMA) à Buenos Aires[15]. Lui y restera jusqu'en 1983. Alice Verstraeten commente : « La disparition forcée a fait de [la vie de Victor Basterra] une survie, de son engagement politique une lutte de tous les instants pour la reconnaissance des droits humains de ses camarades engloutis. Victor, depuis, se tient sur le seuil du social, signe vivant de sa réversibilité et de son basculement. Ses amis le surnomment "*El Desaparecido*" : "Le Disparu" ».

L'internement de Victor Basterra a pour particularité d'avoir transformé ce dernier en un détenu hybride dont Claudia Feld (*ibid.*) avait étudié l'ambiguïté. En effet, quelques mois après qu'il soit arrivé à l'ESMA, ses geôliers lui demandèrent d'occuper un poste au sein duquel il aurait à fabriquer de « faux documents d'identité ». De là, un traitement de faveur qui lui fut accordé, traitement qui brouille le clivage entre collaboration et résistance. Toutefois, Alice Verstraeten comme Claudia Feld montrent que ce travail forcé a permis, au moment des procès intentés contre les responsables des crimes de la dictature, d'en savoir plus sur un lieu et ses pratiques. En effet, en prenant des photographies, Victor Basterra a pu apporter les preuves de culpabilité de ceux qu'il photographiait. S'entretenant avec Alice Verstraeten, il explique :

> « Et à un moment donné… grâce à une série de circonstances favorables, j'ai pu me servir de cette posture de résistance. En volant à ces types… l'identité qu'ils voulaient… occulter. […] Je photographiais leurs visages alors qu'ils nous mettaient des cagoules pour qu'on ne puisse pas les voir… alors que la cagoule était une espèce de cachot ambulant, du fait qu'elle empêche de voir qui te frappe par exemple, ou qui te torture ».

La chercheuse ajoute : « Prétextant tester le flash de son appareil, Victor prend chaque fois une cinquième photographie et cache le négatif de trop dans une boîte de papier photosensible ». Il sait que les militaires n'ouvriront pas cette boîte parce qu'ils ne veulent pas abîmer leur matériel en y faisant entrer la lumière. Une voie interprétée ainsi par ce témoin : « Ce pas de la rébellion à la résistance, d'une certaine manière, je l'ai franchi. Ça ne fait pas de moi un héros ni rien. J'apporte juste quelque chose à la mémoire collective. […] Rien de plus ».

Aujourd'hui guide à l'ESMA, Victor Basterra n'est pas sorti de son statut de victime et/ou de complice malgré lui. Les années de détention l'ont profondément marqué. Vivant dans un grand dénuement, sa vie s'est calée sur le rythme de

[15] Voir à ce sujet l'ensemble des travaux de Claudia Feld, dont ceux publiés en 2009 et 2011.

celle d'hier, son environnement immédiat de même que ses engagements le ramenant toujours à l'ESMA. Quel que soit le regard que l'on porte sur lui – Alice Verstraeten insiste pour qualifier cet homme de résistant –, on ne peut que constater le traumatisme de cette personne qui, pour la chercheuse, est et restera définitivement une victime.

Conclusion

En nous centrant sur la trajectoire mémorielle de différentes personnalités, nous avons montré de quels façonnages leur témoignage est le résultat. Ainsi avons-nous repéré les interactions qui ont favorisé leur entrée en témoignage – moment « itératif » –, leur « consécration » ou « mise à l'oubli », et la réflexivité ou les effets de pollinisation de leur témoignage sur d'autres. Nous avons donc subsumé, tout en les intégrant, les travaux portant sur l'esthétique, la sémiotique, l'histoire et/ou la sociologie du témoignage. Surtout, nous avons démontré que témoigner suppose l'acquisition de règles et contraintes et conduit sur la voie d'un savoir-faire qui s'acquiert au fil des expériences et s'apparente à une « carrière professionnelle ».

Références

Bellanger C. *et al.*, 1972, *Histoire de la presse française, tome III, de 1871-1940*, Paris, Presses universitaires de France.

Danblon E., Meyer D., 2014, « Qui sont les témoins oubliés dans le récit de la Shoah ? Réflexions croisés autour des notions de témoins, de prophètes et de passeurs », pp. 291-316, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Témoins consacrés, témoins oubliés,* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Feld C., 2009, « Souvenirs de l'ESMA : l'exploration d'un espace complexe », pp. 213-233, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Qualifier des lieux de détention et de massacre (2). Territorialisation, déterritorialisation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

— 2011, « Le témoignage, dispositif de médiation mémorielle à l'ESMA », pp. 109-134, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Qualifier des lieux de détention et de massacre (4). Dispositifs de médiation mémorielle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

— 2012, « Image et récit dans le témoignage de Victor Basterra, survivant de l'ESMA », pp. 195-220, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs,* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Fleury B., 2013, « Une victime de la torture pendant la guerre d'Algérie fait la "Une" de la presse française », pp. 173-194, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits de contemporains (1). Les témoins itératifs*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2014, « Quand un témoin consacré se voit contesté. Le cas de Louisette Ighilahriz et de la torture en Algérie », pp. 259-276, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2015, « La rafle du Vel d'Hiv au cinéma. Les vérités du témoin second », pp. 113-138, *in* : Sagarra C., dir., *Génocide : le tiers témoignaire*, Québec, Presses de l'université Laval.

Fleury B., Walter J., 2012a, dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2012b, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *ESSACHESS-Journal for Communication Studies*, vol. 5, 2(10), pp. 153-163.

— 2014a, dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2014b, dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Hatzfeld J., 2000, *Dans le nu de la vie*, Paris, Éd. Le Seuil.

— 2003, *Une saison de machettes*, Paris, Éd. Le Seuil.

— 2007, *La Stratégie des antilopes*, Paris, Éd. Le Seuil.

Pouillot H., 2001, *La Villa Susini. Torture en Algérie, un appelé parle. Juin 1961-mars 1962*, Paris, Tirésias.

— 2004, *Mon combat contre la torture*, Saint-Denis, Bouchène.

Poznanski R., 1994, *Être juif en France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette.

Reina Garcia, F. M., 2009, « Expresión artística en situación extrema: Friedl Dicker-Brandeis y los niños de Terezín », *Red Visual*, 9 y 10 Accèssible sur : http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=94.

Simonin A., 1994, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC Éd.

Waintrater R., 2003, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot.

Walter J., 2013, « Dans les pas du docteur René Quenouille (1884-1945), de Sarlat au camp de la Neue Bremm », pp. 171-230, *in* : Walter J., dir., *Humanisme & Tolérance. Hommage à Alexandre Marius Dées de Sterio (1944-2006)*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2014, « Passages de témoin(s), consécrations passagères. Le docteur Quenouille, ses camarades au *Revier* d'Ebensee, le Parti communiste français », pp. 25-102, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

—2015, « Quand "tiers + témoins seconds = histoires parallèles". René Quenouille entre franc-maçonnerie et communisme », pp. 113-138, *in* : Sagarra C., dir., *Génocide : le tiers témoignaire*, Québec, Presses de l'université Laval.

Wetterwald F., 1946, *Les Morts inutiles*, Paris, Éd. de Minuit ; rééd., Luneray, Bertout, 1991 ; rééd., Paris, Éd. L'Harmattan, 2009.

> RÉFLEXIVITÉ ET CRITIQUE

PAUL BERNARD-NOURAUD
École des hautes études en sciences sociales de Paris
Centre de recherche sur les arts et le langage
F-75006

UNE MÉMOIRE CRITIQUE D'APRÈS AUSCHWITZ : LA TRAJECTOIRE TESTIMONIALE DE L'ŒUVRE DU PEINTRE ZORAN MUSIC

Résumé. — Cet article porte sur la trajectoire testimoniale de l'œuvre du peintre Zoran Music, survivant du camp de Dachau. Sa trajectoire définit ce qu'on appelle ici une mémoire critique d'Auschwitz qui trouve son origine dans l'expérience concentrationnaire et avec le temps s'en détache. L'article analyse en particulier comment le motif des mains est passé des dessins de 1945 aux œuvres de la série intitulée *Nous ne sommes pas les derniers* (1970) jusqu'aux œuvres sans rapport avec les visions concentrationnaires. Ce faisant, il propose une interprétation de ce passage et plus largement des modes de diffusion des témoignages d'Auschwitz dans la culture visuelle et les représentations contemporaines. L'article invite en somme à renouveler l'approche des œuvres d'art envisagées dans l'ombre portée d'Auschwitz.

Mots clés. — Zoran Music, Dachau, Auschwitz, peinture, art, témoignage.

Zoran Music était peintre avant d'être déporté de Venise au camp de Dachau en novembre 1944. Des images qu'il a faites et rapportées du camp, il serait sans doute exagéré de dire que le peintre n'en a retenu que les lignes, mais une telle observation permettrait de porter directement ces œuvres et celles qui les ont suivies, à leur point critique, au point où la visée testimoniale vacille et se confond avec le faire du peintre, avec cette propension de l'artiste à abstraire du réel des formes – à délinéer le réel – à le porter à son tour à ce point critique où le réel se confond avec l'image en prenant le risque de la dissemblance. Si l'on a pu parler à propos de l'art des camps d'une forme de « résistance spirituelle » (Novitch, 1981), il faudrait accorder tout son poids à ce mot de résistance et considérer combien le regard du peintre résiste précisément au réel en en faisant l'image ; combien ce regard protège finalement le peintre tout en l'écartant de l'expérience – du vécu – à mesure que par le dessin il en approche. Ce départ du réel, le fait que Zoran Music discerne parmi les corps des lignes, l'artiste fixant l'essentiel de ce que le témoin a vu, la sensibilité se reversant en quelque sorte de l'un à l'autre, correspond à ce que l'on peut appeler une attention critique qui délimite les contours d'une mémoire critique et avec elle les bornes du témoignage.

> « Ce qui m'avait ému tout particulièrement, dans mon souvenir, c'était la terrible beauté de tous ces corps empilés comme les branches d'un bûcher, avec les mains et les pieds qui dépassaient. Cette élégance tragique me fascinait : la peau était presque transparente, les doigts semblaient si fins, si fragiles… » (Peppiatt, 2000 : 25).

C'est pourquoi le témoignage de Zoran Music n'est pas précis. Précis, il l'est extrêmement en ce qui concerne les textures de la peau et la finesse des doigts, témoignant en peintre de l'aspect des corps, mais non pas précisément des corps de Dachau. Ses dessins de 1945 ne montrent pas les baraques, les fils de fer barbelés, les miradors ; ils ne montrent pas les gardiens ni même les détenus, seulement les morts, comme si, à Dachau, il n'avait eu la force ou le désir de ne dessiner que l'inanimé ; comme si les trépassés seuls pouvaient, à ses yeux, passer à l'image.

Zoran Music a produit un témoignage à la manière de Franciso de Goya, dont il avait vu les œuvres au musée du Prado quelques années auparavant, un témoignage de l'ordre de : « ce genre de choses se sont produites », « je l'ai vu ». Les témoignages sont irrecevables en droit, l'inexactitude factuelle, l'imprécision circonstancielle sapent leur portée juridique en leur ôtant toute capacité d'inculpation individualisée. Ils intéressent cependant une histoire qui traite des événements collectifs et considère les cas d'espèce. À partir des dessins, en dépit de leur caractère partiel, ou peut-être au contraire de ce fait même comme le remarquait dès 1948 Philippe Ariès (1954), une mise en récit historique collective est possible, et c'est le sens même du témoignage individuel que d'amorcer de tels récits.

Les dessins que le peintre a réalisés à Dachau portent les marques du témoignage : le « j'y étais » du témoin oculaire est par exemple attesté par le

renseignement du lieu, de la date et de la signature de son auteur sur chacun des dessins. En insistant sur la centralité du corps du témoin comme trace de l'événement, Renaud Dulong (1998 : 192) l'a rapproché de la pièce à conviction, et plus largement de l'objet matériel. Le dessin conjoint ces deux dimensions : d'une part, il fait partie de l'ordre des objets, et sa matérialité même, en dépit de ce à quoi il sert de support, est déjà un document historique et une trace testimoniale, d'autre part il porte la marque d'un corps qui a tracé, précisément, un dessin, et écrit un nom, une date, un lieu. Le caractère autographe du dessin participe autant de la visée testimoniale que de la valeur auratique de l'œuvre.

D'autres dessins portent des indices testimoniaux plus précis encore, cette fois sur les corps eux-mêmes des cadavres représentés. À deux reprises au moins, Zoran Music a par exemple noté sur les poitrines de déportés pendus ce qui semble être des numéros matricules. Quelle que soit la date d'exécution effective, Zoran Music a dû retenir ces numéros. Il n'a cependant pas été possible d'identifier avec certitude les personnes ainsi désignées à Dachau, même s'il s'agit de numéros ayant effectivement été attribués. De tels dessins définissent un ordre du témoignage déjà critique dans lequel les traits de reconnaissance du visage ne sont guère individualisés tandis que le numéro pourrait indiquer de qui il s'agit : non identifiable par ses proches (et l'on peut voir dans ce détour une forme de tact), il l'est plus sûrement pour la communauté des déportés, pour la communauté des témoins qui ont assisté à l'exécution.

Détours

Ce sont ces traces, ou ce que l'on pourrait appeler rétrospectivement ces reliquats testimoniaux qui disparaissent des œuvres postérieures de Zoran Music. De 1945 à 1969, le peintre représente presque exclusivement des cavaliers, des vues de Venise et des paysages de montagne. Aucun corps des camps donc. On ne peut pas pour autant parler d'un refoulement. À partir du début des années 50, lors des différentes expositions de son œuvre qui ont lieu à Paris et à l'étranger, les critiques d'art mentionnent bien sa déportation. La plupart de ces critiques louent la technique sèche du peintre et son style allusif qui paraissent s'accorder davantage à leurs yeux avec ses origines italo-slovènes qu'avec l'épisode concentrationnaire.

> « Si je suis attiré par les paysages de montagnes secs et pierreux, c'est parce que tout y a été épuisé. En termes de forme, les collines autour de Sienne, par exemple, sont comme des cadavres. Elles ont été réduites à l'essentiel » (Peppiatt, 2000 : 14).

> « Je ne savais pas que je peindrais à nouveau des cadavres. C'est un thème qui resurgit quand tout autre sujet est devenu impossible – quand je ne peux plus peindre les choses que j'aime dans la vie » (*ibid.* : 12).

Les cadavres du camp n'ont jamais cessé d'être un motif pour Zoran Music. Or la peinture s'autorise des parentés que l'histoire ignore, et ce sont des parentés de ce type qui rendent l'art étranger au témoignage. Voir dans les paysages désolés du Nord de l'Italie les *images* des cadavres des camps veut justement dire que les cadavres sont devenus à ses yeux des images. Il n'y a aucune autre association ici que celle de deux lignes, de deux figures *abstraites* du réel. La correspondance artistique tient là où la comparaison tirée du témoignage serait intenable. Ce sont les cadavres qui ont poussé Zoran Music à regarder différemment la nature et par le détour de ce regard de paysagiste qu'il est finalement revenu à celui qu'il posait sur les cadavres.

Répétitions

Le titre que Zoran Music donne à la série au travers de laquelle il retourne aux cadavres des camps fait peser sur elle une connotation politique qui la rattache au champ testimonial : *Nous ne sommes pas les derniers*. Aucun indice spatio-temporel cependant, les camps ne sont pas mentionnés, sinon dans ce « nous » des déportés avec lequel le « je » du peintre survivant s'est confondu. Le titre semble proposer un autre temps, un temps second, hérité du temps de l'expérience concentrationnaire et des dessins réalisés alors. À partir de 1970, une mémoire critique prend le relais du témoignage critique initié par le corpus de 1945. La succession des deux corpus, « Dachau » et *Nous ne sommes pas les derniers*, entendue sur le mode d'une trajectoire testimoniale travaille la répétition pour faire retentir les différences.

Zoran Music a par exemple repris le dessin de quatre pendus de 1945 pour en tirer une lithographie de laquelle le matricule du premier supplicié a disparu. Cet indice de différence suffirait à désigner le passage du témoignage à la mémoire comme l'on passe du défini à l'indéfini. L'indéfini relève encore de l'indice : Zoran Music n'a manifestement pas nettoyé sa gravure et laissé visibles les « pétouilles » qui forment sur le fond blanc un fétu d'indices graphiques sans autre signification qu'eux-mêmes, à la manière dont Goya dans la planche 36 des *Désastres de la guerre* (1810, *Tampoco*) a esquissé des signes sur le repoussoir sur lequel s'accoude l'officier français qui regarde l'homme qu'il a pendu, signes que Goya a laissés indéchiffrables. Ce chaos d'incises hésite chez Zoran Music entre esquisse d'un fond et mise en évidence de l'illusion iconographique, car l'indéfinition porte en fait sur l'œuvre entière. Si les quatre figures sont quasiment identiques au dessin, mise à part l'inversion inhérente au procédé lithographique, il n'en est plus de même du fond.

Le cadrage est identique et identique la succession des visages dont le dernier est noirci, Zoran Music a littéralement entamé dans sa lithographie tout le fond brun neutre de la feuille de Dachau. Cette nuée sert alors de support aux quatre corps traités quant à eux en réserve. On ne peut pas décider si cette nuée est

une conséquence directe du procédé de l'eau-forte, et de la gravure en général, mais il est certain qu'elle détermine désormais toutes les œuvres de la série, qu'il s'agisse d'huiles et d'acryliques sur toile ou de pastels, pastel qui, en accrochant le support, le laisse là aussi transparaître.

La décontextualisation de la figure par rapport au sujet est plus nette encore dans les lithographies de 1973 et la nuée, parfois terre de Sienne et non plus grise ou noire, produit ce qu'on peut appeler un entour de la figure, un entour qui, s'il était traité en aplat rappellerait les fonds d'or des primitifs italiens et des icônes byzantines, mais dont l'imperfection ici bloque un tel rapprochement. Mais lorsque non seulement les numéros des déportés et même la corde d'une autre lithographie de pendu ont disparu, on peut de surcroît se demander si le rapprochement avec la seule expérience des camps est suffisante. Bien que l'influence goyesque ait été perceptible dès Dachau, d'autres influences se font jour et, avec elles, peut-être d'autres drames, comme le suggère le titre de la série et le fait que cet ensemble d'indéfinition confère aux figures elles-mêmes une situation indécise : il n'est plus sûr désormais qu'elles soient vives, mortes ou précisément retenues dans cet entre-deux.

L'emprise de l'art nuirait à la communication testimoniale de faits reconnaissables et donc jugeables. Pourtant il est difficile de ne pas penser que Zoran Music cherche davantage à réduire l'art à des gestes minimaux qu'à en étendre le domaine. Ce qui frappe l'œil d'abord, c'est combien l'œuvre réserve littéralement des silences, silences de plus en plus conséquents au plan spatial (la figure s'en trouvant diminuée d'autant) au point qu'on pourrait les interpréter comme un détachement progressif, quoique par à-coups, de l'origine de ces dessins.

Passage

Alors maintenant que vingt-cinq ans ont passé et que vingt-cinq ans séparent l'homme de ce qu'il a vécu, que reste-t-il des origines ? Qu'est-ce qui a passé et qu'est-ce qui s'est perdu lors du passage ? Aborder le champ de ce qui a été perdu et de ce qui a été retenu, de ce qui demeure et de ce qui a été oublié revient en toute fin de compte à tenter d'appréhender comment une partie de l'art contemporain s'est formé d'après Auschwitz. La tâche est un peu trop vaste pour cette fois, mais l'on peut s'efforcer d'en distinguer quelques éléments en s'attachant à l'évolution de l'œuvre de Zoran Music et, à l'intérieur de l'œuvre elle-même, à suivre le passage d'un motif : celui des mains.

Ce motif est en effet à rechercher dès Dachau. On remarque dans les dessins de cette période que plusieurs des morts ou des agonisants qu'il dessine ont les mains ramenées à la base du cou ou contre la poitrine. Il est possible qu'il s'agisse d'un dernier réflexe *ante mortem* ou bien d'un hasard physiologique ; il est possible aussi que ce soit une forme, infime et ultime, de respect de la part

des fossoyeurs que de ramener contre la poitrine les bras des morts selon une tradition occidentale remontant au Moyen Âge (Ariès, 1977). Toujours est-il que ce fait, observé par Zoran Music comme par d'autres témoins, notamment par les photographes alliés à l'ouverture des camps, a été repris par le peintre dans *Nous ne sommes pas les derniers*.

On trouve ce motif aussi bien dans les eaux-fortes et les pointes-sèches, les huiles et les acryliques sur toile, ou encore dans les pastels. Quelle que soit la technique employée, les mains sont souvent les seules traces de corps figurées avec la tête, des mains nouées dont l'aspect presque organique, radical, fait écho aux motifs végétaux que Zoran Music n'a cessé de peindre tout au long de sa carrière. On peut donc parler de motif récurrent dans l'œuvre de Zoran Music après 1970, après le premier cycle intitulé *Nous ne sommes pas les derniers* qui s'étend de 1970 à 1973, cycle qu'il reprend en 1987. Mais ce qui est plus frappant, c'est de voir passer ce motif dans des portraits qui eux n'ont aucun rapport *a priori* avec les camps.

C'est le cas de certains portraits de sa femme, Ida Barbarigo, elle-même peintre, dans lesquels les rehauts de blanc sur fond brun-roux (ce fond qui constitue dans la peinture vénitienne l'apprêt d'une toile sur laquelle précisément on esquisse en blanc les premières formes de la composition) sont uniquement appliqués aux visages (comme un masque de céruse) et aux mains. C'est également le cas d'une importante série d'*Autoportraits* réalisés en 1990 pour lesquels Zoran Music recourt à cet empâtement blanc (par contraste avec l'empâtement noir des gravures et pastels) qui relève les toiles de chanvre grossier non préparées. Dans une *Figure grise* de 1997 assez semblable à ses *Autoportraits*, les mains noueuses reposant dans le vide gris-bleu concentrent entre leurs interstices l'ensemble de la palette chromatique du tableau, une palette toujours assez restreinte et assourdie mais dans laquelle sourdent des touches de rouge et de mauve. Le sommet du crâne du *Fauteuil gris* de 1998 est encore lié à la main contre laquelle il s'appuie par ce relief blanc composant une masse mélancolique dont ne dépassent que ces extrémités, à la façon de « ces corps empilés comme les branches d'un bûcher, avec les mains et les pieds qui dépassaient » (voir *infra*).

Sens du passage

Quel sens donner à ce passage de la main depuis les cadavres des camps aux portraits, autoportraits et figures des années 80-90 ? Et comment cette *réflexivité critique* des premiers dessins n'a-t-elle retenu des camps que cette main, que ces mains aux « doigts si fins, si fragiles… » (voir *infra*) devenus des mains énormes, puissantes et massives ?

Bien qu'il s'agisse davantage d'un cadre d'analyse que d'une loi de l'art, plusieurs critiques de l'œuvre de Zoran Music, parmi lesquels Jean Grenier (1970 : 16), y

ont décelé une tendance des figures à faire signes, au double sens de l'expression, une tendance à s'acheminer « vers une apparence hiéroglyphique », même si « les signes plastiques gardent de leur première origine une empreinte indélébile » (*ibid.* : 24). Cette stylisation, ou même cette « signification » au sens d'un passage des figures aux signes, dénote une tendance de la peinture contemporaine à produire des idéogrammes. L'idéogramme conjoindrait idéalement la double tension de cette œuvre : tout en se détachant de son référent il lui reste formellement attaché ; le référent est certes voilé mais néanmoins décelable ; le critique Pierre Volboudt (1978) a également parlé en ce sens d'« un idéogramme du concret ». Sous ce rapport, il est clair que c'est ordinairement le corps tout entier qui tend à sa transformation en idéogramme. Dans l'œuvre de Zoran Music cependant, on peut considérer que les mains sont alternativement le fragment corporel qui se prête le mieux à cette transformation, en raison de leur faculté gestuelle spécifique, et celui qui lui résiste lorsque le corps tout entier tend à faire signe.

Dans les deux cas, cette traversée de la main constitue pour l'analyse un indice des modes de diffusion du témoignage et comment celui-ci, en se diffusant, fait mémoire. On l'a dit, d'abord cette position des mains est un fait observé et un fait dont bien entendu la main de Zoran Music peignant et dépeignant atteste. Ses dessins attestent du « j'y étais, j'ai vu cela, comment les hommes en mourant adoptaient cette position ». Zoran Music choisit de ne pas tout montrer, de ne pas montrer les conditions dans lesquelles les hommes mourraient au camp de Dachau mais de focaliser son regard et son dessin sur la main. Il y a là déjà un premier choix, choix semblable à celui qu'opère n'importe quel témoin relatant une expérience, que ce soit consciemment ou sous le coup d'une émotion. Or, peu à peu, on l'a vu, à mesure que l'on s'éloigne de l'événement, la valeur testimoniale de l'acte de peindre ce motif se dilue au point de devenir un attribut du portrait, voire de l'autoportrait. Si l'on schématisait à nouveau, on dirait que les mains des figures de Zoran Music passent du régime testimonial au régime artistique, au moins après *Nous ne sommes pas les derniers*, et l'on en conclurait que Zoran Music abandonne en quelque sorte sa trajectoire testimoniale, qu'il la dépasse. Il s'agit en réalité d'un transfert sans perte.

La question que pose la mise en forme, ce que Paul Ricœur (1983) pour le récit a nommé la « mise en intrigue » de l'expérience est toujours celle de la transposition, et l'on aborde ici le cœur de l'enjeu des trajectoires testimoniales. Le témoignage n'est pas l'expérience, il est toujours la relation de l'expérience, il y a toujours en deçà ce que Luba Jurgenson (2003) a nommé le « Livre 0 », et cette relation de l'expérience qui est relation à l'expérience trahit l'expérience *ipso facto* dans la simple mesure où elle la traduit. La question que pose tout témoignage est donc celle de la dilution de l'expérience dans le témoignage alors même que cette dilution est la condition même de la diffusion du témoignage.

L'expression « d'après Auschwitz » indique cette relation : l'artiste témoignant veut demeurer fidèle à ce qu'il a vu ou aux émotions ressenties à cette vue afin

de maintenir cette fidélité, afin de maintenir ce lien fiduciaire qui engage aussi l'adressé du témoignage, même si l'on admet avec Renaud Dulong (1998 : 225) que le témoignage est le plus souvent sans adresse et sa destination rendue par là plus hasardeuse encore : « Le témoin envoie son message sans adresse comme un naufragé jetant sans relâche des bouteilles à la mer ».

Le paradoxe tient au fait que pour maintenir la probité du témoignage, il est nécessaire au témoin de trahir les faits. Primo Levi (1986 : 82) reconnaît cette dimension quand il accorde aux « musulmans » la qualité de témoins intégraux. Ce qui n'implique pas que les témoignages de survivants, contrairement à l'interprétation que fait de ce passage des *Naufragés et des rescapés* Giorgio Agamben (1999 : 11), doivent être jugés irrecevables, seulement que la perte est le registre nécessaire du témoignage. C'est tout le sens de la traduction. Traduire c'est préserver les faits (une tradition) et préparer une trahison.

On connaît les griefs, dont la plupart tournent autour de cette question de l'infidélité fidèle aux faits émis à l'encontre des artistes qui ont représenté les camps, en particulier envers ceux qui en ont fait les images. Mais l'on s'est montré insuffisamment conséquent, ou plus exactement on n'a pas repéré un fait pourtant connu et débattu par les historiens de l'art moderne : la difficulté des mots à rendre compte des images sans les trahir. Dans ces conditions, la trahison du réel qu'opère le dessinateur se double d'une trahison du commentateur à l'égard des dessins. Les difficultés éthiques que soulève l'acte de commenter ne sont pas moindres que celles soulevées par l'acte de dessiner, aussi importe-t-il de répartir plus conséquemment les responsabilités. Si l'on admet par exemple que Zoran Music traduit l'expérience concentrationnaire et que, ce faisant, il la trahit (nonobstant le fait que cela soit inévitable), on peut difficilement éviter de penser qu'en retour, en traduisant les images de Zoran Music en mots, on trahit ces images. Il y a là un biais d'interprétation consistant qui ne peut être réduit par la simple condamnation des images, car alors celle-ci emporterait avec elle le discours lui-même par lequel les images sont jugées et condamnées.

On a abondamment parlé d'une dégradation du témoignage dans l'art parce que l'ordre plastique est un ordre de la représentation et que la représentation est toujours menacée de théâtralité et partant soupçonnée de spectaculaire. Cette dégradation et les soupçons qui l'accompagnent sont inévitables mais ressortissent davantage à l'ordre du langage articulé qu'à l'ordre plastique. Dire : « l'artiste a fait une image des camps » déclenche presque instinctivement le soupçon puisque l'image tend au Beau et son appréciation au plaisir. (Et si l'on dit ensuite qu'il en a fait une œuvre, on soupçonne qu'il a fait carrière sur cette base.) En demeurant captive d'un ordre esthétique qui considère l'image comme tendanciellement belle et la réception comme nécessairement hédoniste, une telle approche ne peut que confirmer les soupçons.

Ce dernier soupçon porte pourtant à faux pour la simple raison que l'art moderne se définit, au moins depuis Paul Cézanne, et plus encore chez Georges

Braque et Pablo Picasso, comme un refus de la mise en perspective des figures, c'est-à-dire de la mise en théâtre de la représentation, comme un effort pour soustraire la peinture à la mise en ordre de la représentation sous la forme d'une mise en scène. Nuire au spectaculaire est l'un des fondements de l'art moderne dans le sillage duquel l'œuvre de Zoran Music s'inscrit assez nettement pour ne pas dire qu'il en brusque les tendances.

Mais cette remarque incidente ne nous laisse pas quitte du rôle de la traduction en mots des images dans l'élaboration du soupçon de spectaculaire. Reconnaître que les mots font violence aux images qu'ils décrivent oblige à repenser l'origine du soupçon porté aux images directement ou indirectement liées au témoignage sur l'expérience des camps. En d'autres termes, ce à quoi appelle toute image, c'est d'abord et avant tout à un suspens de l'analyse afin de faire droit, dans un premier temps, à la description qui serait considérée comme la forme littéraire de moindre risque. Il est en effet primordial pour l'analyse que les premiers mots portés sur l'image cherchent une forme d'amodalité, de neutre pour parler avec Roland Barthes, des formes de constatif de l'ordre de « l'il y a » qui répètent en quelque sorte les constatifs de ces images qui ont cessé d'être anecdotiques et narratives avec l'art moderne.

Une forme de silence s'impose devant les images de Zoran Music parce que précisément Zoran Music a renoncé à toute narration, au caractère épisodique de l'image. Dès lors que les mots entés sur elle tendent à la mise en récit, à la narration, ils font à leur tour déchoir l'image en autre chose qu'elle-même, que ce récit soit d'ordre historique ou discursif. Un discours sur l'image qui n'exprime pas d'abord sa propre faillite (et la description est cette faillite en même temps qu'un suspens) se voue à réitérer un soupçon dont il est le véritable objet. Attendre au surplus une équivalence des mots et des images implique une interdépendance qui rend vaine toute approche particulière de l'image, ou pour mieux dire, *des* images. La faiblesse des images à rendre compte du réel est en définitive tout aussi imputable à la faiblesse des mots à rendre compte des images. Or, avant que de soupçonner la création de faiblesse, il faut, avec Charlotte Delbo, lui faire crédit de sa puissance : « Certains ont dit que la déportation ne pouvait pas entrer dans la littérature, que c'était trop terrible, qu'on n'avait pas le droit d'y toucher… Dire ça, c'est diminuer la littérature, je crois qu'elle est assez grande pour tout englober » (Caron, Marquart, 2011 : 23). Cette puissance est bien entendu aussi une impuissance sur laquelle tous les témoins, à commencer par Charlotte Delbo, ont largement insisté. Il est bien évident que la sélection critique opérée par Zoran Music traduit – ou trahit – cette impuissance à tout englober en une seule vue. Mais c'est là aussi le fondement de ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la litote, si l'expression et le mot n'avaient ici quelque chose de risible au regard du réel auquel elle rend forme.

« Tout englober », au sens de Charlotte Delbo, c'est aussi pouvoir parler du réel comme s'il était présent, à l'image du temps présent du titre de la série de Zoran Music : *Nous ne* sommes *pas les derniers.* La description d'image favorise cette

indécision temporelle ou chronologique ; elle réitère l'ouverture de l'œuvre à des temporalités multiples, donc aux modes de diffusion complexes qui sont les siens et qui définissent désormais notre espace de représentations comme culturellement lié à Auschwitz pour paraphraser le titre du recueil de conférences d'Imre Kertesz (2009).

Le passage des mains d'un plan référentiel à un plan non directement référentiel indique la diffusion (dont on a dit que la dilution était la condition) du témoignage et son dépassement en tant que déposition. On passe en somme d'une déposition à une transposition. Ce transfèrement, pour demeurer dans le vocabulaire juridique, accuse bien la perte claire de l'origine, mais il porte, dans le même mouvement, le témoignage dans le champ de l'art, qui lui reste obligé. Ce sentiment d'obligation est décisif : toute œuvre de fiction ou toute création artistique demeure liée au témoignage par le simple fait que ce témoignage ait été rendu public. Le témoignage, fruit du réel, oblige l'art, c'est à l'aune de cette obligation que l'art est jugé, elle définit au plan critique ce qui peut ou non se faire, se dire, s'écrire ou se dessiner. Cette obligation diffuse explique qu'une œuvre d'art qui ne serait porteuse d'aucun « souvenir de la souffrance », ainsi que l'écrit Theodor Adorno (1970 : 359), autrement dit une œuvre qui serait conçue et se présenterait sans mémoire, apparaisse non seulement comme une œuvre de distraction mais comme une œuvre méchante à l'égard du réel, et kitsch à l'endroit de l'art.

C'est pourquoi l'art de Zoran Music est lié *par ses formes* à l'expérience des camps. C'est donc dans les formes, et non plus dans le motif dont la signification s'est fondue dans le champ de l'œuvre, qu'il s'agit de retrouver le sens testimonial de l'œuvre de Zoran Music. Celle-ci montre la trace de l'événement et son intégration comme telle. Il la montre indirecte, silencieuse, allégorique ou allusive parce que c'est désormais sous cette forme que l'événement se diffuse et imprègne la mémoire contemporaine : depuis le témoignage et d'après lui.

La question fondamentale que pose l'après Auschwitz à la critique, à l'histoire et à la théorie de l'art est désormais de déterminer ce qu'il est arrivé à ces figures pour comparaître en ces formes. Paradoxalement, la réponse ne saurait être univoquement : Auschwitz ; Auschwitz est l'une de ces réponses, l'un des déterminants de telles formes. Il n'y a pas et il ne saurait y avoir identité entre l'événement et l'œuvre qui en rend compte. Toute la question de la ressemblance (et celle plus générale de la fidélité ou de la conformité) est fondée sur cette tension qui appelle une répétition incessante et apparemment indifférante des figures, des effigies. C'est cependant dans cette répétition différante, dans cette intensification, pour parler avec Gilles Deleuze (1968), que le témoignage accède par l'art à l'art, sans rompre avec le témoignage, mais en en rendant indirectement compte, par le détour de l'art. Il faut donc reconnaître dans les œuvres de l'après Auschwitz, qu'elles soient littéraires ou plastiques, une plurivocité ; plurivocité qui commande son équivalent dans l'interprétation.

Conclusion

> « Je suis une personne *senza fissa dimora*, comme on dit en italien : sans domicile fixe » (Peppiatt, 2000 : 20).

Le fait que le motif des mains ait été en quelque façon enregistré par la main de Zoran Music signifie que le corps attestant de l'artiste, et par métonymie sa main, redouble le corps qu'il dessine. Le dessin se présente alors comme l'artefact, le substitut du corps attestant puisque l'unicité de l'œuvre indique précisément qu'il est bien le résultat de ce corps, que les lignes aujourd'hui visibles ont été tracées dans le passé par un individu. Il est bien évident que la main apparaît aussi, dans l'œuvre de Zoran Music, comme une figure métonymique du peintre, et que son passage, de l'ordre de l'expérience à celui de la création testimoniale (sans que l'un des deux termes de l'expression n'empiète sur l'autre), porte aussi le sens d'un pouvoir : pouvoir de témoigner et de créer, pouvoir de créer en témoignant.

Cette dimension est particulièrement bien mise en évidence dans l'une des dernières séries de Zoran Music, série de fusain sur toile (procédé qui permet de faire se rencontrer le *non finito* de l'esquisse et le fini du tableau) qu'il a intitulée *Il Viandante*. Le *viandante* est en italien celui qui voyage, à pieds et par nécessité, contrairement au *viaggiatore* qui se déplace par loisir. Le participe présent d'« *andante* » indique qu'il est en chemin, en déplacement, par monts et par vaux. Le *viandante* serait ce qu'on appelle en français un chemineau, voire un vagabond. Il compose l'une des figures archétypiques du peintre bohème, allant sur le motif, tel qu'on le rencontre dans plusieurs autoportraits au chapeau de Van Gogh, ainsi que dans l'un ses autoportraits précoces et méconnus, en pieds, détruit en 1945, et dont Francis Bacon a tiré plusieurs toiles en 1957.

Dans le *Van Gogh* de Francis Bacon comme dans le *Viandante* de Zoran Music s'exprime un même pouvoir du peintre, pouvoir de dépeindre précisément, si ténue et fragile qu'apparaisse sa silhouette, si peu différenciée du fond qui l'absorbe soit-elle, et, contrairement aux œuvres de Van Gogh et Francis Bacon, si peu liés que soient ses pieds au sol désormais, même si le peintre n'est, en toute fin de compte, ainsi que l'indique l'autre définition italienne de *viandante*, qu'un « passant » dans le monde et dans l'art, un passant passeur qui restitue au monde ses images et lui expose sa mémoire.

Références

Adorno T.W., 1970, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.

Agamben G., 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, trad. de l'italien par P. Alferi, Paris, Éd. Rivages, 2003.

Ariès Ph., 1954, *Le Temps de l'histoire*, Paris, Éd. Le Seuil, 1986.

— 1977, *L'Homme devant la mort 2. La mort ensauvagée*, Paris, Éd. Le Seuil, 1985.

Chapsal M., 2011, « Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo », *L'Express,* 14-20 février 1966, *in* : Caron D., Marquart S., dirs, *Les Revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Deleuze G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

Dulong R., 1998, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Grenier J., 1970, *Music*, Paris, Fall.

Jurgenson L., 2003, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éd. du Rocher.

Kertesz I., 2009, *L'Holocauste comme culture*, trad. du hongrois par N. Zaremba-Huzsvai et C. Zaremba, Arles, Éd. Actes Sud.

Levi P., 1986, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. de l'italien par A. Maugé, Paris, Gallimard, 2003.

Novitch M., 1981, *Spiritual Resistance: Art from concentration camps, 1940-1945. A Selection of drawings and paintings from the collection of Kibbutz Lohamei Hahetaot, Israel,* Cincinnati, Union of American Hebrew Congregation.

Peppiatt M., 2000, *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*, Paris, Éd. L'Échoppe.

Ricœur P., 1983, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. Le Seuil, 1991.

Volboudt P., 1978, « Zoran Music », *Cimaise*.

> RÉFLEXIVITÉ ET CRITIQUE

JACQUES WALTER
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme Lorraine
Université de Lorraine
F-57000
jacques.walter@univ-lorraine.fr

LE DOCTEUR FRANÇOIS WETTERWALD EN RÉFLEXION (MAUTHAUSEN, EBENSEE) : UN VA-ET-VIENT POLITIQUE

Résumé. — Le docteur Wetterwald est l'un des chefs du mouvement Vengeance, dont plusieurs cadres sont marqués à droite. Déporté à Mauthausen et Ebensee, sa carrière de témoin démarre dès le retour sous le signe de l'unité entre résistants et entre déportés. Elle comporte une face publique (*Les Morts inutiles*), une face moins visible (dépositions à des procès, entretiens dans des institutions spécialisées), une face semi-publique (engagement dans des associations d'anciens déportés en tant médecin et militant de la mémoire). Cette carrière comporte des éclipses et des bifurcations : *Les Morts inutiles*, livre qui se veut apolitique, est mis au pilon en 1946, le médecin démissionne d'une grande fédération de déportés en 1958. L'une des clés de compréhension de ces aléas est fournie par un geste réflexif. Dans la réédition des *Morts inutiles* en 1991, l'auteur ajoute une préface pointant un problème avec le Parti communiste français. Cet épisode est un indicateur d'un « va-et-vient » configurant la carrière du témoin : suivant les moments et les types de documents, le politique – jamais loin – est visible ou non. On peut alors se demander si *Les Morts inutiles* est un acte testimonial dénué de dimension politique, notamment en confrontant la première et la deuxième édition augmentée. Puis, l'exploitation d'archives permet de prendre la mesure des engagements du médecin avant et après-guerre. Enfin, on examine comment des communistes ou ex-communistes contribuent à la pérennité mémorielle de François Wetterwald en « réfléchissant » une image très positive du personnage. Ceci étant, sur certains événements auxquels il est mêlé malgré lui, le médecin demeure silencieux.

Mots clés. — Résistance, déportation, carrière, témoin réflexif, Wetterwald, Quenouille, Mauthausen, Ebensee, Vengeance, Parti communiste français, politisation, dépolitisation, silence.

Le docteur François Wetterwald (1911-1993) – dit *François*, *Robin*, *Masson*, *Bélier* – est l'un des chefs du mouvement Vengeance. Déporté à Mauthausen et Ebensee[1], il y rencontre notamment ses confrères Gilbert Dreyfus[2] et René Quenouille* – un résistant, franc-maçon et communiste, qui connaît une fin tragique – auquel je consacre plusieurs études et qui motive la présente contribution. En particulier parce que François Wetterwald est l'un des premiers témoins à avoir écrit de manière développée et positive sur René Quenouille, son aîné de 27 ans. Celui-ci est considéré comme un modèle professionnel et comme une référence de la médecine française dans *Les Morts inutiles*, ouvrage paru aux Éditions de Minuit en 1946. Un titre pour le moins hétérodoxe dans le paysage des productions relatant la vie et la mort des déportés. Au demeurant, François Wetterwald a un réel talent littéraire (il écrit des poèmes[3], dont certains avec Gilbert Dreyfus). Une notice lui est ainsi consacrée dans le *Dictionnaire critique de la littérature européenne des camps de concentration et d'extermination nazis* (Serrano Blanquer, 2007). Il a aussi rédigé un livre sur son mouvement, *Vengeance. Histoire d'un corps franc* (1947c) et un autre sur l'une des figures de celui-ci, *Hommage à Claude Lerude, 30 juin 1920-7 mai 1945* (1947a). Cependant, son seul grand texte est bien *Les Morts inutiles*, souvent cité dans des anthologies ou dans des ouvrages sur la déportation, mais plus rarement étudié en tant que tel (voir par exemple Neuhofer, 2008 ; Kuon, 2013), et jamais dans la perspective de l'analyse d'une carrière testimoniale.

Illustrations 1 et 2. François Wetterwald, couverture de *Les Morts inutiles* (1946).

[1] Les références des convois sont faites sur la base du *Livre-Mémorial des déportés arrêtés par mesure de répression et dans certains cas par mesure de persécution, 1940-1945*, publié par la Fondation pour la mémoire de la déportation en 2004. Situé en Autriche, à 100 km de Mauthausen au cœur du Salzkammergut, le camp annexe d'Ebensee est en construction à l'automne 1943. Les premiers détenus arrivent du *Kommando* de Zipf le 18 novembre. D'autres, en provenance du camp central de Mauthausen, les suivent de peu. La création de ce camp annexe résulte du bombardement anglo-américain du site de production de fusées de Peenemünde en août 1943 et de la décision d'enfouir les usines d'armement (en l'occurrence, une raffinerie de pétrole synthétique et des machines-outils pour des chars). Dans le cadre du projet *Zement*, les détenus sont donc employés au creusement de deux réseaux de galeries, reliées entre elles transversalement. Comptant environ 18 555 détenus (dont 6 000 au *Revier*), parmi lesquels 8 % de Français, le camp est libéré le 6 mai par l'armée américaine.

[2] Pour la notice biographique de G. Dreyfus voir p. 64. Le renvoi à une notice, placée à la fin de la contribution suivant l'ordre alphabétique des patronymes, est désormais signalé par le signe *.

[3] À noter que « Poème macabre » a été mis en musique par Ruth Lomon, compositrice canadienne née en 1930, pour ses *Songs of Remembrance* (1995-1996). En 2009 au Mémorial d'Ebensee, lors d'une célébration de la libération du camp, certains des textes de F. Wetterwald (extraits de l'anthologie *Stimmen aus dem KZ Ebensee*, Moser-Kroiss, Schmoller, 2005), accompagnés musicalement, ont été utilisés pour *Eine Meditation in 14 Stationen*.

Sur un plan biographique, on sait assez peu de choses de François Wetterwald. D'après ceux qui l'ont côtoyé, c'était un personnage discret : « François, un homme sans importance (comme "*les Morts inutiles*" de son premier livre) au sourire un peu triste. Un silencieux, pudique, tolérant, amical, disponible. Il ne manifestait son désaccord que par une discrète amertume, une déception, plus qu'un reproche » (Prochiantz*, 2005 : 20). Du point de vue de Marc Chantran, animateur du site internet consacré au mouvement Vengeance, il en va de même pour « son entourage familial[4] qui ne tient pas particulièrement à ce qu'on parle de lui aujourd'hui »[5]. La plupart du temps, on dresse de lui un portrait à dominante hagiographique (chirurgien brillant des Hôpitaux de Paris, grand résistant, humaniste chrétien[6], médecin-écrivain…), y compris dans les travaux savants. Avant d'aborder plus avant sa carrière de témoin, voici quelques repères permettant de mieux situer François Ludovic Georges Wetterwald, né à Tunis le 29 mars 1911 de Jean-Baptiste Alexandre Wetterwald* et Marthe-Isabelle Wetterwald*, appartenant à une veille famille alsacienne de Guebwiller[7]. Durant ses études et jusqu'à son arrestation, il vit chez sa mère à Paris. Il est diplômé docteur en médecine le 3 janvier 1940. Incontestablement, il est marqué par la campagne de France. Mobilisé sur la ligne Maginot comme médecin auxiliaire au 79e régiment d'infanterie de forteresse (qui comporte un corps franc dont la devise est « Résiste ou crève ! »), il est fait prisonnier. En janvier 1941, il est libéré en tant que rapatrié sanitaire et réussit le concours de l'internat des Hôpitaux de Paris en 1942.

Illustrations 3, 4, 5, 6. Victor Dupont, Raymond Chanel, Frère Charlemagne, Christiane Renault.

[4] Après-guerre, F. Wetterwald épouse Simone Routaboule. Le couple a des enfants. Au moment du décès du médecin, le carton de remerciement pour les condoléances (juillet 1993) mentionne les familles Feret-Patin, Pfeiffer et Pellerin.

[5] Correspondance avec l'auteur (08/05/14) qui remercie M. Chantran pour sa disponibilité lors des échanges au sujet des membres de Vengeance. Voir son site : http://chantran.vengeance.free.fr/.

[6] Selon M. Chantran, F. Wetterwald « était plutôt agnostique, philanthrope certes, mais sans aucune référence chrétienne » (correspondance avec l'auteur, 15/11/14). Il n'en demeure pas moins que le médecin a eu une éducation catholique et a fréquenté des institutions marquées par le catholicisme.

[7] F. Wetterwald est attaché à la région de sa famille. Par exemple, il collectionne les œuvres du sculpteur Dominique Laquis (1816-1887), né à Guebwiller et collaborateur de Jean-Baptiste Carpeaux. Pour ces renseignements, l'auteur remercie Francis Gueth, rédacteur d'une notice sur l'artiste parue dans le *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne* (F. Wetterwald lui a dédicacé un exemplaire de la deuxième édition des *Morts inutiles* : « À Monsieur Francis Gueth en témoignage de ma sympathie et de mon admiration pour son désir de faire revivre le nom de Laquis 2/4.91 »). Un clin d'œil amical à Sylvie Deville, directrice de la bibliothèque universitaire de Metz, qui a favorisé le contact.

Il s'engage dans la Résistance. Avec deux autres médecins, Victor Dupont*, partisan de la lutte sur le territoire national, et Raymond Chanel*, il est cofondateur du mouvement Vengeance, ainsi nommé en 1942, qui se veut apolitique. Toutefois, le groupe embryonnaire évolue plutôt dans le milieu catholique[8] et/ou vichyste. *Via* Victor Dupont, recommandé par le frère Charlemagne* (procureur général des Frères des écoles chrétiennes dont les supérieurs de la rue de Sèvres sont soignés par le médecin) et par Christiane Renault* (épouse du constructeur automobile), les débuts du groupe sont liés au SR Air de l'Armée d'armistice[9], en particulier au colonel Ronin* qui veut continuer la lutte contre les Allemands, tout en étant à Vichy. Ce dernier intègre le Bureau des menées antinationales (BMA), créé le 25 août 1940. Parmi les missions du BMA, la lutte contre l'espionnage allemand et italien, la surveillance des communistes, des milieux gaullistes ou collaborationnistes (avec des arrestations, des condamnations, des exécutions). Ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Toutefois, le BMA est dissous le 1er septembre 1942. Sachant que les Allemands pourront envahir la zone libre sans opposition de l'Armée d'armistice, le colonel Ronin s'envole le 10 novembre 1942 pour Biskra et s'installe plus tard à Alger afin de poursuivre son activité dans les services spéciaux, notamment en collaboration avec le général Giraud. Le contact est donc coupé avec Vengeance fin 1942. C'est là l'une des raisons du rapprochement, par le truchement du SR Air, du groupe avec Ceux de la Libération[10] (CDLL), et des contacts de Victor Dupont et François Wetterwald avec Maurice Ripoche*, Maurice Vannier*, Roger Coquoin*.

À partir de 1943, après l'arrestation de Victor Dupont, François Wetterwald dirige les corps francs qu'il avait fondés « officiellement » le 13 janvier 1943 (sur le modèle des corps francs de la Baltique qui combattaient l'Armée rouge[11]) et qui, en juin, fédèrent aussi la branche Action de CDLL. Comme il le signale dans un entretien avec Marie Granet (25/11/52), pour le compte du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale (CHDGM), les agents « étaient recrutés dans tous les milieux, mais surtout dans la bourgeoisie (médecins en grand nombre, fonctionnaires, ingénieurs, quelques officiers ou sous-officiers) ». Il ajoute que la sélection des candidats était difficile, faute de pouvoir mener une enquête

[8] Dans son ouvrage, *Chrétiens de France dans l'Europe enchaînée*, le père Michel Riquet* (1972 : 68) signale que « deux anciens de Laënnec, Vic-Dupont et Wetterwald, seront les promoteurs du groupe *Vengeance*. Le docteur Chanel, que nous retrouverons à Mauthausen, s'est engagé dans l'*Armée Volontaire*, l'A.V., organisée par le colonel Lhôpital*, un vieil ami des Scouts de France ». L'Armée des Volontaires (véritable intitulé) a été fondée par des maréchalistes.

[9] Dans son dossier pour la reconnaissance du titre de déporté résistant en 1951 (*Bureau* des archives des victimes des conflits contemporains – BAVCC, Caen), F. Wetterwald déclare être rattaché au SR Air du 15 janvier au 8 novembre 1941.

[10] Ceux de la Libération est un mouvement créé en juin 1940. Il recrute dans les milieux industriels et militaires avec un ancrage initial à l'extrême droite. Peu à peu, il est rejoint par des démocrates et abandonne ses appels à la création d'un « Ordre nouveau » et d'un « État fort ».

[11] Dans l'entretien avec O. Merlat (09/01/46 pour la Commission d'histoire de l'occupation et de la libération de la France – CHOLF), F. Wetterwald se réclame explicitement de la filiation avec l'organisation paramilitaire allemande, créée en 1918-1919.

préalable. De fait, « la seule solution était d'abattre les suspects. Mais cette méthode posait de graves problèmes de conscience : on ne pouvait abattre que les traîtres avérés. Aussi bien des agents doubles purent se faufiler et provoquer de nombreuses arrestations ». Il en sait quelque chose.

Voulant gagner les Forces française libres (FFL) à Londres en passant par Alger et caché dans un train de marchandises, il est arrêté une première fois, certainement sur dénonciation du chef de train, le 4 janvier 1941 à Moulins où il est emprisonné 6 semaines à l'issue desquelles il est renvoyé en zone occupée. En octobre 1943, il devient chef du mouvement (ce qui lui vaudra le grade fictif de lieutenant-colonel après-guerre) et adjoint de Roger Coquoin à la Région P (Paris) pour l'Armée secrète. Ce qui évidemment augmente les risques.

François Wetterwald est arrêté une deuxième fois le 1er janvier 1944 à Paris dans une souricière tendue dans un appartement où il devait rencontrer des membres du comité directeur du mouvement. Réussissant à donner le change, il est libéré le 3 janvier. La troisième arrestation, fatale celle-ci, a lieu le 15 janvier 1944, avenue Mozart, au sortir du métro Muette. Un ingénieur de chez Renault, Max Dumas*, membre de CDLL depuis six mois qui lui avait été présenté par Roger Coquoin comme un homme très sûr, lui avait fixé un rendez-vous. L'objectif était de rencontrer Raymond Jovignot* afin d'apaiser les tensions entre Vengeance et CDLL. En fait, Max Dumas travaillait pour la Gestapo. Il faut savoir que les deux mouvements étaient infiltrés par de nombreux agents doubles (les *V Männer* – hommes de confiance des services allemands). François Wetterwald est torturé rue Mallet-Stevens (15-17 janvier) sous la direction de Frédéric Martin*. Il est détenu rue des Saussaies (17-18 janvier). Interné à Fresnes (18 janvier-21 mars), puis à Compiègne (21 mars-6 avril), il est déporté à Mauthausen le 6 avril 1944 (convoi n° I.199).

Arrivé le jour de Pâques après un voyage de trois jours, il est affecté en tant que chirurgien à l'infirmerie du camp central. Toutefois, il est plusieurs jours dans un *Kommando* à la carrière, d'où un très mauvais état sanitaire. Le 11 mai 1944, il part pour Ebensee. Là, il travaille avec René Quenouille jusqu'au 15 juillet 1944 et contribue à améliorer l'équipement du *Revier* en achetant du matériel grâce à son pécule et opère de nombreux détenus (ses cahiers, tenus sur place, contiennent les comptes rendus de 682 opérations). Il participe au Comité français des déportés et, en tant que médecin, au Comité international du camp. Il est libéré le 6 mai 1945 et revient en France. Il reprend son activité médicale (il sera s'ailleurs président de la Société française d'urologie), tout en étant actif dans des associations de résistants et de déportés.

À y regarder de plus près, le personnage est plus complexe qu'on l'imagine à la lecture de cet itinéraire qui semble rectiligne. Sa carrière de témoin démarre au retour des camps. Mais, comme pour d'autres, elle comporte une face publique (en particulier grâce à l'ouvrage *Les Morts inutiles* réédité à deux reprises), une face moins visible (dépositions à des procès, entretiens dans des institutions

spécialisées), une face semi-publique (engagement dans des associations d'anciens déportés en tant que médecin et militant de la mémoire). Elle comporte aussi des éclipses et des bifurcations. Par exemple, *Les Morts inutiles* est mis au pilon en 1946, François Wetterwald démissionne de la Fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes (FNDIRP) en 1958.

Qu'est-ce qui permet de comprendre de tels aléas ? Un geste réflexif. En l'occurrence, il faut se référer à l'édition de 1991 des *Morts inutiles*. L'auteur ajoute une préface qui pointe un problème survenu en 1946 avec le Parti communiste français (PCF) au sujet de son livre, sachant que, en France, la mémoire d'Ebensee a été globalement forgée par des membres ou des proches du Parti. Et, pour peu que l'on mène l'enquête, on constate que cet épisode est un indicateur du va-et-vient de nature politique qui est l'un des éléments configurant la carrière du témoin. Pourquoi employer l'expression va-et-vient ? Simplement parce que, suivant les moments et les types de documents, le politique – jamais loin – est visible ou non. Ainsi, toujours en suivant la piste réflexive, peut-on se demander si *Les Morts inutiles* est à ce point un acte testimonial dénué de dimension politique, en particulier en confrontant la première et la deuxième édition augmentée. Puis, une plongée dans des archives de 1946 à 1958 (donc largement durant la guerre froide) permettra de prendre la mesure des engagements du médecin avant et après-guerre. Enfin, on verra comment des communistes ou ex-communistes contribuent à la pérennité mémorielle de François Wetterwald. Pour autant, sur certains événements auquels il est mêlé malgré lui, le médecin demeure silencieux.

Au sortir d'un camp de la mort, *Les Morts inutiles* : une réflexion apolitique ?

Dès son retour d'Ebensee, comme son confrère Gilbert Dreyfus qui publie *Cimetières sans tombeaux* à La Librairie française (dépendant du PCF) en 1945, François Wetterwald, âgé de 35 ans, entame une carrière de témoin. Compte tenu de son rôle pendant la guerre, il le fait à double titre : résistant et déporté. Dans les deux cas, le rapport au politique est présent. Toutefois, même si la réflexion du médecin le conduit à refuser une politisation de la Résistance ou de la déportation par ceux qui ont survécu, dans le premier cas, c'est un parti de droite qui est publiquement concerné ; dans le second, de façon implicite ou dissimulée, c'est un parti de gauche. Et, quel que soit le cas de figure, il y a une cristallisation sur des individus précis. Ceci se déroule sur fond de reprise de la vie politique, avec en particulier des élections législatives (celles de 1945 et 1946 consacrent le PCF comme premier parti de France, talonné par le Mouvement républicain populaire – MRP, entre les deux le général de Gaulle ayant démissionné de sa fonction de président du Gouvernement provisoire).

Pour la Résistance, dès que la France est libérée, les membres de Vengeance sortent de la clandestinité et s'organisent pour se connaître et défendre leurs intérêts. François Wetterwald, toujours déporté, ne peut participer à cette dynamique. En revanche, le 25 janvier 1945, Marthe Wetterwald, la mère de François qui était impliquée dans les activités de celui-ci[12], assiste à la première réunion du groupement. Dans le procès-verbal de cette réunion, les dissensions avec CDLL sont rappelées et la question politique est posée d'emblée : « Aujourd'hui la période de Résistance est terminée, les mouvements de Résistance se transforment en partis politiques et recrutent des adhérents non résistants ». Or, les présents veulent rassembler ceux qui ont œuvré au sein du mouvement « en créant une amicale en dehors de toute conception politique, philosophique ou religieuse ». En fait, c'est le mouvement Ceux de la Libération-Vengeance (CDLV) qui est visé. Pour les participants à la réunion, celui-ci

> « depuis la Libération […] était contraint, pour réaliser son programme, d'adopter une ligne politique, de devenir un parti et de recruter de nouveaux adhérents dans toutes les couches du pays »[13]. Ils ajoutent que « l'orientation politique du mouvement CDLV, quelle qu'elle soit, peut ne pas être du goût de tous ceux qui, en ralliant les Corps Francs, n'ont eu d'autres pensées, d'autres objectifs, que de traquer le Boche, de le combattre et d'en débarrasser le Pays. À l'encontre des mouvements, les Corps Francs n'ont plus de recrutement à faire, mais ils ont le devoir de se regrouper, de se compter en dehors de toute considération politique, philosophique ou religieuse ».

Illustration 7. André Mutter.

Telle sera bien la ligne de l'Amicale qui, du coup, se démarque des choix d'André Mutter*. Cet ancien du Parti social français (PSF) du colonel de La Roque, devenu chef de Ceux de la Libération-Vengeance, voulait – le moment venu – transformer son mouvement en Ceux de la Libération Victorieuse. Pour l'heure, il s'emploie à regrouper des forces de droite. D'ailleurs, un peu plus tard, le 16 avril 1945, il crée le Parti de rénovation républicain qui, rapidement, intègre le Parti républicain de la liberté (voir Guillaume *et al*., 2013). En tout cas, lors de la réunion du 25 janvier 1945, les présents estiment aussi qu'« il faut écarter toute trace de dissension et préparer aux valeureux animateurs de Vengeance encore

[12] Par exemple, après l'arrestation de François, Marthe Wetterwald, avec l'aide de Jacques Châtaigneau*, déménage les documents les plus secrets du service de renseignement Turma, stockés 15 rue de Prague.

[13] Procès-verbal de la réunion des membres de Vengeance (25/01/45). Accès : http://chantran.vengeance.free.fr/Doc/Actes23.pdf. Consulté le 01/08 /13.

déportés, une réception dignes d'eux ». Par chance, François Wetterwald revient d'Ebensee.

Pour le compte de la Commission d'histoire de l'occupation et de la libération de la France (CHOLF) lors d'un entretien avec Odette Merlat, le 9 janvier 1946, le médecin témoigne de son action de résistant. En tant que chef de Vengeance, le 25 mai 1946, il participe au premier congrès de l'Amicale et expose un historique. Non seulement il revient sur les démêlées de Vengeance avec CDLL, mais il amplifie les critiques formulées lors de la réunion constitutive à l'encontre de ce mouvement, d'André Mutter et de ceux qui le suivent politiquement. Il précise que « ce mouvement qui, dans la clandestinité, n'avait eu aucune coloration politique, devenait, subitement, une espèce de succursale de l'ancien PSF. D'ailleurs, ce que nous critiquions, ce n'est pas la nuance politique, mais nous critiquions le fait d'avoir pris parti[14] ». Dans la foulée, il publie son historique[15] chez l'imprimeur Téqui (1947) et y reproduit ces accusations.

Au total, le différend est public et concerne plus spécialement une formation de droite, guère éloignée du milieu dans lequel gravitaient les fondateurs de Vengeance. La position défendue par François Wetterwald est celle de la préservation de l'unité de la Résistance. Et si lui et son groupe ont pu être taxés de gaullistes, il affirme que si les circonstances avaient été différentes, « il est possible que nous ayons été giraudistes ou des communistes, comme en ce moment-là, nous avons trouvé le général de Gaulle, nous étions gaullistes. Toutes ces définitions, d'ailleurs, dans notre esprit, ne doivent pas exister » (*ibid.*). Pour ce qui concerne la déportation, la position de François Wetterwald est-elle du même ordre ? Pas tout à fait.

Sa position s'inscrit dans un contexte associatif où le politique a du poids : le médecin adhère à l'Amicale des déportés politiques de la résistance de Mauthausen et de ses kommandos dépendants, créée le 1er octobre 1945. Il est aussi membre de la FNDIRP, créée en 1945-1946 et issue de la Fédération nationale des centres d'entraide aux internés et déportés patriotes, fondée en 1944, deux structures largement contrôlées par le PCF qui a échoué dans sa tentatice d'insurrection nationale et qui ne désespère pas d'évincer le général de Gaulle (Buton, 1993). En outre, sur le plan éditorial, paraissent les premiers témoignages sur les camps par lesquels il est passé, comme le très populaire *Mauthausen* de Paul Tillard* (1945) qui est communiste, « Chiens maudits ». Souvenirs d'un rescapé des bagnes hitlériens du commandant vichysto-résistant Georges Loustaunau-Lacau* (1945) qui appartient à la droite ultra. Donc deux témoignages d'hommes engagés et de bords diamétralement opposés. Ce qui apparaît dans leurs textes et ne correspond pas au rapport que François Wetterwald entretient au politique. Il suffit de se reporter à l'ouvrage *Les Morts*

[14] *25 mai 1946 : 1er congrès de Vengeance*. Accès : http://chantran.vengeance.free.fr/Doc/Actes23.pdf. Consulté le 01/08/13.

[15] La famille du médecin compte des historiens, dont Charles Wetterwald (1871-1972).

inutiles (1946) qui est le coup d'envoi de sa carrière de témoin de la déportation. Examinons donc l'ouvrage tel qu'il est donné à lire, ce qui correspond à un point de vue provisoirement internaliste[16].

Il s'agit d'un volume de petit format, comptant 185 pages, publié au premier trimestre 1946 aux Éditions de Minuit. Le péritexte est important pour comprendre les enjeux de ce texte, au moins du point de vue de l'auteur et de son éditeur. Sur la page de couverture, il est précisé qu'il s'agit du témoignage d'un « D^{r} » et non, par exemple, d'un chef de réseau[17], même si la Résistance est évoquée dans un passage ou un autre. Une telle façon de faire est aussi un moyen de ne pas mettre le politique en avant. L'aspect médical est donc déterminant pour rendre compte de l'expérience concentrationnaire (voir Walter, 2014) et constitue une sorte de cadre de pensée. Comme pour d'autres témoignages édités à la même période, celui-ci s'ouvre par un avant-propos qui déroule une pensée réflexive.

Afin de justifier son projet éditorial et testimonial, François Wetterwald use d'un procédé rhétorique : il répond à des questions qu'un lecteur pourrait se poser. « Encore un livre de plus sur les camps de concentration ? » (Wetterwald, 1946 : 5). Oui, parce qu'il s'agit déjà de lutter contre le risque d'oubli. « Souvenirs personnels ? » (*id.*). Oui, mais le cas du médecin n'est guère différent de celui de beaucoup d'autres déportés ayant connu des étapes identiques : arrestation par la Gestapo, prison, camp en France, déportation, et, pour quelques-uns libération et retour en France (« une dérogation à un état de chose assez aisément accepté… », *ibid.* : 6). « Un récit ? » (*id.*). Non, l'auteur a choisi de décrire des « tableaux singulièrement précis », émergeant du « brouillard » qui entoure le souvenir de la vie concentrationnaire. Un choix spécifique par rapport à celui de son camarade Gilbert Dreyfus (1945) qui, lui, raconte Mauthausen et Ebensee de manière plus classique. Non encore, parce que François Wetterwald assume un style décousu, heurté « pour chanter la mort » omniprésente. Il ne se prend ni pour Bossuet, ni pour Baudelaire. Non enfin, parce qu'il ne cède pas à l'imagerie d'Épinal où sont mis en scène de méchants SS et de bons détenus. En définitive, son ambition consiste à « surtout montrer à quel point un système barbare peut arriver à transformer les hommes » (*id.*). Une montée en généralité qui tranche avec l'exaltation de la Résistance et du sacrifice de mise à l'époque, avec des livres écrits par des déportés communistes ou communisants (comme *Mauthausen* de Paul Tillard ou *Cimetières sans tombeaux* de Gilbert Dreyfus). D'où également une réflexion de l'auteur sur sa relation aux morts et aux survivants.

[16] Bien sûr, au détour d'une page, on perçoit un écho assourdi des débats publics – parfois violents – au sujet de la Résistance et de la déportation (voir *infra*).

[17] On se souvient que, sur la couverture de son ouvrage (1944) consacré principalement à son expérience d'interné en Allemagne, A. Mutter apparaît comme « Président de "Ceux de la Libération-Vengeance"/Membre du Conseil National de la Résistance ». Ce qui ne correspond d'ailleurs pas à ce qu'il était au moment de son arrestation.

Dans la dernière section, « En manière d'oraison funèbre », on trouve une adresse aux disparus, suivie d'une interpellation des revenants. Le tout étant aussi *de facto* à destination des lecteurs lambda. Au départ, le propos est globalement pessimiste. Quelques exemples : « Vous êtes morts comme des chiens » (*ibid.* : 183) et peu de gens s'en soucient. Une formule récurrente dans cette oraison mi-religieuse, mi-laïque. L'auteur ajoute : « Déjà j'entends au loin un bruit de gros sous. Comme dans mon enfance, à Saint-Honoré d'Eylau, le bruit de gros sous qui s'élevait, insistant, couvrant le bruit des prières, tout de suite après le prêche et ses beaux sentiments. Un bruit de gros sous, un large sourire commercial. Embrassons-nous et oublions » (*ibid.* : 183/184). Et l'ancien enfant des beaux quartiers de poursuivre sarcastiquement : « Liberté, Patrie ? Slogans pour nous faire accepter quelque douteuse marchandise ? Il y a des marchands dans tous les temples du monde » (*ibid.* : 184). En quelque sorte, chacun en prend pour son grade.

Toutefois, au-delà du côté grinçant, François Wetterwald expose les conditions pour que la mort des déportés n'ait pas été inutile. Un passage souvent délaissé par les commentateurs de l'ouvrage qui privilégient une lecture du titre en faisant de celui-ci une affirmation. Le médecin rappelle que le camp pouvait être considéré comme un « banc d'essai » de l'inhumain pour anéantir un « caractère ». Cependant, il est possible d'y voir un lieu « au plus au point humain, où seuls les plus dignes conservaient leur dignité, où seuls les meilleurs gardaient un peu de bonté » (*id.*). D'où son interpellation directe de celui qui est revenu : croit-il encore en quelque chose, en la justice, en Dieu, « et, ce qui est plus difficile […] aux hommes ? » (*id.*). Pour lui, la conclusion est que « alors, oui, mais alors seulement, rien n'a été inutile. […] Et cela prouve en tout cas que la Foi, l'Espérance et la Charité – appelle-les comme tu veux dans ton jargon particulier – sont nôtres, je t'assure, et qu'elles sont bien plus puissantes que les bourreaux et les boutiquiers »[18] (*ibid.* : 185). Point final. Une raison de plus de comprendre les raisons pour lesquelles l'étiquette « humaniste chrétien » est souvent accolée à François Wetterwald.

Mais pourquoi ce qui, en fait, s'avère une forme de montée en universalité a-t-il suscité une destruction des exemplaires de l'ouvrage par l'éditeur, peu de temps après la parution ? Une question qui prend tout son sens quand on sait que, dans la section « La société » (*ibid.* : 77/78), si l'auteur se montre distant à l'égard du capitalisme, de l'individualisme, il manifeste aussi des doutes à l'égard de ce qui est nommé solidarité. C'est-à-dire ce que le PCF notamment se vante d'avoir organisé dans les camps avec justice au profit de tous. Pour autant, il ne faut pas oublier que ce mot connaît une fortune sur l'autre bord politique : au milieu des années 30, émerge un Parti de la Solidarité française (Lahousse, 1998) ; sous Vichy, existe un ministère du Travail et de la Solidarité nationale (dont Marcel Déat a la charge le 16 mars 1944). En somme, l'idéologie n'est pas absente

[18] Ce passage est repris dans *Mauthausen. Bulletin de l'Amicale des déportés et familles de Mauthausen* (oct. 1993) pour la page d'hommage lors du décès de F. Wetterwald.

Illustration 8. René Quenouille.

du propos, mais la référence à des courants politiques est passée sous silence. Comme Vengeance, qui était dépourvu d'une section politique (ce qui n'était pas le cas de CDLL), et à la différence de *Cimetières sans tombeaux* de Gilbert Dreyfus, préfacé par Louis Aragon, *Les Morts inutiles* se veut apolitique. Au prix peut-être d'un refoulement, d'une dépolitisation. Pour preuve, ce que François Wetterwald écrit sur René Quenouille[19] à Ebensee. Il en fait le parangon du médecin résistant en camp. D'abord, parce qu'il affiche une sérénité à toute épreuve, en particulier lorsqu'il opère (Wetterwald, 1946 : 84). Ensuite, parce qu'il se conduit en « apôtre » (*ibid.* : 133), c'est-à-dire qu'il a une conduite hautement morale. Enfin, parce qu'il ose dire non aux ordres des SS et de certains médecins nazis. En somme, il est l'initiateur de la « conception française » de l'exercice de la médecine : « Elle consiste, d'une part, à essayer de tirer d'affaire le plus grand nombre de vies humaines possible, et, d'autre part, à envoyer au travail le plus petit nombre de travailleurs, afin de tenter, dans la faible mesure de nos moyens, de saboter la machine de guerre allemande » (*ibid.* : 141/142). Son appartenance communiste reste donc dans l'ombre. Pourquoi ? On ne peut que formuler des hypothèses.

Une première a trait à la prégnance de la dimension médicale qui fonctionne sur le mode homologique. Le « D^r^ » François Wetterwald, comme il est indiqué sur la couverture du livre, rend hommage à celui qui est son aîné de 27 ans et qui, par sa façon d'exercer son art à Ebensee, poursuit la résistance au nazisme. Deuxième hypothèse, excédé par les polémiques politiciennes dans les milieux résistants, François Wetterwald entend préserver l'unité des déportés qui sont revenus. Troisième hypothèse : dans un livre qui s'interroge sur l'utilité ou non des morts, il ne veut pas faire de différences dans le souvenir de ceux qui ont disparu[20]. Tout en poursuivant les mêmes objectifs que ceux qu'il défend en tant qu'ancien chef du corps franc, l'ancien chirurgien d'Ebensee choisit en 1946 la voie du silence et non celle du différend public. Sera-t-il constant tout au long de sa carrière testimoniale ?

[19] Pour plus de détails sur les relations entre R. Quenouille, F. Wetterwald et G. Dreyfus, voir Walter (2014).

[20] Voici comment F. Wetterwald (1946 : 134/135) rend compte de la mort de son confrère : « Il nous quitta le 16 juillet 1944. Nous eûmes très peur en le voyant rappelé à Mauthausen, car son affaire était grave. Mais nous apprîmes plus tard qu'il était parti dans un camp des environs de Hambourg, à Neuengamme. Il ne devait jamais rentrer en France. Évacué de son camp par bateau, il périt avec celui-ci. Mais nous nous rappellerons toujours son départ d'Ebensee, dans le petit matin : nous étions une dizaine autour du camion, et il nous donna à chacun l'accolade ». Une version fautive. R. Quenouille n'est pas mort en rade de Lübeck dans l'un des trois bateaux bombardés par l'aviation britannique le 3 mai 1945. En fait, le sort de R. Quenouille a été mieux connu lors du procès des criminels de guerre de Neuengamme, tenu à Hambourg du 18 mars 1946 au 3 mai 1946, donc après la parution de l'ouvrage.

La mort qui vient : réédition et politisation des *Morts inutiles*

En 1991, 45 ans après la destruction de l'édition *princeps* et en une période de déclin du PCF, François Wetterwald, âgé de 80 ans et retiré à Mont-Saint-Aigan (Seine-Maritime, Haute-Normandie), fait rééditer l'ouvrage à ses frais « pour [s]es amis » aux Éditions Bertout[21] à Luneray dans la collection « La mémoire normande » qui comporte des témoignages sur l'Occupation. Inutile de préciser qu'on est loin du prestige des Éditions de Minuit et que le tirage du volume est confidentiel. Par rapport à celui de 1946, François Wetterwald ajoute une préface et un chapitre résumant un article sur le *Revier* d'Ebensee, « Médecine et camps de concentration », écrit en 1946 et paru en 1947, grâce à un lointain cousin – le docteur Max Wetterwald de Bâle – dans la revue médicale suisse *Praxis* où il mentionne le docteur Quenouille de façon neutre sur le plan politique. La préface, elle, offre une double réflexion : sur la carrière du livre, sur celle du médecin au camp. Un véritable retour en arrière mettant noir sur blanc des épisodes refoulés qui ont des résonances politiques.

Illustration 9. Couverture de *Les Morts inutiles* (1991).

Sur le livre en tant que tel, l'auteur explique d'emblée les conditions d'écriture : pour partie à Ebensee, pour partie à l'Hôpital Cochin où il est soigné au retour (soit six mois). Il donne aussi un bref aperçu des conditions d'édition. En fait, François Wetterwald ne voulait pas publier ce texte. C'est son ami Gilbert Dreyfus, communisant et « patron » des médecins déportés du *Revier* d'Ebensee après le départ de René Quenouille, qui l'avait poussé à le faire et l'avait introduit aux Éditions de Minuit. Celles-ci (il ne nomme pas ses interlocuteurs) avaient accueilli les pages fournies « avec un enthousiasme qui [le] stupéfia » (Wetterwald, 1991 : 3). La suite est pour le moins instructive.

> Son « "œuvre" devait rencontrer le plus grand succès ; il était prévu de faire un premier tirage de 10 000 exemplaires et de garder les "flans" pour de nouvelles éditions… Las ! Quelques semaines après la parution de ce livre, qui avait provoqué bon nombre de critiques favorables[22],

[21] Au départ, en 1934, Bertout est une imprimerie. La maison d'édition qui lui succède est créée dans les années 70. Elle a cessé son activité en 2006.

[22] Les critiques favorables sont nombreuses, y compris dans des journaux d'entreprise comme *Terre et ciel. Revue du personnel d'Air France* (10/12/46), vraisemblablement par l'intermédiaire d'anciens

> tout s'écroula ! Monsieur Louis Aragon, un des fondateurs des "Éditions de Minuit", vint reprocher véhémentement aux responsables d'avoir publié un livre sur la Déportation, qui ne disait mot des Communistes. Dès lors, tout finit très vite… Les invendus furent mis au pilon et ce fut le grand oubli coupé cependant par quelques auteurs qui incorporèrent dans leurs ouvrages, le plus souvent avec mon consentement, des parts plus ou moins importantes de mon petit livre » (*id.*).

De fait, comme pour Gilbert Dreyfus, la carrière testimoniale s'est poursuivie *via* des médiateurs ou témoins seconds (Walter, 2014), tels Olga Wormser et Henri Michel avec *Tragédie de la déportation 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*[23] (1954), Christian Bernadac avec *Les Médecins de l'impossible* (1968), Alain Guérin avec *La Résistance. Chronique illustrée (1930-1950)* (1972-1976). Pour autant, le choix des extraits appartenait à ces médiateurs. Et de toute façon, l'ouvrage n'était plus disponible en librairie, sauf à l'acheter d'occasion.

Quoi qu'il en soit, on constate à quel point la diffusion du livre, et partant la carrière testimoniale de François Wetterwald, est entravée pour une raison strictement idéologique et politique. Cette dernière dimension est accentuée en ce qui concerne la réflexion sur la déportation avec, de nouveau, une montée en généralité. Pour cela, il revient à sa trajectoire de résistant, décrite très sommairement dans la préface (aucun nom de mouvement ou d'accointance politique) : il agit dès octobre 1940, il est agent P1 à compter du 1er janvier 1941. Arrêté le 15 janvier 1944, il ne pardonne pas aux Allemands l'envoi en camp : il aurait accepté d'être fusillé, « car, dit-il, je ne peux admettre ce système inhumain quelque soit le drapeau qui flotte à la porte du camp » (*ibid.* : 4). Faut-il rappeler que, depuis 1945, on a découvert et admis plus largement que les camps n'étaient pas le privilège des seuls nazis ? Le *Goulag* n'est plus considéré comme une vue de l'esprit. Le mur de Berlin est tombé en 1989… Puis François Wetterwald fait retour sur sa propre expérience : « Au spectacle de tant de misères j'ai réagi uniquement en tant que médecin et c'est un médecin qui parle et n'a pas à s'informer, avant de faire son devoir, de la nationalité, de la religion ou de l'appartenance politique de ceux que, parce qu'il est médecin, il DOIT[24] aider » (*id.*). Du reste, sur la couverture, à la différence de celle de 1946, « docteur » est en toutes lettres. Une manière d'insister sur le point de vue professionnel adopté par le témoin.

---

membres de Vengeance.

[23] En l'espèce, O. Wormser et H. Michel (1954 : 259) se trompent en attribuant à G. Dreyfus la formule « Les apôtres ». Elle provient des *Morts inutiles* de F. Wetterwald. En effet, il est indiqué « Gilbert Debrise : *Les Grands Cimetières sans Tombeaux* » ; un *lapsus calami* par contamination avec *Les Grands cimetières sous la lune* de Georges Bernanos (1938) ? Quoi qu'il en soit, la section « Les apôtres » contient un passage qui est un hommage au docteur Quenouille. En outre, l'expression « morts inutiles » est employée par O. Wormser et H. Michel dans un titre (*ibid.* : 249), sans référence à l'auteur. Nonobstant ces erreurs, l'anthologie – préfacée par les présidents des principaux groupements de déportés, qui ne partagent pas les mêmes orientations politiques – fait la part belle à F. Wetterwald, cité pages 18, 46, 115, 214, 249, 299, 353.

[24] La typographie d'origine est respectée.

Une fois encore, il faut lire entre les lignes pour comprendre les enjeux de cet humanisme à coloration laïque (même si d'aucuns veulent y voir un humanisme chrétien). Une constante pour François Wetterwald, dont on déclare à l'envi qu'il est discret. Il suffit de relire son discours à Ebensee, en 1975, à l'occasion du 30e anniversaire de la libération du camp :

> « Nous sommes ici enfin pour témoigner sur ce qui arrive quand un parti s'arroge tous les droits, musèle l'opposition, détruit ou envoie en camp de concentration ceux qui ne sont pas de son avis. Et c'est pourquoi nous ne devons pas nous contenter de dire "Plus jamais de Mauthausen", mais nous devons crier de tout notre cœur "Plus jamais de camps de concentration" » (Wetterwald, 1975).

Un cri peut-être motivé par « l'embellie du communisme » (Courtois, Lazar, 1995 : 345) à ce moment, tant en France qu'en Europe (Italie, Portugal), qu'au Vietnam ou dans certains pays d'Afrique noire. Sans compter la dureté de l'ère brejnévienne (procès de Leningrad, situation des Juifs[25] d'URSS…).

En tout cas, c'est par le biais d'une recherche académique qu'on en sait plus. En effet, peu de temps après la réédition des *Morts inutiles*, le rapport de François Wetterwald au communisme est abordé par une historienne, Anne Simonin, dans un travail sur les Éditions de Minuit (1994/2008[26]). Le 22 avril 1992, elle avait interviewé François Wetterwald sur ses déboires avec les communistes, incontournables à proximité de la Libération. Une période durant laquelle la maison, sous l'impulsion de son fondateur, Vercors, essaie précisément de promouvoir un nouvel « humanisme ». Plutôt un échec en terme de publication : la littérature résistante domine. Si Vercors est un « compagnon de route » du PCF, les Éditions ne deviendront pas pour autant des « éditions militantes. […] Au grand désespoir d'Aragon » (*ibid.* : 209). Ce dernier avait préfacé *Cimetières sans tombeaux* de Gilbert Dreyfus qu'il avait rencontré durant la guerre et qui l'avait marqué (Walter, 2014 : 43-44). Dans les activités des Éditions de Minuit, Louis Aragon est omniprésent et intervient sans laisser de trace. Mais, avant d'en venir à l'évocation du rôle de celui-ci, grâce à des extraits de l'entretien, on a plus de détails sur les circonstances de la publication. On apprend que Gilbert Dreyfus a transmis le manuscrit à l'éditeur par le truchement d'Yvonne Desvignes. N'est toutefois pas dit le fait que Desvignes est le pseudonyme de Vercors et d'Yvonne Paraf® durant les années noires. Elle est à ses côtés pendant la guerre pour s'occuper des Éditions et elle est directrice-adjointe à la Libération. Et ce, jusqu'en 1948. Vercors est effectivement emballé. François Wetterwald, qui n'avait « aucune prétention littéraire » et estimait que son texte avait « surtout un intérêt documentaire » (Simonin, 2008 : 209), a d'ailleurs de nombreuses discussions avec lui, discussions dont il trouvera l'écho dans le roman *Les Animaux*

[25] Dans *Les Morts inutiles*, F. Wetterwald est sensible au sort des déportés juifs. En outre, Alec Prochiantz (2005 : 21) rapporte que, constatant les absences de F. Wetterwald en salle de garde à Bichat, un collègue avait émis l'hypothèse suivante : « *"Peut-on être certain qu'il n'est pas juif ?"* C'est difficile de porter un nom alsacien pendant l'occupation nazie de la France de Vichy ».

[26] Les références au livre d'A. Simonin sont faites à partir de l'édition de 2008.

dénaturés, publié en 1952 chez Albin Michel. Vercors était également d'accord pour publier *La Vanade*, un livre écrit avec Gilbert Dreyfus[27]. Joë Bousquet avait même rédigé la préface. Le projet, qui s'inscrivait « dans le cadre d'une réflexion générale sur l'emprisonnement et ses rapports avec l'écriture » (*ibid.*), ne se concrétisera pas. Pourquoi ?

> « Un jour, en allant aux Éditions, raconte le médecin, je trouve Vercors qui faisait une mine longue comme ça. Il me dit : "Vous savez, il nous arrive une tuile avec votre livre. Louis Aragon est venu, il nous a engueulés parce qu'on vous avait publié. Il a dit qu'on n'avait pas le droit de publier un livre sur les camps qui ne parlait pas des communistes. C'est ennuyeux…" À partir de ce moment là, ça a été fini. Ils ont interrompu toute promotion des *Morts inutiles* » (*ibid.*).

Dans une note de la page 209 de son ouvrage, Anne Simonin explique la situation de la façon suivante. Elle a trait à l'expérience en camp :

> « En fait François Wetterwald ne "néglige" pas les communistes : il les ignore, et volontairement. Lors de son arrivée au camp de Mauthausen, il est reçu par un médecin qui jouissait d'un statut ultra privilégié car il assurait la formation d'un jeune médecin SS. Celui-ci lui demande tout de go : "Êtes-vous communiste ?" Wetterwald, interloqué qu'on ne l'interroge pas d'abord sur sa spécialité, répond que non. Les choses en restent là. Peu de temps après, ce médecin est emmené par le jeune SS qui change de camp et est, en fait, transféré dans un camp d'expérimentation… À la fin de la guerre, ce médecin sera fusillé et sa famille poursuivie par les Polonais pour crime contre l'humanité. C'est François Wetterwald, sur la demande de la famille, qui interviendra et obtiendra l'abandon des poursuites ».

Sur la base de ce que je sais des médecins d'Ebensee, ce récit retranscrit par Anne Simonin semble étrange à plusieurs égards. À ce stade de l'enquête, le recours aux archives prend donc tout son sens : le docteur Quenouille, car c'est lui qui est évoqué sans être nommé, est mis en cause sur un plan politique. Or, on se souvient que, paradoxalement, de tous les déportés ayant été au *Revier* d'Ebensee, c'est François Wetterwald qui, dès le retour, produit le récit le plus détaillé sur ce confrère dont il fait une sorte de héros du monde médical et concentrationnaire.

Les archives : reflets et réflexions politiques

Plusieurs fonds contiennent des témoignages ou des documents de François Wetterwald sur la Résistance et la déportation, sur la mémoire de celles-ci, sur leur impact dans le présent. Certaines pièces datées de 1946 à 1958 qui, évidemment, n'étaient pas destinées à devenir publiques, permettent de mieux comprendre le positionnement politique du médecin. D'abord, on dispose d'informations de première et de seconde main sur sa trajectoire à droite avant-guerre. Ensuite, c'est le rapport aux communistes en camp, dont René

[27] À Ebensee, les deux médecins ont écrit un roman par lettres, *La Vie et la mort du Chevalier de Vanades* (du nom de la villa acquise à Saint-Tropez par les Dreyfus), comportant de nombreuses poésies composées dans l'esprit du XVIII[e] siècle. L'action se déroule durant la Révolution.

Quenouille, qui est commenté par François Wetterwald. Enfin, on mesure à quel point la position d'une grande association de déportés sur le référendum du 28 septembre 1958 sur la constitution a contribué à précipiter la rupture du médecin avec celle-ci.

Dans l'entretien avec Odile Merlat (09/01/46) pour la CHOLF, François Wetterwald, âgé de 35 ans, déclare avoir été « dans sa jeunesse, plutôt nationaliste, d'un patriotisme à la Déroulède ». C'est un peu vague, mais on peut voir là une filiation avec un intérêt pour les Lettres, une propension à la revanche sur l'Allemagne (sa famille n'est-elle pas originaire d'une « province perdue » ?) et un catholicisme conservateur. En outre, on se souvient que Victor Dupont, lui, avait milité aux Jeunesses patriotes quand il était au lycée. Pour François Wetterwald, il n'est pas sûr que ce soit un engagement de prime jeunesse. En effet, dans le dossier déposé en 1951 pour obtenir le titre de déporté résistant[28], on trouve une pièce arrivée on ne sait comment. Elle consigne les résultats d'une enquête de la Délégation spéciale pour l'administration[29] en date du 16 avril 1944, suite à l'arrestation du médecin le 15 janvier : « M. Wetterwald est connu pour avoir été secrétaire de l'"Union Corporative des Étudiants Français" en 1934, adhérent à la "Solidarité Française" en 1936 et membre du Comité Secret d'Action Révolutionnaire (C.S.A.R) en 1937. Aucun renseignement sur son attitude politique, ni sur ses fréquentations avant son arrestation n'a pu être recueilli ». D'évidence, le fondateur du corps franc appartenait à la droite ultra et s'était radicalisé entre 1934 et 1937, puisqu'il était entré dans la clandestine Cagoule (qui a fourni de nombreux collaborateurs, mais aussi quelques résistants). Il était donc foncièrement anticommuniste et l'on peut s'interroger sur son rapport à l'antisémitisme, à l'antimaçonnisme, à l'anticapitalisme revendiqués par tous ces groupements. Quant à la Solidarité française (Lahousse, 1998), il s'agissait d'un mouvement (ligue, puis Parti de la Solidarité française, Parti national corporatif en 1935, Parti du rassemblement français – juillet 1936, Parti du Faisceau français en juin 1937) créé en 1933 par François Coty, ouvertement fasciste en 1937 et hors de la légalité républicaine. On ne comprend que mieux la teneur du soubassement idéologique de l'avant-propos des *Morts inutiles* en

[28] Le dossier est conservé au BAVCC (Caen).

[29] « À la demande des autorités allemandes, un poste de délégué général du gouvernement français dans les territoires occupés fut créé dès juillet 1940 afin d'assurer la liaison avec le chef de l'administration militaire allemande, la Direction des services de l'armistice de Vichy et la délégation française de Wiesbaden, et de veiller plus généralement à la coordination des services administratifs établis dans les territoires occupés. Après l'ambassadeur de France Léon Noël et le général de corps d'armée de Fornel de La Laurencie, Fernand de Brinon prit en décembre 1940 les rênes de la Délégation. Il y demeura jusqu'à la Libération. La DGTO comprenait plusieurs sections, telles que le Cabinet civil, le Cabinet militaire, le Secrétariat général, la Section économique. En son sein fonctionnait également une Section des Affaires étrangères, dirigée par Charles Saint, qui prit en janvier 1942 le nom de Délégation spéciale pour l'administration, puis devint en février 1944 la Section des recours et grâces. C'est elle qui recevait les demandes d'intervention présentées à Fernand de Brinon en faveur de personnes arrêtées, condamnées ou désignées comme otages ». Accès : http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/EGF-F60.pdf. Consulté le 08/05/14.

1946 (anticapitalisme, anticommunisme). Sauf que, comme pour le commandant Georges Loustaunau-Lacau – le fondateur du réseau Alliance –, antisémitisme et antimaçonnisme ont pu disparaître à l'issue de la détention en camp (Walter, 2015b). En ce qui concerne François Wetterwald, celui-ci a conservé de l'amitié pour des compagnons de déportation communistes (il en rencontrait à l'Amicale de Mauthausen ou à la FNDIRP), mais d'autres l'ont marqué négativement.

Sept ans après cet entretien – cette fois pour le compte du CHDGM –, Marie Granet recueille son témoignage (25/11/52). Il permet de nuancer une partie de celui qu'a fait François Wetterwald à Anne Simonin qui concerne Ebensee et non Mauthausen comme elle le laisse à penser. Là encore, il s'agit d'une transcription, avec ce que cela suppose de possibles approximations ou erreurs. François Wetterwald, qui avait aménagé la salle d'opération du *Revier* à ses frais (il avait d'ailleurs conservé une photographie de celle-ci prise par les Allemands[30]), était estimé pour ses compétences professionnelles par le médecin SS Willy Jobst*. Comme Gilbert Dreyfus, comme René Quenouille. Suivons le récit. François Wetterwald précise que l'hôpital,

> « heureusement était sous la direction d'un médecin allemand, le Dr Jolst [Jobst] qui avait le respect de son métier et qui estimait ceux de ses confrères qui le faisait bien. F.W. eut la chance de réussir, dès son arrivée, plusieurs opérations difficiles et, par la suite, obtint pas mal de choses pour sa salle et ses opérations. De même, Jolst [Jobst] admirait beaucoup le Dr G. Dreyfus qui fit des diagnostics étonnants. Il avait, de même, respecté le Dr Quenouille, premier médecin du camp du Revier d'Ebensee, qui quitta le camp peu de temps après l'arrivée de FW. Celui-ci l'a peu vu. Il lui fut présenté dès son arrivée. Quenouille lui demanda : "êtes-vous communiste ?" F.W. répondit qu'il n'avait jamais fait de politique. La conversation se borna à peu près à cela. F.W. n'eut donc presque pas de rapports avec Quenouille et ne peut donner aucune opinion personnelle. Mais il sait qu'il avait eu une influence énorme et que c'est en partie grâce à lui que le Revier à Ebensee était relativement bien organisé et qu'on avait pu sauver pas mal de déportés. Il avait su faire respecter la médecine et les médecins. Le Dr G. Dreyfus et F.W. bénéficièrent de cet état de choses. Ils dirigèrent en fait, l'un la médecine, l'autre (F.W.) la chirurgie, bien qu'ils fussent sous les ordres d'un jeune médecin tchèque Pipka, qui était en réalité non pas médecin, mais étudiant en médecine et, par la suite, ne comptait pratiquement pas ».

Le médecin masque donc son passé de militant politique dans la droite ultra (sauf si le rapport de la Délégation spéciale à l'administration est fautif, ce dont on peut raisonnablement douter). En outre, on est en droit de se demander ce qui motive la notation par Marie Granet de l'impossibilité de donner une « opinion personnelle » : le rapport au politique d'une façon générale ? Son rapport à l'organisation communiste du camp (clairement, René Quenouille ne fait aucune référence à la mouvance gaulliste ou au groupe de résistance maçonnique auquel il appartenait) ? Des interrogations sur son rôle à Neuengamme (René

[30] On peut voir la photographie de la salle d'opération dans le documentaire *Sorciers du ciel et médecins de l'impossible*, dans lequel apparaissent F. Wetterwald et G. Dreyfus. Diffusé sur la première chaîne de télévision le 20/04/70, ce documentaire a été produit par C. Bernadac et réalisé par Claude Deflandre et Jean Bern dans le cadre du 25e anniversaire de la libération des camps.

Quenouille avait été suspecté d'avoir servi les Allemands[31]). En tout cas, il ne tient pas en haute estime les déportés français (ce qui est assez rare dans les témoignages), dont les communistes.

> Les déportés français, « peu nombreux étaient surtout des condamnés pour marché noir, des maquereaux, marseillais, donc des gens de peu de moralité ». Peu de résistants, dont « quelques communistes qui s'aidaient beaucoup entre eux : Havez*, Laffitte*. […] Aucun d'entre eux n'avait un poste important dans le camp, mais, comme ils étaient étroitement unis, ils avaient tout de même une assez grande influence. Par la suite, après la libération, ils ont fait répandre le bruit qu'ils avaient organisé une résistance armée et qu'ils avaient fait une véritable insurrection dans le camp avant l'arrivée des Américains. C'est une simple fable. Il n'y avait pas d'armes dans le camp. La seule manifestation qui eut lieu – et elle ne fut pas d'inspiration communiste – fut le refus du travail dans le tunnel le 5 mai 1945, veille de la libération du camp ».

Ainsi en trouve-t-on une illustration romanesque dans *Les Triomphants* de Paul Tillard, alors écrivain communiste orthodoxe, qui doit son salut aux talents médicaux de Gilbert Dreyfus et François Wetterwald (voir Walter, 2014). Autre indice d'une dépolitisation du témoin par lui-même au profit d'une centration sur la dimension professionnelle, il est transcrit que « le Dr F.W. fit partie du "Comité français de déportés" d'Ebensee et aussi du "Comité International" du camp où il siégeait en tant que médecin, à côté d'Ulmann* (Pichon) de Laffitte[32] et d'Havez (tous trois communistes) ». C'est d'ailleurs la compétence médicale qui sera une pierre de touche de son engagement à la FNDIRP.

En effet, François Wetterwald est adhérent de cette fédération, proche du PCF. Il dirige le « dispensaire de la rue Leroux » qui a commencé à fonctionner en 1946. Selon Serge Wolikow (2006 : 209), « toute l'action de l'association consiste en une solidarité active et surtout proposant un "supplément d'âme" à la seule redistribution de prestation ; ce militantisme d'un type nouveau emprunte tant à la culture communiste qu'à la culture humaniste et chrétienne ». Une compatibilité possible pour le médecin. Jusqu'à quand ? En juin 1957, le médecin est élevé au grade de Commandeur dans l'Ordre national de la Légion d'honneur. La FNDIRP le félicite et veut organiser une réception. Les choses se gâtent en juillet 1958 : il présente sa démission de médecin directeur du dispensaire en raison de la lourdeur des charges pour lui. Et le 16 septembre de la même année, dans une lettre à Charles Joineau*, il manifeste son opposition à la résolution du bureau de la FNDIRP sur le référendum qui invite à voter non à l'instar du PCF. Ce n'est pas le choix qui le dérange, mais il est « trop attaché à la liberté d'opinion pour ne pas penser que, sur ce grave problème en particulier, chacun doit être libre d'adopter l'attitude la plus conforme à sa conscience ». Il regrette que le Conseil

[31] R. Quenouille ayant été impliqué (malgré lui) dans des expérimentations sur des enfants juifs à Neuengamme, des enquêtes furent menées à ce sujet par les autorités françaises et anglaises. Sur la base de témoignages de plusieurs déportés, elles se sont soldées par la mise hors de cause du médecin.

[32] Dans *Ceux qui vivent* (1947 : 393), J. Laffitte signale que F. Wetterwald siégeait dans le « comité national » en tant que chirurgien, membre de Ceux de la Résistance (et non de Vengeance ou de Ceux de la Libération-Vengeance).

national n'ait pas été consulté. De surcroît, il estime que cette décision va créer « une scission qu['il] crain[t] définitive parmi les déportés ». Il précise : « J'avoue que l'unité de la Résistance et de la Déportation a toujours été pour moi le but essentiel à atteindre. Ce n'est qu'en demeurant unis que les déportés peuvent véritablement faire entendre leur voix ». En conséquence, François Wetterwald remet sa démission, mais il assure que « quoi qu'il arrive, [il] rester[a] toujours fidèle à [s]es amitiés et à la camaraderie née dans les camps ». Globalement, il tiendra parole et la pareille lui sera rendue.

Du côté des communistes et des « ex », une réflexion positive

Au vrai, hormis ses confrères René Quenouille et Gilbert Dreyfus, François Wetterwald n'a cessé d'être entouré de communistes ou de communisants qui, au fil du temps, ont parfois pris leurs distance avec le Parti. Cependant, quelles que soient les options choisies, l'image du médecin qu'ils réfléchissent dans leurs propos est très positive. Il en va ainsi pour plusieurs camarades de déportation, non médecins, qui ont eu affaire à lui au *Revier* ou au Comité national du camp. Mais aussi pour un ancien professeur d'allemand qui a connu *Les Morts inutiles* par l'intermédiaire d'un confrère et ami de François Wetterwald. C'est dire que l'univers professionnel est prégnant et que, pour une part, il contribue à mettre le politique entre parenthèses à certains moments.

Illustrations 10, 11, 12. Gilbert Dreyfus, couverture de *Cimetières sans tombeaux* (1945), couverture de *Week-end à Dachau* (1947).

De fait, dans la mémoire française d'Ebensee, figure un trio de médecins. Non qu'ils soient les seuls avoir travaillé au *Revier*, mais ils ont marqué les esprits par leur action. Par leur destin aussi. Jouent encore leur âge, leur personnalité et leur rang professionnel. Autant d'éléments qui conditionnent les rapports entre eux. À bien des égards, la hiérarchisation du corps médical se retrouve dans le camp. C'est ainsi que René Quenouille est le « patron » fondateur. Et si François Wetterwald est arrivé en mai 1944 à Ebensee, Gilbert Dreyfus, arrivé en juillet, mais plus âgé et plus titré, a pris la succession. Non sans impact sur les témoignages. Animé par une forme d'*hybris*, dans *Cimetières sans tombeaux*

(Debrise, 1945), il fait l'impasse sur l'initiateur de la conception française de la médecine et valorise sa propre place[33], quand François Wetterwald – le benjamin – rend modestement hommage à René Quenouille, quoi qu'il lui en coûte. En fin de compte, le chef de Vengeance – des trois médecins celui qui a le rôle le plus important en tant que résistant – voit malgré tout sa position en quelque sorte minorée par rapport à celle de ses aînés lorsqu'ils sont évoqués, même si les jugements le concernant sont laudatifs.

Illustrations 13, 14, 15. Paul Tillard, couverture de *Les Triomphants* (1953), couverture de *Le Pain des temps maudits* (1965)

Paul Tillard évoque brièvement François Wetterwald, Gilbert Dreyfus et René Quenouille dans *Mauthausen* paru dès 1945. Et surtout, alors que ce dernier disparaît de l'horizon testimonial et littéraire de l'écrivain, sous le pseudonyme « Julien » (donc seuls les initiés le reconnaissent), François Wetterwald, est un personnage notoire, apparaissant à trois reprises, dans *Les Triomphants* (1953) et *Le Pain des temps maudits* (1965), deux romans à forte composante autobiographique sur Ebensee. Au moment de la rédaction du premier, l'écrivain est encore un militant dans la ligne du Parti (par exemple, il accrédite la thèse du soulèvement communiste avant l'arrivée des Américains au camp) ; au moment du second, il est exclu du PCF depuis 1956. Ceci étant, on l'a indiqué, Paul Tillard doit la vie à François Wetterwald et à Gilbert Dreyfus[34] qui l'ont opéré au *Revier* dans des circonstances très difficiles, au point qu'il est un cas décrit par le chirurgien dans la revue *Praxis* (Wetterwald, 1947b)[35]. En dehors de toute considération politique qui pourrait conduire à des variations dans la perception du médecin, c'est là une raison personnelle et fondamentale (l'écrivain est quasiment en dette) de maintenir vivace le souvenir de François Wetterwald, quand bien même est-ce Gilbert Dreyfus (« Raymond » dans les romans), devenu président de l'Amicale de Mauthausen et professeur de médecine qui est privilégié (voir Walter, 2014).

[33] G. Dreyfus a toutefois publié un texte plus « militant » dans lequel il précise le rôle de R. Quenouille : il forme l'un des chapitres de *Week-end à Dachau* (Debrise, 1947). En outre, concernant F. Wetterwald, il lui dédie la seconde édition de *Cimetières sans tombeaux* (1979) et lui réserve une part plus belle que dans la première édition. De même, il y fait justice du rôle de R. Quenouille. Sur ces différents points, voir Walter (2014).

[34] P.Tillard (1953 : 55) dédie la deuxième partie, « Les hommes qui aident à vivre », des *Triomphants* à « Gilbert D. ». G. Dreyfus (« Raymond » dans le roman) est médecin, résistant au Front national.

[35] Cette opération est décrite par C. Bernadac (1968 : 94/95) dans *Les Médecins de l'impossible*.

Illustrations 16 et 17.
Jean Laffitte,
couverture de *Ceux qui vivent* (1947).

Quant à Jean Laffitte, communiste orthodoxe jusqu'à la fin de sa vie, il en fait une figure exemplaire, mentionnée à trois reprises, de *Ceux qui vivent* (1947), un livre commandé par le PCF sur les communistes en déportation (René Quenouille y est largement évoqué comme tel, voir Walter, 2014 ; la dernière phrase de l'ouvrage est un « chant d'amour[36] » à la France du docteur Gilbert Dreyfus, membre du Front national). Par la suite, il accorde plus d'importance à François Wetterwald. Au moment du décès du médecin, dans *Mauthausen*, le bulletin de l'Amicale des anciens du camp, il rend un hommage appuyé à François Wetterwald, avec lequel il entretenait des « rapports d'amitié, trop espacés » (Laffitte, 1993 : 3). L'article est titré « Celui que nous appelions François »[37]. Bien sûr, il s'agit d'un écho de *Certains l'appellent François*[38], le documentaire sur François Mitterrand diffusé en 1974. Toutefois, dans les propos de Jean Laffitte, on ne trouve aucune allusion aux options politiques de son camarade. L'écrivain ouvre son hommage par une anecdote : lors d'une assemblée du Comité national français à Ebensee qui voulait organiser une soirée ouverte à tous les déportés, certains souhaitaient des prises de parole. Un homme « s'écria : "Ne recommençons pas aujourd'hui par une division, il faut parler d'une seule voix"… L'homme qui jusque là n'avait rien dit, s'appelait François Wetterwald, il nous a tous mis d'accord » (*ibid.*). Ce qui, au demeurant, est en cohérence avec les raisons de sa démission ultérieure de la FNDIRP[39]. Dans ce texte, Jean Laffitte évoque René Quenouille dont il précise seulement que c'est par son intermédiaire qu'il a fait connaissance de François Wetterwald (dans *Ceux qui vivent*, il avait pris soin d'insister sur son action en tant que communiste). Il évoque aussi Gilbert Dreyfus, là encore sans aucune référence à l'engagement au Front national. Il souligne la « fidélité sans faille » du disparu en ajoutant, « je sais qu'il ne souhaitait pas que l'on parlât beaucoup de lui ou de l'homme qu'il était »[40].

---

[36] « Je te salue, ma France aux yeux de tourterelle,/Jamais trop mon tourment, mon amour jamais trop… » (Laffitte, 1947 : 419).

[37] Sur la page précédente, on peut découvrir une photographie ainsi légendée : « Aux côtés de François Wetterwald, Rodriguez Moran et J. Laffitte devant le monument français lors d'un pèlerinage ».

[38] Patrick Aubrée, *Certains l'appellent François*, 50', film sorti le 24/04/74.

[39] Malgré le différend ayant opposé F. Wetterwald à la FNDIRP (voir *supra*), celle-ci a envoyé un télégramme de condoléance à l'épouse du médecin. La première ligne manifeste une proximité personnelle : « Nous apprenons la disparition brutale de votre mari notre camarade François » (11/06/93). Rien de plus sur le rôle de F. Wetterwald dans la Résistance, en camp ou dans l'association.

[40] Dans la même livraison de *Mauthausen*, le général Pierre Saint Macary* (1993) rend hommage à F. Wetterwald. Il rappelle que ce dernier a obtenu que la promotion 1989-1992 de Saint-Cyr soit baptisée « Capitaine Hamacek* » (l'insigne de la promotion comporte celui de Vengeance). Cet ancien de Vengeance est mort au combat au Laos en 1953. Il commandait la 4e compagnie

Manifestement, en l'espace de près de cinquante ans, le facteur politique (si ce n'est la responsabilité du nazisme et de l'État français vichyste) a perdu du poids dans l'évocation de la déportation. Ce qui est moins le cas pour la Résistance. Certes, les survivants sont peut-être enclins à ne pas évoquer des divergences lorsqu'un deuil les affecte, mais surtout la déportation est perçue avant tout comme une tragédie humaine. Une approche qui n'est pas sans impact sur ce que l'on pourrait qualifier de carrière testimoniale posthume de François Wetterwald.

Illustration 18. Couverture de *Les Morts inutiles* (2009).

En 2009, paraît la troisième édition des *Morts inutiles*. L'ouvrage est publié chez L'Harmattan dans la collection « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui » dont le directeur est Thierry Feral*. Celui-ci est germaniste, ancien professeur en classe préparatoire. Il a été membre du PCF[41] et proche de Pierre Juquin*. C'est donc grâce à un « ex » que le livre est de nouveau disponible dans le circuit commercial classique. Il l'a connu *via* un médecin, Henri Brunswic*, responsable des publications de l'Association des médecins internés et déportés de la Résistance, association dont François Wetterwald fut secrétaire général et président d'honneur jusqu'à sa mort. Pour sa part, Thierry Feral est engagé dans la réflexion sur la médecine, la science et l'éthique[42]. Du coup, tout en republiant la deuxième édition des *Morts inutiles*, il la transforme en adjoignant un sous-titre : « Un chirurgien français en camp nazi ». En outre, il établit une édition savante puisqu'il présente, annote et commente le texte[43]. La quatrième page de couverture résume sa perception et son projet :

---

du 2e Bataillon étranger de parachutistes (appartenant à la Légion). Un combat colonial que n'approuvaient pas plus P. Tillard que J. Laffitte. Comme quoi, la politique n'était plus vraiment de mise à l'Amicale de Mauthausen en 1993.

[41] L'auteur remercie T. Feral pour l'entretien qu'il lui a accordé (19/09/13).

[42] Parmi les ouvrages publiés dans la collection : Hanania Alain Amar, *Les Savants fous. Au-delà de l'Allemagne nazie* (2008) ; Henri Brunswic, *Souvenirs germano-français des années brunes : par dessus l'abîme* (2006) ; Henri Brunswic, Anne Henri, Thierry Feral, *Médecine et nazisme* (1998) ; Thierry Feral, *Contre la vie mutilée. Considérations d'un germaniste à l'attention des lycéen(ne)s* (2008).

[43] Si T. Feral manifeste une grande admiration à l'égard de F. Wetterwald, il n'est cependant pas spécialiste de l'histoire de la Résistance et de la déportation. Ce qui, en raison de quelques approximations dans les notes ou commentaires, n'est pas forcément du goût de descendants d'anciens de Mauthausen et Ebensee.

> *Les Morts inutiles* est « un chef d'œuvre d'humanisme d'une exceptionnelle tenue littéraire. Pourtant alors que l'on peut parler d'un foisonnement de la "littérature concentrationnaire", l'ouvrage de François Wetterwald reste toujours relativement confidentiel pour des raisons expliquées dans cette édition. C'est pourquoi j'ai souhaité qu'il puisse être aujourd'hui mis à disposition de tous, et notamment des nouvelles générations qui devront peut-être un jour, dans des circonstances très particulières, savoir se mobiliser avec courage et sans concession. L'époque contemporaine a été et est encore par bien des aspects celle des "morts inutiles". Lire François Wetterwald, c'est se persuader qu'un autre monde est possible pour peu que l'on veuille s'en donner les moyens… ».

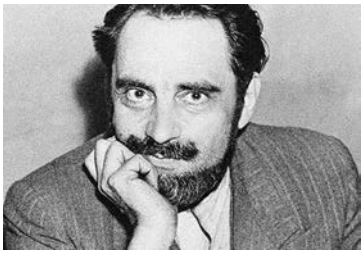
Dès son introduction, Thierry Feral explique les déboires du médecin avec les Éditions de Minuit et le PCF. Il enfonce même le clou. Tout en reconnaissant le rôle éminent de militants communistes « dans la lutte contre le nazisme » (Wetterwald, 2009 : 6), il ajoute que « nul ne l'ignore aujourd'hui : si le Parti communiste fut bel et bien le "parti des fusillés", il n'eut pas l'exclusivité de la Résistance et accoucha même de quelques collaborateurs dans le sillage de Jacques Doriot » (*ibid.*). Au sujet de la mise au pilon, il précise aussi que « douloureusement affecté par cette bassesse inattendue, […] François Wetterwald se cantonnera dès lors dans son activité chirurgicale » (*ibid.* : 7). On constate qu'avec ce renforcement de la dimension médicale, l'œuvre de François Wetterwald fonctionne comme une pierre apportée à l'édification d'un humanisme contemporain. Ce qui, au demeurant, correspond à l'une des ambitions des Éditions de Minuit au moment de leur création.

Au bout du compte, c'est bien la figure du médecin humaniste qui domine. Pas plus Paul Tillard que Jean Laffitte n'ont introduit un coin politique dans leur relation à François Wetterwald. Et il revient à un ex-communiste qui, en raison de son âge, n'a été ni résistant ni déporté d'accentuer ce que François Wetterwald reprochait à des membres du Parti. Ceci sans s'intéresser plus avant à l'itinéraire politique de l'auteur du livre qu'il édite ou à ceux des fondateurs de Vengeance. Cette « pré-histoire » demeure dans la coulisse comme un autre événement qui pourtant, en son temps, avait fait grand bruit et auquel François Wetterwald a été mêlé bien malgré lui. On n'en trouve d'ailleurs quasiment aucune trace dans les ouvrages sur la Résistance ou la déportation. Pourtant…

Conclusion

Pendant que François Wetterwald est interné à Fresnes, le 11 mars 1944, 21 rue Le Sueur à Paris (qui n'est pas libérée), des pompiers découvrent dans un hôtel particulier des cadavres, des corps découpés ou disséqués, des restes humains qui brûlent dans une chaudière… La police pense avoir affaire à des crimes perpétrés par la Gestapo ou des affidés français de celle-ci, ou bien encore, comme l'a indiqué sur place un homme qui a vite disparu, à des exécutions par la Résistance de traîtres ou de collaborateurs. L'enquête avance. Cet homme est, en fait, le propriétaire des lieux : le fameux docteur Petiot. Il est arrêté

le 31 octobre 1944 par une équipe de la Direction générale des études et recherches (DGER). Au-delà du fait divers atroce faisant qu'on a tendance à y voir un avatar de l'affaire Landru, la mise au jour des agissements de Marcel Petiot pose de nombreuses questions sur les relations entre la police, l'occupant, le milieu, la Résistance[44]. Vengeance est concerné. En particulier parce que Marcel Petiot explique aux enquêteurs, tout comme aux magistrats lors du procès, que, sous le nom de docteur *Eugène*, il était chef d'un sous-réseau d'Arc-en-Ciel, le « groupe » Fly-Tox. Ce dernier est une affabulation, sauf à considérer qu'il était constitué de rabatteurs pour des résistants ou des Juifs cherchant à passer en Espagne ou en Argentine, moyennant finances. Des voyages qui se terminaient dans la chaudière de l'hôtel de la rue Le Sueur[45]. Arc-en-Ciel, lui, est une réalité : précisément, il s'agit d'une sous-réseau de Vengeance (voir Wetterwald, 1947), lié aussi à la centrale Gulliver et à la Confrérie Notre-Dame. En outre, on ne sait trop comment, le médecin connaissait l'engagement de Jean Charbonneaux*, dit *Cumulo*, un adjoint de Victor Dupont pour le réseau de renseignement Turma-Vengeance, mort sous les balles de la Gestapo le 4 octobre 1943. Il est vrai que le docteur Petiot, dont les activités lucratives étaient repérées par la Gestapo, avait été arrêté grâce à un « mouton », torturé et interné à Fresnes (22/05/43-13/01/44) où il avait rencontré en cellule trois membres d'Arc-en-Ciel. Il ne cessa d'ailleurs de protester de son appartenance à la Résistance. Comment cela fut-il possible ?



Illustrations 19 et 20. Marcel Petiot après son arrestation et lors de son procès.

En septembre 1944, Marcel Petiot avait réussi à intégrer les FFI dans le 10e arrondissement de Paris (après avoir été dans les Milices patriotiques, le 1er régiment de marche) en tant que lieutenant, puis capitaine et enquêteur, chargé de l'épuration, à la Sécurité militaire (caserne Reuilly). Suite à un entretien avec un journaliste cherchant des informations sur les derniers détenus de Compiègne internés outre-Rhin et non libérés malgré la « promesse » des Allemands, il avait été en contact avec un médecin, Henri Gérard qui, en 1942, avait été arrêté puis libéré, faute de preuves. Celui-ci savait que François Wetterwald était déporté.

[44] Pour une aperçu des problèmes posés par l'affaire Petiot, voir notamment : Perry, Chabert (1957), Varaut (1974), Jullian (1980), Decaux (1986, 1998), Boudard (1989), Jacquemard (1993) Berlière (2001).

[45] Quatre agents de la Carlingue (nom du groupe d'auxiliaires français de la Gestapo, ayant leurs locaux rue Lauriston) ont également été assassinés par le docteur Petiot.

Le faux résistant se présente donc à sa mère[46] le 11 septembre en expliquant qu'on peut négocier des échanges de prisonniers sous couvert de la Croix-Rouge[47]. Il lui demande les circonstances de l'arrestation de son fils, examine tous les papiers officiels et revient deux jours après parce qu'il lui manque le livret militaire de son jeune confrère. Profitant d'une absence momentanée de Marthe Wetterwald, il le vole avec d'autres pièces et remplace des photographies par les siennes. Du coup, tous les papiers, militaires notamment, sont en règle. C'est ainsi que, au moment de son arrestation, on découvre sur lui divers documents, dont les cartes du Parti communiste français auquel il a adhéré et de l'association France-URSS. On découvre aussi plusieurs autres papiers au nom de Wetterwald, dit *Valéry*[48].

Illustration 21. Carte d'identité au nom de François Wetterwald portant la photo de Marcel Petiot.

Logiquement, le nom Wetterwald – accolé à celui du criminel – se retrouve dans la presse, à certaines audiences du procès, dans les livres publiés sur le « docteur Satan » ou dans des émissions de télévision comme la populaire *Alain Decaux raconte*[49], le rôle de François Wetterwald dans la Résistance n'étant généralement

[46] Voir la déposition de M. Wetterwald le 20 novembre 1944 (archives de la préfecture de Police de Paris, série J., affaire Petiot, carton V). Dans le film *Le docteur Petiot* (Christian de Chalonge, 1990), on peut découvrir une scène où, sur un toit de Paris, se rencontrent M. Petiot (Michel Serrault) et M. Wetterwald (Dominique Marcas). Celle-ci est toutefois mentionnée sous le nom de *Madame Valéry*. Le film est sorti du vivant de F. Wetterwald. Quant à savoir s'il l'a vu ou si on lui en a parlé…

[47] Il y avait bien des contacts avec la Croix-Rouge. Le 23 juin 1944, l'Agence centrale des prisonniers de guerre du Comité international de la Croix-Rouge à Genève écrit au service des étrangers de la Croix-Rouge allemande pour demander des nouvelles de F. Wetterwald. En date du 19 mars 1945, on dispose d'une demande relayant celle de Max Wetterwald, le médecin bâlois qui s'inquiète de ne plus avoir de nouvelles de son cousin François qu'il sait à Mauthausen. Le service fait envoyer au prisonnier un colis de vivre. Le 20, une réponse peu informative est transmise à M. Wetterwald. L'auteur remercie chaleureusement Héloïse Schibler, muséologue et sociologue à Lausanne, pour son aide à la consultation des dossiers de la Croix-Rouge aux Archives de l'histoire contemporaine à Zürich.

[48] Valéry est le nom du confrère auquel M. Petiot a racheté son cabinet du 66 de la rue Caumartin.

[49] Une édition de *Alain Decaux raconte*, diffusée le 01/12/75 sur Antenne 2, est consacrée à « L'Affaire Petiot » (62', réalisateur : Jean-Charles Dudrumet). On se rappelle que, la même année, F. Wetterwald avait prononcé un discours à Ebensee à l'occasion du 30e anniversaire de la libération des camps…

pas estimé à sa juste valeur. Et en l'espace de 45 ans, il y eut de nombreuses reprises des mêmes versions de l'affaire et quelques pseudo-scoops.

Par exemple, Marcel Jullian (1980 : 198 *et sq.*) tend à prouver que Fly-Tox était bien un sous-réseau de Turma-Vengeance ; il exhume également une pièce rédigée en novembre 1944 par un commissaire de police, lui-même accusé de collaboration, visant à attester que Marcel Petiot était « employé » par les FTP (*ibid.* : 203/204). Plus tard, Alain Decaux, dans *Les Assassins* (1986 : 349-360), se fait l'écho d'une longue lettre que ce commissaire lui a adressée suite à son émission sur le docteur Petiot en 1975 : il montre que le médecin aurait été une sorte de justicier ou d'épurateur au service du PCF[50]. Donc une collusion entre un assassin qui se revendique comme membre d'une organisation dépendant de Vengeance et le PCF ! Le va-et-vient politique est là où on ne l'attend pas. C'est à ce genre de turpitudes que, au retour d'Ebensee et des années durant, François Wetterwald est confronté. Mais à la différence de ce qui concerne René Quenouille et le PCF, il semble ne jamais en avoir parlé publiquement. Entre ces deux médecins qui eurent des fonctions électives locales à gauche, l'un adjoint au maire de Villeneuve-Saint-Georges, l'autre maire de Villeneuve-sur-Yonne[51], il avait choisi. De René Quenouille, tout communiste qu'il était, il n'a à aucun moment mis en cause sa qualité de résistant et d'inspirateur d'une conception française de la médecine en camp. Au contraire, il l'a valorisé malgré sa déconvenue à Ebensee et ses déboires avec Louis Aragon. Quant à Marcel Petiot, guillotiné le samedi 25 mai 1946 au matin, quelques heures avant l'ouverture du premier congrès de l'Amicale de Vengeance et en période de préparation des élections législatives, il ne pouvait que lui rappeler de sulfureuses histoires de la Résistance (y compris dans son propre mouvement) ainsi qu'un exercice on ne peut plus déshonorant de la médecine. Il l'a donc passé sous silence. Ce qui, *in fine*, ne regardait que lui. Pour cet homme discret, si ce n'est secret, une façon comme une autre d'être en réflexion.

---

[50] Dans son émission Alain Decaux raconte, celui-ci ne disait mot de la dimension politique de l'affaire et estimait que le commissaire de police était quasiment « nazi ». Entre-temps, A. Decaux a notamment lu l'ouvrage de M. Jullian (1980) et a reçu une lettre du commissaire Soutif, dit *capitaine Simonin*. Dans *Les Assassins* (1986 : 249), il estime qu'il s'agit d'« un curieux témoignage », d'un « récit où la véhémence ne manque pas » (*ibid.* : 358). Il ajoute que « M. Simonin n'était guère aimable à [son] égard [et] que cette colère aurait dû, plutôt qu'à [lui] s'adresser aux historiens qui [l']ont précédé et dont [il] n'[a] fait que reproduire les accusations. Mais voilà, à la télévision, tout prend une dimension bien différente… » (*ibid.* : 359). Convaincu, A. Decaux (au demeurant devenu académicien) a donc repris les thèses anticommunistes de celui-ci (sur l'action ambiguë du policier durant l'Occupation, membre du réseau Alliance et de l'Organisation de résistance de l'armée, qui a lutté contre des résistants communistes et sur sa participation au Plan bleu, voir Berlière, 2001 : 220-227 et Augustin, 2006 : *passim*). Cette vision de l'affaire est partagée par A. Boudard (1989 : 234 *et sq.*), un auteur à succès. Enfin, dans le troisième tome de *C'était le XX^e siècle*, A. Decaux (1998 : 330-347) amplifie considérablement la thèse de l'accointance communiste de M. Petiot et réfute avec force la collaboration du policier avec l'occupant (il a rencontré le commissaire dont il protège d'ailleurs l'anonymat).

[51] D'aucuns pensent que M. Petiot, radical-socialiste, était aussi franc-maçon à la loge Concorde (Sens). Pour sa part, R. Quenouille avait été membre de la loge Danton (Villeneuve-Saint-Georges).

Notices biographiques

Brunswic Henri (1913-2004). Issu d'une famille juive allemande chassée par les nazis, d'origine alsacienne, Henri Brunswic obtient la nationalité française par réintégration. Mobilisé en 1939, replié à Clermont-Ferrand, il réussit à poursuivre ses études médicales et soutient sa thèse. Il est engagé dans des associations juives comme l'Œuvre de secours aux enfants ou la Maison des médecins de Bron. Après-guerre, il se consacre notamment à l'action humanitaire (association Self Help) et fonde la Ligue internationale pour la promotion de l'éthique médicale. Ami de François Wetterwald, il a poussé celui-ci à rééditer *Les Morts inutiles*. De même avec Thierry Feral*. Voir ses *Souvenirs germano-français des années brunes : par dessus l'abîme* (2006).

Chanel Raymond (1908-1999). Odontolaryngologiste à Nevers, Raymond Chanle est un ami de longue date de Victor Dupont*. Résistant, créateur et chef du secteur évasion de Vengeance, il fait passer la ligne de démarcation à des centaines de personnes. Il est l'un des organisateurs du service de renseignement de l'Armée volontaire, intégré au mouvement. Arrêté le 2 novembre 1942 par la police française à Paris, interné à Fresnes (06/09/43), il est déporté le 6 septembre 1943 (convoi I.132, départ de Paris) à la Neue Bremm, puis à Mauthausen le 18 septembre de la même année. En collaboration avec Michel Chrestien, un proche du colonel Rémy qui signe une préface, il publie ses souvenirs en 1970 sous le titre *Médecin en enfer*.

Charbonneaux Jean (1918-1943). Aspirant démobilisé, Jean Charbonneaux entre à HEC et à Vengeance. Il participe aux actions armées et à la création de la branche renseignement. Sous les pseudonymes de *Jean-Marie* puis de *Cumulo*, il devient l'adjoint de Victor Dupont*. Trahi, il est abattu par un agent français de la Gestapo (voir Wetterwald, 1947c ; Mallez, 1996).

Châtaigneau Jacques (1925-1944). Externe des hôpitaux, sous le pseudonyme de *Jacquy*, Jacques Châtaigneau est secrétaire de François Wetterwald, Membre de la compagnie André, il est tué par un tireur ennemi dans le maquis Bernard du Morvan.

Coquoin Roger (1897-1943). Engagé volontaire pendant la Grande Guerre, Roger Coquoin entame ensuite des études de pharmacie et prépare le concours de l'Internat (médaille d'argent), ainsi que des certificats en physique et chimie. Il dirige le laboratoire de chimie à l'Académie de médecine de Paris. Capitaine pendant la campagne de France, démobilisé, il cherche des contacts avec la France libre et rencontre Honoré d'Estienne d'Orves, puis Maurice Ripoche*. Il entre à CDLL (pseudonymes : *François*, *Lenormand*). Après l'arrestation de Maurice Ripoche, il prend la tête du mouvement. Il participe à la première réunion du Conseil national de la Résistance. Son caractère entier ne facilite pas les relations avec François Wetterwald (qui le voit comme un homme d'« extrême-gauche », entretien avec Odette Merlat – 09/01/46, CHDGM). Le 29 décembre 1943, il va à

un rendez-vous, en fait une souricière, chez l'un de ses adjoints. Tentant de fuir, il est touché de deux balles et décède peu après.

Charlemagne-Léon (1872-1954). Le frère des Écoles chrétiennes Charlemagne-Léon (*alias* Léon Maisonneuve) est visiteur du district du Mans (1920-1939), puis procureur général (1939-1950). En mai 1940, devant l'avance allemande, il met en sûreté les valeurs mobilières de l'Institut en les transportant dans le Midi de la France. Il conserve sa résidence rue de Sèvres et reçoit notamment des soldats allemands appartenant à son Ordre. Depuis l'entrée en guerre de l'Italie, le frère vicaire général Arèse-Casimir (Noël-Valentin) Bression a transféré sa résidence de Rome à Mauléon-Soule : pour le rencontrer en évitant que les Allemands s'intéressent à ses activités, le frère Charlemagne-Léon se rend à Mauléon en franchissant clandestinement la ligne de démarcation, *via* Saint-Palais où un frère lui facilite le passage. Il va aussi en Belgique, en Suisse et à Monaco. Le 12 septembre 1940, Louis Pasteur Vallery-Radot (président de la Croix-Rouge française et futur président du Comité médical de la Résistance) lui délivre un certificat pour « visiter certains camps de prisonniers ». Fin 1940, le frère Charlemagne-Léon met Victor Dupont en contact avec le frère Hippolyte-Léon (supérieur du pensionnat Godefroy de Bouillon à Clermont-Ferrand, accueille des Juifs, des réfractaires, fournit une aide matérielle à la Résistance, etc.) qui est un ami du général Watteau (connu aussi de M^me^ Renault*), chef du SR Air, et qui a des contacts avec des officiers du SR Guerre de Vichy. Il est incarcéré à Paris en 1944 et, selon les archives de l'Ordre, « ne devra sa prompte délivrance qu'à l'intervention de personnages haut placés ; mais il lui faudra, durant plusieurs semaines, reparaître devant le tribunal de la Gestapo ». Rien n'est dit de ce qui lui est reproché, ni de quels personnages haut placés il s'agit. Par ailleurs, on sait que quatre frères (anciens officiers de réserve) du Likès à Quimper faisaient partie de Vengeance. L'auteur remercie chaleureusement le frère Alain Houry, archiviste des Frères de France, pour son aide précieuse.

Dreyfus Gilbert (1902-1989). Gilbert Dreyfus est interne des Hôpitaux de Paris (1924), interne lauréat (médaille d'argent, 1930), chef de clinique et de laboratoire (1930), médecin des Hôpitaux de Paris (1934), affecté aux hôpitaux Beaujon et Cochin. Obligé de quitter son poste de praticien en raison de la législation antisémite, il travaille à l'hôpital Rothschild. En 1941, il part en zone Sud. Membre du Front national (*Trébly*, *Aspirine*, *Gilbert Debrise*), il contribue, avec des communistes locaux, à implanter ce mouvement à Saint-Tropez ainsi que dans d'autres communes du Var. Il contribue aussi à la création des FTP de la région. En 1943, il est membre du Comité directeur de la Résistance médicale. Arrêté le 30 novembre 1943 à Bollène et après un internement aux Baumettes à Marseille (novembre 1943-mars 1944) et à Compiègne, il est déporté à Mauthausen le 6 avril 1944 (convoi n° I.199). Au camp central jusqu'au 3 juillet, le médecin est affecté au *Revier* d'Ebensee où il travaille jusqu'au 15 juillet avec René Quenouille* et, jusqu'à la libération du camp, avec François Wetterwald (à Ebensee depuis le 11 mai 1944). Il revient le 24 mai 1945, reprend son activité

professionnelle et termine sa carrière en tant que professeur et membre de l'Académie de médecine. Dès 1945, sous le nom de Gilbert Debrise, il publie un ouvrage sur sa déportation, *Cimetières sans tombeaux*. Pour plus de détails, en particulier sur ses rapports à François Wetterwald et René Quenouille, voir Walter (2014).

Dumas Max (1915-1944). Sous les pseudonymes de *Jacques*, *Martin*, *la Garrigue*, *lieutenant Jean-Louis*, Max Dumas infiltre CDLL et Turma-Vengeance en janvier-février 1944. Il provoque de nombreuses arrestations de cadres de ces mouvements. Il est exécuté par la Résistance le 21 août 1944 (Mianney, 2005). François Wetterwald l'évoque dans *Les Morts inutiles* (1946 : 9).

Dupont Victor (1909-1976). Quand il est lycéen à Louis-le-Grand, Victor Dupont est membre des Jeunesses patriotes (ligue fondée par le député Pierre Taittinger, partisan d'un régime fort). Ce dont il déclare être quelque peu « honteux », d'autant qu'il a été taxé de « communiste » lors de son arrestation en 1943 (entretien avec Odette Merlat, 19/12/45, CHOLF). Entre-temps, il fréquente des amis favorables à la cause des républicains espagnols et il est anti-munichois. Victor Dupont est mobilisé comme médecin auxiliaire en 1939 au 165e régiment d'infanterie de forteresse sur la ligne Maginot. Il soutient sa thèse en mars 1940. Fait prisonnier quand la *Wehrmacht* entre dans Paris, il doit soigner des militaires au camp de Melun où il a des contacts avec des officiers du SR Air, avec la Croix-Rouge. Il est libéré le 13 décembre 1940 suite à une intervention du Service de santé des armées. Il réussit le concours de l'internat des Hôpitaux de Paris (1942, comme François Wetterwald). Résistant dès juin 1940, fondateur et chef de Vengeance (qui devient Turma-Vengeance), il agit sous les pseudonymes de *Vic Dupont*, *Petitjean*, *Delmas*, *Sorel*, *Chartreux*, *Pellerin*. Il est arrêté le 9 octobre 1943, déporté à Buchenwald le 22 janvier 1944 (convoi n° 1.172, départ de Compiègne). Il côtoie des communistes, dont Marcel Paul, sur lesquels il ne porte pas de jugement négatif (entretien avec Marie Granet, 01/12/48, pour la CHOLF). Sous le nom de *Victor*, il apparaît dans *Les Jours de notre mort* de David Rousset (1947). Il témoigne au procès de Nuremberg. Il devient professeur de phtisiologie, puis de réanimation à l'hôpital Claude Bernard (Paris).

Feral Thierry (1947). Germaniste, professeur agrégé honoraire, ancien membre du PCF (proche de Pierre Juquin*), Thierry Feral a poursuivi ses études à Clermont-Ferrand, Lüneburg, Hambourg, Fribourg-en-Brisgau, Nanterre. Spécialiste du nazisme sous différentes facettes, il a collaboré avec Henri Brunswic*, Gérard Mendel, Jean-Michel Palmier, Jacques Ridé. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur le sujet.

Hamacek Georges (1923-1953). Scout de France, lycéen à Henry IV, puis à Clamecy, Georges Hamacek revient à Paris en 1942 pour les classes préparatoires à Saint-Louis. Il prépare Saint-Cyr et HEC où il est reçu en 1943, cette dernière école étant l'un des viviers de Vengeance qu'il rejoint en 1944 en tant qu'agent de liaison. Il intègre le maquis Bernard (compagnie André) dans le Morvan, puis

un régiment d'infanterie qui est ensuite rattaché à la 3e armée américaine. Intégré à Saint-Cyr, il poursuit une carrière d'officier en Indochine (renseignement), en Algérie, de nouveau en Indochine où il meurt au combat.

Havez Auguste (1897-1959). Adhérent du Parti communiste dès décembre 1920, cadre (École internationale léniniste à Moscou, secrétaire du groupe parlementaire en 1936), Auguste Havez est nommé responsable régional de l'Organisation spéciale (OS) et des FTP en Bretagne après la dissolution de celui-ci, puis il est membre du triangle de direction du Secours populaire. Arrêté le 26 mars 1942, il est interné à la Santé, à Clairvaux et Blois. Le 6 avril 1944 (convoi no I.199, au départ de Compiègne), il est déporté à Mauthausen, puis Melk (24/04/44) et Ebensee (05/45). Il est actif dans la résistance clandestine (responsable du triangle international au camp central, du Comité international à Ebensee). Membre du Comité central à son retour, il est écarté de ses responsabilités en 1957. Devenu épicier, il milite à Vitry et finit par rejoindre Auguste Lecœur à la *Nation socialiste*.

Jobst William (Willy) (1912-1947). Willy Jobst est entré dans la Waffen SS en septembre 1939. Il est médecin au camp de concentration de Gross-Rosen, puis de ceux de Sachsenhausen, Mauthausen et Ebensee. Jugé à Dachau en février 1947, lors d'un procès auquel François Wetterwald et Gilbert Dreyfus* participent (voir Debrise, 1947), il est accusé d'élimination de malades par injection, de tolérance à l'égard des *Kapos* qui battaient les détenus, de coups, de négligences médicales. Condamné à mort par pendaison, il est exécuté le 28 mai 1947 dans la prison de Landsberg.

Joineau Charles (1919-1997). Docker puis manipulant aux PTT, Charles Joineau adhère au Jeunesses communistes (1934) et ensuite au Parti communiste (1935). Arrêté en mars 1940 en raison du décret Daladier, il est interné et libéré en 1941. FTP (membre de la direction interrégionale Île-de-France), il tombe dans une souricière le 10 février 1943. Interné à Fresnes, il est déporté le (convoi no I.115, départ de Paris le 11 juillet 1943) à Natzweiler, puis à Dachau (*kommandos* d'Erzingen et d'Allach). Libéré le 1er mai 1945, il reprend son travail. En 1948, il entre au comité national de la FNDIRP, devient permanent (1950-1977), membre de la présidence collégiale (1982), président délégué (1996).

Jovignot Raymond (1910-). Dit *la Conserve* ou *Dupuis*, Raymond Jovignot est un ingénieur-électricien et industriel (fabricant de boîtes de conserve à Montrouge), membre du PSF. Résistant à partir de novembre 1940 avec Maurice Ripoche*, il s'occupe du SR de CDLL. Lors du rapprochement avec Vengeance, il ne partage pas les vues de Victor Dupont* qu'il estime animé par des « ambitions personnelles ». Il est arrêté le 14 janvier 1944 sur dénonciation de Max Dumas*. Interné à Fresnes, puis à Compiègne où il est libéré en tant que blessé le 25 août 1944 (voir son entretien avec Jeanne Patrimonio pour le CHDGM, 01/02/46).

Juquin Pierre (1930). Né à Clermont-Ferrand – ville où réside Thierry Feral* –, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé d'allemand, Pierre Juquin

adhère au PCF à l'ENS et entre au Comité central en 1964 en tant que suppléant. Député en 1967, battu en 1968, réélu en 1973 jusqu'en 1981. Chargé de la propagande, il est titulaire du Bureau politique en 1982. Peu de temps après, il marque des désaccords avec la direction du Parti. Il est exclu du PCF en 1987. Après divers engagements militants à gauche, il est désormais dans la mouvance écologiste en Auvergne. Il est notamment l'auteur d'une biographie de Louis Aragon (2013) dans laquelle Gilbert Dreyfus* est évoqué.

Kirchmeyer Albert (1898-1995). Engagé volontaire par devancement d'appel en 1917, participe à la bataille de Verdun. Administrateur de sociétés et chef de contentieux d'une filiale de la librairie Hachette, radical-socialiste, Albert Kirchmeyer est initié à la loge Les Travailleurs (GODF) à Levallois-Perret en 1933. Démobilisé en 1940, il rejoint le réseau Vélite-Thermopyles. Il rassemble un groupe de frères afin de tenter de réorganiser la franc-maçonnerie. Il fonde aussi Liberté Égalité Fraternité, un groupe de Résistance auquel appartient René Quenouille*, et diverses structures devant préparer la Libération. Arrêté le 3 mars 1943, il est incarcéré au dépôt de la préfecture de Police, à la prison de la Santé, à la prison du Cherche-Midi, à Fresnes. Il est déporté à Buchenwald (convoi n° I.172, départ de Compiègne le 22 janvier 1944), puis à Mauthausen (25/02/44), au *Kommando* de Steyr (08/03/44) et à celui de Gusen (06/04/45). De retour fin mai 1945, il réintègre sa loge en 1946 et s'affilie à la loge *Patriam recuperare*. Il quitte la franc-maçonnerie en 1949. Progressivement, il évolue vers la droite et devient très anticommuniste. Jusqu'à sa fin, il est habité par des interrogations sur la chute de son groupe et la déportation (voir Walter, 2013, 2015a).

Laffitte Jean (1910-2004). Pâtissier de formation, Jean Laffitte entre au Parti communiste en 1933 et devient permanent à partir de 1937. Secrétaire de la cellule de Montrouge, il est celui de Jacques Duclos avant-guerre (et le redeviendra dans l'immédiat après-guerre). Prisonnier et évadé en 1940, il rejoint la direction clandestine du Parti (responsable politique de l'interrégion parisienne) et contribue à la création et à l'organisation du Front national (membre du groupe Tillon, homologué avec le grade fictif de lieutenant) et des FTP, avec des responsabilités en région parisienne et en zone Nord. Arrêté le 14 mai 1942, suite à une filature par la Brigade spéciale, il est interné à la Santé (jusqu'en janvier 1943), à Fresnes (janvier-février 1943) et au fort de Romainville. Il est déporté le 29 mars 1943 à Trêves puis à Mauthausen (convoi n° I.89, dit des 25 000). Il est ensuite affecté au *Kommando* d'Ebensee (9 mars 1944) et participe à la résistance intérieure, notamment en animant le comité clandestin. Le 6 mai 1945, il est élu chef du camp libéré par le Comité international. Au retour, Jean Laffitte commence à retracer son expérience de résistant et de concentrationnaire dans plusieurs livres dont la parution s'échelonne sur une trentaine d'années (voir Walter, 2014). Le Parti le soutient en tant qu'écrivain. De 1949 à 1956, Jean Laffitte est secrétaire général du Comité, puis du Conseil mondial de la paix de 1949 à 1956, puis il exerce jusqu'à la fin des années

60 des responsabilités au bureau fédéral du PCF de Lot-et-Garonne. Toujours communiste, il consacre le reste de son existence au travail de mémoire et à l'Amicale de Mauthausen dont il est l'un des vice-présidents.

Lhôpital René (1885-1960). Ingénieur civil des Mines et officier d'active, dit *Lhopi*. Très croyant, René Lhôpital est cofondateur de la manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois. Combattant de la Grande guerre, il est l'ordonnance de Foch en 1919. En disponibilité à la mort de celui-ci, il devient commissaire national des Scouts de France. Blessé le 6 février 1936, il est adhérent de l'Association des blessés du 6 février, fondée par Louis Darquier de Pellepoix. Démobilisé en 1940, il fonde avec d'autres l'Armée volontaire. Il est arrêté le 31 août 1941, puis relâché. Arrêté de nouveau le 24 janvier 1942, interné à Fresnes, il est déporté (09/10/42, départ de Paris, convoi I.56) à Hinzert, Wittlich, Trèves, Sarrebruck, Sachsenhausen, Buchenwald.

Loustaunau-Lacau Georges (1894-1955). Officier, combattant de la Grande, exclu de l'armée en 1938 pour avoir créé le groupe Corvignolles afin de lutter clandestinement contre le Parti communiste, Georges Loustaunau-Lacau est réintégré à la déclaration de guerre, se rapproche du maréchal Pétain et devient délégué national de la Légion française des combattants (LFC). Il passe assez rapidement à la Résistance (non gaulliste). Fondateur du réseau Alliance, il est arrêté en 1941, puis en 1943. Après son internement à la Neue Bremm (départ par le convoi n° I.142, gare de l'Est, 11 octobre 1943), il est déporté à Mauthausen, Wiener Neudorf (24/10/43). Il témoigne au procès Pétain, est accusé lors du procès de la Cagoule (arrestation en juin 1947, non-lieu en février 1948) et poursuit une carrière politique (député, 1951-1955). Sur ses témoignages en tant que déporté, voir Walter (2015b).

Martin Frédéric (1905-). Frédéric Martin travaille avant-guerre pour les services spéciaux allemands. Arrêté, il est condamné en 1936 par le tribunal militaire de Metz à 10 ans de réclusion à la centrale de Clairvaux. Évadé suite au bombardement de la prison, dès juin 1940, il reprend du service chez les Allemands et devient capitaine de l'*Abwehr*. Sous les pseudonymes de *Rudy de Mérode* ou *de Montaigne*, il se livre à de nombreuses exactions (Gestapo de Neuilly), fait des affaires très lucratives. Début 1944, il passe en Espagne où l'*Abwehr* lui demande d'implanter un bureau ; il agit aussi pour les services franquistes. Condamné à mort par contumace en France en 1945, il jouit de puissantes protections et ne se sera jamais inquiété dans son pays d'adoption où il décède à une date inconnue (voir Delarue, 1968 ; Eder, 2006). Son visage est évoqué par François Wetterwald dans *Les Morts inutiles* (1946 : 11).

Mutter André (1901-1973). Journaliste et avocat, André Mutter est membre du PSF. Affilié au réseau Hector, il est arrêté sur dénonciation le 9 octobre 1941, emprisonné à Troyes puis Fresnes. Il est déporté le 22 décembre 1941 à Nuremberg (convoi I.19). Faute de preuves, il est libéré du camp d'Hinzert le 15 août 1942 et reprend du service au sein de CDLL et devient le chef de

CDLL-Vengeance le 9 février 1944 (pseudonymes *Valton*, *Le Carré*). À ce titre, il siège au Conseil national de la Résistance. Dès la Libération, il mène une action politique dans les rangs de plusieurs partis de droite et se présente à diverses élections (député de 1945 à 1958). Il est ministre à deux reprises (1953-1954, 1958). Très tôt, il est partisan de l'amnistie pour les épurés et, directeur du journal *Paroles françaises*, il fait entrer d'anciens collaborateurs à la rédaction. Sur la Résistance et son emprisonnement, voir son *Face à la Gestapo. De la forteresse à l'action clandestine* (1944), où il se présente comme « Président de "Ceux de la Libération-Vengeance"/Membre du Conseil National de la Résistance ». André Mutter y développe peu ce qui concerne Vengeance ; commentant des extraits de rapports de la préfecture de Police de Paris sur les partis politiques (dont le PSF) rédigés pendant l'Occupation, il stigmatise cette « poignée d'hommes sans caractère, sans âme, asservis à l'occupant » (*ibid.* : 178). Sur son action au sein du Parti républicain de la liberté, voir Guillaume *et al.* (2013).

Paraf Yvonne (1902-1981). Amie d'enfance de Vercors, Yvonne Paraf est l'épouse de l'industriel et mathématicien Léon Motchane (1900-1990) qui participe aux Éditions de Minuit pendant la guerre. Elle siège au Centre national des écrivains (CNE, émanation du Front national et du Parti communiste) jusqu'en 1953, année de la révélation des purges staliniennes et de l'arrivée de Louis Aragon à la tête du CNE.

Prochiantz Alec (1912-2013). Interne des Hôpitaux de Paris (1939), chirurgien pédiatrique de renom. Sous le nom *Martel*, Alec Prochiantz est membre de Vengeance et agit notamment dans le maquis Bernard du Morvan. Il est aussi écrivain et peintre.

Quenouille René (1884-1945). Combattant de la Grande Guerre, médecin à Villeneuve-Saint-Georges, membre de la loge Danton (GODF), puis du Parti communiste (maire adjoint de sa commune), il intègre le groupe Liberté Égalité Fraternité (l'une des composantes du mouvement à dominante maçonnique *Patriam recuperare*), le réseau Frédéric et vraisemblablement les FTP. Arrêté le 3 mars 1943, il est déporté de Paris le 11 octobre 1943 (convoi n° 1.142) vers le camp de la Gestapo de la Neue Bremm (Sarre), puis Mauthausen (17/10/43), Ebensee (fin novembre 1943), camp central de Mauthausen (15/07/1944) et Neuengamme (17/07/44). Dans un quartier de Hambourg, à l'école du Bullenhuser Damm, il est pendu dans la nuit du 20 au 21 avril 1945 avec d'autres adultes, avant que ne le soient vingt enfants juifs dont il avait la charge.

Renault Christiane (1895-1979). Christiane Boullaire épouse Louis Renault en 1918. À partir du milieu des années 30, elle est la maîtresse de Pierre Drieu la Rochelle (voir Chadeau, 1998) et fréquente l'extrême droite (par exemple, elle soutient le Parti populaire français – PPF). Victor Dupont* est ami du lieutenant-médecin André Téqui, lui-même ami de Jean-Louis, le fils du couple Renault. C'est par son intermédiaire que Vengeance se développe dans le milieu industriel.

Ripoche Maurice (1895-1944). Pilote de chasse pendant la Grande Guerre, ingénieur et directeur d'une aciérie (il fabriquait des fours électriques), ancien Croix de Feu, Maurice Ripoche est résistant (*Dufour* ou *Pons*). il fonde le mouvement CDLL en août 1940 dont l'activité est déployée non seulement dans les zones françaises, mais aussi en Belgique et au Luxembourg. Disposant d'un corps franc, le mouvement, dans lequel gravitent des membres du Parti social français (PSF), s'associe à Vengeance qui se transforme en CDLL-Vengeance (Victor Dupont* devient alors le vice-président du mouvement). Arrêté le 3 mars 1943, transféré à Trèves en mars 1944, Maurice Ripoche est décapité à Cologne le 20 juillet 1944.

Riquet Michel (1898-1993). Mobilisé en 1917, Michel Riquet devient jésuite en 1918 et il est ordonné prêtre en 1928. Il est connu comme théologien et prédicateur. Dans l'entre-deux-guerres, il gravite dans les milieux médicaux et sociaux, puisqu'il s'occupe des étudiants en médecine du Centre Laënnec (dont il est directeur) et des œuvres sociales de l'Action catholique (au profit notamment de victimes du nazisme et de républicains espagnols). Il est l'un des fondateurs de la Ligue internationale contre l'antisémitisme (LICA). Mobilisé, il sert comme aumônier. Par la suite, il rejoint le réseau Hector et travaille en collaboration avec de nombreux réseaux et mouvements (Combat, Comète…). Arrêté le 18 janvier 1944, il est emprisonné à Fresnes, déporté le 6 avril 1944 à Mauthausen et Dachau (convoi n° 1.199, départ de Compiègne). Voir son *Chrétiens de France dans l'Europe enchaînée* (1972).

Ronin Georges (1894-1954). Issu d'une famille de militaires, Georges Ronin intègre l'École spéciale de Saint-Cyr, participe à la bataille de la Marne. Prisonnier, il ne réussit pas à s'évader. En 1921, il est affecté dans l'armée de l'Air, devient pilote et poursuit sa carrière au SR Air (1936). En 1940, il œuvre au Bureau des menées antinationales (BMA). En 1942, il gagne l'Algérie et continue ses missions au sein des services spéciaux français. Il collabore aussi avec l'*Intelligence Service* (IS) et l'*Office of Strategic Services* (OSS), et intègre la France libre en mars 1944. Il termine sa carrière en tant que général de brigade.

Saint Macary Pierre (1920-2006). Ayant intégré Saint-Cyr en 1942, Pierre Saint Macar est arrêté pour fait de résistance en septembre 1943, interné à Compiègne et déporté le 6 avril 1944 à Mauthausen (convoi n° 1.199), Melk (24/04/44), Ebensee (05/45). Au retour, il fait une carrière d'officier qu'il termine en tant que général de brigade. Très actif dans les actions pour promouvoir la mémoire et l'histoire de la Résistance et de la déportation, il préside l'Amicale des déportés de Mauthausen et participe aux travaux du conseil scientifique, historique et pédagogique de la Fondation pour la mémoire de la déportation. Il publie *Mauthausen : percer l'oubli* où il précise que « pendant longtemps, deux livres [lui] ont suffi pour [se] souvenir de Mauthausen : *Le Pain des temps maudits* de Paul Tillard* et *Les Morts inutiles* de François Wetterwald » (2004 : 9). Il précise également qu'il est « incapable d'écrire un récit continu, tout au plus des tableautins comme F. Wetterwald, mais en moins bien » (*ibid.* : 10).

Tillard Paul (1914-1966). Après des études de droit, Paul Tillard entame une carrière de journaliste et d'écrivain. Il rencontre Jean-Richard Bloch qui le fait entrer dans l'équipe du magazine *Regards*. Il adhère au PCF en juin 1936. Sous-officier dans l'artillerie près de Poitiers, il est démobilisé et regagne Paris. Là, il est résistant (*Toinon*) au sein de l'Organisation spéciale (OS) à partir de 1941, puis, à compter de mars 1942, au sein des FTP. Il participe à des attentats. Le 27 août 1942, à la sortie de la Bibliothèque nationale où il travaille, il est arrêté par la Brigade spéciale. Il est incarcéré à la Conciergerie, interrogé, torturé (sans résultat), remis à la Gestapo, interné à la Santé (06/09/42-21/10/42). Condamné à mort, il reste enchaîné soixante-douze jours. Détenu à Compiègne (21/10/42-06/11/42) et expédié, comme otage, au fort de Romainville (01/11/42), il est déporté à Mauthausen, *via* Trèves, le 1er avril 1943 (convoi no I.89, départ de Paris, gare de l'Est) où il arrive le 3. Le 9 mars 1944, Paul Tillard est affecté au camp d'Ebensee où il croise le docteur Quenouille*. Gravement blessé dans une galerie, il est sauvé par Gilbert Dreyfus* et François Wetterwald. Au retour, il devient permanent du Parti et écrit plusieurs ouvrages sur la déportation (voir Walter, 2014). En 1956, ayant condamné l'intervention soviétique en Hongrie, il est exclu du Parti.

Ulmann André (1912-1970). Journaliste, écrivain, animateur de la revue *Esprit* et agent d'influence pro-soviétique après-guerre, résistant (*Antonin Pichon*) au sein du Mouvement de résistance des prisonniers de guerre et déportés (MRPGD), André Ulmann est arrêté le 1er septembre 1943 à Lyon, emprisonné au fort Montluc, déporté à Mauthausen et Melk (21/04/44) où il participe à la résistance intérieure (convoi no I.191, départ de Compiègne le 22 mars 1944). Il est libéré à Ebensee (06/05/45) et témoigne au procès des criminels de guerre de Mauthausen.

Vannier Maurice (1901-1945). Dit *Osier*, Maurice Vannier est secrétaire de CDLL, commandant des FFI et assure la liaison avec Maurice Ripoche* ; il participe également au réseau Frédéric. Il est membre de la loge La Bonne Foi (GODF) à Saint-Germain-en-Laye, dont de nombreux frères sont résistants. Sa section est en « liaison directe » avec Albert Kirchmeyer* (Kirchmeyer, Eychène, 1946 : 6), l'un des patrons de René Quenouille*. Il est déporté le 22 janvier 1944 de Compiègne à Buchenwald (convoi no I.172). Représentant de CDLL au Comité des intérêts français, il meurt trois jours après sa libération.

Wetterwald Jean-Baptiste Alexandre (1882-1950). Né à Guebwiller, avocat docteur en droit, attaché au parquet du procureur de la République de Tunis ; en 1939, il est sous-chef de bureau temporaire au ministère du Commerce et il est licencié en 1940. Il épouse une cousine, Marthe-Isabelle Wetterwald*. Outre François, le couple a une fille née à Paris en 1909, Jacqueline (agent du ministère de l'Armement en 1939-1940, auxiliaire temporaire au ministère du Commerce en 1941, rédacteur auxiliaire en 1942) qui épouse Roger Pfeiffer. Jean-Baptiste Alexandre Wetterwald meurt à Tunis où il était retourné.

Wetterwald Marthe-Isabelle (1876-1965). Née à Guebwiller, elle épouse son cousin Jean-Baptiste Alexandre Wetterwald*. Pendant la guerre, à Paris, elle demeure proche de leur fils François et l'épaule dans ses activités de résistant. Dès sa création, elle intègre l'Amicale du mouvement Vengeance.

Références

Amar H. A., 2008, *Les Savants fous. Au-delà de l'Allemagne nazie*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Augustin J.-M., 2006, *Le Plan bleu. Un complot contre la République en 1947*, La Crèche, Éd. Geste.

Berlière J.-M. (avec Chabrun L.), 2001, *Policiers français sous l'Occupation. D'après les archives de l'épuration*, Paris, Perrin.

Bernadac C., 1968, *Les Médecins de l'impossible*, Paris, Éd. France-Empire.

Bernanos G., 1938, *Les Grands cimetières sous la lune*, Paris, Plon.

Boudard A., 1989, *Les Grands criminels*, Paris, Éd. Le Pré aux Clercs.

Brunswic H., 2006, *Souvenirs germano-français des années brunes : par dessus l'abîme*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Brunswic H., Henri A., Feral T., 1998, *Médecine et nazisme*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Buton P., 1993, *Les Lendemains qui déchantent. Le Parti communiste français à la Libération*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

Chadeau E., 1998, *Louis Renault. Biographie*, Paris, Plon.

Chanel R. (avec M. Chrestien), 1970, *Médecin en enfer*, Paris, Perrin.

Courtois S., Lazar M., 1995, *Histoire du Parti communiste français*, Paris, Presses universitaires de France.

Debrise G., 1945, *Cimetières sans tombeaux*, Paris, La Bibliothèque française ; rééd., Gilbert-Dreyfus (Gilbert Debrise), Paris, Plon, 1979.

— 1947, *Week-end à Dachau*, Paris, Fédération nationale des internés et déportés, résistants et patriotes.

Decaux A., 1986, *Les Assassins*, Paris, Perrin.

— 1998, *C'était le XX^e siècle*, T. 3, *La guerre absolue, 1940/1945*, Paris, Perrin.

Delarue J., 1968, *Trafics et crimes sous l'Occupation*, Paris, Fayard.

Eder C., 2006, *Les Comtesse de la Gestapo*, Paris, Grasset.

Feral T., 2008, *Contre la vie mutilée. Considérations d'un germaniste à l'attention des lycéen(ne)s*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Fondation pour la Mémoire de la Déportation, 2004, *Livre-Mémorial des déportés arrêtés par mesure de répression et dans certains cas par mesure de persécution, 1940-1945*, 4 t., Paris, Tirésias.

Guérin A., 1972-1976, *La Résistance. Chronique illustrée (1930-1950)*, Paris, Livre-Club Diderot, 5 vol.

Guillaume S., Le Béguec G., Manigand C., Pozzi J., Thomas, J.-P., Tricaux S., dirs, 2013, *Le Moment PRL. Le Parti républicain de la liberté 1946-1951*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Jacquemard S., 1993, *Petiot, docteur Satan*, Paris, Éd. Fleuve noir.

Jullian M. (avec la collab. de Floran J., Staib M.-L., Vercken J., Meyer C.), 1980, *Le Mystère Petiot*, Paris, Édition n° 1.

Juquin P., 2013, *Aragon, un destin français. II. L'Atlantide (1939-1982)*, Paris, Éd. La Martinière.

Kirchmeyer A., Eychène G., 1946, *Historique sommaire du groupe de résistance Patriam recuperare*, s.l, s.n.

Kuon P., 2013, *L'Écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, Paris, Éd. Kimé.

Laffitte J., 1947, *Ceux qui vivent*, Paris, Éd. Hier et aujourd'hui.

— 1993, « Celui que nous appelions François », *Bulletin intérieur de l'Amicale des déportés et familles de Mauthausen*, 256, oct., p. 3.

Lahousse G., 1998, « De la Solidarité française au Parti du Faisceau français. Un exemple de radicalisation politique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, avr.-juin, pp. 43-54.

Loustaunau-Lacau G., 1945, « Chiens maudits ». Souvenirs d'un rescapé des bagnes hitlériens, Pau/Paris, Éd. La Spirale/Réseau Alliance.

Mallez P., 1996, *Je suis un espion*, Paris, P. Mallez.

Mianney P., 2005, *Dictionnaire des agents doubles dans la Résistance*, Paris, Éd. Le Cherche-Midi.

Moser-Kroiss J., Schmoller A., éds, 2005, *Stimmen aus dem KZ Ebensee : Projekt KZ-memoria scripta*, Ebensee, Verein Zeitgeschichte Museum Ebensee.

Mutter A., 1944, *Face à la Gestapo. De la forteresse à l'action clandestine*, Paris, H. Champion.

Neuhofer M., 2008, « Identité, vérité et traumatisme : le témoignage de François Wetterwald », pp. 273-283, *in* : Kuon P., dir., *Trauma et texte*, Frankfurt am Main, P. Lang.

Perry J., Chabert J., 1957, *L'Affaire Petiot*, Paris, Gallimard.

Prochiantz A., 2005, « François Wetterwald », *L'Internat de Paris*, 44, pp. 20-21.

Riquet M., 1972, *Chrétiens de France dans l'Europe enchaînée*, Paris, Éd. SOS.

Rousset D., 1947, *Les Jours de notre mort*, Paris, Éd. du Pavois.

Saint Macary P., 1993, « François Wetterwald – 18 juin 1993 », *Mauthausen. Bulletin de l'Amicale des déportés et familles de Mauthausen*, 256, oct., p. 2.

— 2004, *Mauthausen : percer l'oubli*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Serrano Blanquer D., 2007, *Dictionnaire critique de la littérature européenne des camps de concentration et d'extermination nazis*, trad. de l'espagnol par J.-F. Coche, Sabadell, Fundació Ars.

Simonin A., 2008, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Tillard P., 1945, *Mauthausen. Témoignage*, Paris, Éd. Sociales.

— 1953, *Les Triomphants*, Paris, Éditeurs français réunis.

— 1965, *Le Pain des temps maudits*, Paris, Julliard.

Varaut J.-M., 1974, *L'Abominable Dr Petiot*, Paris, Balland.

Vercors, 1952, *Les Animaux dénaturés*, Paris, A. Michel.

Vittori J.-P. (avec la collab. de Michine I.), 1994, dir., *Le Grand livre des témoins*, Paris, FNDIRP.

Walter J., 2013, « Dans les pas du docteur René Quenouille (1884-1945), de Sarlat au camp de la Neue Bremm », pp. 171-230, *in* : Walter J., dir., *Humanisme & Tolérance. Hommage à Alexandre Marius Dées de Sterio (1944-2006)*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

2014, « Passages de témoin(s), consécrations passagères. Le docteur Quenouille, ses camarades au *Revier* d'Ebensee, le Parti communiste français », pp. 25-102, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Les carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

—2015a, « Quand "tiers + témoins seconds = histoires parallèles". René Quenouille entre franc-maçonnerie et communisme », pp. 113-138, *in* : Sagarra C., dir., *Génocide : le tiers témoignaire*, Québec, Presses de l'université Laval.

2015b, « Georges Loustaunau-Lacau : un résistant d'extrême droite témoin d'une situation extrême », *in* : Rinn M., éd., *Témoignages sous influence. La vérité du sensible*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud (à paraître).

Wetterwald F., 1946, *Les Morts inutiles*, Paris, Éd. de Minuit ; rééd., Luneray, Bertout, 1991 ; rééd., Paris, Éd. L'Harmattan, 2009.

— 1947a, *Hommage à Claude Lerude, 30 juin 1920-7 mai 1945*, Orléans, Rouam.

— 1947b, « Médecine et camps de concentration », *Praxis. Revue suisse de médecine*, 41-42-43, 9-16-23. oct., tirage à part.

— 1947c, *Vengeance. Histoire d'un corps franc*, Paris, Imprimerie Téqui.

— 1975, « La cérémonie d'Ebensee. Allocution du Docteur François Wetterwald (Ebensee, 63329) », *Mauthausen. Bulletin de l'Amicale des déportés et familles de Mauthausen*, 178, sept. p. 7.

Wolikow S. (avec la collab. de Vigreux J.), 2006, *Les Combats de la mémoire. La FNDIRP de 1945 à nos jours*, Paris, Éd. Le Cherche Midi.

Wormser O., Michel H., éds, 1954, *Tragédie de la déportation 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, Paris, Hachette.

> RÉFLEXIVITÉ ET CRITIQUE

AUDREY ALVÈS
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme Lorraine
Université de Lorraine
F-54000
audrey.alves@yahoo

RÉFLEXIVITÉ DU TÉMOIGNAIRE : JEAN HATZFELD ET LES TÉMOINS RWANDAIS

Résumé. — Cet article revient sur la trilogie de Jean Hatzfeld consacrée au génocide des Tutsi rwandais. Le journaliste-écrivain tend à examiner son geste contributif qui tient dans l'aménagement de la matière orale. Nous interrogerons ici les traces de l'autoréflexivité depuis les avant-textes de la trilogie, où se formule un ensemble de questionnements quant à la manière d'organiser et d'écrire le témoignage en fonction des relations noués avec les témoins et/ou les lecteurs. Il s'agira d'évaluer le rôle joué par cette dimension autoréflexive dans le montage des témoignages. Dans les marges, se lisent des indices de l'intertextualité et du positionnement éthique qui participent au mouvement réflexif de l'œuvre-témoignage.

Mots clés. — Réflexivité, témoignaire, Jean Hatzfeld, avant-textes, identité, témoins.

Questionner l'autoréflexivité d'un témoin, c'est porter son attention sur les moments où ce témoin se commente, se regarde, s'interroge sur sa propre activité, celle qui consiste à parler d'un moment spécifique du passé. Nous aborderons ce mouvement introspectif, sous un angle un peu décalé par rapport à celui des autres contributeurs, puisqu'il sera davantage question de la réflexivité du « témoignaire ». Nous empruntons ce néologisme aux travaux désormais bien connus de Régine Waintrater, qui désigne le témoignaire comme « la personne chargée de recueillir le récit de survie et de représenter le témoignage, la personne qui deviendrait à son tour "témoin" dans une chaîne de la transmission » (2003 : 242). Celle qui « co-élabore » au récit de témoignage. Nos propres recherches sur l'objet testimonial nous autorisent à nous approprier cette définition en l'aménageant comme suit : le témoignaire serait la personne par la médiation de laquelle le témoignage est induit, recueilli et interprété. Cette acception revisitée et élargie de ce que serait un témoin a souvent été discutée, et débattue. On pense notamment à la communication de Jean-Louis Tornatore (2014 : 189-206) lors du second volet du colloque, en novembre 2012. Le chercheur revenait sur la définition du témoin pour étudier la controverse qui avait mis en opposition Claude Lanzmann et Yannick Haenel, autour de *Jan Karski.* Jean-Louis Tornatore, socio-anthropologue, convoquant ses auteurs de référence (notamment André Leroi-Gourhan), faisait de l'ethnologue un témoin s'employant à recueillir, de manière rigoureuse, des données sur la personne humaine. « Ethnologue », c'est un terme que la presse a souvent utilisé pour qualifier le témoignaire qui intéresse nos recherches : Jean Hatzfeld. Cet ancien journaliste français, grand reporter de guerre, aura généré une œuvre testimoniale fleuve sur l'extermination des Tutsi rwandais. Trois livres[1] successivement parus au Seuil dans la collection « Fiction & Cie » et qui, dans un registre hybride, donnent à lire les témoignages des victimes et/ou des bourreaux du génocide de 1994. Une trilogie dont la réussite incontestée est d'avoir fixé l'expérience de ces massacres dans une version testimoniale acceptée et acceptable par le plus grand nombre. Nos recherches sur cette œuvre ont notamment consisté en l'étude des manuscrits de travail du journaliste. Le dossier de genèse a fait apparaître un intertexte documentaire (des notes de lecture) qui nourrit la réflexion du journaliste et atteste d'un travail de consultation dans la construction testimoniale.

Notre propos portera sur l'aspect autoréflexif du travail de Jean Hatzfeld depuis son laboratoire d'écriture, les avant-textes, où se donnent à voir des éléments de la projection identitaire et de la représentation de soi. Le journaliste-écrivain a toujours revendiqué un statut que l'on pourrait qualifier d'ancillaire, il est « simplement allé chercher des récits de rescapés, au creux d'un vallonnement

[1] À l'occasion de cette année commémorative (2014 correspondant au vingtième anniversaire du génocide des Tutsi rwandais), le triptyque a été proposé pour la première fois en un seul volume sous le titre *Récit des marais rwandais* au Seuil, comme pour mieux marquer l'ampleur et l'articulation de cette œuvre de témoignage et de l'envisager comme un classique dans un processus d'académisation.

de marais et de bananerais » (Hatzfeld, 2000 : 173). Pour autant, l'œuvre de Jean Hatzfeld est émaillée de commentaires autoréflexifs. L'autoréflexivité peut être celle du témoignaire qui s'interroge sur son rôle et les effets de sa présence dans la construction du témoignage, mais surtout sur sa légitimité : de quoi Jean Hatzfeld est-il le nom ? L'examen des avant-textes traitera aussi de l'écriture testimoniale qui se met parfois en quête d'elle-même, de son statut, de sa genèse, de ses influences.

L'intertextualité comme indice de réflexivité

En écho à la réflexion de Jean-Louis Tornatore, il convient de citer un référent-source présent dans les manuscrits du journaliste : Jean Malaurie. Ethnologue de profession et explorateur de renom, particulièrement reconnu en France pour diriger la célèbre et atypique collection « Terre Humaine » aux éditions Plon, éditions où se côtoient études et témoignages et dont certains titres ont constitué des références pour une génération d'apprentis ethnographes (*Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, *Les Immémoriaux* de Victor Segalen…). Sur plusieurs folios, Jean Hatzfeld cite le nom de la collection comme mot clé. Celle-ci semble représenter un type d'autorité et de modèle créatif, une direction, une voie à suivre. Mais c'est aussi une référence « technique » à consulter quant au travail de terrain ; on peut lire sur les folios « Anthropologie réflexive, confère Malaurie : "seule apte à rendre sensible la singularité du témoin" » (*ibid.* : 82) ; « Malaurie : "garder à l'esprit que les paroles sont essentielles puisqu'il s'agit de marques intérieures" » (*ibid.* : 83) ; « s'interroger sur les propriétés de l'entretien ethnographique, voir Malaurie[2] » . Au fil du temps et sous l'effet de la présence et de l'observation prolongées de ce même témoignaire – Jean Hatzfeld –, dans le même groupe, sur le même terrain à Nyamata, les entretiens prendront progressivement un caractère ethnographique, les enregistrements audio du troisième volet de la trilogie intègrent le champ et le registre de la conversation, plus impliquée et informelle. Le témoignaire entre alors en observation participante.

Ces indices montrent que l'œuvre-témoignage en action, en train de se faire, semble se miroiter, s'auto-analyser. Se distingue, à travers ces indices, la volonté du témoignaire de créer des ponts avec d'autres auteurs ou témoignaires et de participer à un véritable dialogue scripturaire avec les auteurs qu'il admire. À l'examen des folios, l'on voit ainsi nettement s'affirmer dans les coulisses de la trilogie les références à la Shoah qui activent la création et transcendent la réflexion. Rien d'étonnant à cela, d'autant que Jean Hatzfeld procédera à une mise en parallèle des génocides juif et tutsi dans *Une saison de machettes* et des auteurs-référents (Primo Levi, Christopher Browning, Charlotte Delbo). Primo

[2] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f° 187.

Levi apparaît notamment comme le référent transversal du dossier génétique, celui dont les citations et les réflexions sont le plus fréquemment convoquées : « Reprendre l'expression de Primo Levi "Les anges noirs"[3] » ; « Primo Levi : "Celui qui a blessé, repousse le souvenir dans les profondeurs afin de s'en libérer, d'alléger son sentiment de culpabilité"[4] »… Souvent reprises pour la beauté du texte, les citations ne sont pas commentées, elles viennent accompagner la création du journaliste-écrivain. Il ne s'agit plus seulement pour Jean Hatzfeld d'emprunter des informations pour les nicher dans ses propres questionnements, la référence intervient en effet ici à un degré différent, tout à fait particulier. C'est l'entreprise qui semble placée sous l'égide de ce modèle, de ce devancier admiré : Primo Levi, qui apparaît comme *La* référence, l'autorité convoquée pour ses propriétés philosophiques mais surtout stylistiques et artistiques. L'étude des avant-textes de la trilogie fait apparaître un constant aller-retour génétique entre la « bibliothèque » sur la Shoah et la construction du témoignage rwandais. Ces référents exercent une empreinte intertextuelle : le témoignage rwandais naît aussi de l'autre témoignage et ne se développe jamais totalement hors de toute influence. Il faut toutefois nuancer notre propos, puisque ces emprunts ne sont pas invasifs, mais le plus souvent pensés en miroir, en toile de fond, en feuille de route. Ces procédés intertextuels convoqués sont révélateurs d'une quête d'identité scripturaire et auctoriale, d'un désir du témoignaire de trouver sa voie au sein de la littérature de témoignage.

Positionnements éthiques du témoignaire

Manier le témoignage implique, on le sait, un degré élevé d'exigence éthique, à plus forte raison lorsqu'il renvoie à une catastrophe comme le génocide[5]. Les traces de l'autoréflexivité sont patentes dans les manuscrits, matérialisées dans ce que nous avons appelé les « notes de régie », qui suivent souvent les folios réservés aux transcriptions des témoignages. Jean Hatzfeld y formule un ensemble de questions et d'indications quant à sa manière d'organiser ou d'écrire son travail en fonction de ses relations aux témoins et/ou aux lecteurs. Si la plupart de ces notes de régie resteront confinées aux pages des manuscrits, quelques-unes d'entre elles intègreront concrètement et visiblement l'œuvre-témoignage finale. Ce mouvement autoréflexif se révèlera, à mon sens, un moyen réussi de prendre à partie le lecteur quant aux choix éthiques opérés par le témoignaire. De quels choix s'agit-il précisément ? Nouer des relations avec des tueurs ; interviewer des hommes privés de liberté ; choisir des rescapés ; accepter de témoigner pour

[3] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f° 321.

[4] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *La Stratégie des antilopes*, f° 111.

[5] Voir notamment les travaux de recherche de Béatrice Fleury (Fleury, Walter, 2013 ; 2014), Jean-Louis Jeannelle (2004) et Jacques Walter (2005 ; Fleury, Walter, 2013 ; 2014). Ces auteurs ont montré que le témoignage est une médiation fragile qui n'est appréhendable que si l'on accepte de le replacer dans ses contextes sociologiques et discursifs d'apparition.

ces derniers, de partager avec un étranger (de surcroît français) ses souvenirs traumatiques… Les nombreux problèmes éthiques posés par l'acte testimonial et la démarche du journaliste sont clairement abordés dans les manuscrits. En cela, la connaissance des avant-textes permet de mieux lire la trilogie en ses points de tiraillements. On y trouve un passage parfaitement révélateur de la lucidité et de la réflexivité du témoignaire :

> « Est-il moral de donner la parole à des gens qui n'ont pensé pendant deux mois qu'à exterminer sauvagement leurs voisins ? Est-il moral d'interroger des gens qui ne bénéficient pas de liberté physique, entre quatre murs d'un pénitencier ? Est-il moral de retranscrire des propos, au sujet d'un événement aussi incompréhensible qu'un génocide, auquel s'ajoute un décalage culturel ? Est-il moral de rapprocher deux événements aussi extraordinaires et particuliers que des génocides ? Ces questions ne m'ont pas échappé. J'ai sans doute été séduit par le fait qu'aucun de la bande n'ait tenté de justifier leurs actes ou de charger leur copain. À quoi ça rime de faire ce livre, à rien, sinon continuer sur sa lancée »[6].

Les manuscrits laissés à notre expertise révèlent la conscience du témoignaire quant aux enjeux et limites de l'ensemble de son entreprise. Jean Hatzfeld exprime ici ses propres doutes et questionnements, par rapport à ses convictions, sa conscience personnelles mais aussi, en creux, à celles du public lecteur et de la critique. Il sait que la légitimité de sa démarche et de ses choix peut faire débat, il choisit donc de prendre les devants : formuler ainsi ses doutes et interrogations lui permet d'anticiper d'éventuelles critiques. À ce titre, il est intéressant de voir se construire, dès les manuscrits et en parallèle de la fabrication des témoignages, ce dispositif de défense, d'explication et de justification du bien-fondé de la démarche du témoignaire. Les questionnements de Jean Hatzfeld surgissent bien au niveau de son rapport éthique à l'acte testimonial. Ces questionnements ont été classés selon trois problématiques : les relations nouées avec les témoins, la restitution et le traitement de la parole privée, les effets de sa présence sur la construction du témoignage.

Dans le dossier de genèse, la première interrogation de l'auteur repérable se rapporte à la sélection des témoins : « À ce moment des récits, un lecteur peut se poser une légitime question : comment choisir les protagonistes[7] ? ». Le mot d'ordre est explicitement indiqué par Jean Hatzfeld : « expliquer que je ne choisis pas » (*idem*.). Dans le texte publié, il insistera, en conséquence, sur le fait de s'être tenu à ces quatorze premiers témoignages, recueillis au hasard de ses rencontres et des liens de confiance qu'il a pu nouer sur place. En mettant en avant ce caractère aléatoire et son refus de sélectionner les témoins en fonction de critères de représentativité sociologique ou d'intérêt historique, Jean Hatzfeld revendique nettement son positionnement éthique préalable : faire passer le respect de la personne rencontrée avant toute autre considération. La posture, sincère, mérite toutefois d'être nuancée à l'examen des folios. Puisqu'il existe bien des entretiens qui n'ont pas donné suite, l'on trouve des débuts de

[6] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f° 294.

[7] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Dans le nu de la vie*, f° 20.

transcriptions avec certains témoins qui n'apparaîtront pas dans le texte publié, comme les échanges menés avec un certain Rodrigue Tuyishime ou Gilbert (son nom n'est pas précisé (*ibid.* : 58-60)). Le journaliste expliquera que, malgré leur accord à témoigner, certains ne se montraient pas assez coopératifs alors que d'autres, trop peu loquaces, ne parvenaient pas à développer leurs idées. Les manuscrits sont d'ailleurs émaillés de listes de personnes et de témoins, où chaque nom ou prénom renvoie à différents lieux, événements ou associations d'idées. C'est à partir de ces noms que semble s'élaborer la création : dans les folios, les protagonistes et leurs noms forment une sorte de matrice créative. Sur ces listes de noms et ces notes de régie, se distinguent aussi des messages que l'auteur veut livrer aux survivants : « Dire aux rescapés : "Vous m'intéressez aussi lorsque vous continuez à vivre"[8] ». Et les questions de positionnement envers les témoins reviennent sans cesse : « La difficulté est de trouver le bon ton de familiarité avec les personnages. Comment les faire côtoyer ? » (*ibid.* : f° 72).

L'analyse des folios fait apparaître un deuxième type de questionnement récurrent, relatif à la restitution et au traitement de la parole privée. Le récit est émaillé de considérations métadiscursives : réflexions sur l'écriture et les livres en devenir. Jean Hatzfeld s'interroge aussi bien sur le principe de l'entreprise, « le droit à l'esthétique[9] ? », que sur ses modalités : « Faut-il transformer certains monologues en récits d'auteur ? Est-ce un long récit fleuve, un peu arbitrairement coupé ou des séquences abouties pour introduire les monologues et histoires ? Comment mêler récits et réflexions des rescapés et des tueurs[10] ? » ; « Éviter un bouquin trop haché, patchwork, la facilité du patchwork » (*idem.*). La trace concrète de ces questionnements liés au traitement formel de la parole testimoniale se limitera, cette fois, aux manuscrits. Jean Hatzfeld choisit de ne pas les formuler dans la version publiée. Mais il y répond, notamment en maintenant la position énonciative stricte et distanciée qu'on lui connaît. L'auteur n'intervient que pour mieux s'effacer et laisser toute la place à la parole et à la figure du témoin. Ou « comment s'impliquer et rester innocent » selon les termes de Daniel Delas (2007 : 183) qui parle, à juste titre, de la recherche d'une « innocence énonciative » dans le registre d'écriture adopté par Jean Hatzfeld.

Ce positionnement renvoie à la troisième et dernière préoccupation de l'auteur relevée dans les manuscrits : l'impact de sa propre présence sur les récits et la construction testimoniale. Au cours de la préparation du troisième opus, Jean Hatzfeld s'interroge sur ce qu'il nomme l'« effet larsen » : « Expliquer que je modifie leur façon de parler. Ils ne parlent plus comme avant. Nouveau vocabulaire de génocide. (Ne pas nier la relation colonialiste) » (*ibid.* : f° 77) ; « Faire un livre sur cette histoire avec moi là-dedans sans être moi au centre » (*ibid.* : f° 326). Ce qui montre, au passage, que c'est bien en pleine conscience

[8] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *La Stratégie des antilopes*, f° 75.

[9] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f° 8.

[10] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *La Stratégie des antilopes*, f° 73.

que la position énonciative est recherchée. Ce questionnement n'en reste pas moins légitime, surtout à ce stade de la trilogie. La relation entretenue, plusieurs années durant, par le journaliste-écrivain avec les mêmes témoins a eu forcément une certaine influence sur les témoignages. Renaud Dulong (1998 : 26) parle alors « d'interférence » de la mémoire « perpétuellement transformée par son environnement ». Dans l'orientation comme dans l'énoncé même de ses questions, par l'intrusion de thèmes et/ou de mots qui n'auraient pas naturellement été utilisés par les témoins, Jean Hatzfeld leur a transmis, certes à son corps défendant, une vision différente du génocide. Innocent Rwililiza, rescapé qui participe à la trilogie, illustrera ce phénomène, lors de notre entretien : « C'est difficile. On ne vient pas d'Europe, alors c'est compliqué cette façon de penser. Au départ, se raconter à un Blanc ce n'est pas pareil. À présent, on a l'habitude de Jean et des questions[11] ».

Dès la phase pré-rédactionnelle, Jean Hatzfeld anticipe donc les effets potentiels produits par sa démarche en rédigeant des notes à visée réflexive et justificative dont les idées intégreront en partie le texte final. Ces notes qui traversent les manuscrits de la trilogie sont souvent accompagnées d'auto-recommandations didactiques destinées à faire entrer le lecteur dans l'entreprise de recueil et lui donner à comprendre les choix opérés. Cet aspect est plus marqué dans les manuscrits des deux derniers livres, en toute logique dans la mesure où la parole n'est plus donnée aux seuls rescapés mais aussi aux bourreaux. Le « pacte d'entretien » qui lie les tueurs et Jean Hatzfeld peut légitimement interroger voire heurter le lecteur, la curiosité qui motive l'écrivain peut se révéler contestable. D'autant plus qu'il va ici à l'encontre de ce qu'il déclarait dans le premier volet de la trilogie – refusant de considérer la lisibilité historique de l'événement, de prendre en compte les critères de représentativités ou d'intérêt comparatif des témoignages, bref de faire le journaliste – l'auteur avait alors tenu à informer le lecteur qu'il ne souhaitait pas donner à lire d'autres voix que celles des rescapés… Conscient du paradoxe, Jean Hatzfeld éprouve le besoin de se justifier et prépare ses arguments : « Raconter que j'ai pu éprouver une certaine sympathie avec certains, à certains moments[12] » ; « Expliquer les conditions des entretiens. Raconter ma relation avec ces personnes parfois presque sympathiques ou tout du moins touchantes [le mot "touchantes" est rayé]. Insister sur le contrat de parole : rien ne sera divulgué à personne, procureur, juge, chercheur, famille, avoisinants, rien ne sera publié avant la fin de leur peine ce qui pourra ni les servir ni les desservir » (*ibid.* : f° 326). Ainsi, au travers de l'ensemble des folios et de cet exemple en particulier, transparaît un agencement qui vise à rendre l'enquête accessible, à favoriser la captation du lecteur mais aussi son adhésion, voire son absolution. Jean Hatzfeld évoquera de nombreuses fois, dans les manuscrits puis dans les livres, le protocole opératoire mis en place pour s'adresser à cette

[11] Entretien avec I. Rwililiza, le 29/04/06.

[12] J. Hatzfeld, dossier de genèse, *Une saison de machettes*, f°. 287.

bande de tueurs déjà jugés, éloignés du monde extérieur, purgeant leur peine au pénitencier de Rilima, à proximité de Nyamata.

Jean Hatzfeld reviendra aussi sur la question de la rétribution du témoignage des tueurs :

> « Leur collaboration collective est rémunérée en provisions de sucre, sel, savon, boissons sucrées, médicaments listés par eux. Une autre forme d'échange très appréciée consiste à leur apporter des nouvelles de leurs familles, chez qui nous passons dans l'après-midi et à qui nous transmettons leurs messages » (*idem*.).

Innocent Rwililiza confiait avoir reçu un salaire en échange de ses activités de traduction ; pour l'auteur, il s'imposait donc de réfuter ici l'idée d'une éventuelle contrepartie financière aux témoignages des tueurs, qui serait évidemment choquante. « Parler des rétributions, de mon aide à Nyamata ? », formulée ainsi sur la note de régie 164 (SDM), la question semble l'avoir taraudé. Le journaliste éprouvera certains scrupules éthiques et se sentira redevable envers les témoins, face au succès de ces livres à l'*auctorialité* non partagée. Avec les premiers bénéfices, il participera au développement de Nyamata (création d'un moulin, équipement de l'équipe de football) et remettra, notamment, des présents à quelques rescapés (Jeannette Ayinkamiye, par exemple, reçoit une machine à coudre plus sophistiquée pour continuer à exercer son activité…).

Préparé dans les manuscrits, le métadiscours des conditions de l'enquête cherchera à prendre le lecteur à témoin dans la trilogie. En les partageant, le témoignaire allège ses doutes et questionnements éthiques posés par le protocole, ses relations aux témoins, le traitement de leur parole. Rendre la démarche transparente, impliquer et associer le lecteur, en lui révélant quelques secrets de l'enquête, participe d'une indéniable volonté de *captation*. Jean Hatzfeld proposera de fait, dans le texte publié, des indices de lecture destinés à rendre le témoignage accessible et acceptable tout en apportant des éléments d'explication et de justification de sa démarche. L'organisation structurale du témoignage est donc bien commandée, au moins en partie, par un facteur externe, à savoir la perspective du lecteur et sa perception du témoignaire. La prise en compte de tous ces questionnements et le montage qui en résulte contribueront au succès de l'œuvre.

Conclusion

L'observation des avant-textes, parsemés d'allusions et de réflexions sur le statut du témoignaire, sur sa participation et ses modalités, permet de suivre les efforts d'une réflexion tiraillée et tâtonnante pour résoudre les difficultés posées par une construction testimoniale. Le témoignaire adopte une posture réflexive et critique sur l'acte d'énonciation, la relation avec les témoins, la forme de l'écriture, le bien-fondé de la démarche, le contrat de lecture. On peut retracer un réseau intertextuel où se distinguent les influences au centre de la projection scripturaire

et auctoriale. Cette tendance à la réflexivité du témoignaire semble indispensable pour penser le lieu de tension que représente le témoignage très encadré, qui porte la marque de Jean Hatzfeld, de ses méthodes, ses sources livresques, sa culture, ses appétences et curiosités.

Références

Fleury B., Walter J., 2013, dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs,* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2014, dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Delas D., 2007, « Fiction ou témoignage : deux régimes d'écriture du génocide rwandais (Antoine Ruti/Jean Hatzfeld) », pp. 385-400, *in* : Halen P., Walter J., dirs, *Les Langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Metz, Université Paul Verlaine/ Centre de recherches Écritures.

Dulong R., 1998, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Hatzfeld J., 2000, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Éd. du Seuil.

— 2003, *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Éd. du Seuil.

— 2007, *La Stratégie des antilopes*, Paris, Éd. du Seuil.

— 2014, *Récits des marais rwandais*, Paris, Paris, Éd. du Seuil.

Jeannelle J.-L., 2004, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, 135, pp. 87-117.

Tornatore J.-L., 2014, « Auteur comme témoin. À propos de l'"affaire Karski" », pp. 189-206, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine.

Waintrater R., 2003, *Sortir du Génocide*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

Walter J., 2005, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses universitaires de France.

> POSTÉRITÉ

EMMANUELLE DANBLON
Groupe de recherche en rhétorique et argumentation linguistique
Université libre de Bruxelles
B-1050
Emmanuelle.Danblon@ulb.ac.be

DAVID MEYER
Université pontificale grégorienne de Rome
I-00187
david.t.i.meyer@gmail.com

À QUELLES CONDITIONS UN TÉMOIN EST-IL POLLINISATEUR ?
UNE RÉFLEXION SUR LA FIGURE DE L'ABEILLE DANS LE RÔLE DU PROPHÈTE

Résumé. — Pour comprendre à quelles conditions le message d'un témoin peut passer efficacement, il faut prévoir de distinguer les rôles de témoin intégral, de témoin partiel et de passeur. La figure du prophète biblique, de même que l'image de l'abeille pollinisatrice, nous ont aidés à penser ces distinctions. L'article plaide enfin pour une nouvelle anthropologie du témoignage et de la prophétie.

Mots clés. — Témoin, prophète, passeur, consolation, transmission.

Dans un premier article, nous avons cherché à mettre en avant ce qui nous semblait être une problématique incontournable de la transmission de la Shoah, à savoir le nécessaire effacement du témoin, au profit du « passeur » (Danblon, Meyer, 2014). Ce dernier, alors même qu'il n'a pas vécu ni connu les camps de la mort nazis, apparaît pourtant plus à même de transmettre aux générations futures non seulement la mémoire de la Shoah mais aussi de l'importance d'une reconstruction humaniste et universelle de la société. La distance vis-à-vis de l'événement, le non-vécu dans la chair, nous avait semblé être des conditions nécessaires à la créativité discursive et rhétorique indispensable à toute transmission. Dans le cadre de cette première réflexion, nous avons été amenés à différencier certains rôles et certaines fonctions dans la figure du témoin. Il y a d'abord le « témoin intégral », le *Musselmaner* évoqué par Primo Levi (1987 : 96-97). Il est le seul à avoir fait l'expérience totale du *Lager*, mais n'en est jamais revenu : il n'a jamais pu ni témoigner ni transmettre. Il y a ensuite la figure du « témoin partiel ». Cet homme ou cette femme, ayant connu les camps de la mort et y ayant survécu. Ce « témoin partiel » a côtoyé le « témoin intégral » mais n'a pas sombré avec lui. Il s'est arrêté au seuil du « point de non retour ». Il a également vécu dans sa chair l'horreur de la machine nazie (et partage ceci avec le témoin intégral) mais il est parvenu – par chance, par un hasard de circonstance – à ne pas s'échouer au fond du chaos. Il ne connaît donc pas la nature de ce chaos (c'est le prix de sa survie), puis il a trouvé la force et la volonté de revenir auprès des vivants (et partage ceci avec nous). Le témoin partiel a témoigné, non seulement pour lui-même, en se figurant d'abord, en racontant ensuite ce qu'il avait vécu, mais il a aussi été le témoin du « témoin intégral ». Or, c'est sur cette fonction moins apparente et pourtant largement attestée du témoin partiel que nous nous sommes appesantis. En effet, comme Élie Wiesel[1] l'a très clairement exprimé, ces « témoins partiels » ne sont pas parvenus, malgré leurs efforts, à *réveiller la conscience des hommes*. Et c'est face à cet aveu d'échec que la figure du « passeur » s'est alors imposée à notre réflexion[2]. Nous avons pressenti, sans en définir précisément ni les contours ni

[1] Le lecteur trouvera ici le lien vers l'émission et l'interview d'Élie Wiesel : http://www.rtbf.be/video/detail_noms-de-dieux?id=1737495. Consulté le 10/12/14.

[2] Nous parlons d'aveu d'échec car malgré les commémorations et l'officialisation de la mémoire, (nous pensons en particulier à la date très officielle du 27 janvier mais aussi aux directives et recommandations éducatives sur la Shoah, ainsi d'ailleurs qu'à la législation contre le négationnisme et l'apologie du nazisme), la portée réelle de la Shoah en tant qu'événement historique ne semble pas avoir véritablement pénétré le cœur de la pensée occidentale, appelant cette dernière à faire face à l'impérieuse nécessité de sa refondation. Comme si la tragédie de la Shoah n'avait été qu'un accident de passage relégué à présent à l'unique sphère mémorielle sans que celle-ci ne puisse prétendre à une refondation obligatoire d'un monde dans lequel Auschwitz a été possible. Tout semble en effet se passer comme si au niveau des décisions politiques, dans l'urgence et sans avoir pris le temps de réfléchir aux enjeux réels de ce que signifierait « une mémoire de la Shoah », des dates et des slogans (« *never again* ») étaient venues colmater des fractures béantes qu'il fallait refermer au plus tôt afin que cette mémoire ne vienne surtout pas troubler l'organisation politique d'un monde « nouveau » qui ne demandait qu'à aller de l'avant et tourner au plus vite la page du passé immédiat. Politiques mémorielles floues, confondant l'obligation de la mémoire avec une véritable

les contenus, que le message de ces « passeurs » – message qu'il reste encore à construire et qui ne fera pas l'objet de notre propos cette fois – devrait sans doute s'articuler autour de trois axes qui correspondent à trois fonctions rhétoriques du témoignage : la prosopopée, la prophétie et la proclamation.

C'est donc là notre proposition dans l'état actuel de la réflexion : un témoin peut être pollinisateur à la condition que ces trois fonctions rhétoriques, correspondant aux trois figures de témoins qui viennent d'être évoquées, soient identifiées et endossées.

Une mise au point épistémologique

La démarche que nous poursuivons impose néanmoins une mise au point épistémologique, par le fait même qu'elle offre un éclairage inattendu sur le phénomène testimonial, ce dont nous sommes très conscients.

Dans une réflexion sur la question du témoignage de la Shoah, Renaud Dulong (2002 : 351-367 ; 359-360) explicite ce lien qui nous est apparu entre l'exigence d'explorer de nouvelles pistes épistémologiques face au caractère inédit que certains événements imposent à la réflexion :

> « La trace de l'autre est une matérialité, non un acte, elle produit son effet obliquement et non dans l'évidence. Ceci veut dire qu'elle ne s'impose pas, mais convoque ce déchiffrement dans la discrétion. Elle est moins une question qu'une occasion ; ne peut y réagir qu'un sujet capable de donner suite, qui découvre sa responsabilité éthique dans sa propension à répondre et préalablement dans le fait de s'être laissé arrêter. L'orientation de la recherche, philosophique jusque là, devient alors anthropologique, démontre comment ces réalités, que la philosophie s'avère incapable de prendre en compte, mettent en échec l'auto-compréhension qu'elle fournit à l'homme européen, viennent bouleverser l'ego, destituent le dispositif organisateur d'une ipséité autonome orientée vers la maîtrise de soi et de son environnement ».

Dans notre compréhension du propos de Renaud Dulong, l'autre est le témoin intégral pour le témoin partiel, le témoin partiel pour le passeur. Il laisse une trace par sa personne même : il incarne l'événement. La tâche du témoin partiel vis-à-vis du témoin intégral, comme celle du passeur vis-à-vis du témoin partiel

---

éthique de la mémoire. Il nous semble que lorsqu'un slogan n'est qu'un crédo et qu'une date n'est qu'un laps de temps bien limité pour s'acquitter de l'obligation de se souvenir sans que les vraies questions soient posées, nous assistons à l'édification d'une mémoire qui n'est alors qu'un rituel vide de sens, qui s'avère inefficace. Dans le cadre de la réflexion rabbinique, cette transformation de la mémoire en « rituel » creux, renvoie certainement à l'une des problématiques théologiques liées à la construction du Temple de Jérusalem : en effet, mal comprises, les instructions de cette construction pourraient laisser croire que le Temple serait le « lieu de la présence de Dieu », excluant ainsi Dieu du reste du monde. Limité au Temple, le divin ne serait plus au dehors. Une telle conception revient donc à transformer le Temple en « maison vide » : un cadre sans véritable rituel, ayant pour unique vocation de circonscrire le divin au « quatre coudées » d'un espace déterminé. La politique mémorielle officielle de la Shoah nous semble être aux prises avec ces mêmes dérives et courir le risque de n'être que coquille vide et un slogan figé.

est oblique au sens précis où chacun est touché par la personne de l'autre : un effet se produit sur lui. L'épreuve consiste donc à transformer cet effet direct en parole testimoniale : une parole qui perd l'évidence de la présence de la personne mais qui est le résultat d'une mise en mots, forcément « obliques » par rapport à l'événement. Ainsi ces témoins (nous) invitent-ils à les interpréter mais ne nous l'imposent pas : ils sont discrets. En outre, Le témoin ne pose pas de question mais suggère un acte d'interprétation : c'est l'occasion (que l'on saisit ou non). Pour la saisir, il faut se sentir engagé par une responsabilité éthique dont le premier indice est qu'on se laisse arrêter, ce qui n'est sans doute pas sans conséquence pour celui qui se laisse arrêter : cet acte d'interprétation touche tant le penseur que l'homme tout entier. Enfin, ces étapes dans l'acte de témoigner ont une conséquence épistémologique non négligeable : elles engagent la personne tout entière, sa conscience, son éthique. Elle n'est pas une simple réponse intellectuelle et théorique à une question théorique. Il faut donc que le chercheur – Renaud Dulong vise surtout la philosophie – quitte un système de pensée désincarné et partant trop théorique pour intégrer à sa réflexion une vision de l'homme plus large (qu'il nomme anthropologique). Il va jusqu'à dire que cela met en cause le système de pensée européen qui cherche des explications globales dont le but est le contrôle de soi et de l'environnement.

Du reste, la pensée juive est elle-même à ce titre éclairante, en ce qu'elle se trouve elle aussi profondément bousculée par la réalité de la Shoah. Il nous semble que la réponse qu'Emmanuel Levinas (1997 : 70-71) adresse à Jean-Paul Sartre sur la « Question Juive » fait justement écho au commentaire de Renaud Dulong en nous fournissant en même temps, par la tradition intellectuelle du judaïsme, un guide pour cette épistémologie en construction qui va également toucher au plus profond de la structure intellectuelle de la transmission et de l'acquisition du savoir dans le judaïsme :

> « Singulier retournement ! La spiritualité juive s'était toujours maintenue par la force de la tradition ; les réponses juives aux problèmes précédaient ces problèmes. Et voici qu'une recherche concernant la destinée et le salut de l'Homme tout court, libéré de tout particularisme, mène au judaïsme perdu. La question est d'ordre universel, la réponse est juive. La biographie de Rosenzweig[3] est significative par ce retournement et ce retour […]. Ce qui marque la pensée juive contemporaine par-delà Rosenzweig, c'est ce frisson particulier du Retour ».

Cette réflexion d'Emmanuel Levinas nous semble significative à plus d'un titre. L'évocation de la figure de Franz Rosenzweig et par-delà ce dernier, de

[3] Il est à noter que F. Rosenzweig a connu un parcours particulièrement original et chaotique dans son identification au judaïsme. Venant d'une famille juive mais totalement assimilée, F. Rosenzweig, avant de devenir l'un des plus éminents penseurs du judaïsme du XX^e siècle, avait entrepris toutes les démarches pour se convertir au christianisme. La légende veut que sur le chemin de l'église devant entériner officiellement sa conversion, il émit le souhait de s'arrêter une dernière fois en tant que juif dans une synagogue. Poussant ainsi à l'improviste les portes d'une synagogue, il se retrouva à assister pour la première fois de sa vie à un office de Kippour. Profondément touché par cette expérience, il décida de renoncer à sa conversion pour se concentrer sur sa propre identité juive. En ce sens, E. Levinas évoque à son propos le « retournement » et la « pensée du retour ».

la dialectique de la pensée du retour, qualifiée ici de symptomatique de la pensée juive contemporaine (comprendre de l'après Shoah), traduit bien, il nous semble, l'épistémologie en construction qui anime à présent la pensée juive. Alors que la tradition religieuse du judaïsme se construit normalement sous la forme d'une *massorah*, c'est-à-dire d'une chaîne de transmission ininterrompue dans laquelle le savoir passe de génération en génération en s'enrichissant au fil des siècles, le Juif d'aujourd'hui, vivant après la Shoah, se retrouve face à une réalité de l'acquisition du savoir juif totalement différent et unique. Les termes levinassiens parlent d'eux-mêmes. Il faut qu'il y ait rupture ou même brisure pour qu'un retour puisse avoir lieu. Chez Franz Rosenzweig, cette rupture était la conséquence de son absence totale d'éducation juive et de sa volonté d'en finir avec son judaïsme en franchissant le pas de la conversion. La réflexion que Franz Rosenzweig (1982) nous a léguée dans l'*Étoile de la Rédemption*, suite à cette rupture, est donc bien un « retour », nourri non pas d'une *massorah* mais d'un détachement presque mortel par rapport au judaïsme, suivi pourtant d'un retour nécessairement totalement inédit dans l'histoire de la pensée juive. Pour les juifs d'aujourd'hui, la Shoah porte évidemment en elle la marque de plusieurs niveaux de rupture. Rupture tout d'abord du lien physique, corporel, de la chaîne identitaire du judaïsme dans la mesure où les victimes de la Shoah sont bien mortes et n'ont pu engendrer, donc transmettre. Rupture également de la chaîne de transmission, car une partie essentielle de la culture a disparu avec la Shoah. Enfin, rupture de la possibilité d'une foi dans le cadre normatif du judaïsme où l'obéissance à la Loi (aux *mitzvoth*) était considérée jusque-là comme la garantie d'une protection divine devant permettre au peuple juif d'éviter le pire et de survivre. Or, c'est bien face à ces trois différents niveaux de rupture tous bien réels que les Juifs d'aujourd'hui, soucieux de vivre leur judaïsme, doivent se positionner. En premier lieu, l'obligation juive de l'après Shoah[4], avant même les questions épistémologiques, doit se traduire par une volonté de revivifier l'identité juive dans son aspect le plus physique, assumant la rupture réelle engendrée par les morts d'Auschwitz mais s'enracinant en même temps dans une volonté de vivre plus forte que la mort et que la mémoire du « mal absolu » d'Auschwitz[5]. Ce n'est qu'à cette condition qu'il faut envisager une

[4] En évoquant l'idée d'une « obligation juive de l'après Shoah », nous pensons ici aux enseignements de E. Fackenheim développés dans son livre *La Présence de Dieu dans l'Histoire* (2005) sur le 614e commandement et l'obligation de la survie. « Survie » du Judaïsme qui, en suivant la pensée de E. Fackenheim (en particulier son œuvre théologico-philosophique majeure : *To Mend the World* (1994)) s'apparente à une « réparation » (*Tikkun*) c'est-à-dire à une « *revitalisation* » de l'identité juive et du judaïsme.

[5] Nous utilisons ici à dessein le verbe « revivifier » afin d'éviter a) de se cantonner à l'évocation de la « survie » qui suggérerait que rien n'a véritablement été brisé (or, il y a bien eu mort et rupture) et b) de s'illusionner par la référence à la « résurrection », notion de réparation totale qui serait problématique en tant que telle. Il nous semble que, là encore, les réflexions de E. Fackenheim doivent nous servir de guide. Dans *To Mend the World* (Fackenheim, 1994 : 309-310), il notait : « Toutefois, la pensée de l'après Shoah – qui englobe des inquiétudes théologiques mais n'y est pas confinée – doit se situer, aussi douloureux et précaire que cela puisse sembler, entre les extrêmes et chercher un *Tikkun* tout en supportant la tension. Le *Tikkun* émergeant de cette tension est composé de

épistémologie juive en construction, après l'épreuve de la rupture qui se nourrit de la seule volonté d'un « frisson du retour » dont parle Emmanuel Levinas.

Paradoxalement, cette réponse issue d'une tradition spécifique vient ainsi nourrir la réflexion vers une vision plus humaniste et, partant, plus universelle de la compréhension de l'humain[6].

Prophètes, témoins et passeurs

Dans le cadre d'une précédente réflexion (Danblon, Meyer, 2014), nous avons également été en mesure de préciser la nature de la notion de prophétie dans la transmission de la Shoah. Lorsque le « témoin intégral » fait face à l'abîme absolu duquel il ne reviendra pas, il est « prophète » dans le sens du *roéh* biblique[7], celui ayant littéralement « vu » l'indicible. Il est le témoin total de l'Événement. Le « témoin partiel » quant à lui, n'est plus *roéh*, il n'a pas « vu » le fond de l'abysse. En revanche, il est le prophète du « témoin intégral » car il témoigne

trois éléments : (a) un rétablissement de la tradition juive – un "retour à la possibilité du *Dasein* qui autrefois était *da*"; (b) un rétablissement, cette fois dans le sens très différent d'une guérison après une maladie; et (c) une fragmentation, liée à ces deux rétablissements, qui les rendrait toujours incomplets et chargés de risque. Sans le rétablissement de la tradition juive – pour le Juif religieux, la Parole de Dieu ; pour le Juif séculaire, la parole de l'homme et son "étincelle divine" – il n'y a pas d'avenir juif. Sans guérison, la tradition (et donc l'avenir juif) doit soit échapper à l'Holocauste, soit être détruite par elle. Et sans la stricte acceptation tant de la fragmentation que du risque dans les deux possibilités de rétablissement, *notre Tikkun* juif sombrerait dans la non-authenticité en permettant au leur, "ayant fait son travail", de sombrer dans un passé non pertinent ». Ainsi, le choix du verbe « *revitaliser* » nous semble faire justice à l'idée d'un pont étroit entre la rupture créée par les morts de la Shoah et une décision de vitalité dans laquelle s'ancrerait la culture juive contemporaine.

[6] Nous pensons en particulier au fait que la Shoah, par la volonté de destruction de l'identité juive mais à travers celle-ci, de l'humanité en tant que telle, contraint la pensée juive d'aujourd'hui à faire face de manière inédite à ce qu'il y a de plus universel dans le judaïsme. L'expérience de la déshumanisation, passant par la mise à mort de la vaste majorité des juifs d'Europe, renvoie donc le judaïsme non seulement au fondement de sa judéité mais également à son humanité universelle la plus essentielle. Citons une fois encore E. Fackenheim (2004 : 128-129) qui pointe la façon dont l'épistémologie juive en construction depuis la Shoah tend, paradoxalement, à une réflexion vers une vision plus universelle de l'humain : « La survie des Juifs est également un devoir sacré au nom de la survie elle-même. Les assassins d'Auschwitz ont éliminé les Juifs de l'humanité et leur ont dénié le droit à l'existence ; mais dans ce déni, les Juifs représentaient l'humanité. Les Juifs d'après Auschwitz représentent l'humanité quand ils affirment leur judéïté et refusent le déni nazi. Ils échoueraient s'ils n'affirmaient que leur droit à la judéité, comme s'ils devaient prendre part au débat obscène entre ceux qui refusent aux Juifs le droit d'exister et les Juifs qui l'affirment[*]. Et ils ne résisteraient pas non plus au déni nazi s'ils affirmaient simplement leur humanité en général, en laissant se creuser un fossé d'antisémitisme entre leur humanité et leur judéïté, ou, pis encore, en acceptant de disparaître en un sens comme Juifs, en réponse à la tentation d'Hitler de les faire disparaître en un autre sens. La Voix prescriptive d'Auschwitz choisit les Juifs ; la survie des Juifs est un commandement qui ne souffre aucun compromis ».

[7] Sur le sens du *roéh* biblique, voir par exemple I Sam 9, 9.

de la disparition totale de ce dernier. En ce sens, il est comme le *navi* de la Bible, l'autre genre de prophète, celui qui littéralement « annonce » une parole dont il n'est finalement que l'organe de l'expression. Le *navi* est commandé (au sens biblique de l'obligation religieuse et de l'absence temporaire de libre arbitre) à faire l'annonce dont il a été le témoin. Le « passeur » quant à lui, qui n'a pourtant rien « vu » et n'a pas non plus été commandé « d'annoncer » quoi que ce soit, décide de son plein gré d'endosser la tâche de la transmission en s'inspirant du message annoncé par le témoin. Mais l'inspiration dont il doit faire preuve fait évidemment du « passeur » également un prophète. Il n'est ni le prophète de l'événement – le *roéh* –, ni celui du « témoin intégral » – le *navi*. Il est le prophète du « témoin partiel » et va s'atteler à la tâche de transformer le message annoncé par ce dernier, lui-même dépositaire de ce que le témoin intégral a « vu » et lui a commandé de rapporter. Ainsi le rôle du passeur est-il de s'inspirer des paroles du témoin partiel afin d'inspirer à son tour la société actuelle, société d'après la Shoah, soumise à la question de la refondation de l'humanisme.

Il semble essentiel de nous arrêter à présent sur le rôle du passeur. Reconnaissons-le sans hésitation, ce rôle est très complexe. Le passeur est la fois prophète et créateur dans la mesure où tout en s'inspirant du message du témoin partiel, il doit, grâce à la distance qui le sépare de l'événement, être capable de « créer », de « produire » un message qui soit audible par la société actuelle, dans sa diversité, dans sa globalité et dans son universalité. Il va sans dire que la dimension « créative » du message du passeur ne déconnecte en rien le premier témoignage de sa réalité historique. Le passeur est en effet concerné, en premier lieu, par la réalité historique de la Shoah même s'il se donne pour mission de construire un récit créatif. Sa capacité créatrice et son désir de produire un récit destiné à la transmission n'entament pourtant en rien sa détermination d'ancrer la narration dans la factualité historique de la Shoah. Il ne s'agit donc pas de tout « inventer » ni de tout « mystifier ». Il faut plutôt considérer qu'il y a deux activités différentes, liées à deux fonctions sociales différentes : écrire l'histoire et transmettre la mémoire. Le récit dont nous parlons ne concerne pas l'histoire qui se construit avec ses propres outils. Il faut d'ailleurs souligner que c'est précisément ce lien entre la nécessaire créativité du passeur et son ancrage dans la réalité historique d'Auschwitz qui se traduit par la capacité de ce dernier à être « pollinisé » par le témoin partiel auquel il a un accès privilégié[8]. Il

[8] L'image que nous utilisons du passeur « pollinisé » par le témoin renvoie d'ailleurs à la question plus théologique de « l'inspiration ». Dans le cadre de la pensée juive, le prophète est un être « inspiré » par le divin et il est littéralement pollinisé par l'esprit de Dieu puisque le *navi* reproduit les paroles de Dieu *devant* son propre auditoire, en son temps et en son lieu. Certes, la tradition rabbinique a décrété que depuis l'époque du retour du premièr exil, la prophétie était terminée pour Israël. Malachie fut, de ce point de vu, le dernier des prophètes bibliques (Tosefta Sotah 3:3; Yoma 9b; Sanhedrin 11a). Cela devrait nous conduire en toute logique à rejeter le lien entre pollinisation et inspiration, ce qui demande une précision. E. Levinas (1982 : 174) s'attache, dans sa vision théologique de la Révélation, à soutenir l'idée d'un potentiel prophétique – donc inspiré et pollinisé – valable en tout lieu et pour chaque être humain : « Dans le Deutéronome V, 4 on lit : "Face à face, Dieu a parlé avec vous". Expressions qui autoriseront les docteurs rabbiniques à conférer la

faut encore noter que ce lien que nous proposons de retrouver correspond au produit de tout acte rhétorique : la *poiesis*, acte de création par excellence. Nous reviendrons plus loin dans notre perspective à l'importance de l'acte rhétorique, dans sa dimension orale et publique, vecteur d'une mémoire vivante, cela, à côté de toute perspective théorique, qui reste le critère de l'écriture de l'histoire.

Dans le sens que nous venons d'expliciter, le passeur est ainsi pollinisé par le témoin partiel. Mais ajoutons à ce premier niveau de complexité une autre difficulté. Celle-ci se rapporterait non pas simplement à la nature des liens entre passeur et témoin, mais également à la « temporalité » propre au passeur. De fait, si le passeur est pollinisé par le témoin, il n'entretient pas moins une distance (au moins temporelle mais peut-être aussi psychologique et géographique[9]) par rapport à l'événement qu'il rapporte, alors que le témoin lui, reste attaché à l'événement au point de l'incarner[10].

Liens entre le témoin partiel pollinisateur et les « passeurs »

Rappelons que le témoin partiel pollinisateur est lui-même dépositaire du message du témoin intégral qui, lui, n'a pas pu témoigner. C'est à ce premier niveau du travail de figuration du passeur qu'intervient, pensons-nous, la figure de la prosopopée[11].

Or, la figure paradigmatique du témoin englouti qui semble avoir commandé la prosopopée dans l'œuvre de Primo Levi se trouve être celle du personnage

dignité prophétique à tous les israélites présents au pied du mont Sinaï et, aussi, à suggérer qu'en principe l'esprit humain comme tel est ouvert à l'inspiration, et partant que chaque homme est potentiellement un prophète ! Voyez aussi Amos III, 8 : "L'Éternel Dieu a parlé, qui ne prophétisera pas ?". Déjà dans l'âme humaine réside la réceptivité prophétique ».

[9] La mention de la distance géographique semble importante et pertinente dans la mesure où, pour ce qui est du récit du « rouleau de la Shoah » (première tentative d'envergure à ritualiser une narration de la Shoah à des fins de transmission) mentionné dans note précédent article (Danblon, Meyer, 2014), c'est bien du Canada et d'Israël et non d'Europe que l'impulsion créatrice a vu le jour. Il nous semble cependant essentiel d'ajouter à cette brève remarque que la « distance géographique » que le passeur entretient avec la Shoah doit surtout se lire au niveau symbolique. En effet, il ne s'agit pas de suggérer que seuls ceux présents en-dehors des frontières de l'Europe – lieu de la mise à mort des Juifs – puissent être capable du travail et de la fonction de « passeurs ». Il y a « distance géographique » dans la mesure où le passeur, vivant aujourd'hui dans le monde tel qu'il est, assume nécessairement une distance vis-à-vis des événements d'Auschwitz.

[10] Cette précision sur l'incarnation de l'événement nous avait conduits dans le premier volet de la réflexion à soutenir que, en ce sens, le témoin (partiel) correspond bien à la définition aristotélicienne de la preuve extra-technique, alors que le passeur – à l'instar de l'orateur – devra construire, par son art, les preuves techniques, outils de la figuration rhétorique.

[11] Figure rhétorique que l'on peut repérer dans de nombreux genres discursifs et textuels, la prosopopée consiste à « faire parler » un être inanimé, souvent un mort, par la bouche d'un vivant.

d'Hurbinek, ce jeune enfant sans nom, sans parents, incapable de parler, sans passé ni futur, né et mort à Auschwitz et dont Primo Levi (1995 : 25-26) doit porter le témoignage :

> « Hurbinek était un "non-être", un enfant de la mort, un enfant d'Auschwitz. Il avait l'air d'avoir trois ans, il ne savait pas parler et il n'avait pas de nom. Ce nom étrange de Hurbinek, c'est nous qui le lui avons donné, peut-être par une des femmes qui avait interprété les quelques sons inarticulés qui parfois sortaient de sa bouche de bébé. […] Hurbinek qui avait donc peut-être trois ans était né à Auschwitz, il n'avait jamais vu un arbre ; Hurbinek qui s'était battu comme un homme, jusqu'à son dernier soupir pour gagner son entrée dans le monde des hommes qu'un pouvoir bestial lui refusait justement ; Hurbinek, l'enfant sans nom, aux bras si émincés qui pourtant portaient déjà le tatouage d'Auschwitz ; Hurbinek est mort le premier jour de mars 1945, libre mais pas sauvé. Il ne reste rien de lui : il porte pourtant témoignage grâce à mes mots ».

Voilà tout ce que nous savons, et saurons jamais sur Hurbinek. Primo Levi lui-même n'a rien ajouté à ces quelques phrases. En partant et en s'ancrant dans ce très bref récit, reprenons les différentes fonctions du témoin que nous avons identifiées. Tout lecteur de Primo Levi se trouve potentiellement en position de devenir le passeur et se trouve ainsi en troisième position d'une chaîne qui le relie, d'abord à l'auteur, et, à travers ce dernier, à Hurbinek, le symbole même du témoin intégral, dont l'absence de paroles et de mots compréhensibles oblige le passeur-prophète à interpréter les balbutiements. Ce témoignage ne peut sans doute laisser personne indifférent. Mais cela ne transforme pas pour autant tout lecteur de Primo Levi en un passeur potentiel qui se sentirait investi d'une mission : celle de répondre devant le monde commun de l'expérience terrifiante portée par Hurbinek.

Pour sa part, François Rastier (2005 : 57) évoque cette mission prophétique et rhétorique à propos du personnage de Hurbinek avec beaucoup de clarté dans l'étude qu'il consacre à Primo Levi :

> « Une troisième fois[12], la mission a été donnée mais non formulée : elle le fut par Hurbinek, enfant de trois ans à demi paralysé, peut-être né clandestinement au *Lager*, à qui personne n'avait appris à parler, qui n'avait pas d'autre nom que ce sobriquet dont personne ne connaissait le sens, ou le matricule tatoué sur son minuscule avant-bras. Il n'avait jamais su dire qu'un mot, *mass-klo*, ou *mastiklo*, que personne, dans cette foule de tous pays, n'a su comprendre. Dans sa naissance mystérieuse, son irrépressible volonté de parole, on aura connu en lui un *Messie paradoxal*[13]. Enfant de naissance inconnue, délivrant un message composé d'un seul mot, Hurbinek reste l'inoubliable porteur d'une révélation qui n'a pas pu avoir lieu ».

Avec finesse, François Rastier souligne la tragédie de ce « Messie paradoxal[14] » incapable de parler et pourtant mu par une « irrépressible volonté de parole »,

[12] Primo Levi évoque deux personnages du *Lager* avant Hurbinek.

[13] Nous soulignons.

[14] La notion de « messie paradoxal » utilisée ici par François Rastier fait en outre écho, dans la pensée rabbinique, à la nature identitaire de la figure messianique s'inscrivant dans la lignée davidique. Or, David est, selon les généalogies bibliques, le descendant directe de Ruth la moabite qu'évoque le livre de Ruth. Ce détail doit être souligné car selon la législation de la Torah, les Moabites ne sont

volonté tragiquement vouée à l'échec et de laquelle ne sort qu'un cri ou à peine un embryon de mot[15]. Mais ce qui fait de Hurbinek un homme « en puissance » c'est sa volonté de parler, volonté dont Primo Levi a porté témoignage[16].

jamais autorisés à entrer dans la communauté d'Israël (Voir Deutéronome 23, 3 : « L'Ammonite et le Moabite n'entreront point dans l'assemblée de l'Éternel; même leur dixième génération n'entrera point dans l'assemblée de l'Éternel, à jamais »). Ainsi le messie (lui-même descendant de David) est-il donc un « messie paradoxal » qui par ce fait même n'est jamais en mesure d'apparaître (au plan théorique de la loi juive) sur la scène de l'histoire d'Israël. Là encore, la comparaison avec Hurbinek s'impose puisque ce dernier, survivant symboliquement à travers le témoin partiel qu'était Primo Levi et s'exprimant indirectement par la bouche du « passeur » renaît symboliquement le temps de la prosopopée, cette figure qui porte et rapporte la voix d'un englouti le temps d'une liturgie. En cela, aussi, Hurbinek reste bien un Messie paradoxal, puisqu'il n'apparaît jamais en tant que tel sur la scène des vivants.

[15] Il semble là encore que cet accent mis sur la problématique de la parole, même si celle-ci dans le cas de Hurbinek et à travers lui du Messie paradoxal n'est qu'un embryon de parole, rejoint l'une des grandes préoccupations de la tradition juive, laquelle détermine justement l'essence de la nature humaine par une *capacité à parler* bien plus que par une *capacité à penser.* Citons à ce sujet les mots très éclairants du rabbin Léon Askénazi (dit Manitou) (2005 : 32-33) : « Dès le début du récit que fait la Bible de l'histoire de l'humanité, l'universel est défini au niveau du langage, le sujet humain est un sujet de parole. […] Dans le vocabulaire rabbinique, cela devient le "vivant parlant" (*Hay Hamedaber*), le vivant doué de parole. Dans la culture philosophique classique, l'homme est plutôt défini comme le "vivant pensant" (*Hay Hamaskil*). Nous sommes donc tentés spontanément de définir la spécificité de l'homme par la capacité de penser. […] Mais l'envergure de la pensée humaine vient de ce que l'homme, d'autre part, est également doué de parole. Nous savons en effet, maintenant, que la pensée peut être impersonnelle et donc évacuer la responsabilité morale, alors que la parole renvoie à un sujet et fonde donc la personnalité morale. […] Derrière ce débat, c'est le problème de la responsabilité morale qui est en jeu ». Ainsi, à la différence du *Hay Hamaskil,* où la pensée peut finalement se substituer au « pensant » jusqu'à faire disparaître l'individu, le « vivant parlant » demeure bien avant tout une notion où l'humanité de l'homme, en ce qu'il est parlant, ne disparaît pas, ou même, dans le cas que nous décrivons, renaît de ses cendres le temps d'une énonciation. Cette réflexion nous paraît particulièrement pertinente dans la mesure où les survivants, au sortir des camps et dans leur très vaste majorité, ne voulaient justement pas parler. Que se passe-t-il alors lorsque le survivant, le témoin, lui-même un « vivant parlant » se refuse à parler ? Faut-il voir dans ce refus de parole (en tout cas momentané puisque nombreux sont ceux qui avec le temps ont finalement témoigné) le signe de l'anéantissement de l'essence de l'humain opéré par le système nazi ? Quoi qu'il en soit, la capacité des passeurs à exprimer la parole ineffable d'un témoin intégral comme Hurbinek ne peut se vivre que comme une victoire ultime de l'humain sur la déshumanisation.

[16] Cette volonté obstinée mais aussi essentielle de prendre la parole nous renvoie d'ailleurs aux prémices du récit de la Genèse où Caïn et Abel, les deux premiers frères de l'histoire humaine, avant de sombrer dans la violence et dans le meurtre, sont également tentés de prendre une parole qu'ils ne parviennent pourtant pas à articuler, comme le rappelle le verset 8 du chapitre 4 de la Genèse, où l'incapacité à dire se traduit immédiatement par de la violence : « Cependant, Caïn adressa la parole à son frère Abel ; mais, comme ils étaient dans les champs, Caïn se jeta sur son frère Abel, et le tua ». Que se sont-ils dit, se demande le lecteur ? A. Neher (1970 : 103) fait de la lecture de ce passage une analyse particulièrement pertinente : « "Caïn dit à son frère" : On attend ici les deux-points-guillemets annonçant en encadrant le contenu du dire de Caïn à son frère Abel. Or, de ce contenu nous somme frustrés. "Caïn dit à son frère Abel". Point à la ligne. "Et il arriva que lorsqu'ils furent dans les champs, Caïn se leva contre son frère Abel et le tua". Tout se passe comme si l'oblitération du dialogue était source de meurtre. Parce que les frères, comme les parents, sont incapables d'inventer le dialogue, quelque chose d'autre est inventé par eux, un substitut du défaut de parole : la mort ».

Cette réflexion sur la parole et sur son lien avec l'essence la plus profonde de la nature humaine nous renvoie donc très naturellement à la question messianique incarnée par Hurbinek, lui aussi incapable de paroles. La capacité de parole et d'échanges, serait-elle la clé de voûte de la possibilité messianique, comprise ici comme l'évitement de la violence ou bien plus modestement comme la réponse à celle-ci ? Ainsi, parvenir à faire parler Hurbinek, tâche que nous définissions comme celle du « passeur », se voit alors devenir non seulement un impératif mémoriel vis-à-vis des victimes de la Shoah, mais également un vecteur d'un enjeux messianique réel et partant de l'idée d'une refondation humaniste de la société. À cette condition, c'est notre proposition, une fonction rhétorique de la mémoire pourrait répondre à un besoin vital et éviter l'écueil d'être une coquille vide, ou si l'on préfère, une bouteille à la mer. Rien de philosophique, donc, dans cette proposition, mais une invitation à la reconnaissance d'une fonction vitale dans la production d'une parole formulée publiquement, dans un cadre prévu à cet effet, que nous allons bientôt chercher à décrire.

En somme, dans notre hypothèse, le passeur qui se trouve en position d'entendre le double message de Hurbinek et de Primo Levi, doit d'abord formuler une prosopopée. Or, plus loin, François Rastier (2005 : 89) évoque précisément la figure de la prosopopée :

> « Par la prosopopée, le narrateur, disjoint de l'auteur, se tient en effet dans un autre monde, d'où le caractère souvent hiératique de cette figure. De ce lointain, il témoigne en tiers – loin de toute effusion lyrique qui reposerait sur la confusion conventionnelle du narrateur et de l'auteur, de la victime et du témoin[17] ».

On peut repérer dans le commentaire de François Rastier deux critères linguistiques et rhétoriques qui semblent nécessaires à la *production* de la prosopopée. Il y a tout d'abord la séparation stricte des voix et des rôles (la polyphonie). Il y a ensuite l'exigence de parcimonie dans la formulation (l'absence de lyrisme).

Comme l'auteur d'*Ulysse à Auschwitz* le rappelle encore, cette première figuration n'a pas eu lieu. La tentative de Primo Levi de porter la voix des engloutis par une figure inspirée de la prosopopée a échoué et de ce fait, Hurbinek et tous les engloutis, continuent de « hanter » les vivants :

> « Les deux missions de la poésie à l'égard des morts, l'hommage aux défunts et la conjuration des spectres, avaient peut-être partie liée. Chez Levi, et sans doute chez les autres poètes de l'extermination, elles rencontrent l'échec : les poèmes disent tantôt le retour des spectres, comme *Il superstite*, tantôt l'impossibilité de rendre la parole à ceux qui l'ont perdue (*Voci*). Le poète lui-même a perdu la parole et sa voix s'éteint avec celle des engloutis dans « le limbe des seuls et des sourds ». Le poids du deuil qui ne se fera pas et l'hommage impossible de rendre à des spectres signent la fin de toute mission poétique. Ainsi, *Le Survivant* suggère à sa manière

[17] Sur la prosopopée, voir aussi B. Clément (2012). En particulier, sur les liens qui nous intéressent avec la fiction poétique, la dissociation polyphonique des voix, l'effet de consolation et la dimension éthico-prophétique de cette figure rhétorique.

> la faillite de toute mission poétique de l'extermination, ou plus exactement illustre un nouveau rapport de la poésie à la mort » (Rastier, 2005 : 95).

C'est bien ce que nous pensons : si la poésie n'est pas morte à Auschwitz, contrairement à ce que scande la trop célèbre formule de Theodor W. Adorno[18] (la poésie de Paul Celan, de Primo Levi et de beaucoup d'autres en témoigne évidemment), il n'en reste pas moins que la Shoah *commande* un nouveau rapport de la poésie à la mort (et donc, à la vie). Plus précisément, nous voudrions montrer que sa fonction anthropologique doit être repensée de fond en comble. Ce travail doit nous inciter à la vigilance, mais pour les raisons épistémologiques que nous avons explicitées, il nous paraît indispensable de s'y atteler aujourd'hui.

Vers une nouvelle anthropologie du discours testimonial

Dans sa réflexion épistémologique sur le témoignage, Renaud Dulong (2002 : 352-353) convoque la tradition juive comme soutien et guide à la réflexion qui s'impose aujourd'hui sur la question du témoignage :

> « Tandis que les avatars de la réception d'un témoignage en dissout naturellement le sens et l'intensité dans le bruissement d'une rumeur insignifiante, elle est aussi susceptible d'enclencher un mouvement inverse, explicable non plus par les lois physiques mais par les possibilités de l'esprit. Ce phénomène relève du "pouvoir germinatif de la narration". […] Transmettre la mémoire de la Shoah ne consisterait pas seulement à en raconter le déroulement, mais en parler selon une modalité discursive qui ne capterait pas seulement l'attention de l'auditeur, mais parviendrait à le rendre captif d'une exigence spécifiant son propre avenir comme suite de l'histoire. […] Le judaïsme pourrait être défini formellement par ce phénomène d'engendrement d'une façon de vivre par la narration : un *midrash* dit que la Torah doit être complétée par l'interprétation qu'en fera chaque Juif, par sa façon de la traduire, sa propre singularité[19] ».

[18] La célèbre formule « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » est parue pour la première fois dans *Prismes* (Adorno, 1986 : 26).

[19] Il nous semble important de compléter cette affirmation de R. Dulong par un propos fort pertinent de E. Levinas (1982 : 165-166) qui voit également, en conformité avec tout l'esprit de la tradition rabbinique, le Midrash et son travail interprétatif comme un engendrement perpétuel non seulement d'une façon de vivre propre à l'identité juive mais également comme une partie essentielle de la Révélation : « Contrairement à ce que l'on pense souvent, la Loi orale ne se réduit pas, d'autre part, au commentaire des Écritures, quel que soit le rôle éminent qui lui incombe sur ce plan. Elle est religieusement pensée comme remontant à une source propre de la Révélation sinaïque. Voilà donc une Thora orale, à côté de la Thora écrite et d'autorité au moins égale. Cette autorité est revendiquée par le Talmud lui-même, est admise par la tradition religieuse et est accordée par les philosophes du Moyen-Age, y compris Maïmonide. C'est pour les juifs une Révélation complétant l'Ancien testament. […] L'enseignement oral du Talmud reste, certes, inséparable de l'Ancien Testament. Il en oriente l'interprétation. Cette lecture structurant le texte sur le mode littéral décrit plus haut et à laquelle l'hébreu de l'original de la Bible se prête merveilleusement, est précisément la façon talmudique. Toute la partie prescriptive de la Thora est "retravaillée" par les docteurs rabbiniques et toute la partie narrative est amplifiée et éclairée d'une façon propre. De sorte que c'est le Talmud qui permet de distinguer la lecture juive de la Bible de la lecture

Au fond, ce que décrit Renaud Dulong correspond à la méthode que nous avons adoptée pour notre réflexion. D'abord intuitivement, ensuite, en portant un regard réflexif sur le chemin que nous empruntions. C'est ainsi, en s'attardant sur les termes et sur les images « littérales » que la métaphore du pollen nous est apparue comme un guide, invitant à l'interprétation.

La notion de « témoin pollinisateur » nous a mis sur la piste d'un *Mashal*, une réflexion à partir d'une allégorie qui permet d'éclairer une réalité telle que le Midrash le conçoit. Cette démarche offre, selon nous, une lecture de la problématique du témoin en l'illustrant par celle de l'abeille dans le cadre traditionnel de la pensée juive, une tradition qui se méfie des pensées abstraites et intellectualisantes à outrance, mais qui propose plutôt une réflexion (que nous pensons féconde) basée sur une réalité concrète tout en prenant la métaphore de l'abeille *au sérieux*. Nous faisons ainsi le pari que la piste offerte par l'expression de « témoin pollinisateur » est en même temps un guide, comme le suggère Renaud Dulong, pour une nouvelle réflexion épistémologique sur la réalité testimoniale.

Le témoin pollinisateur, les abeilles et le miel

Il s'agissait ainsi de voir ce qui, dans la tradition juive, pouvait servir de guide en l'occurrence. Non seulement nous n'avons pas été déçus, mais nous avons dû en toute modestie nous incliner devant la puissance heuristique produite par la métaphore du témoin pollinisateur, dont voici les premières pistes.

L'une des particularités les plus intrigantes de la loi juive, la *Halakhah*, va guider la réflexion. La mise en exergue du cas halakhique du pollen, des abeilles et du miel, servira de cadre à une analyse plus fine des conditions (rhétoriques, donc anthropologiques) des conditions que doit remplir un témoin pour être pollinisateur.

---

chrétienne ou « scientifique » des historiens de des philosophes. Le judaïsme, c'est bien l'Ancien Testament, mais à travers le Talmud. L'esprit qui guide cette lecture, dite naïvement « littérale », consiste peut-être en réalité à maintenir chaque texte particulier dans le contexte du Tout ». Les termes utilisés ici par E. Levinas sont porteurs d'un sens profond. La « Thora retravaillée » évoque pour nous l'essence de la notion de « création artistique » qui est au cœur du travail de formulation et de représentation. Mais E. Levinas semble également soumettre à notre jugement le fait que sans cette force créatrice du travail de la tradition orale, le texte de la Torah écrite serait comparable à un objet « mort », sans vie et donc sans message. C'est bien dans cette perspective la tradition orale qui permet de « revivifier » le texte et de lui donner un souffle de vie. L'image du souffle de vie nous renvoie aux prophéties d'Ezéchiel sur la vallée des os desséchées, mais dans une lecture symbolique de ce dernier (voir en particulier Meyer, 2011 : 295-314). De plus et pour compléter le lien entre ce passage de E. Levinas et le cœur de notre propre argumentation, nous devons noter que c'est bien dans l'oralité pure que se joue se travail interprétatif de *revitalisation* du texte. Oralité qui viendra nourrir la métaphore de l'abeille pollinisatrice que nous allons évoquer dans les pages suivantes, laquelle transforme (tout en ne gardant que dans sa bouche) le pollen en nectar.

Dans la nature, il est bien connu que les fleurs produisent du pollen. En butinant les fleurs, les abeilles se nourrissent de ce pollen, vont féconder d'autres fleurs au passage, puis en temps et lieux, elles produiront du miel. Or, dans le cadre normatif de la loi juive, les abeilles ne sont pas « cachère », c'est-à-dire qu'elles sont considérées non pas comme « impropre » à la consommation, mais plus précisément comme « inaptes » à être consommées. Un principe fondateur du Talmud devrait alors s'appliquer : « Tout produit d'un animal inapte à être consommé est lui-même inapte à la consommation » (*Talmud Bavli, Berakhot* 7b). Ainsi le miel devrait-il être interdit de consommation, tout comme le sont les abeilles. Mais tel n'est pas le cas. Le miel produit par les abeilles non cachère est quant à lui parfaitement cachère. Assurément, cette étrangeté mérite d'être analysée, non seulement à la lumière de la logique interne de la loi juive, mais également et pour ce qui nous concerne, au regard de la nature du lien entre témoins pollinisateurs et passeurs.

En première analyse, les raisons halakhiques de cette étrange exception se sont avérées pertinentes pour notre réflexion. L'abeille butine une certaine substance dans les fleurs qu'elle ne digère pas pour autant. Ce qui passe uniquement par sa bouche fournit ensuite un nectar qui sera ensuite transformé en miel dans la ruche. Au niveau halakhique, cela signifie que l'abeille n'a pas produit le miel. Elle n'a été que le facilitateur d'un processus de transformation qui ne sera jamais passé par le système digestif. Donc, l'abeille transforme mais elle n'assimile pas (à elle-même) le produit. C'est la raison halakhique, technique, pour laquelle le miel est cachère, alors que le lait d'un animal non cachère ne peut pas l'être puisque ce dernier passe effectivement par le système digestif de l'animal.

De cette mise au point, l'analogie entre l'abeille et le passeur s'impose. Le passeur, comme l'abeille, fait passer par lui un produit qu'il ne digère pas, qu'il n'assimile pas. Il en est le transformateur. En outre, la matière brute n'est pas consommable en elle-même : elle doit avoir subi une transformation qui est à la fois distance et interprétation d'une matière brute. Cette transformation, c'est notre hypothèse, symbolise tout le travail interprétatif que doit fournir le passeur. Voilà pourquoi Primo Levi n'aurait pas pu faire passer le message de Hurbinek, alors même que sa proximité avec lui est essentielle dans le dispositif testimonial. La distance qui est la condition de l'interprétation ne signifie en aucune façon l'oubli, au contraire, elle est la condition même de la transmission. À partir de là, la métaphore du passeur et de l'abeille se « file » avec une étonnante fécondité dont voici les grands traits.

Dès à présent se dégage un double aspect de l'analogie du passeur avec l'abeille, en particulier pour ce qui touche à des fonctions rhétoriques et anthropologiques que nous avons évoquées plus haut. D'un côté, l'abeille « produit » une substance qu'elle garde dans sa bouche, un nectar à partir du pollen. Celui-ci peut symboliser un premier acte de figuration (par exemple, la prosopopée) dont la fonction est d'exprimer l'ineffable. Mais cette figure n'est pas encore un récit.

D'un autre côté, l'abeille voyage et transporte le produit « inaudible » du pollen de la fleur (donc témoin pollinisateur) dans un autre endroit. Il y a là aussi transposition des paysages. Le miel est dans la ruche. La fleur est dans la nature. Dans notre esprit, ce changement de cadre géographique pourrait correspondre au changement de cadre historique et social que le passeur-créateur devrait avoir la force d'observer et qui le différencie du témoin-pollinisateur. Ce dernier raconte pour un monde qui a besoin de consolation. Il témoigne, il relate avec la force du désespoir et sans jamais renoncer, même si son message n'est pas audible et même lorsqu'il a pleinement conscience de son propre échec (comme le soutient Élie Wiesel). En revanche, le passeur, que symbolise l'abeille, se nourrit de l'expérience du témoin mais voyage et produit son récit dans un autre paysage historique et social. Celui d'un monde qui suit les événements, un monde qui n'a plus nécessairement besoin de consolation mais qui a pourtant besoin de refonder son humanité. Il semble utile de citer, à ce titre, un Midrash particulièrement évocateur qui évoque justement ce voyage et ce nouveau paysage et qui illustre parfaitement notre problématique. Il s'agit d'un commentaire du Midrash *Eikhah Rabbah* sur Lamentation 2,2, qui touche à la question de la destruction du temple, de Jérusalem et du peuple : « L'Éternel engloutit [les enfants d'Israël], Il ne compatit pas pour les oasis de Jacob ». Sur ce verset quelque peu obscur, le Midrash interroge le sens possible de l'expression « L'Éternel les engloutit ».

> « Rabbi était capable de donner vingt-quatre exemples de situations pour concrétiser le sens du verset "L'éternel les engloutit". Quant à lui, rabbi Yohanan était capable de donner soixante explications de situation pour donner corps à ce même verset. Se peut-il que Rabbi Yohanan ait pu connaître plus que rabbi ? [il s'agit de Rabbi Yehudah Hanassi, le rédacteur de la Mishnah[20]] ? Non. Mais voici comment les choses se passaient : Lorsque rabbi Yehudah qui vécut proche du temps de la destruction commençait à raconter, il s'arrêtait pour pleurer, puis il recommençait et il s'arrêtait pour réconforter [ceux qui pleuraient avec lui, peut-être des survivants] et finalement il s'arrêtait. Par contre, Rabbi Yohanan[21] qui vécu plus tard, plus éloigné de l'Événement, lorsqu'il racontait il ne s'arrêtait pas pour pleurer et il n'y avait plus personne à réconforter. C'est pour cela que l'on est amené faussement à croire croit que Rabbi Yohanah connaissait davantage que Rabbi ».

Dans ce bref passage, Rabbi (Yehudah Hanassi) et Rabbi Yohanan sont tous deux des passeurs. Ils n'ont pas vécu directement la destruction du Temple. Rabbi qui vivait au II siècle nous est présenté comme ayant côtoyé certains survivants. Ces derniers l'interrompent et malgré ses propres pleurs, Rabbi sait trouver les mots pour apporter le réconfort. Par contre, Rabbi Yohanan est une figure talmudique plus tardive. Les témoins, les survivants ont tous disparu. Lui-même pleure encore la destruction du Temple, mais ceux qui l'entourent non seulement ne pleurent plus mais ne recherchent plus non plus la consolation. Au travers de ces deux exemples, le rôle du passeur change et il nous interpelle nécessairement. Sommes-nous, avec l'abeille, plus proche de la figure de Rabbi

[20] Rabbi Yehudah hanassi, *tana*, rédacteur et compilateur de la Mishnah est né en Palestine au II^e^ siècle.

[21] Rabbi Yohanan est un *amora*, de la période poste mishnaïque, ayant vécu en Palestine au III^e^ siècle.

ou de celle de Rabbi Yohanan ? Les témoins sont encore vivants et parmi nous, mais nous savons qu'ils disparaissent peu à peu. Est-ce à nous de formuler une consolation ou alors faut-il attendre que le *besoin de consolation* disparaisse afin d'être à même d'assumer pleinement la responsabilité d'une transmission réussie de la Shoah ? Le passeur doit-il être capable de s'arracher au monde du témoin pour faire face au fait que le monde de l'après Shoah n'aura plus besoin de réconfort ? Sommes-nous capables de ce voyage-là ? Sommes-nous capable d'accepter d'être un pont entre le paysage du témoin et celui d'un monde pour qui la Shoah ne sera plus qu'un fait historique lointain qui ne fera plus couler de larmes ? Ces interrogations, sans doute, n'appellent pas de réponse immédiate. Nous nous bornons à ce stade à évoquer le lien entre le voyage et l'abeille, lequel mériterait un développement spécifique.

Dire la consolation : un passage étroit

Les interrogations font aussi écho à une autre problématique qu'il convient de mentionner à ce stade de la réflexion. En effet, il est légitime de se demander si le besoin réel de consolation propre à un groupe ethnique ou religieux spécifique ne devient pas alors incompatible avec la recherche d'un message « universel » que la Shoah porterait en elle. Pour le dire autrement, est-il déraisonnable d'imaginer qu'une rupture dont la portée semble universelle puisse vraiment avoir besoin d'une consolation elle aussi universelle ? Dans un commentaire très percutant sur l'histoire universelle du déluge et de la Tour de Babel, Shmuel Trigano abordait déjà cette problématique sous un angle quelque peu différent. Il y évoquait les très rares occasions où l'humanité pouvait effectivement faire face à une « massification magmatique » dans laquelle soudainement toute l'humanité – et nous touchons donc bien ici à la question de l'universel le plus absolu – serait confrontée à une problématique identique et globale. Avec finesse, Shmuel Trigano (2000 : 19-20) permet de saisir non pas uniquement la « grandeur » d'un tel universel, mais surtout les dangers et donc la folie potentielle à imaginer une telle solution « massive » à usage de l'humanité tout entière :

> « Ces deux échecs successifs de l'humanité présentent la même caractéristique : la massification magmatique. La génération du déluge, tout comme celle de Babel annihile les personnes, les visages individuels, le principe même de la séparation des êtres qui les fait ce qu'ils sont, distincts de la nature, du divin, de leurs semblables. Les deux générations annulent la possibilité même de l'altérité et du langage, et c'est toute l'humanité ensemble qui connaît le même destin, court le même danger : tous les peuples, tous les hommes de la planète, en même temps. Ce sont là des situations exceptionnelles. Il est très rare en effet que le destin humain se joue aussi globalement, par-delà les espaces géographiques, les situations politiques et la différence des civilisations ».

Ces propos doivent donc amener à une prudence extrême lorsque nous réfléchissons sur la possibilité d'un besoin global de réconfort dont le monde d'aujourd'hui aurait besoin. Cette prudence nous conduit à envisager la question d'une « consolation universelle » sous un angle quelque peu différent et plus

précis. Puisque c'est bien l'humanité qui a été mise à mort (à travers l'identité juive, représentant de l'Humain – voir Fackenheim, 1986 : 149-151), il ne fait pas de doute que c'est bien également l'humanité blessée à travers ces événements qui doit être consolée. En même temps pourtant, avec le passage du temps et l'espacement géographique des divers groupes humains, aucune nation, aucun peuple aucune génération, ne se sent affecté par la Shoah de la même manière. La distinction entre « penser la consolation », « éprouver la consolation » et « dire la consolation » nous semble alors devenir une distinction indispensable. Si seuls certains font l'expérience d'un « besoin d'éprouver la consolation », besoin évidemment non universel, il n'est pas déraisonnable de croire que l'humanité dans son ensemble doive passer par l'épreuve de « dire la consolation » sans pour autant l'imposer par une pensée théorique potentiellement creuse et massificatrice, comme dans la formule dangereusement naïve : *never again*. Si la démarche psychologique peut viser à « sécher les larmes » de certains (nous reprenons ici les termes du dernier chapitre du rouleau de la Shoah), la visée éthique, portée par une parole publique aurait alors pour ambition de commémorer simultanément la destruction de l'idée même d'Humanité à Auschwitz ainsi que sa nécessaire reconstruction dans le monde de l'après Auschwitz. Il ne s'agit donc plus de l'aspect émotionnel de la consolation (qui ne peut pas être universel) mais bien plutôt d'un sentiment éthique sous-jacent à l'idée d'humanité qui, nous le croyons, est bel et bien universel. Dans tous les cas, cette visée consolatrice devrait trouver à se formuler par ce travail rhétorico-poétique du passeur, passage étroit, qui doit à tout moment éviter l'écueil d'une consolation psychologique à usage individuel, autant que celui d'une consolation politique à usage global.

Conclusion

Au-delà de ces interrogations, et en poursuivant notre hypothèse, l'abeille produit un message qui fait le pari de l'effabilité (nécessairement poétique) d'un événement réputé ineffable. Elle-même est *touchée* par cet événement ce qui la rend par là-même intouchable (inconsommable) par le monde humain. Le message qu'elle transmet est ainsi dans un premier temps un message « pour initiés », comme c'est le cas de la poésie de Paul Celan : la figuration poétique de la parole des engloutis, mais cet effort de figuration reste encore hermétique. En revanche, lorsque l'abeille est dans la ruche, elle construit, à l'instar de l'orateur, avec les autres abeilles, et dans le monde qui a repris ses droits, un récit, un *mashal*, quelque chose de compréhensible par tous, mais surtout, quelque chose qui soit transmissible aux générations futures.

L'abeille doit utiliser toutes les techniques de son art pour réaliser ce travail de transmission à partir de la substance brute[22]. Le produit de cette technique est le miel : le seul qui soit consommable par les hommes. C'est là qu'est symbolisé le processus de fabrication, que l'on retrouve dans la polysémie de la racine « *davar* » en hébreu (abeille, mot, chose, chose fabriquée). Dans cette perspective, l'abeille, c'est le poète, l'orateur artisan qui produit, par sa capacité à figurer le monde, une invitation faite aux hommes, fragile mais obstinée, à rendre le monde humain.

Références

Adorno T. W., 1986, *Prismes*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot.

Askénazi L., 2005, *La Parole et l'écrit. Penser la vie juive aujourd'hui*, vol. 2, Paris, A. Michel.

Clément B., 2012, *La Voix verticale*, Paris, Belin.

Danblon E., Meyer D., 2014, « Qui sont les témoins oubliés dans le récit de la Shoah ? Réflexions croisées autour des notions de témoins, de prophètes et de passeurs », pp. 291-346, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Dulong R., 2002, « Témoins de témoins », pp. 359-360, *in* : Wardi C., Wilgowicz P., dirs, *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah. Littérature et psychanalyse. Actes du Colloque de Cerisy*, Paris, Éd. du Nadir.

Fackenheim E., 1986, *Penser après Auschwitz*, trad. de l'anglais par M. Delmotte et B. Dupuy, Paris, Éd. du Cerf.

— 1994, *To Mend the World*, Bloomington, Indiana University Press.

— 2005, *La Présence de Dieu dans l'Histoire*, trad. de l'anglais par M. Delmotte et B. Dupuy Paris, Verdier.

Levi P., 1987, *Si c'est un homme*, trad. de l'italien par M. Schruoffeneger, Paris, Julliard.

— 1995, *The Reawakening*, trad. de l'italien par S. Woolf, New York, Touchstone Publisher.

Levinas E., 1982, *L'au-delà du Verset*, Paris, Éd. de Minuit.

— 1997, *Hors Sujet*, Paris, Éd. le Livre de poche.

Meyer D., 2011, *Croyances rebelles. Théologie juive et survie du peuple après la Shoah*, Bruxelles, Lessius.

[22] L'art de l'abeille consiste à se déplacer entre la fleur et la ruche et le passeur doit en être également capable dans son travail de transmission. Déplacement entre le monde du témoin partiel (Auschwitz) et le monde d'aujourd'hui et de demain, ayant « repris ses droits » et pour lesquels Auschwitz ne serai plus que le souvenir d'une tragédie passée. Les passeurs potentiels doivent donc avoir la lucidité de se demander : sommes-nous psychologiquement prêts à franchir constamment ces ponts entre entre deux mondes que tout oppose ? Mais avons-nous d'autre choix que celui de construire ces ponts, symboles de la volonté de créer un lien entre un monde qui s'est brisé et un monde qui cherche à se reconstruire ?

Neher A., 1970, *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éd. Le Seuil.

Rastier F., 2005, *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Éd. du Cerf.

Rosenzweig F., 1982, *L'Étoile de la rédemption*, trad. de l'allemand par A. Derczanski et J.-L. Schlegel, Paris, Éd. Le Seuil.

Trigano S., 2000, *Le Monothéisme est un humanisme*, Paris, O. Jacob.

Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs 107-119

FRANSISKA LOUWAGIE
École de langues modernes
Centre d'étude de l'Holocauste et du génocide Stanley Burton
Université de Leicester
UK-LE1 7RH
fl47@le.ac.uk

APRÈS *MAUS* : TÉMOIGNAGE ET BANDE DESSINÉE DANS L'ŒUVRE DE MICHEL KICHKA

Résumé. — Dans sa bande dessinée *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012), le cartooniste belge-israélien Michel Kichka représente sa propre jeunesse en tant que fils d'Henri Kichka, survivant de la Shoah, et s'interroge de façon plus générale sur l'expérience spécifique de ce qu'on appelle la « deuxième génération ». Son travail se situe notamment dans le sillage de *Maus* d'Art Spiegelman, aussi bien par le choix du médium de la bande dessinée dans le contexte de la Shoah, que par l'attention critique pour le relationnel très complexe avec la figure du père-survivant. À partir de ce cadre intertextuel, le présent article analyse les rapports entre la prise de parole du père en tant que témoin « public » et celle du fils dans la bande dessinée, pour examiner les possibilités et les limites du dialogue intergénérationnel après la Shoah.

Mots clés. — Bande dessinée, témoignage, Shoah, *Maus*, deuxième génération, Belgique.

Michel Kichka est à ce jour l'auteur d'une première bande dessinée, intitulée *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012). Né à Liège, en Belgique, en 1954, l'auteur est le fils d'Henri Kichka, survivant de plusieurs camps de concentration, dont Blechhammer-Auschwitz, Gross-Rosen et Buchenwald. Comme d'autres survivants, le père Kichka a commencé à porter témoignage de son expérience après avoir pris la retraite[1]. Il a entre autres témoigné pour la Fondation Spielberg (1998), dans *Modus Operandi* (Lanneau, 2008), à la radio et la télévision, ainsi que, de manière « infatigable », dans des écoles et lors de voyages organisés à Auschwitz et d'autres lieux « sinistres » (Kichka, 2005 : 10 ; Baumann 2009). Il est également l'auteur d'un témoignage intitulé *Une adolescence perdue dans la nuit des camps* (2005), rédigé à l'incitation de sa fille cadette Irène et publié avec une préface de Serge Klarsfeld et une introduction d'André Flahaut, ministre de la Défense en Belgique au moment de la publication.

La famille comptait quatre enfants, dont seuls Irène et Michel sont aujourd'hui vivants ; le fils cadet Charly est mort d'un suicide en 1988, et la fille ainée Khana, émigrée en Israël, des suites d'un cancer en 2006. À l'instar de Khana, Michel Kichka a fait sa vie en Israël, où il est aujourd'hui un dessinateur connu, illustrateur de livres d'enfant et caricaturiste politique. *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père* est le premier livre dont il est l'auteur plutôt que l'illustrateur. Cette bande dessinée se présente comme une œuvre autobiographique et, plus généralement, comme une interrogation de l'identité des survivants de la deuxième génération. Dans cet article, nous examinerons comment la bande dessinée de Michel Kichka a été « pollinisée » par d'autres témoignages, en étudiant notamment certaines références à l'influence de *Maus* d'Art Spiegelman (1986), et en observant aussi les rapports au témoignage du père de l'auteur, Henri Kichka.

Le rôle catalyseur de *Maus*

À première vue, plusieurs éléments placent *Deuxième génération* sous le signe de *Maus* d'Art Spiegelman. Dans les deux cas, nous avons affaire à un récit sous forme de bande dessinée, produit par un fils de survivant, où l'interrogation critique du rapport au père est au centre de l'œuvre. Si la bande dessinée d'Art Spiegelman est largement centrée sur l'histoire du père, qu'elle cherche à reconstruire et à relayer, Michel Kichka part de son propre vécu en tant qu'enfant de la deuxième génération pour s'interroger d'abord sur le silence de son père

[1] Ainsi que l'explique sa fille Irène, « C'est lorsqu'il a pris sa retraite et est venu habiter à Bruxelles qu'il a commencé à témoigner » (citée dans Baumann 2009). Dans sa bande dessinée, Michel Kichka établit un lien direct entre le suicide de son frère Charly et le moment où le père s'est mis à raconter son expérience pour la première fois (voir *infra*).

concernant l'expériences des camps, et ensuite sur la transformation de celui-ci en témoin public, voire en témoin « professionnel ».

Dans les entretiens et les interventions ayant suivi la parution de sa bande dessinée, Michel Kichka souligne de façon explicite le rôle catalyseur de *Maus* pour son œuvre. Comme l'indique l'auteur, c'est en lisant l'œuvre d'Art Spiegelman, peu de temps après sa sortie en anglais, qu'il a voulu, lui aussi, mettre en livre l'histoire de sa famille, sous une forme dessinée. Michel Kichka (2013 ; 2014) raconte comment il acheta l'exemplaire d'exposition du premier tome de *Maus*, aperçu dans la vitrine d'un magasin, s'assit sur un banc et lut l'œuvre d'un trait, en deux heures. Saisi d'avoir trouvé pour la première fois une histoire sur cette période racontée par un enfant de la deuxième génération sous forme de bande dessinée, il y reconnut « toute l'histoire du relationnel très compliqué entre père et fils » (M. Kichka, 2013), et s'identifiant à celle-ci malgré les différences, réalisa qu'il avait lui aussi une histoire à raconter. La création de cette œuvre ne fut entamée que 27 ans plus tard car, comme l'indique aujourd'hui Michel Kichka (*ibid.*), « il était loin d'être prêt », mais « c'est rentré là et c'est plus jamais sorti ». *Maus* constitua donc un véritable déclencheur artistique, ouvrant à la fois la voie à la parole pour la deuxième génération, et à la bande dessinée comme forme autobiographique et testimoniale.

Tout en affirmant ce double effet pollinisateur, Michel Kichka précise que lors du travail de création *Maus* ne fut pas pour lui une ombre à combattre ; à ses dires, l'acte artistique le plaça face à lui-même et non face à Art Spiegelman (Nataf, Kichka, 2012). Cela dit, comme nous le verrons dans l'analyse qui suit, *Deuxième génération* contient plusieurs renvois intertextuels à *Maus*, rendant hommage à cette œuvre fondatrice et ouvrant un dialogue oblique sur les rapports entre première et deuxième générations.

L'importance de *Maus* est tout d'abord soulignée par le fait que, dans *Deuxième génération*, le narrateur-protagoniste offre cette bande dessinée en cadeau à son père : « Je désirais qu'il le lise, lui qui aimait tant le dessin, pour qu'il réalise qu'on n'était pas la seule famille marquée par ce passé, et que la parole était une excellente thérapie. "Maus" avait été pour moi un choc et le point de départ d'une envie de raconter ma propre histoire en BD » (M. Kichka, 2012 : 81). Or, le père ne se montre guère enthousiaste de l'œuvre d'Art Spiegelman : gêné par la métaphore des souris, il abandonne la lecture au bout de quelques pages (*ibid.*).

Au-delà de ce renvoi explicite au rôle catalyseur de *Maus*, la proximité des deux œuvres est encore soulignée par une vignette où l'on observe le protagoniste enfant tenant un exemplaire de *La Bête est morte* d'Edmond-François Calvo (Calvo, Dancette, 1944), une bande dessinée animalière sur la guerre, dont le projet est proche de celui de *Maus* sous certains aspects, entre autres par ses liens avec le dessin style Disney – la référence à *La Bête est morte* est d'ailleurs présente dans *Metamaus*, ouvrage dans lequel Art Spiegelman (2011) revient sur la création de *Maus*, affirmant entre autres qu'il avait déjà entamé son travail

avant de connaître la bande dessinée d'Edmond-François Calvo. De son côté, Michel Kichka explique dans une intervention tenue à Yad Vashem en juillet 2014, que le livre de Calvo fit partie de la bibliothèque de son père, ce qui lui permit de voir la persécution des Juifs en images.

Dans une autre vignette renvoyant à Art Spiegelman, l'on voit le protagoniste à sa table de travail, après le suicide de son petit frère Charly : « Je retrouve ma table à dessin, ma planche de salut. Mais les crayons et les pinceaux refusent de glisser sur le papier. Mes "petits Mickeys" ne sourient plus comme avant […] » (M. Kichka, 2012 : 60). Face au vide profond laissé par la mort de Charly, la routine et la légèreté des *comics* semblent hors d'atteinte. Or, accroché au mur derrière le dessinateur, l'on aperçoit un poster représentant la couverture de *Maus* : cette image en arrière-fond, que l'on retrouve aussi chez Art Spiegelman[2], contraste ici avec les « Mickeys » habituels du narrateur, symbolisant à la fois l'écart entre deux types de dessin et la possibilité d'affronter son histoire personnelle à travers la bande dessinée.

Silences et souffrances d'une famille exemplaire

À l'instar d'Art Spiegelman, Michel Kichka utilise donc le médium de la bande dessinée pour faire passer son histoire, employant les codes de représentation propres à celui-ci, comme l'emploi de certaines conventions graphiques ou l'usage d'un ton plus léger ou humoristique. Dans le cas de Michel Kichka, le mélange entre humour et gravité se trouve d'ailleurs au centre de l'œuvre, car en s'appuyant sur son expérience en tant que cartooniste, l'auteur se sert d'images synthétiques et souvent ironiques pour aborder le thème de la Shoah par le dessin, avec une ligne claire franco-belge (Nataf, Kichka, 2012). Or, comme l'a indiqué Michel Kichka, son identification à Art Spiegelman et à son œuvre inclut non seulement l'usage d'un médium commun, mais aussi le rapport au père, complexe et difficile dans les deux cas. C'est une problématique abordée chez Michel Kichka à partir d'une question centrale pour la deuxième génération, celle du « non-dit », qui a aussi donné son titre à la première partie de la bande dessinée.

Dans son œuvre et dans les entretiens donnés après la sortie de la bande dessinée, Michel Kichka explique qu'au cours de son enfance et de son adolescence, son père ne parlait jamais de ses expériences des camps. C'est ainsi que l'auteur peut affirmer que « l'histoire de [s]on père n'a pas fait partie de [s]a formation d'homme » ou encore, plus généralement, que « dans [s]a vie adulte, la Shoah était très présente, enfant, elle n'existait pas » (M. Kichka, 2013). Étant donné ce non-dit, tout ce que l'enfant ou l'adolescent sait ou apprend à propos de la Shoah lui vient non de son père mais d'autres sources, tels les livres qu'il feuillette

[2] Voir l'illustration d'A. Spiegelman, « Self Portrait with Maus Mask » (*The Village Voice*, 06/06/89).

en cachette, à la fois désireux et anxieux d'y retrouver son père (M. Kichka, 2012 : 6-7). D'ailleurs, le protagoniste en sait très peu sur sa propre famille, que ce soit sur les survivants potentiels, ou sa propre histoire familiale. Il suppose par exemple que son père n'a pas pu faire sa bar mitzva à cause du nazisme, alors que la raison réelle était liée au fait que son grand-père était socialiste. Étant lui-même passé par un mouvement de jeunesse socialiste, l'auteur se dit déconcerté d'avoir ignoré ces antécédents familiaux : « Mais pourquoi tu ne me l'as jamais dit, papa ? – Tu ne me l'as jamais demandé ! » (*ibid.* : 40).

Malgré le non-dit sur le passé, les expériences du père constituent bel et bien un point de référence omniprésent pour les enfants, même si ces allusions restent « floues » et sans « cadre » (M. Kichka, 2013). De la soupe au bain de pieds, le quotidien de la famille Kichka est marqué par des renvois elliptiques à « Auschwitz ». Les expériences du père, que celui-ci désigne habituellement comme ses « souffrances » (voir notamment H. Kichka, 2005 : 199, 200, 219, 178, 177), surdéterminent tous les rapports familiaux. Ainsi, le père explique-t-il d'emblée à sa future épouse qu'il souhaite avoir quatre enfants pour remplacer les quatre membres de sa famille disparus pendant la Shoah et signer ainsi sa « revanche » sur Adolf Hitler[3]. Par ailleurs, son passé douloureux éclipse l'histoire de sa femme et domine le développement personnel des enfants. De fait, la mère, réfugiée en Suisse pendant la guerre, se trouve représentée dans la bande dessinée sur un fond de montagnes et d'une barre de chocolat Toblerone, avec comme seul commentaire : « Je n'ai pas souffert autant que papa » (M. Kichka, 2012 : 28)[4]. Pour les enfants, l'histoire du père constitue une ombre devant laquelle ils s'écrasent : « La règle à la maison était la suivante : papa avait toujours raison et, s'il avait tort ou si l'on n'était pas d'accord, on le gardait pour soi » (*ibid.* : 30). Face au non-dit paternel se crée donc un deuxième non-dit, souligné dans le sous-titre du volume : « Ce que je n'ai pas dit à mon père ». Le manque de communication au sein de la famille est rendu visible dans les dessins : des personnages qui se tournent le dos ou qui participent au dialogue en se trouvant hors-cadre, entièrement ou partiellement, avec des conversations qui tournent court. Dans ses interventions publiques, Michel Kichka explique que les enfants évitaient de parler de choses intimes ou pénibles en famille, afin de ne pas contrarier leur père. Leurs crises d'adolescence se passèrent à la dérobée.

[3] Voir M. Kichka (2012 : 26) et les passages suivants dans H. Kichka (2005 : 202) : « j'étais obnubilé par une seule idée : me marier et fonder un foyer. Remplacer la famille qu'on avait exterminée. Maintenir vivant le nom de mon père » ; « j'ai juré que je jour où je rencontrerais l'élue de mon cœur, ce serait pour le mariage. La condition exigée sera qu'elle me promette de me donner quatre enfants en compensation de la perte de ma mère, mon père et mes deux sœurs » (*ibid.* : 214) ; « Ma signature sur cette belle page blanche du registre de l'état-civil signifiait non seulement l'aube d'une nouvelle vie, mais également la récompense tant espérée, après tant d'années de souffrances » (*ibid.* : 219) ; « Ma nombreuse et merveilleuse descendance représente pour moi la plus belle des revanches. Un magistral pied de nez aux nazis ! » (*ibid.* : 223).

[4] M. Kichka indique dans un entretien que sa mère étant décédée en 2001, il n'a pas voulu développer son dialogue avec elle dans le livre ou se servir de ce dernier afin de régler certains comptes (Stocker, s.d.).

Comme l'affirme Michel Kichka, les enfants avaient en somme deux visages, celui qu'ils montraient en dehors du cercle familial, où ils étaient eux-mêmes, et celui qu'ils affichaient à la maison, et qui était « lisse, parfait et juste » (Kichka, 2013). Le père se projette en particulier sur son fils aîné Michel (Nataf, Kichka, 2012 ; M. Kichka, 2014), qui a hérité de ses talents et constitue « [s]a revanche sur Hitler » (M. Kichka, 2012 : 18). Juxtaposant une vignette où son père, enfant, est proclamé premier de la classe (avec Tintin en arrière-fond) avec une vignette où il est félicité par son propre professeur (avec Gaston Lagaffe à l'arrière-plan) à propos d'un calcul (erroné), Michel Kichka apporte comme commentaire : « avais-je le choix ? » (*ibid.* : 17). À la maison, les enfants se présentent donc, pour reprendre le titre de la deuxième partie de l'œuvre, en « famille exemplaire ». L'album contient des portraits redessinés de cette grande famille « idéale » (30) que le père a voulu reconstruire. Ces images – qui font d'ailleurs écho aux « tableaux de famille » reproduits dans le témoignage écrit d'Henri Kichka (2005 : 215-221)[5] – montrent des enfants arborant invariablement un sourire. Or, les bulles de pensée ajoutées aux vignettes viennent perturber cette impression d'harmonie familiale, intégrant des questions, des aveux d'incompréhension et des signes de rébellion : « va falloir sourire encore longtemps ? » (M. Kichka, 2012 : 27), « vivement le pensionnat ! » (*ibid.*), « quelle drôle de langue » (*ibid.* : 29), « ça m'énerve quand ils se parlent en yiddish ! » (*ibid.*), « à 20 ans, je partirai vivre au kibboutz ! » (*ibid.* : 30).

Un témoin monumental

Face au non-dit et au silence « mutuel », il y a sur le tard la libération par la parole et par le témoignage. Celle-ci se présente d'abord pour le père, au moment de sa retraite et du suicide de son fils cadet Charly. Sa retraite lui permet d'abord de renouer avec ses passions premières, le dessin et la peinture. Abandonnant sans regrets ses activités de « travaux forcés » (M. Kichka, 2012 : 23) dans une boutique de vêtements pour femmes, où on l'abordait d'ailleurs comme « Monsieur Lucia » (*ibid.*), d'après le nom de son épouse et du magasin, Henri Kichka acquiert grâce au dessin « la reconnaissance qui lui avait toujours manqué » (*ibid.*), une reconnaissance individuelle qui ne fera que s'amplifier par son travail de témoin.

D'après *Deuxième génération*, c'est la mort de Charly qui marque pour le père le véritable renouement avec ses expériences dans les camps et le déclenchement

[5] Les photographies reproduites dans *Une adolescence perdue dans la nuit des camps* sont datées « Knokke, août 1960 » et « Seraing, 1964 » (H. Kichka, 2005 : 216-7) et les images redessinées dans *Deuxième génération* « Knokke, 1962 » et « Spa, 1963 » (M. Kichka, 2012 : 29). Les photographies de la nouvelle famille sont offertes en miroir de l'unique photo préservée de la famille Kichka exterminée, reproduite en couverture d'*Une adolescence perdue dans la nuit des camps*, ainsi que redessinée au centre de la première page de *Deuxième génération* (M. Kichka, 2012 : 5).

de sa prise de parole en tant que témoin. Cette transition est rendue visible dans la bande dessinée par une transformation graphique : au moment où le père se met à évoquer pour la première fois son passé, lors du deuil, il est tout à coup représenté en tenue rayée, d'abord à table, ensuite à côté de la tombe, où il semble s'enfoncer dans son témoignage. C'est ainsi, avec sa casquette et sa veste de déporté, que le père continue d'ailleurs à apparaître dans de nombreuses vignettes et qu'il poursuit, dans la réalité, sa mission de « témoin ». Témoin consacré, il devient un héros décoré, ou encore un « monument », comme le dit son fils. Les médailles dont il se couvre ont cependant un « revers » car, comme le montre la bande dessinée, suite à sa prise de parole testimoniale, Henri Kichka ne parle plus que de son expérience, « il parleparleparle » (*ibid.* : 54). Dans *Deuxième génération*, l'omniprésence de cette parole testimoniale est montrée de plusieurs façons. D'abord, le discours du père au moment du deuil est représenté par un extrait de son témoignage écrit : si cette stratégie permet de reprendre le discours personnel du témoin, elle constitue aussi une anticipation sur le devenir et la phase publique de son témoignage. D'un point de vue graphique, l'extrait est reproduit en caractères imprimés très serrés, suggérant une certaine densité de parole, mais aussi l'impossibilité, sur le moment même et par la suite, d'interrompre ce flux discursif. Avec la reprise d'un discours imprimé « figé », la bande dessinée signale aussi un effet de répétition et de standardisation[6] au sein du discours. Le témoignage finit ainsi par devenir inéluctable et en vient littéralement à occuper toute la place : dans l'une des vignettes, le protagoniste constate que tous les livres sur la Shoah ont disparu de la bibliothèque de son père pour être remplacés par des copies du témoignage de celui-ci, ainsi que par des cartons avec des extraits de journaux, des lettres d'élèves et des photos de voyages scolaires à Auschwitz. Cette monopolisation de la parole finit aussi par effacer ou éclipser les récits d'autres témoins de la Shoah. Ainsi, on le sait, le père, renonce-t-il à la lecture de *Maus*, au bout de quelques pages, rendant la bande dessinée à son fils, et il ne se montre pas plus impressionné par le témoignage de Primo Levi : le chimiste a « souffert » moins que lui (*ibid.* : 81).

Adulte, le narrateur se retrouve dès lors face à un père-témoin célébré, qui continue à évaluer les différents aspects de la vie par rapport aux souffrances qu'il a endurées, avec une certaine soif de « compensation » (H. Kichka, 2005 : 214, 219). Comme avant, il accepte mal d'être contrarié ou contredit, un sentiment maintenant renforcé par sa consécration personnelle. Si son fils, dans un rare moment de franchise, lui reproche d'être râleur, le père, vexé, lui répond : « Il n'y a que toi qui me trouves râleur. Dans mes classeurs, j'ai des milliers de lettres de gens qui me trouvent extraordinaire ! » (M. Kichka, 2012 : 76).

Cette figure souvent difficile rappelle de près le personnage du père dans *Maus*, même si Michel Kichka insiste aussi sur les liens de proximité et les points de

[6] Lors de ses témoignages oraux, H. Kichka a effectivement tendance à renvoyer à son livre et à s'appuyer sur ce qu'il y a écrit pour répondre aux questions du public, préférant aussi s'écarter le moins possible du récit de son expérience.

rencontre entre père et fils, comme leur sens de l'humour, très présent dans les deux témoignages, et leur talent commun pour le dessin[7]. Cependant, la différence majeure avec Art Spiegelman est que, dans ce cas-ci, nous avons affaire à un père qui est déjà témoin, le fils n'étant dès lors pas amené à témoigner pour lui ou avec lui. Chez Michel Kichka, le père est un témoin rodé, capable d'anticiper les réactions de son audience (comme les pleurs des écoliers) et conscient de l'effet de certaines poses, comme celle en tenue rayée sous le signe « Arbeit macht frei » à Auschwitz. *Deuxième génération* ne se focalise dès lors pas sur la trajectoire du père, déjà connue, mais amène le fils à interroger son propre vécu, en se confrontant à la double face privée et publique du père.

Autobiographie d'une génération

Comme l'indique déjà son sous-titre « Ce que je n'ai pas dit à mon père », la bande dessinée constitue au fond une nouvelle libération de la parole, en l'occurrence pour le fils.

Or, cette nouvelle parole s'articule à un double niveau. D'abord, l'œuvre se présente comme un récit autobiographique, narré à la première personne. La bande dessinée se focalise en effet sur différents épisodes de la vie du fils, la relation avec le père se développant autour de son enfance et de son adolescence en Belgique d'abord, de son travail et de sa vie de famille en Israël ensuite, avec le suicide de Charly comme passage central (M. Kichka, 2013). Michel Kichka inclut certaines scènes fondatrices dans son récit, comme celle où son père lui dessine une caricature de nazi, et cherche aussi à interroger ses racines identitaires à travers l'œuvre : comment se définir ? Par quoi sa judéité a-t-elle été marquée ? Et qu'est-ce qui constitue sa belgitude ? (*ibid.*). Si cette dernière, comme le dit l'auteur, ne remonte pas très loin du point de vue de sa généalogie (*ibid.*), « l'héritage » de la bande dessinée franco-belge constitue toutefois un point de référence important dans l'œuvre, comme le montrent les renvois intertextuels notamment à Tintin, qui fut aussi une des lectures d'enfance de son père.

Ainsi que l'indique le sous-titre, l'interrogation identitaire dans la bande dessinée permet aussi au personnage de dire certaines choses qu'il n'avait pas dites à son père, comme les sentiments de rébellion ou les « souffrances » des enfants. Le narrateur-protagoniste raconte notamment comment il a reçu une lettre de son frère Charly expliquant le geste de son suicide, laquelle contenait des reproches directs à l'égard de ses parents, une information que Michel Kichka

[7] Les parallèles entre le « fils modèle » et son père sont d'ailleurs aussi illustrés dans la scène mentionnée ci-dessus, où ils figurent tous les deux comme premiers de leur classe, avec un personnage de bande dessinée en arrière-fond. La couverture et la quatrième de couverture nous montrent aussi le fils et le père en effet de miroir (M. Kichka, 2013).

(2013 ; 2014) avait gardée pour lui. Cependant, comme l'affirme l'auteur dans une intervention, il lui semblait devoir être honnête avec le lecteur s'il voulait faire son autobiographie (M. Kichka, 2013). Dans la bande dessinée, il dévoile aussi qu'il avait eu peur que son père se suicide à son tour après la mort de Charly, et qu'il était parti consulter un psychanalyste à Paris à ce sujet pendant la semaine du deuil. Il montre également ses frustrations longtemps dissimulées à l'égard de son père-témoin, notamment concernant la façon dont ce dernier a monopolisé l'attention lors du deuil pour son fils, et qui de « Monsieur Lucia » (Kichka, 2012 : 23), s'est transformé en « Monsieur Shoah » (Zomersztajn, 2013). Dans son intervention à Yad Vashem, Michel Kichka explique qu'il a eu du mal à accepter cette transformation ; il aurait voulu recevoir l'histoire de son père en tant que fils plutôt que comme membre de son « lectorat » et il n'était pas prêt à traiter le père qu'il avait connu et aimé en « victime » de l'histoire comme un « héros ». D'après l'auteur, il a fini par se réconcilier avec cet état des choses et par considérer la « reconstruction » du père en tant que témoin comme ce qui pouvait arriver de mieux à celui-ci (Kichka, 2014 ; Nataf, Kichka, 2012).

Au-delà de la perspective autobiographique, l'auteur souhaite, comme l'indique précisément le titre *Deuxième génération*, dépasser le cadre personnel et familial de son expérience pour adopter, à travers la bande dessinée, une perspective plus générale, et interroger, à partir de sa famille « exemplaire », cette fois-ci au sens de « représentative », la particularité de la deuxième génération des survivants. En cela, son approche diffère quelque peu de celle d'Art Spiegelman, qui, pour sa part, se montre réticent à l'idée de se présenter comme « porte-parole » de la deuxième génération ; Art Spiegelman (2007 : 157) affirme notamment reconnaître les points communs au sein de l'expérience de la deuxième génération, et se dit satisfait du fait que sa bande dessinée ait pu être utile à certains de ce point de vue, mais souligne en même temps qu'il n'est pas intéressé par l'estompement d'unicité qu'implique, d'après lui, la recherche de similitude. De son côté, Michel Kichka (2012 : 84) explique que l'appartenance à la deuxième génération est une expérience qu'il partage avec de nombreux Israéliens, comme il le montre aussi dans la bande dessinée. D'après lui, le concept de *Dor Sheni* (deuxième génération), en Israël, constitue une référence comprise de tous, mais sans qu'on sache exactement la définir, une question qu'il cherche à affronter à travers la bande dessinée (M. Kichka, 2013 ; 2014). Dans son intervention à Bruxelles, il indique en outre que sa bande dessinée part en partie d'un travail d'analyse qu'il a fait en commun avec sa sœur aînée au cours de sa maladie. En raison de la différence d'âge, quatre ans et demi, ils avaient parfois des perceptions ou des interprétations différentes par rapport à leur vécu en tant qu'enfants appartenant à la deuxième génération. Or, la bande dessinée exprime, d'après Michel Kichka (2013), la version sur laquelle ils ont pu se mettre d'accord.

Entre la parution de *Maus* et la publication de *Deuxième génération*, plus de 25 ans se sont écoulés. Si l'idée de faire une bande dessinée sur son expérience est née

tout de suite après la lecture du premier tome de *Maus*, le projet fut reporté de nombreuses fois, pour des raisons pratiques aussi bien que des appréhensions personnelles et professionnelles. Sur le plan personnel et familial, les craintes de l'auteur étaient notamment liées au risque de blesser son père et à la réaction de celui-ci. Le projet représentait aussi un défi professionnel dans la mesure où il impliquait de passer des « Mickeys » habituels à un autre genre de dessin. Connu en Israël et ailleurs en tant que caricaturiste, l'auteur devait se construire autrement, se dévoiler (Kichka, 2013), passer du comique au sérieux, bien qu'il maintienne un mélange de registre. Lorsque l'auteur se lance finalement, c'est, comme il le montre dans l'épilogue de la bande dessinée, par un saut désespéré et en hurlant, la tête la première (Kichka, 2012 : 102). Or, ce projet créateur, qu'il aborde à l'aveugle, s'avère être un acte libérateur : sur la dernière vignette du livre, l'on voit le narrateur-protagoniste planer au-dessus d'un dessin (reprise de la page 45) portant comme enseigne « *Arbeit macht frei* », en pyjama, atterrissant comme dans un rêve, avec un sourire épanoui (*ibid.* : 104).

Le dialogue des zèbres

Le non-dit initial finit ainsi par faire place à une double parole : celle du père en tant que témoin de la Shoah, celle du fils, exprimant par la bande dessinée son propre vécu et celui de la deuxième génération. Il est intéressant de noter que dans les deux cas, la libération passe par une parole « publique » plutôt que par un dialogue direct. Le récit du père dévoile ce qu'il n'a pas raconté à ses enfants, le fils s'ouvre sur les choses qu'il n'a pas dites à son père. La transition entre cette parole publique et la sphère privée reste complexe.

Pour Michel Kichka (2014), ce fut une déception que son père publie son témoignage sous forme de livre plutôt que de s'ouvrir à lui en tant que fils. Or, comme il le montre dans la bande dessinée, le père souhaite désormais que son fils l'accompagne à l'un des voyages organisés à Auschwitz, pour recevoir son témoignage. Cette requête, présentée comme incessante dans la bande dessinée, constitue l'unique « cadeau » auquel aspire le père, lequel a par ailleurs l'habitude de rendre à ses enfants tous les autres cadeaux qui lui sont offerts, que ce soit *Maus* ou un appareil de fax. Toutefois, le narrateur-protagoniste résiste à la requête du père : il ne souhaite pas participer à un voyage scolaire ou collectif, estimant qu'en tant que fils, il a droit à une visite « VIP » : « une visite, juste lui et moi sans photos, sans discours, sans dédicaces. Est-ce trop demander ? » (M. Kichka, 2012 : 87). Il ajoute : « J'ai lu son livre deux fois. J'aimerais tellement qu'il me raconte ce qu'il n'a pas pu écrire » (*ibid.* : 88). Face au flux testimonial, le fils reste dès lors en quête d'une parole personnalisée, sortant du discours monumental et ses non-dits. Cependant, dans certaines de ses interventions plus récentes, Michel Kichka indique que son père n'est pas capable de lui donner ce qu'il demande : le père a besoin de son public, son témoignage étant devenu un

discours « formaté » (Vely, Kichka, 2012), qui a remplacé sa mémoire proprement dite (M. Kichka, 2014).

Sur le plan de la bande dessinée, la question du destinataire et du dialogue qui en résulte est également complexe. L'auteur publie sa bande dessinée en français, la langue de son enfance, mais aussi celle de certains éditeurs de bande dessinée importants, voulant positionner son travail au centre de ce marché éditorial (*ibid.*). Il s'adresse ainsi à un lectorat qu'il souhaite large. Or, l'auteur affirme qu'il devait être « honnête » avec le lecteur s'il voulait faire son autobiographie, ce qui impliquait d'inclure certaines informations dont son père n'était pas préalablement au courant (M. Kichka, 2013). Comme dans le passé, Michel Kichka affiche donc son vrai visage au monde en dehors du cercle familial. Seulement, il savait que son père serait aussi l'un des lecteurs de l'œuvre, son « premier lecteur » même (M. Kichka, 2014). Il écrit et ré-écrit certaines pages, se rendant compte que son père « allait lire pour la première fois ce [qu'il] avai[t] vraiment ressenti » (Nataf, Kichka, 2012). L'auteur souligne l'appréhension qu'il avait de blesser son père – une peur qui semble se situer dans le prolongement de l'attitude de déférence qui a marqué leur rapport depuis son enfance – mais également son désir d'entamer le dialogue, indiquant qu'il était lui-même arrivé à une phase d'acceptation (M. Kichka, 2014). C'est d'ailleurs pour lancer le dialogue avec son père qu'il a souhaité publier la bande dessinée du vivant de celui-ci. Toutefois, dans ses interventions, Michel Kichka raconte la vexation initiale du père, puis la fierté de celui-ci face au succès de l'œuvre, et il affirme que leur rapport s'est amélioré depuis la publication et qu'ils se parlent davantage (Nataf, Kichka, 2012 ; M. Kichka, 2014) – même si ce n'est pas tout à fait l'échange auquel il aspirait. Comme l'œuvre d'Art Spiegelman, donc, la bande dessinée gravite autour des (im)possibilités de dialogue avec la première génération, quoiqu'avec une fin plus optimiste et chaleureuse qui se centre notamment sur « l'humour de la Shoah » partagé entre père et fils. La possibilité d'échange est aussi symbolisée par les dessins de zèbres dans la bande dessinée. D'abord, au téléphone avec son père, qui incite son fils à l'accompagner à Auschwitz, l'on voit le protagoniste en train de dessiner un zèbre à sa table de travail (Kichka, 2012 : 83). Plus tard, dans l'épilogue, où l'auteur revient sur son projet, on aperçoit accroché au mur derrière le protagoniste un dessin représentant deux zèbres, tournés l'un vers l'autre, avec des bulles dont le texte est illisible (*ibid.* : 102). La présence des zèbres dans la bande dessinée peut être lue à plusieurs niveaux. D'abord, elle constitue un renvoi à l'engagement de Michel Kichka au sein du mouvement « Dessins pour la Paix », pour lequel il a créé l'un de ses dessins les plus connus, « Les Zèbres », représentant deux zèbres s'abreuvant à une rivière, dont le premier, au regard abattu, dit « Moi mon papa est noir et ma maman blanche ». Le deuxième zèbre lui répond d'un air tout aussi triste : « Moi c'est l'inverse ! » Par le succès de ce dessin, qui souligne l'absurdité de certaines distinctions et discriminations face à la similarité des deux animaux, le zèbre est, comme l'indique Kichka, devenu son « label » ou sa « signature » (cité dans Kriegel, 2013). La présence des zèbres dans *Deuxième génération* renvoie donc au travail que Michel Kichka a réalisé au

cours de la période décrite dans la bande dessinée. En même temps, la présence de cette référence intertextuelle fonctionne aussi comme un clin d'œil à la tenue rayée du père-déporté et du père-témoin tel qu'il est représenté dans la bande dessinée (M. Kichka, 2012 : 83) et, par là même, aux métaphores animalières dans *Maus*. L'affiche représentant les deux zèbres en dialogue, avec un texte indéchiffrable, vient ainsi à symboliser aussi le processus d'échange que l'auteur se propose d'entreprendre à travers la bande dessinée, cherchant les points de rapprochement par-delà les divergences.

Références

Baumann R., 2009, « Mensch 2008 : Le devoir de mémoire d'Henri Kichka », 3 févr. Accès : http://www.cclj.be/article/3/357. Consulté le 14/10/14.

Calvo E.-F., Dancette V., 1944, *La Bête est morte !*, Paris, Futuropolis, 1977.

Carasco A., 2014, « Portrait : Michel Kichka, le dessin qui libère », 3 janv. Accès : http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Michel-Kichka-le-dessin-qui-libere-2014-01-03-1084006. Consulté le 14/10/14.

« Cartooning for peace », 2008, 19 juil. Accès : http://www.journalisme.com/les-archives-de-journalisme-com/24-le-media-du-jour/le-dessin/577-cartooning-for-peace. Consulté le 14/10/14.

Kichka H., 2005, *Une adolescence perdue dans la nuit des camps*, préface de S. Klarsfeld, Bruxelles, L. Pire.

Kichka M., 2012, *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père*, Paris, Dargaud.

— 2013, Séminaire « Violence, mémoire et transmission à travers la bande dessinée », 7 mars. Accès : http://www.auschwitz.be/index.php/fr/videos-479/seminaire-violence-memoire-et-transmission-a-travers-la-bande-dessinee-michel-kichka-mars-2013 [vidéo]. Consulté le 14/10/14.

— 2014, « Things I Never Told My Father », *The 9th International Conference on Holocaust Education: « Through Our Own Lens: Reflecting on the Holocaust from Generation to Generation » (Yad Vashem, 7-10 juillet 2014)*. Accès : https://www.youtube.com/watch?v=gtwz-rJ7gG4. Consulté le 14/10/14.

Kriegel K., 2013, « Kichka sur le divan de sa BD », *The Jerusalem Post*, 11 mai. Accès : http://www.jpost.com/Edition-fran%C3%A7aise/Art-Et-Culture/Kichka-sur-le-divan-de-sa-BD-330674. Consulté le 14/10/14.

Lanneau H., 2008, *Modus Operandi*, Bruxelles, Les Films de la Mémoire.

Nataf X., Kichka M., 2012, « *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père* de Michel Kichka », *Akadem*, 21. Accès : http://www.akadem.org/magazine/2012-2013/deuxieme-generation-ce-que-je-n-ai-pas-dit-a-mon-pere-de-michel-kichka-29-06-2012-45717_4367.php [entretien-vidéo]. Consulté le 14/10/14.

Spiegelman A., 1986, *Maus, A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, New York, Pantheon.

— 2011, *Metamaus: A Look into a Modern Classic*, New York, Pantheon.

Stocker A., s.d., « "Ich wollte meine Generation zu Wort kommen lassen". Ein Gespräch mit Michel Kichka », trad. du français par Anna Stocker. Accès : http://www.yadvashem.org/yv/de/education/interviews/kichka.asp. Consulté le 14/10/14.

Vely Y., Kichka M., 2012, « Les peines de cœur de la "Deuxième génération" », 21 juin (mise à jour le 30/01/13), Accès : http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Les-peines-de-coeur-de-la-Deuxieme-generation-Michel-Kichka-159411. Consulté le 14/10/14.

Witek J., ed., 2007, *Art Spiegelman: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi.

Zomersztajn N., 2013, « Michel Kichka : Deuxième génération », 22 févr. Accès : http://www.cclj.be/article/3/4124. Consulté le 14/10/14.

> POSTÉRITÉ

MARILDA AZULAY TAPIERO
Université polytechnique de Valence
ESP-46022
mazula@pra.upv.es

ESTRELLA ISRAEL GARZÓN
Université CEU Cardenal Herrera
ESP-46115
estrella.univ@gmail.com

DESSINER À TEREZIN : LES LEÇONS DE FRIEDL DICKER-BRANDEIS

Résumé. — Ce travail porte sur les dessins réalisés par les enfants de Terezin, des dessins inspirés qui nous sont parvenus grâce à Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944). Sa capacité à enseigner aux enfants à montrer leur âme a produit un témoignage, une œuvre chorale qui a eu la force de se projeter sur plusieurs versants : la recherche, essentielle pour de nouveaux témoignages ; la peinture, comme forme de thérapie dans des situations limites ; et l'enseignement sur la Shoah, à travers la diffusion des œuvres et des unités didactiques sur plusieurs niveaux et selon différentes méthodes. Les leçons de Friedl et les formes d'expression artistique nées dans un contexte de douleur, de maladie, de solitude et de réclusion sont aujourd'hui un exemple dont l'enseignement ne se limite pas au camp de Birkenau et qui continue à inspirer des témoignages et des activités jusqu'à nos jours.

Mots clés. — Shoah, Terezin, Friedl Dicker-Brandeis, témoignage, Bauhaus, art.

À l'occasion d'une exposition à Yad Vashem intitulée « Vertus de la Mémoire[1] » autour du dessin comme témoignage, Marc Klionsky déclarait que « nous avons toujours écouté les témoignages écrits et les paroles des survivants en dépit des expressions créatives ou des travaux artistiques[2] ». Yehudit Shendar (2010 : 6), commissaire de l'exposition, écrivait « [qu'au] cours des années, ils [les survivants de la Shoah] se sont remis peu à peu, certains par l'écriture, d'autres par la parole, d'autres encore à travers l'image visuelle, dans l'art ou le cinéma. Chacun a trouvé un chemin personnel pour partager son expérience avec la famille, les compatriotes juifs et tous les autres ».

De la multiplicité d'espaces dans lesquels ont eu lieu les témoignages, le dessin, forme d'expression spontanée, est un langage universel. Lorsqu'il s'agit d'un dessin d'enfant, il s'avère difficile de rester indifférent face à la manière simple et directe par laquelle ils nous révèlent leur monde. Outre sa valeur expressive et communicative, le dessin de l'enfant n'est pas une tentative pour recréer la réalité. C'est la réalité elle-même : l'enfant essaye d'organiser son monde à travers les scènes recréées. Et, comme l'exprime Daniel Widlöcher (1992 : 7-9) :

> « observer un enfant quand il dessine, écouter ses commentaires, nous permet de rentrer dans un ample espace de connexions associatives, sémantiques et affectives, que le simple dialogue rarement donne l'occasion d'appréhender. […] Outre sa valeur expressive, le dessin a une valeur communicative, comprend une certaine codification : c'est un ensemble de significations qu'on doit déchiffrer ».

L'enfant accompagne le dessin avec un discours et des gestes. On peut essayer de compiler tous les éléments, mais il est aussi possible de se limiter au dessin accompli. Cette valeur du dessin, comme l'explique Anne Cambier (1992 : 14), « met en rapport l'activité graphique et son produit, le dessin avec tout système symbolique de communication, médiation entre ce qui appartient au sujet, entre le monde intérieur de la personne, et le monde extérieur, celui des objets, celui qui n'appartient pas au sujet ».

D'autre part, l'activité artistique est une des expressions les plus gratifiantes que l'enfant va trouver pour se développer. Quand un enfant dessine il souhaite rendre présente la réalité, la fiction ou les objets qu'il connaît, pour pouvoir jouer ; le papier sur lequel il dessine est son monde et son espace de jeu. Pour reconnaître son engagement avec ce qu'il trace il suffit d'observer comment il dialogue avec ses personnages. Philipe Wallon (1992) parle des relations du dessin de l'enfant pour se développer. Son attitude variant évidemment avec l'âge, tout aura une conséquence sur le dessin : l'environnement, l'enthousiasme ou la fatigue de l'enfant, ses problèmes… L'enfant projette vers l'extérieur, sur une feuille de

[1] Exposition « Virtues of Memory. Six Decades of Holocaust Survivors' Creativity ». Yad Vashem Exhibitions Pavilion, Jérusalem, 12/04/10. Commissaire de l'exposition : Yehudit Shendar.

[2] S. Emergui, « Nazismo. 300 obras de supervivientes del Holocausto. El arte de sobrevivir a la barbarie nazi », *El Mundo*, 12/04/10. Accès : http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/11/internacional/1270994244.html. Consulté le 17/02/2014.

papier, les sentiments qu'il a intériorisés : la famille, les amis, les jeux, la maison et tout ce qui attire l'attention apparaîtra dans les dessins, toujours nuancé par sa personnalité et par ses émotions, en lui permettant de maintenir ses liens affectifs avec des personnes importantes de sa vie, même en leur absence.

Robert Gloton et Claude Cléro (1971 : 87) considèrent que l'enfant a par nature besoin d'affection, de sécurité et d'activité. Il a également besoin d'exprimer ce qu'il pense et ce qu'il ressent lui-même et vis-à-vis des autres. Ce qui est important, c'est qu'il puisse manifester ce qu'il désire exprimer, et favoriser cette activité par la création de situations innovatrices : « À la réflexion, le besoin de communication se révèle comme le plus important car il est la condition même de tous les autres » (*ibid.*). Le papier sur lequel les enfants dessinent représente ainsi leur monde et leur espace de jeu, explique José Miguel Castro (1997 : 44) :

> « Ils y dévoilent leurs pensées, mais aussi leurs connaissances et leurs expériences, leurs désirs et leurs émotions, leurs joies et leurs craintes ; ils s'y projettent, explorent, découvrent, transforment. Et comme toujours quand ils jouent, ils le font à la limite de ce qu'ils sont et de ce qu'ils peuvent, en franchissant sans cesse leurs limites et en se développant».

Dessiner à Terezin : 1942-1944

Les dessins des enfants sont une source inépuisable de discours, de connaissances et d'expériences, une cascade pour Edward Hirsch (2002) dans son poème en mémoire de Friedl Dicker-Brandeis, intitulé *Deux valises avec les dessins des enfants de Terezin. 1942-1944*, dont voici quelques fragments :

Fragment 1. Une histoire d'enfants

Deux valises sur une
étagère oubliée,
ramassant de la poussière
et attendant qu'on se souvienne,
mais quand les serrures ont été déverrouillées
les dessins sortent
comme une cascade
et tout le monde se mouille.

À Terezin, on a encouragé les enfants à exprimer et manifester leurs expériences par le jeu et le dessin. Le jeu des enfants a une valeur, non seulement pour eux, mais aussi pour les adultes, en promouvant l'évasion et l'adaptation mentale face à l'existence dans le ghetto. Le dessin et le jeu font partie d'un mécanisme de fuite consciente : la population adulte, voyant ses enfants jouer, réciter des poèmes ou chanter, essayait de surmonter les murs du ghetto et de la terreur. « Un curieux éclair descendait des visages tourmentés des parents en voyant leurs enfants jouer, réciter des poèmes ou chanter », écrit George Eisen (1988 : 49).

Le 1er décembre 1939, les enfants juifs ont été exclus des écoles élémentaires de Bohème et de Moravie. Le 16 octobre 1941, le premier transport du ghetto de Lodz part de Prague, la plupart sont des enfants ; le 19 octobre, Terezin devient un ghetto juif ; entre le 9 janvier et le 26 octobre 1942, 1 000 personnes, parmi lesquelles des enfants, sont déportées vers l'Est.

Terezin – camp de concentration présenté comme une colonie juive modèle, « cadeau du Führer », où on a obligé les prisonniers, choisis pour leur apparence, à simuler une vie tranquille et heureuse – comptait, le 31 août 1942, une population de 41 552 prisonniers. Avec 1,6 m^2 par personne, travaillant 80 à 100 heures hebdomadaires, chaque jour 106 à 156 personnes mouraient. Le 24 août 1943, 1 260 enfants juifs polonais arrivent à Terezin ; le 5 octobre de la même année, les 1 196 enfants survivants ainsi que leurs 53 moniteurs sont déportés à Auschwitz. Aucun n'a survécu. Au moins cinq artistes ont dessiné, le même jour, la scène de l'arrivée des enfants de Bialystok à Terezin.

Illustration 1. De droite à gauche et du haut vers le bas : Otto Unger (Brno, 1901-Buchenwald, 1945), *Terezin, 1943* ; Pavel Fantl (1903-Hirschberg, 1945), *Terezin, 1943* ; Leo Haas (Opava, 1901-Berlin, 1983), *Terezin, 1943* ; Helga Hoskova (Prague, 1929), *Terezin, 1943.*

Le 31 décembre 1943, il y avait 3 367 enfants à Terezin ; 2 000 d'entre eux vivaient dans les « maisons d'enfants ». À partir de 14 ans, ils étaient considérés comme des adultes (« Chronology », dans Volavková, 1993 : 105). Petr Fischl, déporté à Terezin depuis Prague, à l'âge de 14 ans, avait écrit :

> « Nous étions généralement dans la queue à sept heures du matin, à midi, et une autre fois à sept heures du soir. Nous étions debout dans une longue queue avec une assiette dans la

> main, dans laquelle ils servaient un peu d'eau chaude, salée ou au goût de café. Ou bien ils nous donnaient quelques pommes de terre. […] Nous nous habituions à des gifles imméritées, des coups et des exécutions. Nous nous habituions à voir des gens dans leurs excréments, à voir des cercueils empilés pleins de cadavres, à voir la terre entre les malades, et la saleté, et à voir des médecins impuissants. Nous nous habituions au fait que de temps en temps, un millier d'âmes malheureuses arrivaient et que, de temps en temps, un autre millier d'âmes malheureuses partaient… » (Dwork, 1991 : 147).

Selon les données du United States Holocaust Memorial Museum, des 15 000 enfants internés à Terezin, seulement 100 ont survécu au régime nazi (Volavková, 1993 : 106).

Fragment 7. Projet d'art

Coupez 15 000 morceaux de papier en poupées
Chaque morceau de papier représente un enfant
maintenant faites un grand feu
et brûlez 14 900 poupées de papier
Conservez-en 100.

Malgré les terribles conditions de vie et la menace constante de la déportation, Terezin connaissait une vie culturelle active avec ses artistes, professionnels et amateurs, ses concerts, ses représentations théâtrales, ses œuvres d'art et ses lectures de poésie. Parmi eux, Friedl Dicker-Brandeis, a donné des cours d'art à des enfants et des adultes, en les aidant, avec ses leçons à gagner de l'estime de soi et à trouver la beauté dans l'environnement de la guerre, la faim, la peur, l'entassement et l'incertitude… et selon Gerald Green (1969 : 138) dans leurs esprits encouragés, « ils ont vu des papillons, et des fleurs, et la vie heureuse qu'ils avaient laissée en arrière ; et ils ont peint et ont écrit sur cela ».

Le but de Friedl Dicker-Brandeis n'était pas de transformer les enfants en artistes, mais comme elle l'a souligné dans son essai *Kinderzeichnen* (1943) « de débloquer et préserver […] l'esprit créatif comme une source d'énergie pour stimuler la fantaisie et l'imagination et fortifier ainsi sa capacité pour juger, apprécier, observer, [et] supporter » (Foster, 2010 :126). Pour cela, elle a cherché la représentation de choses communes – que ce soit un objet, un fait quotidien, une expérience, un désir ou un souvenir – à travers le dessin, la peinture ou le collage que la plupart des enfants ont signé avec leur nom et leur âge.

Les leçons de Friedl Dicker-Brandeis

Afin d'obtenir une vision globale du monde de Friedl Dicker-Brandeis – intellectuelle, artiste, activiste politique et enseignante – et d'établir sa vision pédagogique et ses contributions, il est nécessaire d'évoquer divers acteurs, théories et méthodes. Il faut aussi considérer le « talent artistique exceptionnel,

ainsi qu'une personnalité de valeur et indépendante » comme l'a décrit Johannes Itten[3] ; sa versatilité, son énergie, son courage et son dynamisme, comme l'indiqua Walter Gropius[4], mais aussi, comme il l'avoue dans sa correspondance avec Hilde Kothny, son « désordre, l'accumulation et l'imprécision de la communication[5] ».

Une juxtaposition, comme elle l'a exprimé elle-même en ce qui concerne l'œuvre d'art, en rappelant que la conscience consiste en un grand nombre de couches entre lesquelles, par diverses circonstances, un contact est établi. Plus on a de connaissances sur ces couches, plus on sait de choses sur les circonstances qui produisent ces contacts, et plus le résultat devient compréhensible.

C'est le cas des témoignages des enfants de Terezin, dont on connaît peu de choses dans la plupart des cas, mais dont la voix – celle des enfants, chacun d'eux, leur voix unique et individuelle – nous touche à travers l'expression artistique. Témoignages qui produisent aussi d'autres témoins et témoignages, oraux, dessinés…

Formation de Friedl Dicker-Brandeis

En 1915, Friedl entre à l'École royale d'arts appliqués de Vienne (*Wein Kunstgewerbeschule*) où elle assiste aux cours de Franz Cizek (1865-1946), professeur de théorie des formes et d'instruction artistique ou art primaire, pionnier dans le développement libre de l'activité artistique spontanée des enfants, qui crée, en 1897 l'École d'art pour les jeunes, fondée sur le principe « laissez les enfants grandir, se développer et mûrir » (Viola, 1937 : 13). Là, les enfants « jouaient à peindre » en respectant leur activité libre et spontanée ; et ils étaient encouragés à explorer des matériaux et des techniques. Comme le disait Franz Cizek, « avec tous les matériaux, on peut obtenir quelque chose de créatif » ; et il se demandait souvent : « Pourquoi devons-nous imposer à l'enfant ce qu'il doit dessiner ? Pourquoi ne pas lui laisser exprimer ce qu'il sent ? […] Ils doivent dessiner comme ils sentent et tous les enfants ont des sentiments et quelque chose à exprimer » (*ibid.* : 17).

En 1916, le peintre et professeur d'art suisse Johannes Itten (1888-1967) ouvre l'École moderne d'art à Vienne, une école privée, que Friedl fréquente entre 1916 et 1919 et où elle rencontre, entre autres élèves, Franz Singer, Margit Téry ou Anny Wottitz ; année durant laquelle Johannes Itten se déplace à la récemment ouverte Bauhaus à Weimar. Il est suivi par 16 étudiants viennois, qui formaient le

[3] Johannes Itten, 28.4.1938, Bauhaus Archiv, Darmstadt. Accès : http://www.makarovainit.com/friedl/leben.pdf. Consulté le 17/02/14.

[4] Walter Gropius, 29.4.1931, Bauhaus Archiv, Darmstadt. Accès : http://www.makarovainit.com/friedl/leben.pdf. Consulté le 17/02/14.

[5] Lettre écrite le 25/09/40 (Buyaner, 2010).

noyau du premier cours[6]. Walter Gropius, son directeur, avait formulé le Manifeste Bauhaus de la façon suivante : « Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail manuel […]. Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré[7] ».

Illustration 2. Friedl Dicker-Brandeis (Vienne, 30 juillet 1898-Auschwitz, 9 octobre 1944), *Un cadeau à Ella et Josef Deutsch*, 1924-1930. Collection particulière. Photomontage et détrempe 70x50. (Accès : http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=88326. Consulté le 17/02/14.)

Johannes Itten enseignait au cours préparatoire, décisif dans le concept pédagogique de la Bauhaus, jusqu'à ce que, influencé par la doctrine orientale Mazdaznan, il quitte l'école en 1923. Comme Johannes Itten et d'autres étudiants viennois, Friedl quitte aussi la Bauhaus. On peut décrire le principe pédagogique de Johannes Itten par des paires de contrastes comme le *chiaroscuro* ou le contraste entre la lumière et l'obscurité, intuition et méthode ou capacité d'expérience subjective et capacité de reconnaissance objective. La classe commençait fréquemment par des exercices de respiration ; les élèves devaient se relaxer et seulement à ce moment, Johannes Itten pouvait obtenir « de la direction et de l'ordre dans le flux » : « Le matin, mes premières heures de cours commençaient avec des exercices de relaxation, de respiration et de concentration pour affermir la volonté intellectuelle et physique, ce qui rend possible un travail intensif », écrit Johannes Itten (1975 : 9). Sa méthode cherchait à saisir l'intimité de la personne : l'élève devait trouver son propre rythme et

[6] Ce groupe est connu parmi les étudiants de la Bauhaus comme « le viennois » : Carl Auboeck, Josef Breuer, Max Bronstein, Maria Cyrenius, Friedl Dicker, Walter Héller, Alfred Lipovec, Vally Neumann, Olga Okuniewska, Gyula Pap, Franz Probst, Franz Scala, Franz Singer, Naum Slutzky, Margit Téry-Adler et Anni Wottitz (Itten, 1963 : 7).

[7] W. Gropius, « Programme de la Bauhaus à Weimar », 1919, dans Wingler (1975 : 40-41).

développer une personnalité harmonieuse. Pour cela il a cherché à collaborer avec Gertrud Grunow (1870-1944), professeur de musique, qui enseignait la théorie de l'harmonie afin d'homogénéiser les facultés physiques et psychiques.

Illustration 3. Friedl Dicker-Brandeis, Frontispice pour la première soirée du Bauhaus : lecture d'Else Lasker-Schüler, 1920. Lithographie. 32x25 cm. Collection particulière.
(Accès : http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=88318. Consulté le 17/02/14.)

Avec son camarade de classe, aussi viennois, Franz Singer (1896-1954), Friedl installe à Berlin, en 1923, les Ateliers des arts visuels (*Werkstaetten Bildender Kunst*). Deux ans après, elle ouvre aussi des ateliers à Vienne, où on travaille sur la construction de maisons, l'architecture d'intérieur, le design de costumes et la mise en scène pour des œuvres de théâtre, le textile, la reliure, les dentelles et bijoux, et des commandes arrivent de Vienne, Prague, Brno, Budapest et Berlin. Entre 1926 et 1931, Friedl enseigne l'art au cours des professeurs de maternelle.

Pendant la tentative de coup d'État à Vienne en 1934, Friedl Dicker, est arrêtée pour ses activités communistes. Après une période en prison, elle émigre à Prague où elle continue à travailler avec le mouvement antifasciste. Là, elle rencontre Hilde Kothny et poursuit sa collaboration avec l'Atelier de Singer et, même dans sa maison, elle ouvre un atelier pour les fils des émigrés politiques allemands et autrichiens, dont le peintre Georg Eisler (1928-1998) et Edith Kramer (1916-2014), artiste et art-thérapeute émigrée aux États-Unis.

Le 30 avril 1936, Friedl Dicker se marie avec Pavel Brandeis, son cousin, changeant son nom pour celui de Friedl Brandeisova et reçoit la citoyenneté tchèque. En 1938, la plupart de ses amis viennois s'étaient enfuis des territoires contrôlés par les nazis et, bien que Friedl ait reçu un visa pour la Palestine, elle l'a refusé, partant à Hronov, un petit village dans le nord-est de la Bohème où elle a travaillé comme dessinatrice textile dans l'usine Splieger et Fils.

Pendant quatre ans, Friedl a continué à peindre, à décorer des intérieurs et à enseigner l'art aux enfants des familles juives réfugiées. C'est à ce moment qu'elle ébauche sa première vision de l'essence de l'art, selon sa correspondance avec Hilde Kothny. Dans une de ses lettres, datant de 1940, elle écrit :

> « Je lis un livre intéressant sur l'éducation. Je me souviens d'avoir réfléchi à l'école comment j'allais progresser et protéger mes élèves des désagréables impressions, de l'incertitude, de l'apprentissage rudimentaire. Aujourd'hui seulement une chose est importante : réveiller le désir vers le travail créatif, le transformer en habitude, et enseigner la manière de surmonter les difficultés[8] ».

Le 17 décembre 1942, Friedl et Pavel sont déportés à Terezin ; on leur a permis de prendre avec eux 50 kg de bagages. La majorité des déportés ont emballé des vêtements, des objets de valeur, des albums photos… Après avoir rassemblé des choses indispensables, Friedl a complété le poids avec du matériel d'art avec lequel elle a créé des ébauches, des travaux inachevés, beaucoup d'eux étant des variations d'une même composition. En dépit (ou en raison) des circonstances, ce sont des images colorées dans lesquelles l'atmosphère du ghetto est ignorée. Plus de 130 œuvres (qui se trouvent maintenant au Centre Simon Wiesenthal de Los Angeles) ont été découvertes dans les années 80.

En août 1944, Friedl écrit à sa belle-sœur María Brandeis : « Je dessine et peins avec toute l'intensité possible[9] ». Quand elle apprend que son mari est transféré à l'Est en septembre 1944, elle décide de le suivre dans le transport suivant vers Auschwitz. Le 6 octobre, Friedl et 60 de ses étudiants sont transférés à Auschwitz-Birkenau, transport Eo No 167 où elle meurt le 9 octobre.

Fragment 6. La professeur d'art

Frau Brandeis disait que chaque objet raconte une histoire
si vous le regardez bien.
Elle a dit que l'art fournit de la perspective
et grave des souvenirs.
Elle a dit que l'enfance est géniale
elle a demandé aux enseignants de travailler sur sept axiomes
Force Intensité Forme Dimension
Caractère Composition Couleur.

[8] F. Dicker-Brandeis à H. Kothny en mai 1940 (Makarova, 1999 : 151).

[9] F. Dicker-Brandeis à O. et M. Brandeis, Theresienstadt, 6 août, 1944 (Makarova, 1999 : 182).

Illustration 4. Friedl Dicker-Brandeis, *Visage d'enfant*, 1944. Aquarelle sur papier, 25x18 cm. Beit Terezin, Kibboutz Givat Haïm, Israël.
(Accès : http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=88415. Consulté le 17/02/14.)

Friedl à Terezin

Abraham Cooper, du Centre Simon Wiesenthal, considère que « Friedl a utilisé son art pour donner des forces à l'humanité quand les bases de la civilisation étaient menacées ; elle a utilisé ses habilités artistiques pour offrir de l'espoir aux enfants, à une époque où tout ce qu'ils voyaient et éprouvaient était déshumanisation et mort[10] ».

Elle leur a donné accès à la résistance, la liberté et la beauté, à Terezin, à travers la confiance, le jeu spontané et la liberté d'expression. Friedl ne parlait pas tchèque, seulement allemand, mais cela semblait n'avoir aucune importance : sa voix était sûrement son instrument le plus convaincant, en utilisant l'intonation, en encourageant les enfants à détendre leurs corps et leurs esprits. Edith Kramer a parlé de cet aspect : lors des exercices rythmiques, « il fallait être très attentif pour la suivre […] un, deux, trois, quatre, daadadaaaadadaa, il fallait suivre. Il fallait écouter et dessiner en même temps[11] ».

Friedl Dicker-Brandeis a expliqué sa philosophie d'enseignement dans *Kinderzeichnen*, sa conférence sur la valeur de l'art pour enfants, présentée à l'été 1943 aux autres professeurs de Terezin, en parallèle à une exposition clandestine

[10] Déclarations d'A. Cooper, vice-doyen du Centre Simon Wiesenthal au Soka Gakkai International à l'occasion de l'exposition *Friedl and the Children of Terezin: An Exhibition of Art and Hope*. Accès : http://www.sgiquarterly.org/artedu2002Jly-1.html. Consulté le 17/02/14.

[11] E. Kramer s'explique à L. Wix dans un entretien, le 24 mars 2005 (Wix, 2010 : 22).

de dessins d'enfants, dans la cave d'une des maisons des enfants (Foster, 2010 : 127). Elle écrit sur la liberté de l'enfant :

> « Ce qui importe, c'est que le processus fonctionne… Même si l'enfant accepte toute expansion de son monde d'idées avec ferveur et joie, cette expansion ne peut pas lui être imposée. La connaissance apportée à l'enfant à un moment inopportun peut être plus que ce qu'il peut comprendre ou peut être introduite à un moment où il est intéressé par d'autres choses ; il perçoit donc cela comme une invasion de son monde et réagit avec réticence et échec. [...] Il faut par conséquent faire confiance à l'enfant sans réserve. Si nous voulons le meilleur pour l'enfant, il faut lui donner le matériel et l'inviter à commencer à travailler. À ce stade, toutes nos considérations esthétiques n'ont pas de sens… ».

Friedl différenciait les activités proposées pour les petits de celles s'adressant aux adolescents ; mais en tout cas avec la même volonté de ne pas influencer ni limiter la liberté d'expression ; quand les enfants choisissent librement la forme de travail, ils développent leur imagination, leur pouvoir de juger, leur capacité d'observation, leur résistance, et plus tard (beaucoup plus tard), le goût. Par conséquent, elle considère que, « l'accès au royaume de la beauté est garanti (même quand les résultats immédiats pourront paraître peu satisfaisants) » (*ibid.*). L'esthétique sera le moyen de s'échapper, le moteur capable de créer – comme elle l'écrit dans sa correspondance avec Hilde Kothn : « L'esthétique est l'autorité suprême, la force motrice, le moteur capable de créer la production, tout en défendant l'homme contre les forces sur lesquelles il n'a aucun contrôle[12] ».

Parmi les survivantes de Terezin, Helga Kinsky, une de ses élèves, attribuait « son amour pour l'art et la beauté » aux enseignements de Friedl, et Marta Frohlich évoquant Friedl Dicker-Brandeis dit : « elle parlait toujours avec moi, en expliquant ce qui était bon, ce qui était beau[13] ». Établir une relation de confiance fut signalé par Elena Makarova – l'une des personnes les plus actives autour de la biographie et l'héritage de Frield Dicker-Brandeis – comme un des éléments les plus importants du travail de Friedl. Parmi les élèves, Raja Zadnikova (née Englanderova) raconte : « Elle [Friedl Brandeis] me disait "vos mains aiment apprendre. Les mains intelligentes sont un don. […] Ne pensez à rien, dessinez. Vous êtes heureuse maintenant". Et à ce moment nous nous sentions vraiment heureuses[14] ». Selon Edna Amit, une de ses élèves interviewée par Elena Makarova, Frield Dicker-Brandesis disait[15] :

> « Chacun recèle son propre univers, chaque être et chaque chose sur Terre recèle son univers propre. Le désir irrépressible qui veut saisir l'essence d'une chose peut rendre fou. La beauté est mystérieuse. Tout ce qui est beau recèle un mystère. La beauté n'est ni forme ni reproduction de la nature, elle se manifeste dans des modifications, dans la diversité. Il n'existe rien d'absolu. Ni de généralement accepté. Les phénomènes les plus connus, les mots les plus rebattus peuvent être

[12] F. Dicker-Brandeis à H. Kothny, Hronov, 9 décembre 1940 (Makarova, 1999 : 43)

[13] Sous la rubrique : *Remembering the teacher* Wix (2006) réunit les mémoires d'Helga Kinsky, Raja Zadnikova, Marta Frohlich, Miriam Jung ou Eva Dorian.

[14] Entretien avec E. Makarova (1999 : 215).

[15] E. Arnit, entretien avec E. Makarova. Accès : http://www.alliancefr.com/culture/friedl. Consulté le 17/02/14.

vus constamment sous un angle nouveau. La beauté statique n'existe pas. L'esprit d'un tableau réside dans ses missions, dans le refus du superflu ».

Elle a enseigné en utilisant de nombreux exercices et idées de Franz Cizek, Johannes Itten, de la Bauhaus, de l'importance de l'observation et de la patience… Dans ses classes, elle incorpore l'étude de plantes, de fleurs, de l'image, et demande à l'enfant d'observer de près et de dessiner le visage d'un camarade, en capturant l'essence, en favorisant la relation… Ou l'utilisation de la narration, tant en demandant aux enfants de choisir un objet de l'histoire qu'elle avait raconté, qu'en fournissant des listes d'objets à utiliser dans leurs dessins pour composer une histoire. Ainsi Ela Stein se souvient-elle : « Une fois, elle nous a raconté l'histoire d'un homme qui lit un livre et ensuite s'envole. C'était plein d'imagination ! Nous avons dû le dessiner comme illustration d'un livre[16] ».

Illustration 5. Ela Stein.

Elle leur a montré plusieurs techniques par rapport aux matériaux disponibles : elle réunissait des papiers de toutes sortes que les enfants découpaient, sur lesquels ils brodaient ou dessinaient des fleurs, papillons, animaux, villes, gares… Edna Amit raconte : « [qu'elle] disait qu'un papier déchiré était beaucoup plus vivant qu'un papier découpé. Les ciseaux coupent mécaniquement. Pourquoi disait-elle cela ? Peut-être parce qu'il n'y avait pas assez de ciseaux[17] ».

Elle a aussi enseigné à travailler avec les formes, les contrastes, la couleur, les textures… : « Un jour, je dessinais un bateau et une bougie dans l'obscurité,

[16] E. Stein. Fragment extrait de « Marseille – Zone libre – 1939-1942 accueille : Les filles de la chambre 28. L410 Terezin », p. 15. Accès : http://www.musiques-interdites.eu/docs/room28.pdf. Consulté le 17/02/14.

[17] Voir note 15.

mais je n'y arrivais pas. Friedl m'a dit : ici, tu as besoin de lumière pour définir l'obscurité, et là, d'obscurité pour définir la lumière », se remémore Edna Amit (Makarova, 1999 : 210).

Illustration 6. Collage de Ruth Schächter.

Illustration 7. Edna Amit.

Raja Zadnikova, se souvient que Friedl, pendant quelques heures par semaine, « a créé à Terezin, un monde de fées pour nous… un monde pour oublier toutes les difficultés qui nous entouraient, qui ne nous sont pas évitées, malgré

notre jeunesse[18] ». Pour sa part, Helga Kinsky considère que Friedl « [les] a transporté[s] dans un monde différent… Elle a peint des fleurs dans les fenêtres […]. Elle avait une approche complètement différente… Elle ne [leur] a pas proposé de dessiner Terezin[19] ».

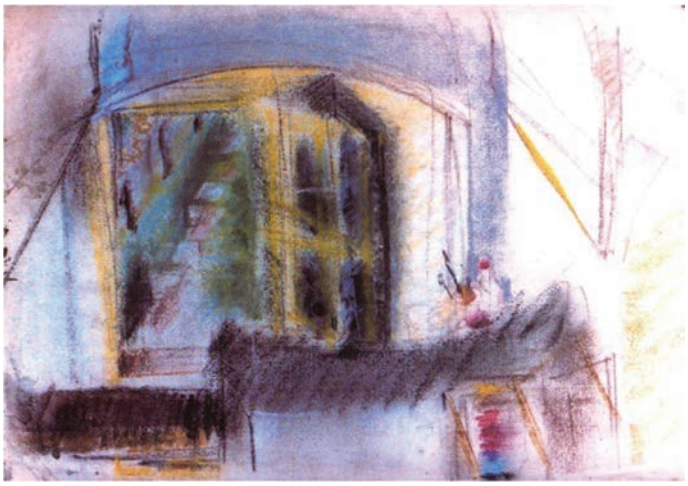


Illustration 8. Friedl Dicker-Brandeis, *Maison L410, vue de la fenêtre*, 1944. Pastel sur papier. 32x49 cm. Centre Simon Wiesenthal, Los Angeles.
(Accès : http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=88400. Consulté le 17/02/14).

Pour d'autres, les souvenirs sont nébuleux. Miriam Jung ne se rappelle presque rien de ses leçons d'art. Toutefois, comme Friedl lui a fait signer son travail pour maintenir son identité dans une culture nazie qui associait l'identification de ses victimes par des chiffres, Miriam sait qu'elle a étudié l'art avec elle.

Avant sa déportation à Auschwitz, Friedl a rassemblé environ 4 500 peintures, dessins, collages et poèmes de ses étudiants dans deux valises qu'elle a confiées à Rosa Englander, chef-tuteur de la Maison des Filles (de 10-16 ans) L410. Après la fin de la guerre, cette dernière les a confiées, en mai 1945, à Willy Croag, le directeur, qui quelques mois plus tard les a transmises à la Communauté juive de Prague. Ces valises sont restées cachées pendant les dix années suivantes.

Fragment 9. Le mandat

À la fin de l'histoire,
les serrures sont fixées à nouveau.
La nouvelle maîtresse ferme l'école
et rentre chez elle
mais la cascade ne s'arrête pas

[18] Chaim Potok, préface dans Volavková (1993 : XX).

[19] Entretien avec H. Kinsky (née Pollack) le 6/02/06 (Wix, 2009 : 154).

et les valises magiques sont impossibles à fermer.
Le mandat a été griffonné par la main de l'enfant.
Celui qui regarde ces dessins
devra se mettre sous la cascade
et se rappeler.

Vers d'autres témoignages

Si on considère le témoin pollinisateur comme « celui qui exerce une influence sur d'autres témoins » (Fleury, Walter, 2012 : 160), les leçons de Friedl Dicker-Brandeis et les dessins des enfants de Terezin exercent une influence sur d'autres témoins pendant des décennies, au niveau international. C'est le cas qui nous occupe, depuis la recherche de témoignages, leur diffusion et les projets éducatifs[20].

Témoignages des élèves

En 1990, Elena Makarova commence à rechercher des témoignages sur les leçons données à Terezin. Ce travail débouche sur un projet et un livre intitulés *The University Over the Abyss*. Pour Yehuda Baer, il s'agit d'« un grand monument à la mémoire d'une culture perdue : fondamentalement, la culture juive d'Europe centrale détruite par l'Allemagne nationale-socialiste » (Makarova, Makarov, Kuperman, 2004[21]). Par ailleurs, *Elena Makarova Initiatives* EMI (NPO The House of Janusz Korszak à Jerusalem) a pour objectif de rassembler toutes les informations dispersées sur Terezin, ainsi que les conférences et les conférenciers censés dans les archives et les bibliothèques d'Europe, d'Israël et des États-Unis. Nous pouvons aussi connaître des documentaires comme *One Day with Erna Furman* (2007), avec le livre d'Erna Furman et Elena Makarova, *Ways of Growing Up* (2007). « L'histoire de la jeunesse de la professeur inconnue d'Erna Furman, éminente psychanalyste d'enfants, ainsi que des étudiants de Friedl Dicker-Brandeis et des survivants du Camp de concentration de Terezin[22] ».

[20] Les livres de référence d'E. Makarova *Terezin camp children's drawings* (1989) ou *From Bauhaus to Terezin – Friedl Dicker-Brandeis and her pupils* (1990), celui d'Hana Volavkova, *I never seen another butterfly* (1993), ou celui de Susan Goldman Rubin et la survivante Ela Weissberger, *The Cat with the Yellow Star: Coming of Age in Terezin* (2006), et le film *Unlikely Heroes* [*Les Héros improbables*] (Trank, 2004), présentent les témoignages des survivants autour de F. Dicker-Brandeis.

[21] *University over the Abyss. Lectures in Getto Theresienstadt. 1942-44*. Accès : http://makarovainit.com/first.htm. Consulté le 17/02/14.

[22] Information accessible sur : http://www.makarovainit.com/erna/index.htm. Consulté le 17/02/14.

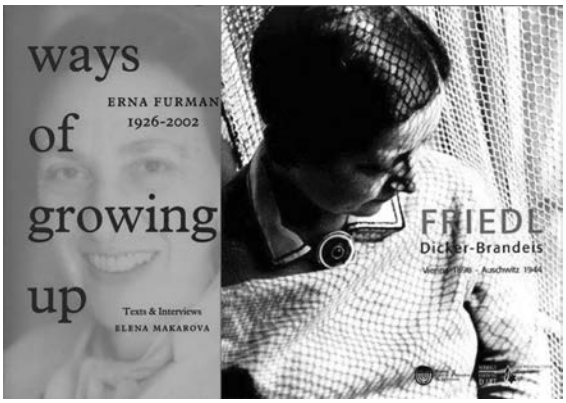


Illustration 9. Deux couvertures des livres d' Elena Makarova. De gauche à droite : *Ways of growing up: Erna Furman 1926-2002* et *Friedl Dicker-Brandeis. Vienne 1898-Auschwitz 1944.*

Room 28 Project est une autre initiative de recherche pour la mémoire sur l'histoire partagée des filles, âgées de dix à seize ans, de la chambre 28, L410. À l'initiative de Hannelore Brener[23], *Room 28 Project* a commencé en 2004, avec la réunion de plusieurs des 14 survivantes, qui racontent les leçons de leurs éducateurs. L'une d'elles, Ela Stein, explique : « Nous avions les meilleurs professeurs que l'on puisse imaginer. Nous adorions Madame Brumliková, qui enseignait l'histoire et la géographie, et bien sûr Friedl Dicker-Brandeis » ; Eva Landová se rappelle : « Nos éducatrices nous communiquaient une notion d'humanité, d'amitié et de solidarité. Nous, les filles de la "28", nous cherchions à nous perfectionner, à lire et à apprendre davantage, à devenir meilleures[24] ».

Une troisième référence est Linney Wix avec l'exposition *Through a Narrow Window: Friedl Dicker-Brandeis and her Terezin Students* (2011, Université de New Mexico). Elle reprend des peintures de collections de Prague, Vienne et Los Angeles, et remémore les expériences de trois élèves de Friedl : Ela Weissberger de New York, Miriam Jung de Californie et Helga Kinsky de Vienne, qui a participé à l'acte commémoratif de la Journée internationale de la Mémoire de la Shoah en 2013, au Parlement européen, parallèlement à l'exposition.

Comme l'écrit Linney Wix (2009 : 156) suite à son entretien avec Helga Kinski en février 2006, « les reproductions des dessins étalés entre Helga et moi pendant ma visite semblaient nourrir son souvenir ». En voyant son collage avec un cheval et une charrue, elle a indiqué qu'elle ne connaissait pas les collines

[23] Information accessible sur : www.room28.org. Consulté le 17/02/14.

[24] Catalogue de l'exposition, 2009, *Les filles de la chambre 28 L 410, Terezin. En souvenir des enfants du ghetto de Terezin*, p. 8 Hannelore Brenner-Wonschick, Berlin. Walter Hagenow, Renate Schlicht, Francfort/Main. Traduction française : Catherine Fourcassié. L'exposition a été inaugurée le 23 septembre 2004 à Schwerin. La version française de l'exposition a été réalisée en 2009 à l'initiative du festival Musiques interdites de Marseille et de l'association Room 28 e.V. de Berlin. Accès : http://www.musiques-interdites.eu/docs/room28.pdf. Consulté le 17/02/14.

ou les montagnes parce qu'elle habitait loin d'elles, et a suggéré que les collines du collage ont été inspirées par les montagnes visibles depuis les fenêtres du troisième étage où elle habitait.

Expositions

Plus de 4 000 dessins originaux des enfants sont recensés dans les collections du Musée juif de Prague. Le parcours commence au premier étage de la Pinkas synagogue de Prague avec *Dessins des enfants de Terezin 1942-1944*, exposition permanente à partir du 5 mai 1997. Ainsi l'exposition *Les enfants de Terezin* à Beit Teresienstadt (Israël), maison ouverte en 1975 comme musée, établit-elle un pont entre les victimes, les survivants et les futures générations.

Une remarque : les premières expositions lient Friedl Dicker-Brandeis aux dessins des enfants, sauf une avec Gerald Davis, en 1940, à la Royal arcade gallery, à Londres. À partir de 1970[25], exposée à Darmstadt, Prague, Moscou, Vienne, Jérusalem, Francfort, Graz, Krumlov, Paris, Stockholm, Berlin, Atlanta, Tokyo, Los Angeles, Milan et New York, son œuvre gagne en visibilité. En 2005, elle fait l'objet d'un catalogue-monographie en cinq langues, de films, de conférences, de lectures, de séminaires, de workshops… Dans ce parcours, c'est l'exposition *Friedl et les enfants de Terezin : un exposé d'art et d'espoir*, organisée par le Centre Simon Wiesenthal – Musée de la Tolérance de Los Angeles, qui commence à la faire connaître dans le monde entier. Cette exposition a été également visible dans cinq musées japonais.

L'exposition nommée *Through a Narrow Window,* à l'Université de New Mexico[26], avec une vingtaine d'œuvres de Friedl Dicker-Brandeis et vingt-neuf réalisées par les enfants, est suivie en 2012, à Quito et à Cuenca (Équateur), par *Dessins et poèmes d'enfants du ghetto Terezin, République Tchèque*, avec quatre-vingt-seize dessins couleur et treize poèmes, puis en 2013 par l'exposition *Toujours je vivrai à nouveau*, avec quarante originaux qui arrivent de Prague en Colombie. Le titre de l'exposition évoque le poème *Je suis Juif,* de Frantisek Bass, qui entra à Auschwitz le 2 décembre 1941 et mourut à 14 ans. Selon Eliska Krausova (2013), présidente de l'Association d'amitié colombo-tchèque (ASOCHECA), la manière dont les enfants dessinaient pour surmonter la solitude, nourrissait leurs espoirs[27].

---

[25] Exposition organisée par le Bauhaus-Archiv, Darmstadt, mars 1970, *Friedl Dicker. Franz Singer. Ausstellung vom 31. Januar bis zum 24. [Bauhaus-Archiv]*. Éditeur du catalogue : Peter Wilberg-Virgnau.

[26] Steve Carr, « UNM to Exhibit Holocaust Artwork ». Accès : http://news.unm.edu/news/unm-to-exhibit-holocaust-artwork. Consulté le 12/02/14.

[27] Johana Corrales, « Los dibujos que se salvaron de la muerte », *El Universal*, Cartagena 08/09/13. Accès : http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/los-dibujos-que-se-salvaron-de-la-muerte-132985.

Activités didactiques

Les dessins peuvent être analysés comme des éléments pour l'enseignement de la Shoah à travers des unités didactiques. À titre d'exemples nous pouvons citer : les initiatives de Pierre Bartissol, enseignant en histoire, qui a dirigé un projet Comenius[28] (1998) intitulé « Terezin, une histoire d'enfants » avec des écoles française, tchèque et néérlandaise ; le document de travail *Caring makes a difference: lessons of Friendship, Respect, Tolerance, Holocaust/Genocide*[29] ; où la *Commission on Holocaust Education* qui propose plusieurs activités comme des lectures, des discussions, à partir des fragments du livre de Susan Goldman Rubin (2000) *Fireflies in the dark. The Story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezin*.

Dans les matériaux pour l'étude de la Shoah en classe de Yad Vashem[30], l'élément symbolique du papillon, inspiré par le poème *Le Papillon*, signé le 4 juin 1942 par Pavel Friedman, déporté à Terezin le 26 avril 1942, tué à Auschwitz le 29 septembre 1944, permet de communiquer l'absence de liberté.

Un autre projet consiste en l'héritage de Sonja Fischerova, né à Prague en 1931, déporté à Terezin en 1942 et tué à Auschwitz en 1944. Durant un voyage à Prague en 2000, des survivants proches de Sonja Fischerova, résidants aux États-Unis, ont reconnu par hasard les dessins de leur cousine, grâce à sa signature, dans le Musée juif de Prague. Dès lors ils ont promu une fondation sans but lucratif appelée *Sonja's Legacy Foundation* (SLF)[31] pour instruire et enseigner sur la Shoah avec des reproductions des œuvres d'art de Sonja dessinées à Terezin, des photographies de famille reliant plusieurs générations, des panneaux éducatifs et la narration d'un membre de la famille survivante qui montre l'impact de la Shoah.

Dans l'exposition, on peut voir une note décorée avec des fleurs de copeaux de crayon et trouée, certainement clouée dans un mur 70 ans auparavant, qui dit : « Ma chère Friedl ! Je veux vous souhaiter quelque chose très, très joli, un peu

[28] Le projet Comenius est un projet européen patronné par l'Union européenne. Il s'étend de la maternelle au secondaire et s'adresse à tous les acteurs de la vie éducative. Le projet « Terezin, une histoire d'enfants » est une coopération engagée entre trois établissements européens : le collège Édouard Herriot de Chenôve, dans l'agglomération dijonnaise (France), le Gymnasium Josefa Ressela de Chrudim (République Tchèque) et l'Athene Pallas College de la ville d'Ede (Pays-Bas). Il a pour but de mieux faire connaître la vie dans le ghetto.

[29] New Jersey Commission on Holocaust Education, Curriculum Guide for Grades K-4. Accès : http://www.state.nj.us/education/holocaust/downloads/curriculum/caring_makes_a_difference_K-4_%20curriculum_guide.pdf. Consulté le 17/02/14.

[30] The International School for Holocaust Studies. Yad Vashem. « Seven Poems, Seven Paintings. A Teacher's Guide to Select Holocaust Poetry ». Accès : http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/27/coping_art.asp. Consulté le 17/02/14.

[31] *Sonja'legacy*. Accès : http://www.sonjaslegacy.com. Consulté le 17/02/14.

plus qu'aux autres. Que quand vous aurez un rêve, le désir devienne une réalité. Bonne nuit » (Makarova, 2001 : 219).

Illustration 10. Sonja's Legacy. Accès : www.sonjaslegacy.com.

Ela Weissberger est un autre exemple de survivante impliquée dans des activités mémorielles. Avec le Museum of Fine Arts Florida State University, elle contribue à un workshop intitulé « *Friedl Dicker-Brandei and Ela Weissberger. A unique Relationship Generational of Art Teacher and Studen* » : elle parcourt les écoles américaines pour parler de la Shoah et enseigner aux enfants à ne pas avoir peur et à être tolérants[32].

L'Holocauste à travers des yeux des enfants tchèques[33] est une initiative singulière : il s'agit d'un concours organisé chaque printemps depuis 1996 par le Département éducatif du Pamatnik Terezin, sur une initiative de la survivante Hana Greenfield. Une collection de vingt-six dessins a été rassemblée début décembre 2000, à l'Holocaust Museum of Los Angeles, dans le cadre d'une exposition qui montre comment les enfants tchèques perçoivent la tragédie de la Shoah. Après Los Angeles, la collection a également été présentée en Floride, dans le New Jersey et à New York, où elle a été installée, dès mai 2002, dans le Park East Sinagogue, sous les auspices du Consulat Général de la République Tchèque.

[32] Dans l'atelier, on suggère des activités comme « Dessine ce que tu vois : quelque chose de beau », ou « Attrape un sentiment ». *Education Packet*. Accès : http://mofa.cvatd.fsu.edu/wp-content/uploads/2012/02/ElaTeacherPacketFinalsm.pdf. Consulté le 17/02/14.

[33] *The Holocaust through the Eyes of Czech Children*. Accès : http://www.pruvodce.com/terezin/holocaust_en.php3. Consulté le 17/02/14.

Cette pédagogie peut être étendue, avec une vocation universelle, à des zones rurales, à d'autres zones de conflit, ou, en général, à des situations traumatiques. De tels projets sont intéressants et démontrent que l'on peut enseigner depuis l'espoir, en utilisant aussi des éléments ou des outils qui renforcent la réflexion, l'expression des idées, des sentiments et des apprentissages. L'élève se retrouve alors avec lui-même, mais aussi avec les autres et dans les autres, camarades de son « cercle de culture ». Le caractère universel des dessins d'enfants liés aux conflits s'étend à d'autres tragédies du XX[e] siècle. On peut citer l'exemple de « Malgré tout, ils dessinent : la Guerre Civile vue par les enfants » – *A pesar de todo dibujan… La Guerra Civil vista por los niños* –, à la Bibliothèque nationale d'Espagne – BNE (Madrid 2006-2007)[34].

Art-thérapie et situations limites

Finalement, dans les expositions et les témoignages des élèves survivants, on observe un troisième aspect avec de nombreuses références où Friedl a inscrit son nom : l'activité artistique appliquée à des enfants dans des situations limites.

Selon Francisco Reina García (2009 : 4), l'œuvre et l'enseignement qu'ont laissés l'artiste et la professeur viennoise a eu une répercussion postérieure par son caractère pionnier dans l'Art thérapie, « considérant l'art comme un moyen d'élargir les expériences humaines qui peuvent conduire à résoudre les conflits et les intégrer ». Son témoignage a été repris par Edith Kramer, l'une de ses anciennes élèves, quand elle travaillait avec des enfants allemands réfugiés, et considérée actuellement comme une des grandes références de l'art thérapie. Edith Kramer (2006 :13) rappelle que Friedl a soutenu la qualité de vie et la santé émotionnelle de nombreux enfants à Terezin :

> « Jusqu'à aujourd'hui, j'honore la mémoire de Friedl. Son travail a eu un écho profond dans ma vie comme artiste, comme enseignante et même comme art thérapeute. Tous les art-thérapeutes devraient connaître l'histoire de Friedl et la respecter comme une des premiers art-thérapeutes ».

C'est le cas de Debra Linesch qui combine l'art visuel et la création artistique au Musée de la Tolérance de Los Angeles avec l'exposition *Friedl Dicker-Brandeis : an exhibition of art and hope*. Debra Linesch (2004 : 66) raconte comment, à travers la théorie et la pratique de l'art thérapie, l'expérience passive de la visite dans un musée se transforme en une expérience d'auto-expression artistique. Elle conclut : « L'exposition de Dicker-Brandeis a été installée […]. L'intégration

[34] La BNE conserve 1 174 dessins d'enfants de 6 à 14 ans, réalisés pendant la guerre civile espagnole. Selon Rosa Regàs (2006) dans l'introduction du catalogue de l'exposition publié en novembre 2006, les dessins avaient une finalité thérapeutique, visant à surmonter les traumatismes produits par la guerre ainsi qu'une finalité de propagande pour sensibiliser les autres pays. Accès : http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2013/0228_IlustracionesInfantiles.html?pagina=35. Consulté le 17/02/14.

de l'art thérapie dans le musée a été une expérience qui m'a changé, et, je crois, aussi tous les participants » (*ibid.*).

Conclusion

Friedl Dicker-Brandeis a pour mission d'aider les enfants à exprimer leurs émotions et leurs expériences et elle consacre presque tout son temps à enseigner, malgré une situation limite (Terezin) que ni Johannes Itten ni Franz Cizek n'ont dû affronter.

La recherche sur les leçons de Friedl Dicker-Brandeis et les dessins des enfants de Terezin – expérience réflexive – nous permet d'élargir le concept de témoignage aux dessins et aux œuvres artistiques. Elle permet aussi d'établir des mécanismes de pollinisation – entendue comme transmission, reproduction, connaissance et production d'autres témoignages – avec une force qui inspire l'empathie et la liberté dont Friedl faisait preuve dans ses cours et qui se réactualisent de façon constante dans des projets liés à son œuvre ou aux dessins des enfants.

Parmi les mécanismes se mettant en place lors du témoignage, on peut dégager quatre niveaux de pollinisation : une pollinisation productrice dans les témoignages des survivantes – dans certains cas grâce à la signature ou au nom écrit sur les dessins – ainsi que dans les mémoires des victimes (la vie de Friedl ou *Sonja Legacy*) ; une pollinisation de diffusion des témoignages dessinés, principalement lors des manifestations culturelles dans de nombreux pays ; une pollinisation éducative ou pédagogique, à travers les unités didactiques sur la Shoah et la mémoire ou, finalement, une pollinisation appliquée dans l'art thérapie en général et en particulier dans des zones et des situations de conflit. Comme l'indique la *Sonja's Legacy Foundation*[35], « Les images de *Sonja's Legacy*, comme les paroles du journal d'Anne Frank, fournissent pour les enfants et les adultes, une façon humaniste unique pour apprendre sur l'Holocauste et la tolérance ».

Références

Buyaner D., 2010, « Friedl Dicker-Brandeis: Ausschnitte vom Briefwechsel mit Hilde Kothny (1940-1942) ». Accès : http://www.makarovainit.com/friedl/ESSAY-HILDESBRIEFE.pdf. Consulté le 17/02/14.

Cambier A., 1992, « Lo que significa dibujar », pp. 13-23, *in* : Wallon Ph., Cambier A., Engelhart D., *El dibujo del niño*, trad. du français par R. A. Domínguez Cruz, Madrid, Siglo XXI, 1999.

[35] Accès : http://www.sonjaslegacy.com/_docs/Sonja'sLegacyTrifold.pdf. Consulté le 17/02/14.

Castro J. M., 1997, « Foro de Debate : Introducción a la semiología de la expresión (2ª parte) », *Comunidad Educativa*, 242, pp. 43-49.

Dicker-Brandeis F. (Friederike Brandeis), 1943, *Kinderzeichnen*, Terezin, Jewish Museum in Prague. Document.JMP.SHOAH/T/2/A/9b/001/304/1/004. Accès : http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/76332. Consulté le 17/02/14. [trad. par Foster L. (2010 : 126-135)].

Dwork D., 1991, *Children with a star: Jewish youth in Nazi Europe*, New Haven/London, Yale University Press.

Eisen G., 1988, *Children and play in the holocaust: Games among the shadows*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.

Fleury B., Walter J., 2012, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *ESSACHESS-Journal for Communication Studies,* vol. 5, 2 (10), pp. 153-163.

Foster L., 2010, « On Children's Art : Essay by Friedl Dicker-Brandeis », *in* : pp. 126-135, Wix L., *Through a Narrow Window: Friedl Dicker-Brandeis and Her Terezin Students,* Albuquerque, University of New Mexico Press.

Gloton R., Cléro C., 1971, *L'Activité créatrice chez l'enfant*, Paris, Casterman.

Goldman Rubin S., 2000, *Fireflies in the Dark. The Story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezin*, New York, Holiday House.

Goldman Rubin S., Weissberger E., 2006, *The Cat with the Yellow Star: Coming of Age in Terezin*, New York, Holiday House.

Green G., 1969, *The artists of Terezin*, New York, Hawthorn Books.

Hirsch E., 2002, « Two suitcases of children's drawing from Terezin, 1942-1944. In memory of Friedl Dicker-Brandeis, Vienna 1898-Auschwitz, 1944 », *The American Poetry Review*, vol. 31, 5, pp. 9-12.

Itten J., 1963, *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus*, trad. de l'allemand par F. Bradley, London, Thames and Hudson, 1975.

Kramer E., 2006, « Art as Therapy. Early Years in Europe », pp.11-30, *in* : Borowsky M., Wadeson H., *Architects of art therapy: Memoirs and life stories*, Springfield, C. C. Thomas.

Linesch D., 2004, « Art therapy at the museum of tolerance : responses to the life and work of Friedl Dicker-Brandeis », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 31, 2, pp. 57-66.

Makarova E., 1989, *Terezin camp children's drawings* [catalogue de l'exposition], Moscou, Soviet Peace Committee.

— 1990, *From Bauhaus to Terezin – Friedl Dicker-Brandeis and her pupils* [catalogue de l'exposition], Jérusalem, Yad Vashem.

— 1999, *Friedl Dicker-Brandeis, Vienna 1898-Auschwitz 1944: the artist who inspired the children's drawings of Terezin*, Los Angeles, Tallfellow/Every Picture Press in association with the Simon Wiesenthal Center/Museum of Tolerance, 2001.

— 2007, *Ways of Growing Up: Erna Furman 1926-2002. Texts and interviews,* Rotterdam, Veenman Publishers.

Makarova E., Makarov S., Kuperman V., 2004, *University Over The Abyss. The story behind 520 lecturers and 2,430 lectures in KZ Theresienstadt 1942-1944*, Jerusalem, Verba Publishers.

Reina García F. M., 2009, « Expresión artística en situación extrema: Friedl Dicker-Brandeis y los niños de Terezin », *Red Visual,* 9 et 10. Accès : http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=148&Itemid=94. Consulté le 17/02/14.

Shendar Y., 2010, « Virtues of Memory. Six Decades of Holocaust Survivors' Creativity », *Yad Vashem Jerusalem. Quarterly Magazine*, vol. 57, pp. 6-7.

Viola W., 1937, *Child Art and Franz Cizek*, Vienna, Austrian Junior Red Cross.

Volavková H., 1993, *...I never saw another butterfly… Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp. 1942-1944*, New York, Schocken Books/United States Holocaust Memorial Museum.

Wallon Ph., 1992, « Dibujo y medio », pp. 116-129, *in* : Wallon Ph., Cambier A., Engelhart D., *El dibujo del niño*, trad. du français par R. A. Domínguez Cruz, Madrid, Siglo XXI, 1999.

Wallon Ph., Cambier A., Engelhart D., 1992, *El dibujo del niño*, trad. du français par R. A. Domínguez Cruz, Madrid, Siglo XXI, 1999 [1re édition en français : 1990, *Le Dessin de l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France].

Widlöcher D., 1992, « Prefacio », pp. 7-11, *in* : Wallon Ph., Cambier A., Engelhart D., *El dibujo del niño*, trad. du français par R. A. Domínguez Cruz, Madrid, Siglo XXI, 1999.

Wingler H. M., 1975, *La Bauhaus. Weimar. Dessau. Berlin. 1919-1933*, trad. de l'allemand par F. Serra Cantarell, Barcelona, G. Gili.

Wix L., 2009, « Aesthetic Empathy in Teaching Art to Children: The Work of Friedl Dicker-Brandeis in Terezin », *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, vol. 26, 4, pp. 152-158.

— 2010, *Through a Narrow Window: Friedl Dicker-Brandeis and Her Terezin Students,* Albuquerque, University of New Mexico Press.

Film et documentaire

Trank R., 2004, *Unlikely Heroes*.

Makarova E., 2007, *One Day with Erna Furman*.

> POSTÉRITÉ

NADIA TAHIR
Équipe de recherche sur les littératures, les imaginaires et les sociétés
Université de Caen Basse-Normandie
F-14000
nadia.tahir@unicaen.fr

CONSTITUER UN « VIVIER DE TÉMOINS » : L'ASSOCIATION DES EX-DÉTENUS-DISPARUS (AEDD) EN ARGENTINE

Résumé. — Cet article porte sur l'action de l'Association des ex-détenus-disparus (AEDD) fondée en 1984 au lendemain de la dernière dictature militaire qu'a connue l'Argentine (1976-1983). Il s'agit de voir comment cette association est devenue un « vivier de témoins » depuis sa création. Pour ce faire, nous reviendrons sur les transformations de son discours et de ses actions dans des contextes politiques et sociaux ayant beaucoup évolué depuis le régime dictatorial jusqu'aujourd'hui et la multiplication de procédures judiciaires à l'encontre de tortionnaires. Enfin, nous évoquerons le cas de l'un des membres de l'association, Jorge Julio Lopez et sur sa carrière testimoniale pour lancer des premières pistes de réflexions autour de l'action « pollinisatrice » de l'AEDD. Il s'agira alors d'établir un lien entre « pollinisation » et construction du témoignage.

Mots clés. — Argentine, dictature, témoin, Association ex-détenus-disparus, Jorge Julio López.

Aujourd'hui, en Argentine, on juge et condamne des personnes pour des crimes commis pendant la dictature qui a été instaurée entre 1976 et 1983. Plus de trente ans après les faits, la répression dictatoriale fait toujours partie de l'actualité nationale et locale. Les actions liées à ce passé se déroulent sur plusieurs arènes[1] : les tribunaux de justice, les médias, les institutions nationales et locales qui se chargent de la création d'espaces ou de musées de la mémoire, entre autres. Parmi les acteurs au premier plan de ces initiatives et projets se trouvent les survivants des centres clandestins de détention. Pendant la dictature, ils ont été enlevés par les forces armées et/ou de sécurité et détenus illégalement. Dans ces lieux, ils ont été torturés et ont vécu dans des conditions infrahumaines. Pendant leur captivité, ils ont grossi le nombre des personnes détenues-disparues dans l'Argentine de la dictature. Libérés à cette même époque, ils sont maintenant les témoins et les parties civiles dans le cadre des procédures judiciaires et ils contribuent à la création d'outils par la diffusion de récits autour du passé dictatorial. Cependant, ils ne sont pas nécessairement les figures les plus connues et reconnues dans la sphère publique argentine lorsqu'on évoque ce passé douloureux. En effet, ils partagent ces arènes avec des associations de proches de détenus-disparus qui pour certaines, telles que les Mères et les Grands-mères de la Place de Mai, sont devenues des acteurs emblématiques de la « cause pour les disparus[2] ». Ainsi, c'est fondamentalement pour se distinguer des autres associations de victimes de la dictature, mais aussi tout simplement pour exister, que le collectif au cœur de cet article, l'Association des ex-détenus-disparus (AEDD), va centrer son action sur le témoignage et se constituer en une sorte de « vivier de témoins ». Elle va s'appliquer à recueillir les témoignages des survivants pour les aider à faire face à leur vie après leur captivité.

Comme le signale le sociologue Renaud Dulong (1998 : 14), « la qualité du témoignage dépend de la confiance continue de ceux qui l'écoutent ». Le contexte et le cadre d'enregistrement au sein desquels est dit ou diffusé un témoignage sont donc essentiels à sa construction. C'est dans ces circonstances que nous souhaitons parler d'action « pollinisatrice » (Fleury, Walter, 2012) de ce vivier de témoins. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure l'AEDD contribue à façonner le témoignage de survivants des centres clandestins de détention afin qu'ils deviennent « audibles » dans une arène. Cependant, cette situation invite à se poser d'autres questions : quel type de témoignage est concerné ? L'action de l'association s'applique-t-elle

[1] Le mot « arène » est utilisé dans le sens où l'emploie É. Neveu (1996 : 16) : « On définira une arène comme un système organisé d'institutions, de procédures et d'acteurs dans lequel les forces sociales peuvent se faire entendre, utiliser leurs ressources pour obtenir des réponses – décisions, budgets, lois – aux problèmes qu'elles soulèvent. Deux éléments sont à souligner. Une arène est un espace de mise en visibilité et de traitement d'un dossier considéré comme problème social. Les arènes reposent sur des processus de *conversions de ressources*. Investir dans une arène, c'est y viser, à l'issue du processus des gains, l'acquisition de ressources ou de pouvoirs dont on ne disposait pas au début ».

[2] Nous ne pouvons revenir sur l'ensemble des collectifs de proches de détenus-disparus. Dans la ville de Buenos Aires, on en dénombre déjà 6. Nous renvoyons le lecteur à la publication de notre thèse de doctorat (Tahir, 2015, à paraître).

à tous les témoignages ? Comment s'exerce-t-elle ? Va-t-elle à la rencontre de possibles témoins, ou sont-ce les témoins qui se rapprochent de l'association ?

Étant donné qu'il s'agit d'un travail en cours de réalisation, cet article veut avant tout poser des premières pistes de réflexion. Avant même de nous intéresser à l'AEDD, nous reviendrons brièvement sur les contextes politiques et sociaux dans lesquels évoluent les survivants des centres clandestins de détention, partant de la période dictatoriale pour arriver à aujourd'hui. Nous nous centrerons plus particulièrement sur l'évolution de la figure du disparu à l'ombre de laquelle se construit celle du survivant. Nous nous intéresserons ensuite à l'association et à son évolution depuis ses débuts. Enfin, nous reviendrons sur le cas d'un des membres de l'association et sur sa carrière testimoniale pour saisir l'impact qu'a eu sa rencontre avec l'association dans son parcours en tant que témoin et voir dans quelle mesure on peut parler d'« action pollinisatrice » de l'AEDD.

L'évolution de la figure du survivant des centres clandestins de détention entre 1976 et 2013

L'évolution de la figure du disparu en Argentine est un processus long et complexe qui a été l'objet de plusieurs travaux scientifiques. Ceux-ci se centrent, notamment, sur les acteurs qui contribuent à son évolution : gouvernements, associations de victimes, associations de défense des droits de l'homme, médias, parmi d'autres. Dans tous les cas, les contextes politiques et sociaux ont été déterminants. Chacun des acteurs a construit une figure dont l'objectif était d'obtenir le soutien de la population argentine à une cause, à une politique ou à un point de vue sur le passé dictatorial. L'ensemble de ces éléments a eu un fort impact sur l'évolution d'une autre figure dans la sphère publique argentine : celle du survivant des centres clandestins de détention. Au fur et à mesure que le disparu évolue, le survivant est amené à s'adapter pour trouver sa place[3].

Pendant la dictature, les survivants se cachent. En effet, ils ignorent tout d'abord pourquoi ils ont été libérés (Calveiro, 2006 : 164-173). Lorsqu'ils retournent au sein de leurs familles, ces dernières préfèrent généralement qu'ils ne parlent pas[4]. Elles estiment que le fait de se remémorer ces souffrances ne peut que leur faire du mal. Au sein des collectifs où ils militent, la question de la délation se pose : ont-ils parlé sous la torture ? Certains survivants seront même jugés et cette figure du « traître » circulera même pendant la période de transition au régime démocratique (Longoni, 2007). Enfin, pour la population argentine, en grande partie marquée par

[3] Nous n'allons revenir que très brièvement et schématiquement sur l'évolution de la figure du survivant dans la mesure où il s'agit d'un processus long et complexe.

[4] Entretien avec BO, membre de l'AEDD (15/12/2006).

les discours diffusés par les juntes militaires au pouvoir, ils sont des « terroristes », des « subversifs », voire des « anti-nationaux » (Schindel, 2005). On pense que s'ils ont disparu ou s'ils ont été arrêtés, « c'est pour une bonne raison » (*por algo será*). Enfin, comme le montre la politologue Pilar Calveiro (2006), si les survivants parlaient, ils contribuaient involontairement à la dissémination d'un climat de peur au sein de la société. Certains partiront en exil, dans ce cas, c'est la figure de l'exilé – qui viendra s'ajouter aux figures imaginaires précédemment citées – qui alimentera la propagande anti-argentine à l'étranger et qui laissera entendre que les exilés vivent, par ailleurs, dans de très bonnes conditions (Franco, 2008). Ainsi, quel que soit l'interlocuteur, le survivant est-il suspect. Dans ce contexte, la plupart préfèrent se taire.

Avec le retour d'un régime constitutionnel à partir de décembre 1983, les discours évoqués ci-dessus se maintiennent et évoluent. Deux théories pèseront particulièrement sur la place que les survivants vont occuper dans l'espace public argentin. Tout d'abord, la théorie de la « victime-innocente ». Elle est le fruit de plusieurs constructions discursives nées dès la période dictatoriale et auxquelles les proches de détenus-disparus, à travers les collectifs au sein desquels ils se sont regroupés, ont beaucoup contribué. Il s'agissait d'omettre toutes références au militantisme des détenus-disparus (Crenzel, 2010). L'objectif était de contrer toutes remarques qui permettraient de justifier la répression dictatoriale par le fait que les personnes disparues ou arrêtées étaient en fait des « terroristes », des « subversifs ». Dans ce contexte, les familles vont progressivement construire une figure du disparu libre de tout engagement politique, celle d'une « jeune-homme ou d'une jeune-femme solidaire qui se contentait d'aider son prochain » (Tahir, 2015, à paraître). Ainsi, aucune appartenance politique n'est-elle visible. L'autre cadre sera celui de la théorie des « deux démons » et surtout l'interprétation qui en sera faite par de nombreux secteurs de la cause des disparus à l'époque. En effet, ces derniers, mais aussi les survivants, vont centrer leur interprétation sur cet aspect : l'équivalence faite entre la violence mise en place par le régime militaire et celle produite par les organisations armées avant le coup d'État (Crenzel, 2008)[5]. À l'instar de la théorie précédente, cela contribuera à l'élaboration d'une figure du disparu éloignée de tout militantisme. Les organisations dans lesquelles ont milité les détenus-disparus et les survivants ne sont donc pas visibles lors des nombreuses manifestations qu'il y aura pendant les premières années de démocratie. Cependant, le survivant ne sera pas placé sur le même plan que le détenu-disparu. Deux mesures du gouvernement de Raúl Alfonsín (1983-1989), la CONADEP en 1984 et le procès aux anciens commandants en chef des armées en 1985[6], vont très rapidement les circonscrire à un rôle : celui de témoin. Nous

[5] Nous remercions Marina Franco pour ses remarques pertinentes concernant l'évolution de cette théorie et de ses perceptions.

[6] En décembre 1983, quelques jours après son élection, le président R. Alfonsín décrète la mise en place de deux outils encore perçus aujourd'hui comme fondamentaux dans la construction d'un discours officiel sur le passé dictatorial. Il s'agit d'abord de la Commission nationale sur la disparition de personnes (CONADEP). Cette commission de notables a collecté des informations auprès des sur-

verrons que c'est, en tout cas, dans ce sillage que s'inscrit l'Association des ex-détenus-disparus (AEDD).

La fin du mandat de Raúl Alfonsín, marqué par des soulèvements militaires et une crise économique, est aussi l'occasion du vote de deux lois ayant pour but de limiter drastiquement les procédures judiciaires à l'encontre des personnes qui ont participé à la répression dictatoriale[7]. Par la suite, les mandats du président Carlos Menem (1989-1999) se caractériseront par une volonté de laisser le passé dictatorial de côté « pour aller de l'avant[8] ». Les politiques menées dans ce sens et les discours étatiques amèneront l'ensemble des acteurs militants pour la « cause des disparus » à être moins visibles dans l'espace public argentin. Ce n'est qu'à partir de l'année 1995 que les questions liées au passé dictatorial reviennent sur le devant de la scène suite aux déclarations d'un ancien membre de la Marine, Adolfo Scilingo. Il déclare dans un ouvrage et à la télévision avoir participé à l'assassinat d'une trentaine de personnes pendant la dictature (Verbitsky, 1995). Les lois d'amnistie votée sous Raúl Alfonsín étant encore en vigueur, il ne peut être jugé. Par ailleurs, c'est à cette même époque que naît l'association HIJOS (*Hijos e hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio*) regroupant, notamment, les enfants de disparus âgés en moyenne de 20 ans. Ces derniers vont à leur tour contribuer à l'évolution de la figure du détenu-disparu qui à cette époque n'était déjà plus une « victime-innocente », mais un « militant populaire »[9]. En précisant le nom des organisations dans lesquelles les détenus-

---

vivants, des proches de détenus-disparus, mais aussi de tortionnaires pour élaborer un rapport sur la disparition forcée de personnes pendant la dictature de 1976-1983. Le produit de cette enquête a été révélé au cours d'une émission de télévision en juillet 1984, puis dans un ouvrage *Nunca Más*, publié en octobre de la même année. L'autre outil a été la mise en place d'une procédure judiciaire à l'encontre des chefs des trois premières juntes qui ont gouverné l'Argentine pendant la dictature. Censé d'abord se dérouler dans le cadre de la justice militaire, le procès a finalement été renvoyé vers la justice civile. Il se déroule tout au long de l'année 1985. Sur les neuf personnes inculpées, cinq ont été condamnées en octobre. Pour plus de détails sur la CONADEP et le *Nunca Más*, voir Crenzel (2008) ; pour le procès aux anciens commandants en chef, voir Nino (1997).

[7] La loi 23.456 dite de Point final a été promulguée en décembre 1986. Elle établissait un délai de soixante jours pour que les familles puissent déposer une plainte à l'encontre d'une personne pour des crimes commis pendant la dictature. La loi 23.521 dite d'Obéissance due a été promulguée en juin 1987. Elle établissait une chaîne de responsabilités pour les actes liés à la répression dictatoriale qui a permis à toutes les personnes ayant reçu des ordres de ne pas être mises en accusation pour des crimes commis pendant la dictature. Seuls deux crimes n'étaient pas contemplés par ces lois : l'enlèvement d'enfants et le vol de biens matériels. Pour plus de détails, Nino (1997).

[8] Nous ne pouvons entrer dans les détails, mais les « politiques du pardon » ou les « politiques dites de réconciliation nationale » mises en place par le gouvernement de C. Menem souhaitaient mettre fin aux réclamations portant sur le passé dictatorial. D'un point de vue discursif, cela s'est traduit par une volonté de montrer que toute la société avait, de près ou de loin, pris part à ce qui s'était passé pendant la dictature. Dans ce sens, la condamnation judiciaire de l'ensemble de la société était impossible, il convenait donc de fermer cette page. Pour plus de détails, voir Feitlowitz (1998).

[9] À partir de la fin des années 80, dans un contexte de politiques étatiques hostiles à leurs réclamations, les associations de proches de détenus-disparus et l'AEDD vont de plus en plus développer un discours dans lequel le disparu est un « militant populaire » qui a lutté pour des causes identiques à celles pour lesquelles de nombreux secteurs luttent à cette époque. Dans ce sens, plusieurs or-

disparus ont milité, ils affirment donc le statut de militant de leurs parents, même lorsqu'il s'agit de membres des organisations armées. Ils tentent alors de s'opposer aux constructions de la période suivant la dictature. Les organisations d'origine de leurs parents font l'objet d'une production grandissante de films et de publications (Feld, Stits Mor, 2009). Dans ces objets, les survivants racontent soit l'histoire d'une organisation ou d'une époque militante, les années 60 et 70, soit leur propre histoire. Ils s'affirment donc dans le rôle de témoin, mais ils ne racontent plus seulement le calvaire que leur a fait vivre la répression dictatoriale, ils témoignent d'une époque.

Avec l'arrivée à la présidence de Néstor Kirchner en 2003, le disparu s'affirme de plus en plus comme un militant (Montero, 2012). L'annulation des lois votées sous Raúl Alfonsín[10] relance les procédures judiciaires à l'encontre des personnes ayant participé à la répression dictatoriale, et les projets d'espaces ou de musées pour la mémoire se multiplient[11]. Dans ce contexte, les survivants sont de plus en plus sollicités et présents dans la sphère publique argentine. Ils sont témoins et parties civiles dans les procédures judiciaires, ils participent amplement à la récupération des centres clandestins de détention, toutefois, ils partagent l'espace public avec les proches de détenus-disparus. Ces derniers, à travers leurs collectifs, se sont affirmés comme les principaux interlocuteurs des questions liées au passé dictatorial. Néstor Kirchner au pouvoir, la tendance se confirme.

Ce rapide parcours sur l'évolution de la place des survivants des centres clandestins de détention n'est évidemment pas exhaustif et il faut apporter de nombreuses nuances pour comprendre la complexité de ces constructions. En premier lieu, dans cet article, nous souhaitions expliciter le cadre pour comprendre pourquoi nous parlons de « vivier de témoins » à propos de l'Association des ex-détenus-disparus.

L'Association des ex-détenus-disparus (AEDD)

L'Association des ex-détenus-disparus (AEDD) est née en 1984 à Buenos Aires. Sa création est une initiative d'un groupe d'anciens détenus-disparus venus témoigner au procès des anciens commandants en chef des juntes et qui décident de s'organiser pour collecter des témoignages. Il s'agit de réunir le plus

ganisations se rapprochent de syndicats, de partis politiques ou de collectifs tels que les *piqueteros*. L'un des objectifs de cette démarche était notamment d'obtenir le soutien de la population à une époque difficile pour le maintien de ces collectifs dans l'espace public. Pour plus de détails, voir Tahir (2015, à paraître).

[10] Suite à de nombreux débats parlementaires, les deux lois sont annulées en 2005.

[11] Pour plus de détails sur ces lieux, nous renvoyons le lecteur aux articles de Claudia Feld et Luciana Messina dans les quatre ouvrages collectifs coordonnés par Béatrice Fleury et Jacques Walter (2008-2011).

grand nombre de témoins pour que la partie civile au procès puisse ensuite choisir les témoins susceptibles d'être les plus « utiles » à la barre[12].

Un membre de l'association, surnommé BO, lors d'un entretien, revient sur les premières années de l'association. Il signale tout d'abord que la plupart des personnes qui ont créé l'association et la rejoignent, à cette époque et par la suite aussi, collaboraient auparavant avec des associations de proches de détenus-disparus ou de défense des droits de l'homme. Le premier problème qui se pose est que les anciens détenus-disparus ne se sentent pas à leur place. Seules les personnes ayant vécu les mêmes expériences, à partir du même rôle, peuvent se comprendre. Cependant, le besoin de se retrouver avec ceux qui ont vécu des expériences similaires n'est pas le seul élément déterminant dans la création de cette association. Comme le dit BO, le problème était qu'ils ne pouvaient pas « parler clairement », « sans méfiance, sans craintes ». Il fait référence à ce qui ne pouvait être dit à l'époque, mais sur quoi tout le monde s'interrogeait : pourquoi ont-ils survécu ? Enfin, dans un contexte où se développait la figure du détenu-disparu en tant que « victime innocente » et les associations de proches luttaient contre leur interprétation de la théorie des deux démons, les survivants ne pouvaient se présenter comme des anciens militants. Ils devaient faire profil bas. Cette situation a limité l'action et les discours des anciens détenus disparus et de l'AEDD. Les membres de l'association vont donc centrer leur action et leurs déclarations sur un statut : celui de témoin.

L'AEDD naît lorsque le rapport *Nunca Más* est rendu, puis publié, à une époque où la figure du témoin s'installe dans l'espace public argentin. Tous les membres de l'AEDD n'ont pas témoigné pour la CONADEP et certains précisent leur refus volontaire d'y participer (*ibid.*). C'est pourtant dans la lignée de l'impact des témoignages de la CONADEP que l'association se constitue. Ainsi, dans le premier document édité par l'AEDD annonçant et expliquant sa création[13], l'association dresse-t-elle une liste des objectifs auxquels s'engagent ses membres :

> « […] contribuer à l'éclaircissement complet du fonctionnement des centres clandestins de détention et de torture, […] témoigner sans cesse face au peuple argentin et l'opinion publique mondiale à propos des ignobles violations des droits de l'homme commises en ces lieux […] » .

Ces engagements apparaissent en fin de document. Les trois quarts du document racontent ce qu'était la répression, dans quel cadre elle a eu lieu, ce qu'est un centre clandestin de détention et ce qu'ont vécu les personnes qui y étaient détenues puis libérées. Il revient aussi sur la « résistance » de certains

[12] Entretien avec BO, membre de l'AEDD (15/12/2006).

[13] Association d'ex-détenus-disparus, Commission organisatrice, « ¿Por qué una asociación de ex-detenidos-desaparecidos? », oct. 1984, Archives de l'Association des ex-détenus-disparus. Nous ne connaissons pas la diffusion de ce document. Il n'est pas indiqué s'il agit d'un communiqué de presse, comme c'est le cas pour d'autres documents. On peut supposer qu'il a été envoyé aux autres associations de défense des droits de l'homme, dans la mesure où l'on retrouve dans le même classeur, à sa suite, une série de courriers de soutien à la création envoyés par les autres associations.

secteurs de la société et notamment des associations de défense des droits de l'homme et de proches. Les membres fondateurs de l'AEDD ne font pas que déclarer leur engagement à témoigner autant de fois qu'il le faudra, ils en font une déclaration de foi, la fondation même de leur association. Cela est d'autant plus flagrant à constater la place accordée au travail qu'ils veulent mettre en place avec les anciens détenus-disparus : à peine plus de quatre lignes dans un document qui en contient presque soixante. On y trouve bien et la défense de leurs intérêts et la résolution des problèmes rencontrés par les anciens détenus-disparus, mais elles ne semblent pas prioritaires. Quant à leur action, BO déclare clairement qu'en dehors des conversations entre anciens détenus-disparus, elle était principalement centrée sur la collecte de témoignages et la rencontre avec les familles. Il raconte que l'une de ses premières tâches lorsqu'il intègre l'AEDD a été la constitution d'un « fichier », contenu dans une boîte à chaussures, et dans lequel se trouvaient les noms des disparus qui avaient été vus par l'un des membres de l'association[14]. Ainsi, même s'ils ne possédaient pas de registre avec les noms de leurs membres ou celui des personnes qui approchaient l'AEDD, possédaient-ils celui de disparus vus dans les centres clandestins de détention. Les familles s'adressaient alors à l'AEDD, afin de rencontrer des anciens détenus-disparus susceptibles d'avoir vu leurs proches.

Les premières années de l'AEDD sont centrées sur les informations que peuvent apporter les survivants sur les disparus et sur les centres clandestins de détention. Dans une interview publiée en mai 1985, Adriana Calvo de Laborde, l'un des membres fondateurs de l'AEDD, déclare : « Ici il n'y a eu aucune guerre, il y a eu une répression féroce contre le peuple, dirigée exclusivement contre le mouvement ouvrier, et non pas la guérilla » (Alí, 1985).

Bien qu'elle laisse entendre que les disparus et les anciens détenus-disparus sont des militants du « mouvement ouvrier », elle exclut toutes relations avec l'action armée. De plus, on peut constater que l'expression « mouvement ouvrier » est choisie car suffisamment large pour englober toutes sortes d'idéologies, mais le terme « organisation » n'est pas employé. En effet, sans faire référence à une structure établie, comme celle d'une organisation ou d'un parti politique précis, elle place leurs actions, et surtout celles des disparus, dans la ligne des discours des proches de disparus : ceux-ci étaient de jeunes idéalistes, participant à la lutte populaire. Adriana Calvo de Laborde ne renie pas entièrement l'engagement des anciens détenus-disparus ni celui des disparus, mais elle le passe en partie sous silence très probablement pour obtenir l'adhésion de la population et celle des associations de proches.

Cette première période va marquer l'action de l'AEDD pendant près de vingt ans. En effet, les limitations liées aux procédures judiciaires à partir du vote des lois de 1986 et 1987 et jusqu'en 1995, empêche l'association de développer son action. Les témoignages se déroulent alors dans des cercles plus réduits :

[14] Entretien avec BO, membre de l'AEDD (15/12/2006).

des écoles, auprès de groupes qui souhaitaient les écouter ou dans le cadre d'hommages aux détenus-disparus. S'opposant clairement au gouvernement en place, l'AEDD va d'ailleurs rejeter les indemnisations concédées par le gouvernement de Carlos Menem[15]. À partir de la seconde moitié des années 90, avec les déclarations d'Adolfo Scilingo et l'émergence d'HIJOS, les membres de l'association seront de plus en plus sollicités. Cependant, ce sont toujours des proches qui sont sur le devant de la scène. Les suspicions à leur encontre semblent toujours présentes[16].

À partir de 2005, avec l'annulation des lois de Point final et d'Obéissance due, les réclamations liées à une demande de justice reprennent de l'ampleur. L'AEDD concentre alors principalement ses forces sur des procédures judiciaires et sur les possibilités d'intenter des actions. Ils tentent de mettre en place des procédures groupées pour que les personnes n'aient pas à répéter à plusieurs reprises leur témoignage. L'association engage des avocats qui travaillent pour l'organisation et ses membres. Lors d'un travail de recherche au siège de l'association, nous avons pu voir que dans la salle de réunion se trouvait un tableau Velléda sur lequel figurait le nom des procédures en cours, celui des accusés et des personnes qui pouvaient témoigner. Comme on nous l'a signalé, compte tenu des effectifs réduits, la tâche principale de l'association était la mise en place et l'organisation de ces procédures. Parallèlement, les membres de l'association se sont aussi plongés dans la réorganisation des archives du collectif. On peut voir dans cette action, une volonté de mieux s'affirmer dans un rôle qui, si à ses débuts pouvaient avoir l'air d'une forme de survie dans un paysage associatif marqué par les proches de détenus-disparus, est progressivement devenu un statut.

Ainsi l'AEDD, tout au long de son parcours s'est-elle constituée comme un « vivier de témoins[17] ». D'abord dans le cadre précis du procès aux anciens commandants en chef en 1985, puis dans des cadres plus divers au cours des années 90 et début des années 2000. Dans ces derniers, on peut supposer que les formes ont été plus libres, plus personnelles et ne contraignaient pas autant les personnes. Avec l'ouverture de nouvelles procédures judiciaires en 2005, les membres de l'AEDD sont à nouveau dans le cadre judiciaire et doivent se plier à certaines règles (Messina 2013). C'est pour lancer des premières pistes de réflexions sur l'action « pollinisatrice » de l'association que nous allons évoquer le cas de Jorge Julio López.

[15] Néanmoins, elle n'a pas empêché ses membres de les accepter.

[16] C'est ce que nous avons pu lire dans la publication officielle de l'AEDD qui paraît de façon plus ou moins régulière à partir de 2001. Graciela Daleo (2001), l'un des membres de l'AEDD, revient régulièrement sur cette situation, notamment dans un entretien : « Nosotros, además, somos testigos.

[17] Le nombre de membres de l'AEDD depuis sa création jusqu'à aujourd'hui est un des éléments à étudier lors d'un prochain séjour de terrain.

Un témoin « pollinisé » : Jorge Julio López

Jorge Julio López est un maçon de 77 ans lorsqu'il témoigne au procès de Miguel Etchecolatz[18]. Né en 1929, il est enlevé pendant la dictature le 21 octobre 1976 et libéré le 25 juin 1979. Il était militant de *Montoneros* et son action était surtout centrée sur le travail avec les ouvriers de son quartier. Âgé de 47 ans lorsqu'il est enlevé, il était connu sous le nom de « El viejo López » (le vieux López) dans les centres clandestins par lesquels il est passé. Après sa sortie, il ne milite plus et ne témoigne pas. Ce n'est qu'en 1999 qu'il entre en contact avec l'AEDD. Adriana Calvo de Laborde raconte qu'il s'engage progressivement dans l'association. Elle signale qu'en 1999, il accepte pour la première fois de témoigner, mais dans le cadre de l'association face à des personnes qui ont été dans les mêmes centres clandestins que lui. Par la suite, il accepte de témoigner dans le cadre des procès pour la vérité à La Plata[19] et de se porter partie civile dans la procédure judiciaire contre Miguel Etchecolatz. Alors que la plainte est déposée en 1999, elle n'aboutit finalement qu'après l'annulation des lois de Point final et d'Obéissance due. Ce procès ne satisfait pas l'AEDD dans la mesure où une seule personne est poursuivie pour six cas de disparitions forcées de personnes et qu'elle sera donc à nouveau jugée par la suite pour d'autres cas. Toutefois, la procédure étant initiée, les membres de l'association décident de « faire avec » et d'informer les médias de ce cas. Ils proposent aussi aux membres des autres associations de victimes et à celles de défense des droits de l'homme de collaborer. Ainsi l'avocat engagé est-il financé par plusieurs associations de victimes et de défense des droits de l'homme[20]. Le procès commence le 2 juin 2006. La sentence est prononcée le 19 septembre 2006, Miguel Etchecolatz est condamné à la prison à perpétuité (Pertot, 2006). Jorge Julio López « disparaît[21] » la veille de la sentence le 18 septembre, alors

[18] Miguel Osvaldo Etchecolatz (1929) était membre de la police de la province de Buenos Aires pendant la dictature. Il était le bras droit du général Ramón Camps. Il est condamné une première fois en 1986 à 23 ans de prison, mais sa condamnation est annulée après le vote de la Loi d'Obéissance due. Le 19 septembre 2006, il est à nouveau condamné, mais cette fois à la prison perpétuité pour « crime de lèse-humanité dans le cadre d'un génocide ».

[19] Les procès pour la vérité se sont déroulés dans plusieurs villes argentines, notamment à La Plata, capitale de la province de Buenos Aires. Ces procédures qui se déroulent dans le cadre judiciaire se font au nom du droit à la vérité que peuvent réclamer les victimes et les proches des détenus-disparus. Elles n'ont pas de conséquences pénales pour les tortionnaires qui viennent témoigner dans la mesure où ils sont toujours sous couvert des lois dites de Point final et d'Obéissance due. Pour plus de détails, voir Da Silva Catela (2001).

[20] Le 24 octobre 2006 à la faculté de Sciences sociales de l'université de Buenos Aires, nous avons assisté à une conférence d'A. Calvo de Laborde, membre de l'AEDD, qui a principalement porté sur le cas de J. J. López, sur l'importance du procès contre M. O. Etchecolatz et surtout sur la sentence. Tous les éléments cités ci-dessus proviennent de notes prises ce jour-là et confirmées par de nombreux documents en provenance des associations et de la presse.

[21] Nous mettons le terme de « disparition » entre guillemets car, selon la définition du crime contre l'humanité par l'ONU, il ne peut être commis que par l'État. Il ne s'agit pas ici de minimiser le crime dont est victime J. J. López, il s'agit de signaler que c'est le terme utilisé par les collectifs de victimes de la dictature, notamment l'AEDD, et de défense des droits de l'homme pour faire le lien entre ceux qu'ils estiment être responsables de sa « disparition » (des membres des forces de sécurité

qu'il avait déjà témoigné. Dans son témoignage, il désignait très clairement Miguel Etchecolatz comme responsable de la mort de deux autres détenus-disparus. Il était un témoin-clef (Ruchansky, 2006).

Si nous avons décidé de nous intéresser à la carrière testimoniale de Jorge Julio López, c'est parce que depuis sa « disparition », une importante quantité d'informations le concernant a été publiée dans les médias, dans des ouvrages, par l'AEDD et par d'autres organisations. Toujours « disparu » depuis plus de sept ans maintenant, on ignore où il est et ce qui lui était arrivé. Les publications qui nous intéressent le plus sont celles où les proches de Jorge Julio López racontent comment s'est déroulée sa vie après sa libération, celles où les membres de l'AEDD parlent de son arrivée à l'association et, bien entendu, les témoignages de Jorge Julio López. Il faut savoir qu'avant sa disparition, Jorge Julio López n'était pas une des figures les plus visibles de l'AEDD. On peut d'ailleurs signaler que dans le cadre de la procédure contre Miguel Echtecolatz, une autre parmi les témoins, Nilda Eloy est une figure plus connue de l'association. Ainsi les productions liées à Jorge Julio López datent-elles essentiellement d'après sa disparition.

Jorge Julio López sort donc de prison en 1979. À ce moment, il reprend son travail de maçon dans l'entreprise dans laquelle il travaillait auparavant et s'occupe de sa famille, notamment de ses deux fils. Il ne parle pas, ou peu, de ce qu'il a vécu dans les centres clandestins de détention. Il signale à son ami Jorge Pastor Asuaje, qu'il a connu en captivité, qu'il ne peut pas parler chez lui, que son entourage l'encourage à ne pas parler, « pour oublier ». Jorge Julio López va donc surtout parler auprès de certains amis qui ont vécu le même type d'expérience. Mais, là aussi, il convient de signaler que le cercle de Jorge Julio López est réduit dans la mesure où, au moment déjà de son enlèvement, il était plus vieux que la plupart des personnes avec lesquelles il militait. Avec la fin de la dictature et les procédures judiciaires, Jorge Julio López ne témoignera auprès d'aucune Cour de Justice ou instance officielle. Il ne militera auprès d'aucune organisation pour la défense des droits de l'homme ou auprès de proches de détenus-disparus. On peut même signaler qu'il ne militera plus dans une organisation politique même si apparemment il a pris sa carte du Parti socialiste de la ville de La Plata. Toutefois, selon ses proches et amis, mais aussi d'après plusieurs déclarations, il a toujours gardé en tête une promesse faite à une jeune fille, Patricia Dell'Orto (enlevée avec son mari Ambrioso de Marco le 28 juillet 1976) : dire à sa famille où elle se trouvait et le cas échéant ce qui lui était arrivé. Une série d'éléments ont fait que Jorge Julio López a assisté à l'assassinat de Patricia Dell'Orto, il a donc toujours gardé cette promesse en tête. Mais à sa sortie de prison, il n'a pas eu le courage d'aller voir ses proches. C'est son ami Jorge Pastor Asuaje qui préviendra la famille de l'existence de Jorge Julio López en 1991, mais Jorge Julio López n'osera pas aller les voir. Il a tout de même tenté de savoir où il avait été détenu. Certains éléments lui permettront de reconnaître l'un des lieux pendant sa captivité. Pour ce qui est des autres, il entame une recherche

déjà en exercice pendant la dictature), la répression dictatoriale et la gestion du passé dictatorial en démocratie.

personnelle dans la ville de La Plata et dans ses environs pour tenter de déterminer où ils étaient[22].

En 1999, à la demande de la famille de Patricia Dell'Orto, il se rapproche de l'AEDD dans le cadre des procès pour la vérité dans la ville de La Plata. Il va alors pour la première fois témoigner dans un cadre institutionnel qui est celui d'une Cour de Justice sans compétences pénales. Une partie significative de ce témoignage a été reproduite dans un ouvrage où se trouvent d'ailleurs d'autres documents de Jorge Julio López (Caterbetti, 2012 : 101-123). Dans ce témoignage, les réponses ne semblent pas vraiment préparées. Il répond aux questions des juges, mais de manière parfois confuse. Il se répète, revient sur certains points et surtout lorsque les juges l'interrogent sur ce qu'il a vécu, il leur propose, à plusieurs reprises, de leur montrer les cicatrices sur son corps pour confirmer ses dires. Les juges lui précisent à chaque fois que cela n'est pas nécessaire. Quant à Jorge Julio López, il est encore sous le coup de la méfiance que peuvent lui inspirer les institutions judiciaires et surtout la peur de ce que peuvent dire d'autres personnes[23]. Jorge Julio López semble être encore sous le coup des récits et discours qui circulent, ou qui ont circulé, sur le survivant depuis l'époque dictatoriale.

Par la suite, il va témoigner dans d'autres cadres, mais au début des années 2000, les espaces pour le témoignage sont encore limités. Il va donc commencer à écrire son ou ses témoignages sur divers supports. Selon les membres de l'AEDD, « il ne pouvait plus s'arrêter de témoigner[24] ». Il écrit ce qu'il a vu, le fruit aussi de ses enquêtes préalables sur ses lieux de détention. Il met tout cela dans des pochettes, qu'il cache chez lui et qu'il donnera en 2005 à son ami Jorge Pastor Asuaje. L'ensemble de ces documents figurera sous ce nom : « Archives noires des années où on a vécu là où termine la vie et commence la mort » (*Archivo negro de los años en que uno vivía a donde termina la vida y empieza la muerte*). On constate là aussi que la lecture de ces données n'est pas simple. Il s'agit d'éléments fragmentés. Les faits ne se suivent pas toujours. Il revient aussi parfois sur des faits qu'il ne connaissait pas à l'époque, mais dont il a connaissance au moment où il écrit. Ainsi plusieurs temporalités se mêlent-elles dans ces documents qui sont aussi bien un témoignage de ce qu'il a vu, de ce qu'il a vécu pendant la captivité, que de ce qu'il ressent au moment où il écrit, c'est-à-dire lorsqu'il commence à témoigner (Caterbetti, 2012 : 123-133).

Si l'on s'intéresse maintenant à son témoignage au procès de Miguel Etchecolatz le 28 juin 2006, on constate qu'il y a un changement : ses réponses sont très précises. Il est certes ému et se laisse parfois déborder par cette émotion lorsqu'il raconte

[22] La reconstruction provient principalement de deux ouvrages : Graziano (2013) et Caterbetti (2012) ; et d'un numéro de la revue de l'AEDD exclusivement consacré à J. J. López pour les cinq ans de sa « disparition », *Tantas voces… tantas vidas*, n° 20, sept. 2011.

[23] Ainsi, les membres de l'AEDD racontent qu'au début lorsqu'ils appelaient chez lui et que c'était son épouse qui répondait, J. J. López leur avait demandé de signaler qu'ils appelaient pour lui proposer un travail et surtout de ne pas dire qui ils étaient. Graziano (2013 : 13).

[24] J. Pastor Asuaje, « Lo que el pueblo tiene que saber », *in* Caterbetti (2012 : 31).

une situation violente ou lorsqu'il évoque le cas de Patricia Dell'Orto, mais son témoignage est clair, distinct. Il revient sur des faits précis. À ce moment-là, il est membre de l'AEDD depuis 7 ans. Il a côtoyé d'autres témoins, et a écouté d'autres témoignages. Il s'est préparé à intervenir avec les avocats chargés de sa défense et de celle des autres anciens détenus-disparus. Il a depuis parlé de son expérience auprès de ses proches. On peut dire que Jorge Julio López commençait alors une nouvelle étape dans sa carrière de témoin et qu'elle était la conséquence d'un parcours personnel, mais aussi d'une rencontre avec les membres de l'AEDD.

Conclusion

En devenant un « vivier de témoins », l'AEDD constitue un cadre pour les survivants des centres clandestins de détention. Étant donné qu'il s'agit d'un travail en cours, nous ne pouvons encore généraliser le cas de Jorge Julio López. Il conviendra d'établir les différents schémas auxquels sont confrontés les militants de l'organisation pour mieux comprendre comment l'AEDD rencontre les survivants, les accueille ou qui sont ceux qui se sont rapprochés d'elle. À ce titre, il faudra aussi s'intéresser à ceux qui l'ont quittée. Par ailleurs, il faudra tenter d'analyser les espaces de parole créés pour que les survivants parlent et ensuite voir dans quelle mesure l'association intervient. Dans ce sens, il faudra s'intéresser au poids des arènes dans lesquelles les survivants prennent la parole pour connaître leur impact dans la construction du témoignage. Cela permettra alors de reconstruire les carrières de chaque témoin pour mieux comprendre comment s'exerce l'influence de l'AEDD. Cependant, au vu de notre travail de terrain et du cas évoqué ci-dessous, on peut constater que l'action de l'AEDD se concentre actuellement sur un objectif : trouver et/ou accueillir des témoins dans le cadre des procédures judiciaires en cours. Il s'agit alors de les encadrer pour mieux les préparer à leur rôle. La « pollinisation » s'exerce surtout sur la forme que va prendre le témoignage. Il s'agit de le rendre « utile », « viable », pour être entendu dans le cadre d'une Cour de Justice. L'AEDD assoit donc son statut de « vivier de témoins », mais crée aussi un réseau qui doit permettre à n'importe quel survivant de plaider sa cause, et, plus largement, celle des disparus.

Références

Alí H., 1985, « La memoria clara de los que no quieren olvidar », *Decimos*, 2, mai, p. 6.

Calveiro P., 2006, *Pouvoir et disparition. Les camps de concentration en Argentine*, trad. de l'espagnol par I. Taudière, Paris, Éd. Fabrique.

Caterbetti J., dir., 2012, *Jorge Julio López. Memoria escrita*, Buenos Aires, Marea.

Crenzel E., 2008, *La Historia política del Nunca Más*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— 2010, « La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del Nunca Más », pp .65-83, *in* : Crenzel E., dir., *Los Desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos.

Daleo G., 2001, « Nosotros, además, somos testigos », *Milenio*, 5, mars, pp. 106-117.

Da Silva Catela L., 2001, *No habrá flores en la tumba del pasado*, La Plata, Ed. Al Margen.

Dulong R., 1998, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Feitlowitz M., 1998, *A Lexicon of Terror. Argentina and Legacies of Torture*, Oxford, Oxford University Press.

Feld C., Stits Mor J., dirs, 2009, *El Pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidos.

Fleury B., Walter J., dirs, 2008-2011, *Qualifier des lieux de détention et de massacre*, 4 vol., Nancy, Presses universitaires de Nancy.

— 2012, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *ESSACHESS-Journal for Communication Studies*, vol. 5, 2 (10), pp. 153-163.

Franco M., 2008, *El Exilio*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Graziano M., 2013, *En el cielo nos vemos. La historia de Jorge Julio López*, Buenos Aires, Ed. Continente.

Longoni A., 2007, *Traiciones*, Buenos Aires, Norma.

Messina L., 2013, « "Devenir témoin" : pratiques testimoniales de l'expérience concentrationnaire en Argentine », pp. 221-240, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Montero A. S., 2012, *¡Y al final, un día volvimos!,* Buenos Aires, Prometeo.

Neveu É., 1996, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, Éd. La Découverte, 2005.

Nino C., 1997, *Juicio al mal absoluto*, Buenos Aires, Ariel, 2006.

Pertot W., 2006, « Delitos cometidos en el marco de un genocidio », Página 12, 20 sept. Accès : http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-73270-2006-09-20.html.

Ruchansky E., 2006, « Relato de sufrimiento », *Página 12*, 23 sept., p. 2.

Schindel É., 2005, *Desaparición y Sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*, thèse de doctorat non publiée, Université de Berlin. Accès : http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001574.

Tahir N., 2015 (à paraître), *Argentine : mémoires de la dictature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Verbitsky H., 1995, *El Vuelo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2006.

Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs 159-170

JOCELINE CHABOT
Université de Moncton
CA-E1A 3E9
joceline.chabot@umoncton.ca

UN TÉMOIGNAGE ET SES RÉSONANCES : *AU PAYS DE L'ÉPOUVANTE. L'ARMÉNIE MARTYRE*

Résumé. — En 1916, le journaliste français Henry Barby accompagne l'armée russe sur le front du Caucase. À cette occasion, il est le témoin des conséquences des massacres et des déportations qui ont frappé la population arménienne de l'Empire ottoman. En 1917, il publie un ouvrage intitulé : *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre*. Dans cet article, nous analyserons l'impact du témoin Henry Barby et de son témoignage en nous interrogeant sur la possibilité qu'il ait pu constituer une ressource et une matrice pour d'autres témoins.

Mots clés. — Henry Barby, témoignage, Arménie, génocide, journaliste, *Au pays de l'épouvante*.

Durant la Grande Guerre, le massacre des Arméniens de l'Empire ottoman va retenir l'attention de l'opinion publique internationale. Plusieurs témoins prennent alors la parole afin de rendre compte des événements à proprement parler extraordinaires qui se déroulent en Asie mineure. Les maisons d'édition publient de nombreux témoignages qui empruntent différents genres : journaux personnels, rapports, romans, essais, mémoires, etc. Par exemple, en français, les ouvrages d'Émile Doumergue et de René Pinon, paraissent en 1916 (Doumergue, 1916 ; Pinon, 1916). Les traductions des livres d'Herbert Adams Gibbons, d'Arnold J. Toynbee et d'Henri Morgenthau sont publiées en 1916 pour les deux premiers et en 1919 pour le troisième (Gibbons, 1916 ; Toynbee, 1916 ; Morgenthau 1919). Ces quelques exemples sont parmi les plus connus mais nous pourrions en citer beaucoup d'autres. Parmi cette masse importante d'ouvrages portant sur le massacre des Arméniens, le livre du journaliste Henry Barby (1917) intitulé *Au pays de l'épouvante, l'Arménie martyre*, fait l'objet de cette étude. Nous analyserons l'impact du témoin Henry Barby et de son témoignage en nous interrogeant sur la possibilité qu'il ait pu constituer une ressource et une matrice pour d'autres témoins. Dans cet article, nous tenterons donc de cerner le statut et les résonances du témoignage d'Henry Barby pour ses contemporains et pour ceux qui viennent après les événements. Il sera question ici de transmission car, à l'instar de beaucoup de témoins, Henry Barby est un passeur et, en ce sens, son récit s'inscrit dans le parcours de textes antérieurs et postérieurs au sien, mais aussi dans celui de textes parallèles à son témoignage. Cela étant, nous voudrions insister sur un élément qui nous paraît important dans le cadre de cette réflexion : le contexte dans lequel doit être situé le témoignage d'Henry Barby et ses résonances est double. D'une part, la période de la Grande Guerre saturée par une masse importante de discours sur les massacres qui frappent la population civile arménienne et, d'autre part, le début des années 20, une période marquée par l'amorce d'une longue phase durant laquelle le génocide des Arméniens tombe peu à peu dans l'oubli pour resurgir, dans l'opinion internationale, au moment de la commémoration du cinquantenaire des événements en 1965 (Attarian, 1999 : 263-265). À l'évidence, ce contexte particulier travaille les résonances possibles d'un témoignage-ressource sur un événement dont la connaissance et la reconnaissance posent encore aujourd'hui comme hier la question du déni et de l'oubli (Hovanissian, 1999 ; Ternon, 1999).

Notre article comprendra trois parties. La première sera axée sur le parcours professionnel d'Henry Barby. La deuxième présentera la forme et le contenu de son témoignage afin d'en cerner le statut dans l'économie générale du discours sur le massacre des Arméniens. La troisième partie interrogera les résonances de son témoignage durant et après la Grande Guerre de façon à évaluer sa capacité à s'inscrire comme témoignage-ressource pour d'autres témoins.

Henry Barby, journaliste, correspondant de guerre et témoin

À ce stade de nos recherches, la biographie d'Henry Barby demeure largement lacunaire. Malheureusement, nous ne possédons que très peu d'informations sur l'auteur d'un ouvrage qui est pourtant bien connu des spécialistes du génocide des Arméniens. Dans ces conditions, nous brosserons un tableau rapide de son parcours professionnel à partir des sources consultées[1]. Henry Barby est né en 1876 et il serait décédé en 1935, toutefois, selon nos sources, la date de sa mort n'est pas clairement établie. En revanche, ce qui est certain, c'est qu'à compter de 1910, Henry Barby est correspondant pour *Le Journal,* l'un des quatre grands quotidiens qui dominent la presse française à l'époque (Bellanger, 1972 : 298). En 1912-1913, Henry Barby (1913 ; 1914) couvre le conflit qui oppose la Serbie à l'Empire ottoman, puis celui entre les Serbes et les Bulgares dans le cadre des guerres balkaniques. Durant la Grande Guerre, il retourne en Serbie toujours comme correspondant pour *Le Journal.* À la suite de cette expérience, il écrit un ouvrage intitulé *L'Épopée Serbe : l'agonie d'un peuple* (Barby, 1916a). Deux ans plus tard, il publie un autre livre sur son aventure serbe dont le titre est : *La guerre mondiale. Avec l'armée serbe de l'ultimatum autrichien à l'invasion de la Serbie* (Barby, 1918).

Au printemps de 1916, on le retrouve à la frontière de l'Empire ottoman et de la Russie. Après cinq jours d'un voyage qu'il qualifie de pénible (Barby, 1917 : 19-20), il arrive à Erzeroum au mois de mars en provenance de Tiflis et de Sarikamish, donc un peu plus d'an après la terrible défaite de l'armée ottomane face aux Russes (Arslan, 2011). À compter de cette date, il accompagne les troupes russes engagées dans le conflit sur le front du Caucase. Rappelons que jusqu'à la révolution de 1917, les armées russes dirigées par le général Nikolaï Nikolaïevitch Ioudenitch sont présentes sur le front caucasien et en Asie mineure où elles occupent des villes importantes comme Trébizonde, Erzeroum, Van, etc. Henry Barby est d'ailleurs à Trébizonde en avril 1916. En compagnie des volontaires arméniens et des soldats russes, il se rend à Van en juillet. En août, il est à Erzindjan, de là, il poursuit son périple à travers les paysages désolés de l'Asie mineure. Toutefois, il est difficile de retracer son itinéraire autour de cette ville car, dans son livre, Henry Barby n'est pas toujours précis quant aux endroits visités et à la chronologie de ses déplacements. À travers ses pérégrinations, il devient le témoin privilégié des conséquences des dévastations et des crimes qui ont frappé la population civile lors de la première phase du génocide des Arméniens. En effet, à cette date, c'est-à-dire, au printemps et jusqu'à l'automne 1916, le territoire qu'il parcourt est, à toute fin pratique, vidé de sa population arménienne (Kévorkian, 2006 : 331-778). Néanmoins, le reporter recueille les récits des rescapés et des témoins des massacres qui se sont déroulés en Anatolie. Il rédige plusieurs articles qui paraissent dans *Le Journal* durant les mois

[1] BDCI-Service archives, *Henry Barby (1876-19..)*.

de mai-août 1916 et février 1917. Ces textes sont repris dans des magazines français comme *Les Annales* et dans les journaux étrangers[2]. En 1917, Henry Barby se trouve en Transcaucasie, principalement à Bakou, où il travaille avec son interprète, la célèbre écrivaine arménienne Zabel Essayan, à la traduction et la retranscription de nombreux témoignages de victimes arméniennes[3]. À la suite de cette expérience, il publie chez Albin Michel son ouvrage, *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre* (Barby, 1917). Alors que les événements se bousculent au gré des alliances qui se font et se défont et que les frontières caucasiennes deviennent très instables, il couvre la résistance arménienne contre les Turcs et les Bolchéviques. Autour des bouleversements qui secouent la région, il rédige un nouveau livre au titre évocateur : *Les extravagances bolchéviques et l'épopée arménienne* (Barby, 1919). Après la guerre, Henry Barby aurait continué à travailler pour *Le Journal* jusqu'à une date indéterminée. Dans les années 30, il a écrit plusieurs articles pour la collection *Monde et Voyages, revue de l'actualité universelle* chez Larousse.

Si l'on se fie à ces quelques éléments biographiques, Henry Barby incarne la figure du correspondant de guerre et du grand reporter, figure qui émerge à l'époque de la guerre de Crimée (Knightley, 1976). Aventuriers, baroudeurs, écrivains, les grands reporters sont les héros du journalisme. À travers ses récits, Henry Barby raconte les faits, dépeint les lieux et les gens qu'il rencontre mais il cherche aussi à transmettre une vision de l'événement. Sa narration comporte une part d'exotisme et de tragique, elle mêle volontiers les genres : récit de voyage, témoignage à chaud, et enquête de terrain. Pour mieux situer le statut de ce témoignage, nous examinerons la forme et le contenu de l'ouvrage *Au pays de l'épouvante*.

Au pays de l'épouvante : un témoignage polyphonique

La construction narrative du témoignage de Henry Barby est complexe : son récit ne suit pas une progression linéaire, mais procède plutôt d'une progression éclatée. En effet, le récit que livre Henry Barby des événements qui se sont déroulés sur le front du Caucase est formé de fragments, d'épisodes qui, par un effet d'accumulation, donnent à lire un tableau saisissant du drame qui frappe l'Arménie. Le récit est à la fois *diegesis* et *mimesis*, parfois l'auteur rapporte les faits efficacement, alors qu'à d'autres moments, il s'efface pour représenter directement une scène dialoguée à laquelle nous semblons assister. Dans son

[2] À titre d'exemple signalons que le journal canadien *L'Événement* publie trois longs articles consacrés aux massacres des Arméniens signés par H. Barby, le 12 juillet, le 11 août et le 25 septembre 1916.

[3] C'est ce que nous apprend Marc Nichanian dans sa postface à l'ouvrage d'Hayg Toroyan et Zabel Essayan (2013 : 154-156).

ouvrage, ces deux formes de la narration ne s'opposent pas systématiquement et elles sont parfois mélangées l'une à l'autre.

Préfacé par le député Paul Deschanel, *Au pays de l'épouvante* est divisé en neuf chapitres très inégaux. Le plus long intitulé, « La tragédie arménienne », donne à lire la géographie des massacres et des déportations et suit le tracé des déplacements de Henry Barby : d'Erzeroum à Trébizonde en passant par Van et Erzindjan. D'autres, très courts, une dizaine de pages, sont des fragments rassemblés sous un intitulé qui leur donne leur cohésion narrative et parfois une forte charge affective comme le récit intitulé « Les Enfants d'Arménie » sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus loin dans cet article.

Dans ce témoignage, la principale instance énonciatrice est l'auteur, Henry Barby, qui possède plusieurs statuts. En commençant par Henry Barby, le reporter, le journaliste, qui mène une enquête au sens propre du terme, c'est-à-dire, qu'il est celui qui cherche la vérité. À ce propos, Henry Barby (1917 : 213) écrit : « Envoyé sur place par le Journal, j'ai constaté la vérité, j'ai vu et j'ai strictement rapporté les faits que m'a révélés mon enquête […] ». D'ailleurs, à quelques reprises, il nous rappelle la démarche de vérité et de connaissance qu'il poursuit, ainsi lorsqu'il arrive à Trébizonde dévastée suite aux massacres, il souligne : « J'ai pu alors compléter mon enquête » (*ibid.* : 45). Son récit relève de ce que l'on nomme chez les historiens grecs comme Hérodote, *l'autopsia*, c'est-à-dire, le rapport de celui qui voit de ses yeux (Schepens, 1980).

Henry Barby est aussi un voyageur. Dans sa narration, l'espace est élaboré à partir de tableaux que l'on peut isoler du récit. Lors de ces pauses, Henry Barby décrit avec lyrisme les lieux qu'il visite ou les gens qu'il rencontre. Ainsi, lorsqu'il découvre la ville de Van :

> « Dans la lumière d'un ciel sans tache, la large vallée qui descend du pied du Varak, présente une diversité de couleurs harmonieuses, où les ombres et les lumières se mêlent sans se heurter, où les verts se fondent dans les ors et les rouges, plaqués par le soleil sur ce paysage délicieux. […] Et, en effet, son cadre de hautes montagnes, le rocher solitaire qui la sépare du grand lac, aux rives dentelées par de nombreux promontoires, les villages, les églises, les monastères accrochés sur les collines environnantes, forment un merveilleux ensemble qui surprend et ravit le voyageur » (Barby, 1917 : 127-128).

Comme on peut le constater, *L'Arménie martyre* n'échappe pas à un effet de mode qui s'est développé à la fin du XIX^{e} siècle dans les récits de voyage et qui se caractérise par le goût de l'exotisme, de l'aventure et une certaine fascination de l'ailleurs (Bernier, 2001).

Henry Barby est aussi un témoin, mais un témoin qui fait le récit de son expérience en tiers ou, pour ainsi dire, de l'extérieur. En effet, il ne témoigne pas, à l'instar des victimes, de l'intérieur de la catastrophe. Cela étant, il n'est pas non plus un simple observateur, c'est un témoin engagé qui veut dénoncer les crimes commis et les criminels qui les ont exécutés. Pour ce faire, Henry Barby (1917 : 20) accumule les preuves, il écrit à ce propos au début de son témoignage : « D'ici, je veux

commencer le récit des horreurs et des crimes dont l'Arménie a été le théâtre au cours de la guerre actuelle ». C'est pourquoi, lorsqu'il est le témoin oculaire des événements, le journaliste prend soin de le noter. Par exemple, lorsqu'il rencontre des enfants errants dans les décombres des villages dévastés : « J'en ai vu plusieurs, recueillis par les troupes russes ou les volontaires arméniens » (*ibid.* : 154). Ou encore lorsqu'il entre à Erzindjan avec l'armée russe : « La prise d'Erzindjan, par nos alliés russes, m'a permis de vérifier encore une fois de plus tous les détails dramatiques que j'ai relatés dans les chapitres précédents » (*ibid.* : 99). C'est parce qu'il a vu de ses yeux les ossements humains dispersés par milliers dans la vallée qu'il lui est « permis de constater toute l'ampleur des atrocités commises par les autorités turques » (*ibid.* : 100). Ce faisant, Henry Barby atteste de l'authenticité de ce dont il témoigne. Nous sommes ici au cœur du modèle testimoniale qui est de voir, pour savoir, afin de rendre compte.

Autre caractéristique, le témoignage d'Henry Barby se raconte à plusieurs voix. L'auteur n'est pas le seul témoin. Parfois, il s'efface pour donner la parole à des témoins qui ont vu et qui lui ont rapporté leurs expériences. Par exemple, après à son interview, il retranscrit le témoignage du directeur de l'école américaine à Erzeroum, le révérend Robert S. Stapleton, qui, nous précise-t-il, est un témoin de premier ordre : « Ce n'est pas en spectateur impassible qui a assisté au martyre de la population arménienne. […] Témoin de toutes les atrocités commises par les bourreaux, M. Stapleton a bien voulu m'en faire le tragique récit », et il ajoute : « Mme. Stapleton, présente à notre entretien, précise quelques souvenirs, et le révérend, pour fixer certaines dates, se reporte au carnet, où il a, au jour le jour, noté les événements et qui constitue le plus terrible des réquisitoires contre les Jeunes Turcs et contre les Allemands, leurs complices (*ibid.* : 29-30). Témoins oculaires, le révérend et sa femme sont d'autant plus crédibles que leur récit est appuyé par des notes consignées quotidiennement dans un journal de bord. Henry Barby souligne que ce témoignage confirme ce qu'il a déjà constaté *de visu*, c'est-à-dire, la disparition de la population arménienne. En revanche, certains témoins lui fournissent des matériaux totalement inédits, dont Henry Barby ne peut rendre compte par lui-même. C'est le cas du témoignage exceptionnel d'Hayg Toroyan, interprète pour un officier allemand, qui a parcouru la Mésopotamie de novembre 1915 à janvier 1916[4]. À cette occasion, Hayg Toroyan a vu les camps de concentration où s'entassaient, dans des conditions inimaginables, les réfugiés arméniens. Le journaliste décrit sa rencontre avec Hayg Toroyan après que ce dernier ait visité les camps de Mésopotamie. Henry Barby (1917 : 161-162) écrit : « Il me montra ensuite les notes qu'il a prises au jour le jour, au cours de son voyage d'inspection le long de l'Euphrate ». Rapidement, Henry Barby s'efface : « […] je laisse la parole au docteur Toroyan » (*ibid.* : 162).

Cependant, cet effacement de l'auteur devant la parole du témoin n'est pas toujours complet. Adoptant une posture réflexive, Henry Barby se questionne sur

[4] Sur l'utilisation du témoignage de H. Toroyan par H. Barby, on lira le commentaire de M. Nichanian (Toroyan, Essayan, 2013 : 146-149).

la difficulté à rapporter l'expérience de ces témoins. Ainsi, à propos des victimes des massacres d'Erzeroum, il écrit : « Comment évoquer les effroyables scènes qui m'ont été décrites ? » (*ibid.* : 26). Sur les massacres et les tortures infligés aux déportés en route vers les lieux de leur relégation, il hésite et s'interroge : « Je ne sais, parmi tant d'horreurs sans nom, quelles scènes de meurtre ou de sadisme choisir […] pour donner une idée complète de l'effrayant martyre du peuple arménien » (*ibid.* : 86). Parfois, ce sont les victimes traumatisées et méfiantes qui peinent à raconter leur histoire. Il en est ainsi lors de sa rencontre avec de jeunes orphelins à Tiflis. Henry Barby (*ibid.* : 194), qui souhaite les interroger, constate alors :

> « Ces enfants, je les ai visités, je les ai interrogés… La plupart d'entre eux, encore stupéfiés d'épouvante, n'osent parler ; ils frémissent et s'affolent au seul souvenir de ce qu'ils ont vu, de ce qu'ils ont souffert. Païloun [une jeune orpheline] est restée muette pendant plusieurs semaines et maintenant, à la moindre émotion, elle perd la parole ».

Prenant le lecteur à témoin de ces difficultés à dire l'horreur inimaginable, le reporter bute ici sur les limites du langage, car si le récit véhicule plusieurs référents (par exemple les faits attestés), c'est le langage en tant que médiation qui impose ses limites à la représentation de ces événements traumatiques.

Le témoignage d'Henry Barby est aussi composé de nombreuses annexes parmi lesquelles on peut citer le rapport rédigé le 15 mai 1915 par le consul italien de Van, Sbordone ou encore la longue note écrite par Dertzakian-Vramian, député arménien de Van, datée du 13 février 1915, traduite et publiée *in extenso* à la fin du livre. Ces deux documents lui ont servi de matériaux indispensables pour écrire son chapitre sur la résistance arménienne de Van, événement dont il n'a pas été le témoin oculaire. Parfois, c'est l'inverse qui se produit, Henry Barby interrompt son récit pour y introduire un document qui lui paraît particulièrement important. Par exemple, dans le deuxième chapitre intitulé « La Tragédie arménienne », il inclut, directement dans son récit, le témoignage de deux infirmières œuvrant pour la *Deutsche Militarmission* à Erzeroum et à Erzindjan où elles séjournent pendant sept semaines. Ce témoignage s'avère être un extrait de la brochure intitulée *Quelques documents sur le sort des Arméniens en 1915*, publiée le 29 juillet 1915 à Genève. Cet ajout lui semble pertinent afin d'accréditer son témoignage puisque, souligne-t-il, le récit de ces deux infirmières au service de la Croix-Rouge allemande ne peut en aucun cas être soupçonné de propagande anti-turque (*ibid.* : 73-80). Son témoignage comprend aussi plusieurs photos prises lors de son voyage, comme celle du révérend Stapleton accompagné de sa famille ou encore celles des enfants arméniens réfugiés dans les orphelinats de Tiflis. Ces lettres, ces photos, ces documents diplomatiques fonctionnent comme des dispositifs additionnels attestant de la véracité du récit dont il porte témoignage.

Les résonances du témoignage d'Henry Barby

D'emblée, un constat s'impose : le témoignage d'Henry Barby ne se retrouve pas au *hit-parade* de la littérature génocidaire, même si, par ailleurs, il est bien connu des spécialistes du génocide des Arméniens. Pour autant, peut-il constituer un témoignage-ressource pour d'autres témoins contemporains ou postérieurs à sa parution ?

Il est difficile de mesurer précisément la réception du livre d'Henry Barby en son temps. Combien de copies ont été vendues ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à cette question mais l'ouvrage ne semble pas avoir connu une réédition durant la guerre. Faut-il rappeler que *L'Arménie martyre* sort en librairie en 1917 alors que les deux phases du génocide des Arméniens sont, à toute fin pratique, terminées. Cela étant, au moment de sa parution, la question du massacre des Arméniens demeure présente dans l'opinion internationale (Becker, Winter, 2010). En 1919, alors que le conflit est terminé et que la conférence de Paix de Paris doit décider du sort de l'Empire ottoman, le livre d'Henry Barby est traduit en arménien par un survivant – Mikael Shambanjian qui vient de publier son propre témoignage – et paraît sous le titre *Shamtanchean Mik'ayël* à Constantinople chez Hasturean ew Ardik. Cette publication est accompagnée la même année au sein de la même maison d'édition des traductions en arménien des livres d'Henri Morgenthau, de Johannes Lepsius, de Lord Bryce et de René Pinon. Toujours en 1919, son livre est publié en russe à Tiflis. Bref, la traduction du témoignage d'Henry Barby s'inscrit dans un courant éditorial en lien avec le contexte politique de ce que d'aucuns appellent la cause arménienne, discutée lors de la conférence de Paix (Ter Minassian, 2006 : 157-171).

Le récit d'Henry Barby s'inscrit dans le parcours de textes antérieurs et postérieurs, mais aussi dans la sphère des textes parallèles au sien. Autrement dit, Henry Barby est un passeur, il a besoin de témoins avant lui et d'autres après lui sans donner à ces expressions un sens chronologique ou les placer dans une chaîne causale. Par exemple, au début de son récit, le reporter n'hésite pas à rappeler aux lecteurs les massacres hamidiens des années 1890 ainsi que ceux d'Adana de 1909. Il s'agit alors de souligner la continuité du traitement infligé aux Arméniens de l'Empire ottoman et de marquer la radicalisation du crime commis durant la Grande Guerre. Quelles sont ses sources ? Difficile d'en juger puisqu'il ne les cite pas toutes mais il semble avoir lu les récits de certains témoins de ces événements. Par exemple, on retiendra le nom du poète arménien Adom Yardjanian dit Siamanto (1878-1915), auteur du poème intitulé *L'Étranglement* qui constitue un témoignage poignant sur les atrocités commises contre les Arméniens en 1909. Dans ce récit, Siamanto décrit le désespoir d'une mère réfugiée dans une cave avec ses compagnons d'infortune qui, pour éviter qu'ils ne soient découverts, étrangle de ses propres mains son bébé qui criait et pleurait, après quoi, elle devient folle. Bien sûr, le reporter ne cite pas le

poème de Siamanto[5], mais tout se passe comme si celui-ci l'avait inspiré dans la description hallucinée qu'il livre d'une scène où les mères déportées, échevelées, folles de douleur, étranglent leurs enfants plutôt que de les voir massacrés par leurs bourreaux. S'agit-il d'un rituel macabre qui, au-delà du temps et de l'espace, commande les mêmes gestes et donc les mêmes motifs narratifs ? Il nous est difficile de répondre à cette question. En revanche, il faut admettre qu'il a été facile pour Henry Barby d'avoir accès à une littérature abondante sur les massacres pré-génocidaires dans l'Empire ottoman (Duclert, Pécout, 1999). En effet, en France à compter de 1896, les interventions éditoriales sont nombreuses autour de la question arménienne et du Sultan Rouge – surnom du Sultan Abdul Hamid tenu responsable des atrocités qui frappent les Arméniens – on peut penser à Georges Clémenceau, Ernest Lavigne, Victor Bérard, Pierre Quillard, pour ne nommer que les plus connus. Quoi qu'il en soit, cette scène dramatique où les mères tuent leurs enfants constitue en soi un noyau signifiant dans l'ouvrage d'Henry Barby : elle se situe dans le cadre plus large des épisodes qui relatent le sort des enfants livrés aux atrocités ou abandonnés dans les pires conditions suite au décès de leurs parents. Le journaliste a été particulièrement sensible au destin des orphelins de Tiflis auxquels un chapitre de son ouvrage est consacré. Par ailleurs, le sort des enfants avait déjà fait l'objet d'un de ses articles intitulé « La terre d'épouvante », publié dans la revue *Les Annales* en 1916.

De larges extraits du témoignage d'Henry Barby circulent dans la sphère des discours parallèles sur le massacre des Arméniens et servent de ressources pour d'autres témoignages. Ainsi, l'article d'Henry Barby citant Hayg Toroyan est repris dans le livre bleu britannique rédigé par Arnold Toynbee et James Bryce (Bryce, 1916 : XIX). Ce précieux témoignage d'Hayg Toroyan devient sous la plume de l'écrivaine Zabel Essayan, elle-même rescapée de la rafle de Constantinople de 1915 qui a décimé l'élite intellectuelle de la ville, un long article publié en arménien dans le journal *Gorts* de Bakou en 1917. Le récit du journaliste forme aussi une partie importante des matériaux qui ont servi à rédiger le chapitre 4 du livre de Tchalkouchian (1919 : 50), paru en 1919. Dans l'ouvrage de Frédéric Macler (1917 : XVI), *Autour de l'Arménie*, publié en 1917, l'auteur précise que le chapitre intitulé « Les massacres » s'appuie, entre autres témoignages, sur les sources d'Henry Barby. L'ensemble de ces récits suit un parcours parallèle au récit d'Henry Barby même si certains d'entre eux lui sont parfois de quelques mois postérieurs.

Au début des années 20, le livre d'Henry Barby est encore cité à titre de référence dans des revues ou des journaux qui dénoncent le discours négationniste de plus en plus présent dans la production éditoriale des maisons d'édition. Par exemple, en 1922, le journaliste américain George Montgomery du *New York Times* rédige un article intitulé « The Massacres of Armenians, 1915 » dans lequel il s'appuie sur le témoignage du reporter pour dénoncer la négation des événements par la

[5] À cette date, le poème de Siamanto n'est pas traduit en français.

Turquie. Henry Barby est d'ailleurs conscient de l'importance de son témoignage pour la diffusion et la transmission des événements entourant les massacres d'Arménie et dans la lutte contre le déni dont ils sont déjà l'objet. C'est pourquoi il envoie son livre à l'écrivain Pierre Loti, un turcophile passionné qui, dans *Les massacres d'Arménie* paru en 1918 chez Calmann-Lévy et dans de nombreux articles, prend fait et cause pour les Turcs accusés, selon lui, à tort des pires crimes. Le secrétaire personnel de Pierre Loti, lui répond laconiquement le 22 novembre 1918, que son employeur est déjà bien documenté sur le sujet (Quella-Villéger, 1991 : 180-181).

À compter des années 20, le livre d'Henry Barby subit le sort de plusieurs autres témoignages sur le génocide des Arméniens et tombe peu à peu dans l'oubli. Dans les faits, il faudra attendre 1965 pour voir une première réédition en français de son livre aux Éditions Hamaskaïne à Beyrouth. Le contexte est alors celui de la commémoration du cinquantenaire du génocide des Arméniens et de la résurgence dans l'espace public des événements de 1915-1916. Il sera republié en 1972 et de nouveau en 2004, cette fois au Cercle des Écrits caucasiens avec une préface d'un des grands spécialistes du génocide des Arméniens, Raymond Kévorkian.

Conclusion

On trouve dans le témoignage d'Henry Barby une rhétorique de la singularité et de l'authenticité. Le témoin atteste d'un fait parce qu'il est celui qui l'a vu, entendu, perçu. Ce sont les formules « j'ai vu » ou encore « j'ai constaté » que l'on peut lire à plusieurs reprises dans son récit. Mais cette attestation singulière ne suffit pas et Henry Barby, en bon reporter, redouble son propre témoignage par celui d'autres témoins qui lui servent de balises et de cautions dans l'établissement des faits. En tant que journaliste, Henry Barby veut faire connaître rapidement, dans l'immédiat, la nouvelle. En tant que témoin, il veut attester du crime et dénoncer les criminels mais il veut aussi faire connaître à la postérité, à ceux qui viendront après, l'événement-catastrophe qui a frappé les Arméniens. Le récit d'Henry Barby établit sa vraisemblance et sa crédibilité en s'appuyant sur l'ensemble des savoirs partagés sur ce qui est advenu en Arménie. Ce faisant, il partage ses savoirs avec d'autres témoins. En ce sens, il s'agit bien d'un témoignage-ressource.

Références

Arslan O., 2011, *Les Faits et les buts de guerre ottomans sur le front caucasien pendant la Première Guerre mondiale*, thèse en histoire militaire, Université Paul Valéry-Montpellier III.

Attarian V., 1999, « La mémoire en diaspora. Actions pour la reconnaissance du génocide des Arméniens », pp. 261-267, *in* : *L'Actualité du génocide des Arméniens, Actes du colloque*

organisé par le Comité de défense de la cause arménienne, Paris-Sorbonne, 16-18 avril 1998, Paris, Édipol.

Barby H., 1913, *Les Victoires serbes*, Paris, Grasset.

— 1914, *La Guerre serbo-bulgare : Brégalnitsa*, Paris, Grasset.

— 1916a, *L'Épopée serbe. L'agonie d'un peuple*, Paris/Nancy, Berger-Levrault.

— 1916b, « La Terre d'épouvante », *Les Annales politiques et littéraires*, 1733, 10 sept., p. 285.

— 1917, *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre*, Paris, A. Michel.

— 1918, *La Guerre mondiale. Avec l'armée serbe, de l'ultimatum autrichien à l'invasion de la Serbie*, Paris, A. Michel.

— 1919, *La Débâcle russe. Les extravagances bolchéviques et l'épopée arménienne,* Paris, A. Michel.

Becker A., Winter J., 2010, « Le génocide arménien et les réactions de l'opinion internationale », pp. 291-313, *in* : Horne J., dir., *Vers la guerre totale. Le tournant de 1914-1915*, Paris, Tallandier.

Bellanger C. *et al*., 1972, *Histoire générale de la presse française, T. III, de 1871-1940*, Paris, Presses universitaires de France.

Bernier L., 2001, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, 297, pp. 43-65.

Bryce, J. (Viscount), 1916, *The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire 1915-16. Documents presented to Viscount Grey of Fallodon, Secretary of State for Foreign Affairs*, London, Sir J. Causton and Sons.

Doumergue É., 1916, *L'Arménie, les massacres et la question d'Orient*, Paris, Foi et Vie.

Duclert V., Pécout G., 1999, « La mobilisation intellectuelle face aux massacres d'Arménie (1894-1900) », pp. 324-344, *in* : Gueslin A., Kalifa D., dirs, *Les Exclus en Europe, 1830-1930*, Paris, Éd. de l'Atelier.

Gibbons H.A., 1916, *Les Derniers massacres d'Arménie. La page la plus noire de l'histoire moderne*, trad. de l'anglais, Paris/Nancy, Berger-Levrault.

Hovanissian R., 1999, « L'hydre à quatre têtes du négationnisme. Négation, rationalisation, relativisation, banalisation », pp. 143-176, *in : L'Actualité du génocide des Arméniens, Actes du colloque organisé par le Comité de défense de la cause arménienne, Paris-Sorbonne, 16-18 avril 1998*, Paris, Édipol.

Kévorkian R., 2006, *Le Génocide des Arméniens*, Paris, O. Jacob.

Knightley P., 1976, *Le Correspondant de guerre. De la Crimée au Vietnam, héros ou propagandiste ?*, trad. de l'anglais par J. Hall et J. Lagrange, Paris, Flammarion.

Macler F., 1917, *Autour de l'Arménie*, Paris, E. Nourry.

Morgenthau H., 1919, *Mémoires de l'ambassadeur Morgenthau. Vingt-six mois en Turquie*, Paris, Payot.

Pinon R., 1916, *La Suppression des Arméniens. Méthode allemande – travail turc*, Paris, Perrin.

Quella-Villéger A., 1991, *La Politique méditerranéenne de la France, 1870-1923. Un témoin : Pierre Loti*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Schepens G., 1980, *L'« autopsie » dans la méthode des historiens grecs du V^e siècle avant J.-C.*, Brussel, Koninklyke Academie.

Tchalkouchian G., 1919, *Le Livre rouge*, Paris, Veradzenount.

Ter Minassian A., 2006, *1918-1920. La République d'Arménie*, Bruxelles, Éd. Complexe.

Ternon Y., 1999, *Du négationnisme. Mémoire et tabou*, Paris, Desclée de Brouwer.

Toroyan H., Essayan Z., 2013, *L'Agonie d'un peuple*, trad. de l'arménien par M. Nichanian, Paris, Classiques Garnier.

Toynbee A.J., 1916, *Les Massacres arméniens*, trad. de l'anglais, Lausanne/Paris, Payot.

> STIMULATIONS

GALYNA DRANENKO
Université nationale de Tchernivtsi
UKR-58000
galynadranenko@yahoo.fr

AUTOUR DU *PRINCE JAUNE* DE VASSYL BARKA : VARIATIONS HYPERTEXTUELLES ET MODÉLISATIONS AXIOLOGIQUES

Résumé. — Il s'agit de s'interroger sur les deux facteurs qui ont contribué à la consécration de Vassyl Barka et à l'instauration quasiment institutionnelle de son statut du témoin pollinisateur. Pour ce faire, d'une part, nous nous penchons sur l'origine et le fondement du pouvoir de pollinisation dont son récit testimonial, *le Prince jaune,* est incontestablement porteur (cas de l'agent pollinisateur intrinsèque) ; et, d'autre part, nous mettons en lumière les contextes littéraire, historique et idéologique de la réception de ce récit sur la Grande Famine ukrainienne, réception particulière qui propulse Vassyl Barka dans une carrière testimoniale (cas de l'agent pollinisateur extrinsèque). Nous montrons ensuite comment le récit de l'écrivain fertilise les œuvres littéraires consacrées au *Holodomor*, comment les témoignages sur le massacre que contient *le Prince jaune* passent non seulement d'un texte à un autre, d'une époque à une autre, mais aussi d'un domaine de savoir à un autre. En effet, cet hypotexte omniprésent et quasiment obligé constitue le fondement du répertoire des motifs étudiés à l'intérieur d'un corpus d'œuvres littéraires, tous genres confondus.

Mots clés. — Mémoire, famines ukrainiennes, littérature du *Holodomor*, Vassyl Barka, récit testimonial littéraire, témoin pollinisateur.

Vassyl Barka (1908-2003)[1] est un des rares écrivains-témoins oculaires de la Grande Famine organisée dans les campagnes ukrainiennes en 1932-1933. Contemporain de l'apogée de la tragédie affligée à son peuple, il est aussi le témoin et surtout l'acteur de la réception de ce massacre collectif tout au long du XX^e^ siècle, autant en Ukraine qu'à l'étranger. Bien que la production littéraire de cet écrivain soit assez importante[2], Vassyl Barka est unanimement reconnu dans le champ littéraire ukrainien comme auteur d'une seule œuvre, *le Prince jaune* (rédigée de 1958 à 1961), récit où il décrit en détail l'agonie de la campagne affamée. L'auteur y donne à voir des images saisissantes : tentatives désespérées des paysans qui tentent de survivre malgré l'absence de toute nourriture, corps au ventre démesurément gonflé d'adultes et d'enfants anémiés en train d'agoniser, décès en masse, cadavres éparpillés çà et là… Dans le péritexte éditorial de la première édition du récit, parue en 1962 (Barka, 1962a) aux États-Unis, c'est l'intertexte biblique qui est mis en exergue, de telle sorte que l'histoire est présentée comme celle du martyre d'une famille, les Katranyk, qui gravit le chemin menant au Golgotha. Cette lecture est, il est vrai, autorisée par le titre même du récit barkien dont la portée symbolique est lisible *prima facie* : « le *Prince jaune* » fait référence à la faim, incarnation du « démon du Mal » (Staline en est une figure exemplaire), qui n'apporte aux gens que souffrances et mort. La prophétie des Écritures Saintes annonçant qu'une famine allait s'abattre sur le monde s'exemplifie dans l'inéluctable disparition, l'un après l'autre, des membres de la famille des Katranyk. Et, il est vrai que, dans le déroulement de ce récit dont le registre naturaliste est affirmé dès les premières lignes, les Katranyk deviennent, peu à peu, l'emblème prototypique de LA famille ukrainienne détruite sous les coups des ravages de la Famine. Seul un petit garçon, Andriyko, échappe à ce sort, car c'est à lui, le seul témoin survivant, qu'est réservée la mission de transmettre aux générations futures l'évocation de cette tragédie, afin qu'elle reste vivante dans les mémoires à jamais.

Quant au péritexte éditorial des dernières éditions ukrainiennes, il insiste sur la nature exemplaire et la fonction didactique de ce récit sur le *Holodomor* ; sa lecture et sa diffusion devraient permettre que les erreurs, politiques et économiques, du passé ne se renouvellent pas et interdire toutes les tentatives de manipulation de la mémoire. Car il est affirmé que le roman « rappelle aux nostalgiques du passé soviétique et à ceux qui désirent le "bras de fer" ce qui peut arriver à tout un peuple ». Ainsi Piotr Rawicz (1981 : XXI), auteur de la préface allographe de l'édition française de ce récit, met-il en valeur le caractère testimonial du roman – « Puisse […] *le Prince jaune* servir d'avertissement » – et insiste-t-il sur le rapport étroit qu'il entretient avec la vérité historique : « L'accent de vérité ne trompe pas. La valeur documentaire du roman de Vassyl Barka est

[1] Voir sa biographie sur http://lettresukrainiennes.blogspot.fr/2011/08/blog-post_136.html. Consulté le 06/01/14.

[2] V. Barka est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages (recueils de poèmes, romans, essais, traductions, critiques) dont les textes en ukrainien sont disponibles sur : http://diasporiana.org.ua/?s=%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0. Consulté le 06/01/14.

telle que le ministère de l'Agriculture des États-Unis l'a reconnu comme l'une des sources principales pour l'étude de l'histoire agraire en URSS » (*ibid.* : XVII-XIX).

Tel est le cas également de Vassyl Barka qui, lui aussi, attire l'attention de son lecteur sur l'assise testimoniale de son œuvre dans la préface auctoriale du *Price jaune*. En effet, en 1932-1934, l'auteur a été le témoin direct et le survivant de la famine sévissant dans la région du Kouban où il résidait et dans les environs de Poltava alors qu'il séjournait chez son frère. Exilé aux États-Unis, à la fin des années 50, il fait à son tour dans son propre corps l'expérience de la faim, puisqu'il est amené à en souffrir tant est grande la misère matérielle qu'il connaît en tant qu'immigré sans ressources. Cette sensation durable de la faim, qui n'est pas sans rappeler le phénomène de la mémoire involontaire proustienne, réactive chez l'écrivain son désir ancien de créer une œuvre mémorielle sur ce sujet. Pour décrire l'installation inexorable de la Famine dans un village de la région de Poltava, Vassyl Barka non seulement puise dans ses propres souvenirs, mais se sert aussi des témoignages des survivants qu'il a recueillis pendant les 25 ans qui ont suivi cette extermination. En effet, il avait pris soin d'emporter à l'étranger, dans son mince bagage d'exilé, le grand cahier dans lequel il avait noté les témoignages d'autres survivants de la Famine qui lui serviraient de matériau pour écrire sa future œuvre littéraire. On voit ainsi que, comme l'indique Paul Ricœur (2000 : 67), le verbe « se souvenir » comporte en lui-même un acte réduplicatif, sinon itératif, car il double le substantif « souvenir » : « Se souvenir, c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, "faire" quelque chose ».

L'écrivain insiste sur la catégorie générique à laquelle appartient son œuvre – c'est un récit et non pas un roman[3]. Ce détail a son importance, car, comme le remarque opportunément Mona Ozouf (2011 : 24), le « pacte entre le romancier et son lecteur n'est pas identique à celui que passent l'historien et son lecteur. Il y a une autre manière de le dire. La foi que l'on met dans le roman est une foi très particulière, où l'on croit sans croire tout à fait, où se glisse un trouble délicieux entre la fiction et la réalité ». Le pacte que l'auteur du *Prince jaune* veut tisser entre lui et son lecteur est très proche de celui que l'historien souhaite établir. « Ne rien inventer », tel est le principe qui régit l'écriture de ce récit, d'après l'aveu même de Vassyl Barka. Aussi écrit-il dans sa préface : « Dans son œuvre l'auteur n'est pas un juge, mais, comme l'a dit Tchékhov, il est un témoin dans un tribunal : il doit raconter ce qui s'est réellement passé » (Barka, 1962e : 39). La congruence de ces facteurs intentionnels et contextuels fait que, en Ukraine aujourd'hui, Vassyl Barka se voit attribuer la dénomination, à la fois honorifique et prototypique, d'« écrivain du *Holodomor* ». *Le Prince jaune* est, en effet, étudié au lycée comme l'ouvrage de référence incontournable sur la Famine. Il n'est donc pas étonnant que cette œuvre fût à la source de l'unique film de fiction réalisé sur le *Holodomor*, à savoir *Famine-33* d'Oles Yanchuk (1991, URSS, 115 min).

[3] Néanmoins, il faut remarquer que, dans la littérature critique, *Le Prince jaune* est souvent dénommé « roman ».

Il s'ensuit que, dans les répertoires bibliographiques sur les *holodomor*s, ce récit occupe une place prépondérante. On constate donc que le statut testimonial de Vassyl Barka est intéressant du point de vue de sa représentativité dans la prototypie « la littérature du *Holodomor* » (le centre) (Dranenko, 2014). Mais ce qui va nous retenir ici, c'est un autre aspect de cette œuvre, celui de sa force pollinisatrice.

Ainsi, nous interrogerons-nous, dans un premier temps, sur les deux facteurs ayant contribué à la consécration de Vassyl Barka et à l'instauration quasiment institutionnelle de son statut de témoin pollinisateur. C'est-à-dire, d'une part, nous évoquerons l'origine et le fondement du pouvoir de pollinisation dont son récit testimonial est incontestablement porteur (*cas de l'agent pollinisateur intrinsèque*) ; et, d'autre part, nous mettrons en lumière le contexte littéraire, historique et idéologique de la réception de ce récit testimonial, réception particulière qui propulse Vassyl Barka dans une carrière testimoniale (*cas de l'agent pollinisateur extrinsèque*). Dans un second temps, nous verrons comment le récit de Vassyl Barka fertilise les œuvres littéraires consacrées au *Holodomor* (parues entre 1990 et 2010), comment les témoignages sur le massacre que contient *Le Prince jaune* passent non seulement d'un texte à un autre, d'une époque à une autre, mais aussi d'un domaine de savoir à un autre, malgré les différences, voire les incompatibilités, qui les séparent. En effet, cet hypotexte omniprésent et quasiment obligé constitue le fondement du répertoire des motifs que nous avons étudié dans un corpus d'œuvres littéraires, tous genres confondus, parues en Ukraine et hors de ses frontières.

Le pouvoir de la pollinisation hypertextuelle du récit testimonial de Vassyl Barka : la qualité de l'espace sémiotique comme agent pollinisateur intrinsèque

Le Prince jaune est la deuxième œuvre en prose de Vassyl Barka, après le roman *Paradis* (1947). Il paraît dans une revue littéraire et est édité sous la forme d'un seul volume aux États-Unis, en 1962 (Barka, 1962a). D'autres éditions « américaines » suivront en 1968 et en 2008, à l'occasion des anniversaires de la naissance de l'écrivain (né en 1908). Il est symptomatique de constater que ce récit est édité en France[4] en 1981, soit dix ans avant d'être publié en Ukraine. En effet, *Le Prince jaune* paraît pour la première fois dans la presse soviétique dans les dernières années de l'URSS ; ainsi sont publiés, en 1990, des extraits de l'original dans la revue ukrainienne *La Jeune Garde* et, l'année suivante, des extraits traduits en russe dans la revue pansoviétique *L'Amitié des peuples*. Ce

[4] Le bruit court que le pouvoir moscovite aurait acheté tous les exemplaires du livre traduit en français pour les faire disparaître en les brûlant (Movtchan, 2002).

n'est qu'en 1991 que les éditions ukrainiennes Dnipro éditent, en un seul volume, une version intégrale du roman de Vassyl Barka. Des extraits de cette œuvre seront publiés, l'année suivante, dans la revue éponyme, *Dnipro*. *Le Prince jaune* est réédité ensuite à Lviv, en 1998, et, plus tard, de multiples rééditions voient le jour, pratiquement tous les ans, dans diverses maisons d'édition ukrainiennes.

Il faut noter que Vassyl Barka fait précéder son récit d'une préface auctoriale qui relate comment il a été témoin privilégié de deux famines organisées par le pouvoir en place, celle de l'Ukraine et celle du Kouban[5]. S'il y indique, par exemple, en quoi les méthodes des exécutants et le nombre des victimes ne sont en rien comparables, il s'emploie, néanmoins, à montrer à quel point les deux massacres répondent à des objectifs similaires, celui, en particulier « [d'] anéantir définitivement la paysannerie révoltée, et en premier lieu l'ukrainienne » (Barka, 1962e : 36). L'estimation du nombre des victimes de la Famine de 1932-1933 varie, selon lui, entre de sept et de dix millions de morts. Mais au-delà, de ces considérations historiques et politiques, l'auteur a le souci de guider son lecteur en lui dévoilant les trois réseaux isotopiques qui s'agrègent pour constituer la forme du contenu du *Prince jaune* : 1/ une description réaliste (la tragédie d'une famille ukrainienne homologue à celle de l'Ukraine toute entière) ; 2/ une analyse psychologique (celle d'un homme faisant l'expérience extrême de la faim) ; 3/ une méditation métaphysique et spirituelle (par la multiplication des symboles religieux). Il faut noter que cette troisième isotopie n'est pas surprenante, puisque toute l'œuvre de Vassyl Barka est constamment irriguée par sa vision religieuse, comme le signale l'abondance des citations et des références bibliques qui s'y trouvent. *Le Prince jaune*, même s'il s'inscrit dans une veine réaliste, voire naturaliste, ne rompt pas avec cette tendance créatrice, car, lui aussi, est prodigue en images symboliques et mythologiques. On ne peut, donc, que se ranger à l'avis du dissident soviétique, Léonid Pliouchtch (1981), qui, dans un article publié dans *Le Monde* à la sortie du roman en français en 1981, signale avec pertinence que *Le Prince jaune* puise sa force et son originalité dans le fait que le texte s'appuie sur un tuffeau mythologique, mythique et mystique :

> « On sent en filigrane une sorte de métaphysique de la destruction du fondement même de la vie, de tout ce qu'il y a d'humain dans la condition de l'homme et en l'homme lui-même. On a jeté des millions de cadavres en pâture à un mirage ; d'où ces visions apocalyptiques de la Bible qui surgissent de chaque *kolkhoze*, de chaque paysage, de chaque événement de la vie des paysans ».

Notre étude de l'espace sémiotique de l'hypotexte barkien a révélé que *Le Prince jaune* contenait, à lui seul, l'ensemble du répertoire des motifs qui constituent les invariants figuratifs du récit testimonial « idéal » relatant le *Holodomor*. Nous avons classé ces motifs en sept catégories :

[5] V. Barka évalue le nombre de victimes de la famine du Kouban à un million et demi pour une population de 3-4 millions habitants.

1. La désignation

– La famine comme une punition/répression (la famine artificielle)
– L'année noire du *Holodomor* (1933)
– Le *Holodomor* comme génocide

2. La description

– Les recherches constantes de la nourriture
– Les souffrances physiques occasionnées par la faim
– Les corps des paysans enflés par la faim, les maladies
– Les villages sans vie (les champs et les maisons vides)
– L'omniprésence de la faim, les images apocalyptiques
– L'étendue géographique de la famine qui se propage dans toute l'Ukraine
– Le nombre immense de victimes
– Les difficultés alimentaires en ville

3. Les causes

– La récolte détruite ou exportée
– L'impossibilité pour le paysan de travailler la terre (manque de semences)
– Les fouilles et l'expropriation de la nourriture dans les maisons de paysans
– La politique du Kremlin (Staline) et/ou la terreur rouge
– L'abandon de la religion par les paysans (la destruction des églises)

4. Les conséquences néfastes

– La sensation de la faim qui entraîne des mutations axiologiques
– Les paysans qui fuient les villages par familles entières
– La mort de faim des personnages
– La perte par une famille d'un enfant mort de la faim
– Le suicide d'un affamé (des familles)
– La violence, les agressions et les vols commis par les affamés eux-mêmes (enfants et/ou adultes)
– Les morts non enterrés, les corps gisant sur les routes
– La démence des mères voyant la souffrance de leurs enfants
– Le cannibalisme

5. Les tentatives pour échapper au fléau

– Les paysans cachant la nourriture
– Le départ de l'homme (du père en ville) à la recherche de nourriture

– L'alimentation de substitution (mauvaises herbes, chevaux, chiens, chats, hérissons, serpents, oiseaux)
– Le départ des paysans pour aller mendier en ville
– Les révoltes de paysans affamés
– La vengeance sur les représentants du pouvoir

6. Les répressions contre les affamés

– La chasse de la milice municipale aux affamés, l'enfermement, la déportation dans les villages encerclés, les fusillades des paysans fuyant la campagne
– Les arrestations, les déportations et les exterminations des révoltés

7. Le contexte politique et social

– L'opposition *koulak*[6]/paysan (riche/pauvre)
– Les inscriptions forcées dans les *kolkhozes* (ou les communes[7])
– L'éducation bolchévique à l'école (le pionnier, fils d'un « *koulak* », dénonce son père)
– L'anéantissement de la foi chrétienne, repère axiologique ancestral et vital pour les paysans
– La déportation dans les camps (*goulag*), les prisonniers politiques
– L'opposition Moscou/Ukraine, l'impérialisme russe

Ce rapide survol montre à quel point *Le Prince jaune*, véritable témoignage littéraire, contient les motifs essentiels déclinés par l'ensemble des témoignages littéraires (et non-littéraires) portant sur la famine, qu'il s'agisse des textes postérieurs ou antérieurs à la date de la publication de ce texte (1962). Cela nous a amenée à étudier, en premier lieu, les motifs qui construisent l'espace sémiotique ou la *sémiosphère* de la littérature du *Holodomor* dans deux littératures ukrainiennes : dans celle de la diaspora (les témoignages explicites) et dans la littérature soviétique (les témoignages implicites). Comme la réception de ces témoignages se fait dans la plupart des cas après celle du témoignage « ultime » et « supérieur » de Vassyl Barka (à partir de 1990, lors des derniers soubresauts de l'URSS), le degré qualitatif et quantitatif de l'évocation de la famine y est mesuré par rapport au *Prince jaune*. Seul le récit d'Oulas Samtchouk (1934), *Mariya*, bénéficie d'un statut spécial par rapport au récit de Vassyl Barka (qui est *idéal*, *global*, *total*), car il est considéré comme la *première* œuvre sur le *Holodomor*. Il est opportun, dès lors, de mentionner quelques exemples de ces témoignages pour illustrer, par une sorte de cartographie

[6] Le *koulak* est un paysan considéré comme aisé.

[7] Les communes sont des exploitations agricoles collectives plus petites que les *kolkhozes*.

des motifs redondants de la littérature du *Holodomor*, la zone d'irradiation que produit l'hypotexte (le texte imité) que constitue le récit de Vassyl Barka.

Comme la Famine de 1932-1933 était un thème délicat, sinon dangereux, à traiter pour les écrivains soviétiques, les œuvres littéraires qui l'évoquent, malgré tout, usent de différentes stratégies. Les uns font certes état de l'existence d'une famine, mais en rejettent la responsabilité sur les victimes elles-mêmes, en particulier, sur les *koulaks*. D'autres entrent en confrontation directe avec le pouvoir et revendiquent le droit à une liberté totale pour la parole littéraire (la dissidence ouverte). Certains, ceux de la dissidence intérieure, créent des œuvres « pour le tiroir », en espérant qu'un jour elles seront publiées. Dans cette catégorie, on peut réunir aussi bien les auteurs soviétiques reconnus, que ceux forcés d'abandonner leur carrière littéraire. Il est compréhensible, eu égard au système de répression généralisé mis en place, que ceux qui publient en URSS parlent de la Famine, sans jamais mentionner son caractère organisé et sans jamais proférer des accusations explicites. Appartiennent à cette catégorie des écrivains officiellement reconnus qui ont créé une œuvre en respectant les canons du « socialisme réaliste » ; c'est le cas, entre autres personnes, de prosateurs comme Mykhaïlo Stelmakh (*La Douma de toi*, 1969 ; *Les Quatre gués*, 1978[8]), Oles' Hontchar (*L'Homme et les armes*, 1960), et Ivan Stadniuk (*Les Hommes ne sont pas des anges*, 1963)[9], etc. Dans leurs œuvres, la Famine est rarement traitée comme un sujet en soi, mais est mentionnée, brièvement, dans les répliques des personnages. Tel est le cas, aussi, par exemple, dans le grand roman historique de Vassili Grossman[10], *Vie et destin* (1950-1959), dans lequel sont intercalées des mentions qui réfèrent à la famine.

Si, dans l'œuvre censurée de l'écrivain russe, la Famine est peinte comme une tragédie et une souffrance immenses, chez l'écrivain ukrainien « officiel », Petro Lanovenko, la « lutte pour le blé (le pain) » est présentée du point de vue soviétique. Dans le roman *Le Pain immortel* (1966), son protagoniste, le *Komsomol*[11] Roman Brovenko, part travailler à la campagne, après avoir fait ses études en ville. Il est le témoin de la « lutte de classe cruelle » qui s'engage avec les *koulaks* pour réquisitionner le blé et inciter les paysans à s'inscrire dans les

[8] Dans ce dernier roman, la censure laisse passer par inattention la mention de la Famine ; puis, ayant pris conscience de son erreur, elle en interdit la publication dans toute l'URSS pendant une dizaine d'années.

[9] Après la chute de l'URSS, I. Stadniuk (1993) fait paraître l'ouvrage, *La Confession d'un staliniste*, où il livre des témoignages interdits à la publication auparavant.

[10] V. Grossman (1905-1964), écrivain et dissident soviétique d'origine juive, est né et a vécu en Ukraine jusqu'en 1933. Travaillant comme ingénieur dans une mine de Donbass, il a été témoin de la famine qui sévissait dans cette région : plusieurs paysans affamés s'enfuyaient en ville à la recherche de travail dans les mines et donc du colis alimentaire. Un témoignage sur le *Holodomor* de plus est livré dans un autre roman de l'écrivain, *Tout passe*, qui a vu le jour dans le *samizdat*, à Francfort-sur-le-Main en 1970.

[11] Le *Komsomol* est un acronyme russe de *Kommounistitcheskiy Soïouz Molodioji* qui signifie « Union des jeunesses communistes ».

*kolkhoze*s. Dans une note du péritexte éditorial il est indiqué « [qu'] au cours de sa vie, Roman est amené à rencontrer et à surmonter de dures épreuves, mais [qu'] il a une foi inébranlable dans la victoire et la conviction chevillée au corps que le pouvoir soviétique apportera au peuple tous les bonheurs possibles ». C'est, sans conteste, une œuvre de propagande qui ignore délibérément le règne de la mort qui sévissait dans la campagne ukrainienne dans les années 29-30 et qui entonne un hymne à « la beauté du travail et de l'amour pour la patrie ». Ainsi le chef du *kolkhoze* apparaît-il comme un héros positif qui, malgré les vicissitudes et les résistances, parvient à gagner le « combat pour le blé ». Le discours négationniste soviétique s'emploie donc à renverser le système des valeurs attachées à cette tragédie en échangeant les places et les rôles : les victimes deviennent les bourreaux et *vice versa*. Son objectif est de créer et/ou d'entretenir une idéologie au service du pouvoir politique en place, en diffusant le mythe du « méchant *koulak* » désigné et dénoncé comme le seul et unique coupable de la famine. Malgré ces réserves, on peut estimer que le roman de Petro Lanovenko mérite bien sa place dans les listes qui recensent les œuvres appartenant à la littérature sur le *Holodomor*, car il décline parfaitement les motifs qui configurent les contours de cette catégorie générique.

À l'opposé de Petro Lanovenko, se trouvent des écrivains dissidents qui tiennent à dire la vérité, mais le payent cher, car c'est au détriment de leur liberté et même de leur vie qu'ils font entendre leur voix. Mykola Roudenko (1920-2004), auteur du poème *La Croix* (1978), en est une parfaite illustration. *Prima facie*, il est un exemple parfait de l'intellectuel organique, pour reprendre l'expression d'Antonio Gramsci (1958 : 35) ; en effet, il est membre de l'Union des écrivains ukrainiens (UEU), employé par la maison d'édition ukrainienne « Écrivain soviétique », rédacteur de la revue littéraire, *Dnipro*, et cerise sur le gâteau, secrétaire du comité du parti communiste de l'ueu. Sa biographie de communiste exemplaire en fait un représentant par excellence de l'élite culturelle de l'Ukraine soviétique : il est originaire d'une famille ouvrière et non pas d'une intelligentsia par nature « suspecte », un communiste fervent, un vétéran de guerre, un survivant du blocus de Leningrad, le leader des écrivains ukrainiens soviétiques d'après-guerre, un auteur reconnu, etc. Et pourtant, il va trahir la confiance que le parti a mise en lui ; en effet, lors de la campagne stalinienne menée « contre les cosmopolites », il refuse de clouer au pilori ses collègues écrivains juifs qu'on veut exclure de l'UEU. Cet acte de courage et d'honnêteté n'a pas été sans effet, puisque certains écrivains visés ont échappé aux poursuites, même si nombreux ont été ceux qui, malgré tout, ont connu la déportation dans les camps de concentration soviétiques. C'est donc en 1949, à cette occasion, que naît Mykola Roudenko, le dissident, qui, en portant un mauvais coup au pouvoir qui le chérit, fait un saut dans le gouffre de la répression. Il faut saluer la conduite d'un homme qui a eu le courage d'abandonner tous ses privilèges d'écrivain officiel, en sachant pertinemment quelles en seraient les conséquences et pour lui-même et pour sa famille.

En fait, dès les années 70, Mykola Roudenko milite déjà activement pour la reconnaissance et le respect en URSS des droits de l'homme. Il entretient, à cet égard, des relations étroites avec les dissidents russes et est également membre de l'antenne soviétique d'Amnistie internationale. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit soutenu par Andreï Sakharov et par le général Petro Hryhorenko (le dédicataire de son poème *La Croix*). En 1974, il se fait exclure du PCUS, à la suite des critiques qu'il émet contre le marxisme et de ses activités liées à la défense des droits de l'homme. L'année suivante, il est exclu de l'UEU et perd donc l'emploi qu'il avait dans cette institution. Une année plus tard, en 1975, Mykola Roudenko est arrêté pour « propagande antisoviétique », mais bénéficie d'une amnistie au titre de vétéran de guerre, à l'occasion du 30e anniversaire de la Victoire. Il faut se souvenir que Mykola Roudenko est aussi l'un des trois fondateurs (avec Oksana Mechko et Oles' Berdnyk) et le premier chef du Groupe ukrainien d'Helsinki (GUH). En effet, c'est le 9 novembre 1976 que, dans l'appartement d'Andreï Sakharov à Moscou, Mykola Roudenko donne une conférence de presse devant des journalistes étrangers à qui il annonce la création du GUH. Dans la foulée sont publiés la *Déclaration du Groupe Ukrainien d'Helsinki* et le *Mémorandum No 1*. On y découvre, en particulier dans le chapitre intitulé « Les violations typiques des droits de l'homme », des renseignements précieux sur les processus qui ont conduit à la Famine de 1932-1933 et sur le nombre de victimes qui s'en est suivi. Il ne faut pas, on s'en doute, attendre longtemps – trois mois, en fait –, pour que Mykola Roudenko soit arrêté à Kyïv et déféré devant un tribunal, toujours sous le chef d'accusation de « propagande antisoviétique ». Celui-ci, qui siège loin de Kyïv, dans la région de Donetsk[12], le condamne à sept années de travaux forcés dans un camp et à cinq années de relégation[13]. Dix-sept de ses œuvres, qui procèdent, juge-t-on, à une attaque en règle contre le pouvoir soviétique, sont tout bonnement retirées des librairies et des bibliothèques de l'URSS.

Il écrit son poème *La Croix* au début de l'année 1976, alors qu'il est enfermé dans un hôpital psychiatrique – châtiment, on le sait bien, imaginé par le KGB, mis en place avec la complicité de médecins complaisants vis-à-vis du pouvoir ou terrorisés par la police politique, et destiné à faire taire et disparaître ceux qui ont eu l'audace de penser autrement et de contester le pouvoir en place. L'arbitraire d'une telle décision médicale saute aux yeux quand on considère quelle santé mentale et quel courage inouï il a fallu à Mykola Roudenko pour mener à bien et à terme, dans ces conditions, une telle œuvre sur le *Holodomor*. Ce poème raconte comment un « communiste de fer », Myron, face à la réalité terrible des années 30 qu'il découvre inopinément, connaît une sorte de révélation qui l'amène à se « convertir », à l'instar de Paul de Tarse sur le chemin de Damas.

[12] La ville est alors dénommée *Stalino*, non pas, comme on pourrait le penser, en hommage à Joseph Staline, mais en référence à сталь (stal) qui signifie « acier » en russe.

[13] En 1987, sous la pression de la communauté internationale, M. Roudenko est libéré ; il émigre, alors, en Allemagne, puis aux États-Unis, où il est reçu par Ronald Reagan en personne, à la Maison-Blanche. En 1990, il revient en Ukraine, est réhabilité et retrouve ses droits de citoyen soviétique. M. Roudenko meurt en 2004, à Kyïv.

En effet, de retour dans son village natal, Myron subit un choc violent quand il découvre que celui-ci a été vidé de ses habitants morts de faim. Puisque parmi les victimes de la Famine se trouve sa propre mère, il décide de planter une croix en bois sur la tombe de celle qui l'a enfanté, mais il la cherche en vain et ne la trouve pas, car comme des millions d'Ukrainiens, à cette époque, elle a été ensevelie dans une fosse commune. Alors qu'il erre à la recherche de la tombe maternelle, portant une immense croix en bois sur ses épaules, il rencontre le Christ à qui il demande pour quelles raisons un tel malheur s'est abattu sur son peuple. Le poème raconte ainsi le chemin spirituel qu'emprunte le héros (et son auteur) pour venir à résipiscence et se convertir, en reconnaissant sa propre responsabilité dans la tragédie qui a décimé ceux qui lui étaient chers. Il est vrai que la vision d'un village entièrement mort, les gémissements des êtres à l'agonie, l'horreur ressentie face aux supplices que vivent les enfants affamés et l'effroi qui saisit devant les cas de cannibalisme s'entrelacent avec les métaphores bibliques, le tout donnant à l'œuvre une dimension parabolique et prophétique explicite : l'Apocalypse approche, il est temps de se repentir et de réexaminer ses idées et ses actes. Mais nul salut terrestre pour Myron qui se fait arrêter et tuer par le NKVD.

On sait que l'expression « villages Potemkine » désignait dans la Russie tsariste un trompe l'œil (luxueuses façades érigées à base de carton-pâte) destiné à masquer la vérité et à faire prendre des vessies (la misère) pour des lanternes (l'opulence). Myron s'aperçoit que ce dispositif est loin d'avoir disparu dans le monde soviétique ; en effet, il assiste au tournage d'un film qui s'applique à mettre en scène une campagne ukrainienne opulente où abonde la nourriture. Mais tout est factice : les vivres sont importés de Russie, des comédiens russes endossent le rôle de paysans ukrainiens, heureux, bien nourris et portant beau. Ce film, bien évidemment, est un film de propagande destiné aux spectateurs étrangers (« les impérialistes ») pour les persuader que la famine n'existe pas dans ce pays et que ceux qui diffusent une telle rumeur sont de vils calomniateurs. Le poème de Mykola Roudenko est en quelque sorte une réponse à un bourrage de crâne et vise à proclamer la vérité. Mais il faut tout de suite se rendre compte qu'un tel témoignage poétique est affaibli et décrédibilisé par la nature même de son contexte d'énonciation ; on ne manquera pas, en effet, d'insinuer fielleusement que ce texte est le produit d'un esprit dérangé, sinon d'un fou, enfermé dans un hôpital psychiatrique ; et la preuve en est que son discours fourmille de références religieuses, argument décisif dans une société où l'athéisme règne en force et où la religion est considérée comme une pure folie.

Parallèlement, à l'intérieur de la diaspora ukrainienne disséminée à l'étranger (aux États-Unis, au Canada, en Allemagne, en Argentine), s'élabore un autre volet de la littérature du *Holodomor*. Dès l'abord, il faut noter que c'est dans ces milieux littéraires que se posent les premières pierres de la littérature de jeunesse sur le *Holodomor*. Par exemple, dans le récit d'Oleksa Kobets' *Le Soleil se lève*, paru à New York en 1961, la Famine est décrite à partir du point de vue d'un enfant

qui a perdu ses parents et qui, tout seul, est obligé de chercher des expédients pour survivre. De même, dans le récit d'Olha Mak, *Les Pierres sous la faux* (1973), considéré comme « le meilleur récit pour la jeunesse portant sur le thème du *Holodomor* », le lecteur entre en empathie avec Andriy, un adolescent de quinze ans qui, contraint de quitter son village où il n'y a plus une miette de nourriture, se rend à la capitale, en l'occurrence Kharkiv, pour chercher des moyens de subsister, ce qui l'amènera à travailler sur des chantiers de construction de bâtiments et à descendre dans la mine. L'auteure décrit, ainsi, l'exode forcé vers les villes des paysans affamés, et en particulier celui de leurs enfants devenus orphelins ; elle raconte aussi le courage et la générosité des citadins qui, ignorant délibérément le délit qu'ils sont censés commettre, accueillent, nourrissent et cachent ces enfants, à leur risque et péril tant les menaces des arrestations orchestrées par le Guépéou sont omniprésentes et impitoyables.

Il faut rappeler pourquoi, dans les années 60-70, la littérature sur le *Holodomor* a trouvé son essor en dehors de l'Ukraine soviétique : d'une part, à l'intérieur de ce pays, la Famine était un sujet tabou et donc il était interdit de l'évoquer dans quelque texte que ce soit ; d'autre part, eu égard à la toute-puissance de la propagande et à la soumission idéologique qui s'en suit, faisait forcément défaut un interlocuteur qui serait en situation et en capacité d'accueillir un tel message sur cette tragédie. Car, l'on sait, en effet, que l'existence d'un destinataire bienveillant et à l'écoute est un élément constitutif indispensable à l'existence et à la bonne transmission du témoignage, comme le souligne à juste titre Alain Parrau (1995 : 39) : « [Le] témoignage en appelle toujours à autrui, à une communauté possible, qui garantit la transmission du vrai en lui donnant la figure d'un partage réalisé. Le témoignage est le partage de la vérité ; mais il est aussi la vérité *comme* partage, le partage comme *réalité* du vrai ». On comprend donc aisément pourquoi cette littérature est devenue en quelque sorte le ciment de toute une communauté, celle des Ukrainiens exilés, rassemblés autour d'un même enjeu, celui de la transmission d'une mémoire collective qui gardait les traces d'une tragédie ignorée en Occident et empêchée à l'Est. Et la mise en fiction du témoignage se révèle pour les écrivains de la diaspora comme le meilleur moyen de faire vivre cette mémoire commune.

Les contextes littéraire, historique et idéologique comme agents pollinisateurs extrinsèques de la construction de la carrière testimoniale de Vassyl Barka

Vers la fin des années 80 en URSS, les processus politiques qui reconnaissent et instituent une certaine liberté d'expression provoquent un déferlement de révélations sur les crimes commis au nom du stalinisme – mais l'idéologie

soviétique n'est pas encore remise en cause. Plusieurs intellectuels ukrainiens saisissent cette opportunité pour remettre à l'ordre du jour l'existence de la Grande Famine, tragédie que la censure avait auparavant pris soin d'occulter par tous les moyens, et en particulier par une répression féroce (menaces, procès, prison, hôpital psychiatrique, goulag, condamnation à mort *de facto*…). Ainsi certains entreprennent-ils de faire reparaître des œuvres dont le sujet était précisément la Famine et que la censure avait interdites ; d'autres s'emparent de ce sujet pour écrire des œuvres nouvelles qui réactivent, dans les mémoires et dans l'opinion publique, ce pan de l'histoire ukrainienne trop longtemps tu. Par ailleurs, la littérature ukrainienne de la diaspora commence à être diffusée en Ukraine. Une étude portant sur les œuvres de fiction ayant pour sujet le *Holodomor* nous a amenée à repérer l'existence de deux vagues de publication. La première vague se produit à l'époque de la chute de l'URSS (celle de la levée de la censure) ; l'autre prend son essor à l'occasion de la « promotion » du *Holodomor* mise en place par le président ukrainien porté au pouvoir par la Révolution orange – Viktor Youchtchnenko (2005-2010). Cette commémoration du *Holodomor* est un geste éminemment politique, bien entendu, qui a pour objectif de capturer un électorat qui a retrouvé une « conscience nationale » vive.

L'étude qualitative, quant à elle, de ce corpus de témoignages littéraires sur le *Holodomor* montre à quel point ils sont divers : variété des formes génériques (roman, récits fictionnel ou factuel, poème…), pluralité des destinataires (jeune, adolescent, adulte) et multiplicité de ses usages (artistique, informatif, éducatif, déontique). La même variété se retrouve dans les supports éditoriaux choisis : volumes, brochures, revues, magazines, journaux. Par exemple, la publication des poésies se fait principalement dans des périodiques, tandis que les récits poétiques, plus longs, paraissent dans des volumes ou des brochures. Il s'agit, dans la plupart des cas, moins de publications nationales que régionales dont l'aire de diffusion est relativement étendue. Parfois, le nom de l'édition n'est même pas indiqué, signe, généralement, que l'ouvrage en question est publié à compte d'auteur. Après avoir systématisé l'étude de ce corpus littéraire ayant trait à la Famine 1932-1933, nous pouvons en décrire les particularités génériques. Les écrits contemporains de fiction qui évoquent cette tragédie appartiennent à des genres littéraires variés, soit par ordre croissant eu égard au nombre de titres publiés : littérature de jeunesse (Zarjyts'ka, 2009), scénarios (Diatchenko, 1991) (documentaires sur des témoins et adaptations d'œuvres littéraires), recueils folkloriques de chants ukrainiens et de *tchastouchkis* russes[14], théâtre (tragédies et drames), roman (Kyr'iakh, 2007), poésie (poèmes brefs et récits poétiques) et la prose brève. La forme la plus utilisée est donc la prose brève qui connaît, elle aussi, des variations génériques diverses : récit fictionnel, récit documentaire (Khandros, 1990), récit autobiographique (Kyriy, 1989), récit-requiem (Khrapatch,

[14] Les *tchastouchkis* sont des chants russes dont les quatrains humoristiques et satiriques sont accompagnés par la balalaïka.

1993), roman-tragédie sous forme de nouvelles (Potoupeyko, 1994), récit commémoratif (Tsiupa, 1990), récit non-fictionnel (Tchemerys, 1998), récit autofictionnel (Motsnyi, 2000) et récit véridique (Il'iachouk, 2005). Cette variété de nominations génériques endogène[15] est l'indice que cette production est traversée par deux préoccupations majeures : la première a trait à la qualité mémorielle de l'événement décrit (« tragédie », « requiem », « commémoratif »), la deuxième au rapport que la *fiction* entretient avec la *vérité* (« documentaire », « véridique », « non-fictionnel », « autobiographique », « autofiction »).

L'analyse du paratexte des œuvres du corpus étudié (en l'occurrence les titres, les sous-titres, les épigraphes, les illustrations, les préfaces) est intéressante dans la mesure où elle montre que, sous la multitude de formes, se développe une thématique unique et commune. Par exemple, si l'on étudie de près les titres et les sous-titres des œuvres poétiques, on peut recenser un répertoire de champs lexicaux dominants et redondants. Ainsi pourrait-on distinguer ceux qui sont :

1/ *Dénominatifs* (ils désignent le massacre) :
– *Mort* (« mort », « l'autre monde », « dernier », « requiem », « assassin ») ;
– *Famine* (« faim », « famine », « *holodomor* », « *Holodomor* ») ;
– *Année* (« 1933 », « 33 », « trente-trois »).

2/ *Expressifs* (ils indiquent les réactions physiques et émotionnelles face au massacre) :
– *Souffrance* (« douleur », « peine », « pleurs », « malheur ») ;
– *Mal* (« tragédie », « horreur », « enfer »).

3/ Explicatifs (ils exposent les causes du massacre et les moyens de survie) :
– *Religion* (« destin », « punition », « péché », « psaume », « prière », « Notre Dame »).
– *Vie* (« mère », « Notre Dame », « petit frère », « berceuse », « souvenir »).

Il faut rappeler, en passant, que les nombreuses listes bibliographiques publiées à l'occasion de la commémoration du *Holodomor*[16] contiennent des erreurs sur le contenu des œuvres citées, ce qui révèle à quel point leur établissement a dû être bien rapide et fondé sur une approche purement formelle et superficielle. Ainsi a-t-on du mal a voir pour quelles raisons *La Faim*, un poème de Valeriy Boïtchenko (1988), est entré dans ces listes, car il n'a aucun rapport (en tous les cas, il n'a pas de lien évident) avec la Famine historiquement attestée. En effet, le mot « faim » est employé ici métaphoriquement et traduit plutôt le sentiment

[15] Ces dénominations n'ont aucune prétention théorique ; pour illustrer notre propos, il était nécessaire de reprendre tels quels les titres génériques choisis par les auteurs eux-mêmes et leurs éditeurs.

[16] Il s'agit d'opuscules bibliographiques édités par les différentes régions ukrainiennes dans lesquels les œuvres littéraires sont distinguées dans une rubrique à part, du type : « La Tragédie de peuple dans la littérature ». Par exemple, dans le recueil de la région de Zaporijjia sont recensées 128 sources littéraires (Serhiènko, 2008 : 56-61).

de vide spirituel que connaît l'auteur. De même, comment expliquer que le célèbre roman de Knut Hamsun, La Faim, soit mentionné dans la liste des œuvres littéraires sur le *Holodomor*, si ce n'est par négligence, inculture ou erreur ?

Il faut admettre que la majorité des écrivains et des poètes de la littérature du *Holodomor* n'est pas connue du grand public et n'a pas obtenu une consécration littéraire dans le champ des lettres ukrainiennes. On peut trouver à ce phénomène plusieurs explications : tout d'abord, comme nous l'avons signalé, ce sont des auteurs régionaux qui s'emparent de cette thématique et leur zone d'influence et de chalandise, si l'on peut dire, est forcément limitée ; ensuite, pour un grand nombre de ces auteurs leur condition de témoin l'emporte sur leur statut d'écrivain – ce ne sont pas des écrivains « professionnels » et ils manquent parfois de « métier » ; enfin, il faut toujours avoir à l'esprit que les auteurs qui ont choisi de traiter un tel sujet ont été souvent pourchassés et interdits de publication, si bien qu'il leur a été difficile de se faire un nom et une réputation dans la littérature ukrainienne.

Afin d'exemplifier au mieux notre propos, il paraît opportun d'examiner de plus près trois échantillons d'écrits qui contiennent tous dans leur titre le mot « *Holodomor* » ; soit : 1/ le récit de fiction d'Yevhène Houtsalo, *Holodomor* (1990), 2/ le récit autofictionnel d'Arkadiy Motsnyi, *La Vérité horrible sur le Holodomor (les souvenirs sur le Holodomor de 1932-1933)* (2000), 3/ et, enfin, le poème de Nina Vynohrads'ka *Holodomor* (2007). Écrivain et journaliste soviétique ukrainien très prolifique, Yevhène Houtsalo (1937-1995) a travaillé comme rédacteur aux éditions « Radians'kyi pys'mennyk[17] », et dans plusieurs journaux ukrainiens – son premier poème, *Le Drapeau rouge*, est publié sur un journal mural alors qu'il est encore au collège. Cet auteur a beaucoup écrit et ce dans tous les genres (poésie, nouvelles, récits, romans, essais, littérature de jeunesse, scénarios des films de fiction et de télévision) ; à partir de 1962, il fait paraître une œuvre pratiquement tous les ans. Ses thèmes de prédilection sont « la vie à la campagne » et « la morale et la sagesse du peuple ». Dans son œuvre, il s'intéresse en premier lieu à l'homme pour tenter de le connaître dans ses tréfonds, qu'il soit seul face à lui-même ou immergé au milieu de ses semblables ; il s'intéresse aussi à l'histoire, et en particulier à la Seconde Guerre mondiale. Yevhène Houtsalo est un auteur reconnu : il a reçu plusieurs prix littéraires soviétiques dont le plus prestigieux, le prix de Chevtchenko, en 1985, et ses livres sont traduits en plusieurs langues dont le français (*Littératures de l'URSS. Anthologie de nouvelles contemporaines*, 1989). Son récit intitulé *Holodomor* fait partie d'un triptyque, *Les Larmes de Notre Dame*, dont les deux autres volets relatent aussi les épisodes tragiques qu'a connus l'histoire ukrainienne, à savoir l'occupation allemande dans la campagne ukrainienne (*La Déraison*) et les tourments de l'époque de l'après-guerre (*La Malédiction*). Ces œuvres, une fois écrites, sont rangées par leur auteur « dans le tiroir », et ne seront publiées qu'à l'approche de l'indépendance de l'Ukraine, en 1990. Ces

[17] En français : « l'écrivain soviétique ».

trois récits sont en fait des paraboles qui illustrent le destin que connaissent les paysans ukrainiens : dans *Holodomor*, la famine qui décime le peuple est présentée comme une campagne d'extermination organisée délibérément par le régime bolchévique ; dans *La Déraison*, l'apocalypse dans laquelle vivent les gens pendant la guerre est décrite comme une suite de violations des normes morales qui forment le ciment de toute vie commune ; dans *La Malédiction*, l'auteur raconte les événements qui annoncent l'avènement du Jugement dernier pour l'humanité pécheresse.

L'intrigue du récit *Holodomor* est structurée autour du destin de quelques personnages qui peuvent être répartis en deux groupes : les paysans mourant de faim et les représentants du pouvoir (le chef du *kolkhoze*, le maire du village et les « activistes »). La faim est décrite comme une situation extrême qui permet de dévoiler le véritable caractère des personnages ; elle est aussi la manifestation du pouvoir du Mal qui règne dans le village. L'acte qui inaugure la domination du Mal se trouve précisément dans l'*incipit* du récit : l'église du village est détruite et le prêtre arrêté. À partir de là, tout va de mal en pis, la tragédie de la Famine frappe inexorablement tous les hommes, qui n'ont d'autre choix que de se laisser mourir de faim, de sombrer dans la folie ou de s'adonner au cannibalisme, emportés qu'ils sont par un instinct de survie dément. En définitive, le salut ne peut venir que de Dieu qui symbolise la conscience et la vérité. En effet, le titre du recueil confirme l'importance des métaphores religieuses, et il est évident que le lecteur est invité à « transporter » (tel est le sens étymologique de la métaphore) la figure de Notre Dame sur celle de l'Ukraine et à considérer que ses larmes sont ses propres tragédies. Le tableau que dresse l'auteur et que le lecteur peut imaginer aisément grâce à son art est profondément apocalyptique : errance des affamés à la recherche de tout ce qui se révélerait consommable (hérissons, vipères, hirondelles, orties, etc.) ; omniprésence de la mort qui, de ce fait, se banalise ; impassibilité étrange des parents devant l'agonie de leurs jeunes enfants. L'horreur fait donc partie du quotidien et plus personne ne semble s'en étonner : la jeune Halia perd la raison dans l'indifférence totale, tant son cas est devenu commun ; aucun habitant du village ne semble épouvanté par le fait que Youstyna soit devenue une anthropophage ; les cadavres, qui gisent çà et là à la vue de tous, ne sont plus enterrés et les chiens les mettent en pièces sans qu'aucun homme ne les chasse ; le spectacle de jeunes enfants et de vieillards venus implorer à genoux et en vain les « activistes » de leur donner à manger n'émeut plus grand monde. Il est vrai, aussi, que certains épisodes sont rapportés parfois avec un humour noir hallucinant et corrosif, comme c'est le cas dans l'anecdote sur le père Hnylokvas. Celui-ci est chargé de ramasser dans sa charrette les cadavres qu'il trouve en vue de les ensevelir dans le cimetière du village, besogne pour laquelle il reçoit une demi-livre de pain pour chaque corps transporté ; un jour, il trouve une vieille femme qui est en train d'agoniser chez elle et, faisant preuve d'un sens pratique ahurissant et inhumain, il lui propose, alors qu'elle est encore vivante, de la charger sur sa charrette et de la jeter dans la fosse commune, prétextant que de toute façon il faudra le faire bientôt et que

cela lui évitera un voyage supplémentaire. On le voit, les paysans sont pris comme dans une souricière, car il n'existe aucune issue pour eux. Il faut ajouter, en effet, que les exhortations pour encourager les paysans à entrer au *kolkhoze* ne sont suivies d'aucun effet, tant les gens, affaiblis par la faim, sont incapables de travailler physiquement ; et, comme le proclame le slogan implacable des activistes[18], « Qui ne travaille pas, ne mange pas ». Ainsi, Yevhène Houtsalo réussit-il, grâce à son art, à montrer et à faire sentir, avec une force remarquable, toutes les conséquences désastreuses qui s'abattent sur la campagne ukrainienne lors de la Famine. Ce n'est pas un hasard donc si le monument érigé à l'entrée du Mémorial pour la commémoration du *Holodomor* semble, à l'évidence, se souvenir d'une des figures imaginée par Yevhène Houtsalo qui hante à jamais l'esprit de tout lecteur : la jeune Halia Mouzyka, « mince et fine comme une bougie ».

L'autofiction d'Arkadiy Motsnyi, *La Vérité horrible sur le Holodomor (Les souvenirs sur le Holodomor de 1932-1933)* (2000), est précédée d'une préface auctoriale, « La parole au lecteur », dans laquelle l'auteur indique que, étant originaire de la région de Soumy, il a vu de ses propres yeux la Famine. Même si son métier de mineur ne le prédestinait pas directement à s'engager dans une telle voie, il a aidé un collègue à éditer un *Livre de Mémoire*, recueil de témoignages authentiques sur la tragédie qui s'était abattue alors sur les paysans ukrainiens. Après la mort de celui-ci, il décide, lui aussi, de publier un livre qui reprendra les notes qu'il a prises clandestinement à l'époque de l'URSS. Quand la Famine sévit dans son village, il a à peine six ans, mais le souvenir de ce qu'il a vu et vécu dans ces temps douloureux reste toujours vivace : « Il y a beaucoup de choses de ma vie que j'ai oubliées, qui se sont effacées de ma mémoire, mais ce temps horrible demeure devant mes yeux en m'infligeant une douleur toujours vivante, comme si cela s'était passé récemment, en non pas il y a un demi-siècle » (*ibid.* : 4). Arkadiy Motsnyi insiste sur le fait que son œuvre ne comporte aucune invention, même si son personnage principal, un petit garçon dénommé Ivanko, est entièrement fictif. En effet, sa mémoire d'enfant a enregistré à jamais ses propres souffrances et celles de ses proches ; mais ce qui est arrivé à sa famille n'est qu'un exemple singulier du sort commun réservé à tous les habitants de son village, qui mouraient par familles entières. Si les noms de ses personnages sont le fruit de son imagination, leur destinée est bien celle des nombreuses victimes de la Famine dont il a été un témoin privilégié, puisqu'il a été pris lui-même dans cette tourmente. Pour rendre plus crédible et véridique son récit, Arkadiy Motsnyi, dans la postface du livre, fournit des documents qui attestent l'exactitude et la véracité de ce qu'il a dit sur sa famille et sur les victimes de la Famine dans son village – *all is true*, pourrait-il dire en écho à ses illustres devanciers, Shakespeare et Balzac. C'est pourquoi, chez cet auteur, les procédés d'immersion fictionnelle sont toujours corrélés à un souci historiographique (citer ses sources, se référer aux travaux

[18] En général, les activistes sont des habitants du même village (des voisins, des parents, des amis…) que celui de leurs victimes ; l'horreur de la situation n'en est que plus insupportable, on en conviendra aisément.

des historiens, produire des archives) ; ainsi, à la fin du volume, une sorte de dossier documentaire à visée didactique est proposé au lecteur (notes sur certains aspects de l'histoire de l'URSS dans les années 30, bibliographie, photos d'archives de victimes mortes de faim, abandonnées et gisant dans les fossés ou au bord des routes).

Le poème de Nina Vynohrads'ka *Holodomor* (2006) contient lui aussi plusieurs motifs constitutifs de la littérature du *Holodomor*. En effet, dans ce texte, une survivante âgée, petite fille à l'époque des faits, se souvient : des fouilles frénétiques effectuées par les « activistes » à la recherche du moindre morceau de pain ; des recherches désespérées de nourriture par les affamés ; des ventres enflés par la faim ; des mères, quasiment folles, qui refusent qu'on leur arrache des bras leur enfant mort ; des cadavres, gisant çà et là, sur lesquels on ne prend même plus la peine de jeter une pelletée de terre ; de la démence qui fond sur ceux dont la souffrance devient trop insupportable ; des cas de cannibalisme ; du départ des pères vers les villes à la recherche d'une nourriture improbable qui sauverait les leurs ; de l'indignation et du désespoir ressentis à la vue des convois qui emportent le blé ukrainien à l'étranger ; des répressions sans merci de la Tcheka ; des persécutions qui frappent toute une nation ; des déportations en masse vers le Goulag ; des malédictions proférées à l'encontre du communisme russe ; des trois *holodomor*s successifs ; de l'appel à la solidarité et au patriotisme des Ukrainiens d'aujourd'hui ; de la nécessité des commémorations pour endiguer l'oubli qui menace la mémoire des victimes. La Famine est ainsi présentée comme l'événement fondateur de l'unité d'un peuple qui a inscrit « dans ses gènes la faim ». Comme Arkadiy Motsnyi, Nina Vynohrads'ka a le souci de rendre féconde la rencontre de l'histoire et de la mémoire et de relayer le discours historiographique trop longtemps empêché. Pour étayer la véridicité de son poème et emporter la conviction de son lecteur, elle livre en fin de volume un choix éclairant de reproductions d'archives soviétiques, datant de l'époque de la Famine, qui témoignent que celle-ci a été sciemment organisée par le pouvoir soviétique pour réduire à néant un peuple qui résistait à sa domination. Néanmoins, il faut avouer que ce montage est quelque peu artificiel, tant le lecteur a l'impression que le texte littéraire ne se suffit pas à lui-même et trouve une sorte de béquille dans le dossier documentaire ; en effet, sa fonction de lieutenance – pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (1994 : 25), c'est-à-dire la force indépassable d'un réel qui demande à être dit – est parfois étouffée par le maniérisme stylistique et le pathos. Comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

> « On aurait pu vivre dans une famille heureuse…
> Tout à coup, l'année trente-trois arrive comme un orage de neige.
> Très tôt le matin, les activistes vont
> Nous voler notre blé et nous déposséder de tout » (Vynohrads'ka, 2006 : 11).

Il faut dire que ce poème procède à une sorte de simplification, sinon de caricature, de l'événement, car il le coupe de sa réalité historique : la famine

semble tomber du ciel soudainement sur toute une nation, promise à un avenir radieux et qui vivait jusque-là heureuse et sans problèmes particuliers. Aussi le texte de Nina Vynohrads'ka n'est-il pas sans rappeler les « meilleurs » échantillons de la littérature soviétique qui donne à voir un monde manichéen où s'affrontent, camp contre camp, le bien et le mal, les bons et des méchants. En effet, comme le déclare Olena Levtchenko (2000 : 182-183),

> « [le] mythe soviétique, comme n'importe quel mythe idéologique, était construit sur un principe antinomique : il y avait, avant tout, les pôles "les nôtres" et "les autres". La réalité se structurait dans ce champ d'action réciproque. Il y a eu les rouges et les blancs, "les nôtres" et "les Allemands", il y a eu le passé d'avant la révolution et le futur communiste, qui correspondaient également à "l'autre" et au "nôtre". La narrativité mythologique n'est pas tournée vers des formes analytiques réflexives, elle déclare et blâme, tout en s'efforçant d'atteindre la plus haute effervescence émotionnelle. C'est pourquoi les moyens rhétoriques et les procédés de la presse d'opinion ont acquis une telle importance. Tout cela a naturellement fait croître le pathétique, un des indices indispensables du mythe et, probablement, sa principale force de structuration ».

Il est évident que cette surabondance de témoignages littéraires, dont les motifs et les schèmes narratifs se ressemblent quasiment tous, participe, *volens nolens*, à cette mythologisation du massacre, la fiction l'emportant alors sur l'irréductibilité du réel. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur les couvertures des livres sur le *Holodomor* pour voir se répéter les mêmes signes, généralement des images de croix plantées sur des tombes, de photos d'enfants squelettiques, de bougies de commémorations… Pour prendre la mesure d'une telle opération, il faut se souvenir des analyses de Roland Barthes sur le « mythe ». En effet, l'essence du mythe, pour l'auteur des *Mythologies*, consiste certes à cacher le sens toujours multiple et complexe du réel sous une signification monologale, mais surtout à déformer ce sens, à l'aliéner – c'est-à-dire à le rendre autre. Le mythe, pour Roland Barthes, apparaît assez paradoxalement comme une « parole dépolitisée » (titre d'un chapitre de l'ouvrage), dans la mesure où – et là se trouve sa duplicité foncière – il masque les conditions historiques et politiques de son énonciation, alors que son projet est d'orienter toujours la signification selon une certaine intention, évidemment contingente et liée au contexte de son apparition. Le mythe, dans le sens barthésien du terme, a donc éminemment un « caractère impératif, interpellatoire » (Barthes, 1957 : 211). Cette « adhomination » (du latin *ad hominem*, selon l'expression de Roland Barthes) vise un public précis (d'où son lien avec la publicité) à qui il promet un sens clair, consommable pourrait-on dire. Bref, publicité et duplicité caractérisent le mythe, dont la fonction principale est de « naturaliser » (*ibid.* : 204) un discours orienté, farci de fausses évidences, égrenant *ad nauseam* le « ce-qui-va-de-soi ». Et nous rejoignons Roland Barthes pour rappeler que le mythe – et celui du *Holodomor* n'échappe pas entièrement à la règle – est bien un langage et une « parole gelée » (*ibid.* : 85).

En effet, la littérature du *Holodomor* est soutenue et mise particulièrement « en valeur » par le pouvoir en place, en 2006-2010. *Le Prince jaune* est donc introduit dans les programmes scolaires et fait partie des lectures obligatoires ; il

est considéré comme LE chef-d'œuvre des documents littéraires du patrimoine culturel ukrainien qui relate d'une façon exemplaire cet événement historique. À partir de ce moment-là, l'œuvre de Vassyl Barka devient un agent de pollinisation par excellence dans la construction idéologique et l'édification d'une mémoire commune entreprises en direction d'un jeune public. Le *Holodomor* est ainsi le sujet de leçons obligatoires dans toutes les classes du secondaire. Nous avons pu examiner des plans de « leçons types », que les enseignants étaient fortement encouragés à suivre, qui confirment notre propos tant l'ensemble est édifiant – c'est le cas de le dire. En général, le roman de Vassyl Barka est bel et bien présenté comme la source principale des témoignages portant sur le *Holodomor*. De plus, il est suggéré vivement aux enseignants d'accompagner leur étude de tout un matériel didactique qui doit leur permettre de « mettre en situation » leurs élèves : un foulard noir, une tranche de pain noir, un bouquet de fleurs noué avec un ruban noir, une bougie, la Bible et le recueil officiel « Famine 1932-1933 ». Pour sonoriser cette installation mémorielle, on fait appel à des œuvres musicales comme, le Requiem de Mozart, ou les Fugues de Bach. Le visionnage du film *Famine-33*[19] est également vivement conseillée.

Il est aussi demandé aux élèves de participer activement à cette célébration mémorielle. En effet, à la suite de leur lecture du *Prince jaune*, ils sont invités à coucher sur le papier leurs réactions et leurs commentaires et même, pour ceux qui ont un petit talent, à écrire sur le *Holodomor* des textes à prétention littéraire. Il faut bien avouer que toutes ces productions se ressemblent et ne sont, en fait, que des variations plus ou moins distantes du modèle qu'elles imitent, le réduisant d'ailleurs à une opposition manichéenne du type : les bons et courageux Ukrainiens *vs* le cruel Staline ou les méchants autres peuples indifférents. La citation de quelques extraits de ces textes scolaires montre à quel point un processus de *victimisation* qui tend à conférer aux victimes un statut social et sacré s'est installé dans les esprits des plus jeunes ; ce qui, notons-le en passant, permet à toute une société de ne pas assumer ses propres responsabilités et de ne pas retenir les leçons de l'Histoire. Ainsi peut-on lire dans la copie de la collégienne Kateryna Stronguina ceci :

> « D'une manière précise et détaillée, l'auteur [Vassyl Barka] représente la tragédie du peuple, en décrivant les souffrances d'une famille – les Katranyk. Leur sort est la preuve même de l'existence du génocide qui a été perpétré contre le peuple ukrainien et dont les conséquences ont été terribles : jeunes enfants aux ventres gonflés par la faim, malheureux sombrant dans la démence, cas de cannibalisme. […] Et le monde entier ne pouvait pas et ne voulait pas croire à cette tragédie horrible. […] C'est pourquoi nous, les descendants, nous devons garder la mémoire de ces pages terribles de notre histoire et de notre société, pour qu'elles ne se répètent plus jamais » (Nemtchenko, 2008 : 88).

[19] Accès : http://osvita.ua/school/lessons_summary/literature/6777/. Consulté le 06/01/14. Dans un opuscule bibliographique de la région de Ternopil, *La Tache noire dans l'histoire de l'Ukraine*, nous trouvons huit scénarios de ces leçons et soirées consacrées à la mémoire du *Holodomor* (Maskova *et al*., 2008 : 29).

Un autre élève, Valeriy Koulyk, en 2007, entreprend d'écrire un poème, *Sonnet de l'amertume humaine* :

> « Quand la mer nourrissait les habitants des côtes
> Et que Paris était noyée dans le luxe,
> Mon peuple plongé dans le *Holodomor*
> N'avait pour repas que de mauvaises herbes […]
> Et les mères criaient en sanglots !
> La planète en tressaille jusqu'à présent.
> El les enfants au ventre enflé appellent « Maman, ma… »
> Il ne leur reste pas une miette de force.
> Les bourreaux n'auront jamais de pardon.
> Le traître mort fauchait tout le monde… » (*ibid.* : 86)

En général, on insiste sur le fait que le destin des Katranyk symbolise le sort de toute l'Ukraine et que l'auteur a su mettre en corrélation l'événement historique proprement dit avec les plus belles pages des Saintes Écritures.

L'« écrivain du *Holodomor* », Vassyl Barka, est victime d'un accident cérébral grave en 1999, à la suite duquel il succombe en 2003, bien avant la « promotion » des famines ukrainiennes utilisées désormais comme un instrument politique et un enjeu électoral. Pour paraphraser Paul Ricœur (2000 : 11), on pourrait dire que l'on est passé d'une mémoire empêchée à une mémoire manipulée, qui constitue, dès lors, un véritable frein pour le développement des travaux d'historiens soucieux avant tout d'expliquer pourquoi le pire a été possible. Mais, à la suite des changements politiques récents qu'a connus l'Ukraine – arrivée à la tête de l'État d'un nouveau président – dès 2011, on peut noter que ce récit est rétrogradé dans la catégorie des « lectures facultatives », au profit de textes d'écrivains ukrainiens russophones et relativement peu connus. Assiste-t-on aussi à un changement de régime dans la mémoire commune ? La question mérite d'être posée.

Conclusion

On sait que Vassyl Barka ne considérait pas son récit, *Le Prince jaune*, comme son œuvre essentielle et magistrale, mais bien plus comme un devoir que chaque témoin doit rendre à l'Histoire. Une autre de ses œuvres – roman-poème au titre exemplaire dans le contexte de notre thématique de recherche – *Le Témoin*, méritait à ses yeux ce statut. Ce texte qui se compose de quatre volumes de 500 pages chacun reste introuvable, car il n'a pas été diffusé. Il existe, en fait, très peu de renseignements précis sur cette œuvre. Par exemple, on trouve dans la presse diffusée par la diaspora ukrainienne quelques maigres renseignements : en 1978, des habitants ukrainophones d'un village américain auraient commencé à recueillir de l'argent (il faudrait 25 000 dollars) pour éditer ce poème sur lequel son auteur aurait travaillé pendant 25 ans et qui comporte 48 000 lignes. Piotr Rawicz (1981 : XIX) note déjà dans sa préface que Vassyl Barka est « l'auteur d'une monumentale

épopée en vers intitulée *Le Témoin*, où il évoque entre autres l'extermination des Juifs en Ukraine sous Hitler[20] ». Affaire à suivre donc, car l'écrivain Vassyl Barka ne cessera peut-être jamais d'être à la fois l'*abeille* qui pollinise la mémoire et l'histoire communes et la *guêpe* qui pique de son venin la mémoire endormie et obligée.

Références

Barka V., 1947, « Paradis », *Vitchtchyzna*, 3-4, 2005, p. 94 (en ukrainien).

— 1953, *Paradis*, Jersey City/New-York, Svoboda (en ukrainien).

— 1962a, *Le Prince jaune*, Munich/New York, Soutchasnist' (en ukrainien).

— 1962b, *Le Prince jaune*, New York, Union des Ukrainiennes d'Amérique, 1968 (en ukrainien).

— 1962c, *Le Prince jaune*, trad. de l'ukrainien par O. Jaworskyj, Paris, Gallimard, 1981.

— 1962d, *Le Prince jaune*, Kyïv, Dnipro, 1991 (en ukrainien).

— 1962e, *Le Prince jaune*, Kyïv, Naükova doumka, 2008 (en ukrainien).

— 1981, *Le Témoin*, 4 vol., New-York, Soutchasnist' (en ukrainien).

Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éd. Le Seuil, 1970.

Boïtchenko V., 1988, « La Faim », *Vittchyzna*, 11, nov., p. 12 (en ukrainien).

Diatchenko S., 1991, *L'Horreur*, Kyïv, Stolytsia (en ukrainien).

Dranenko G., 2014, « Le *Holodomor* dans les œuvres des écrivains de la "Renaissance fusillée" : déqualification, oubli et palingénésie du témoin », pp. 207-236, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Gramsci A., 1958, *Scritti giovanili*, Torino, Einaudi (en italien).

Grossman V., 1970, *Tout passe*, trad. du russe par J. Lafond, Paris, Stock, 1972.

— 1980, *Vie et destin*, trad. du russe par A. Berelowitch avec la collab. d'A. Coldefy-Faucard, Paris, Éd. l'Âge d'homme, 2011.

Hontchar O., 1960, *L'Homme et les armes*, Kyïv, Dnipro, 1987 (en ukrainien).

Houtsalo Y., 1990, « *Holodomor* », pp. 4-85, *in* : Houtsalo Y., *Les Larmes de Notre Dame*, Kyïv, Molod' (en ukrainien).

Il'iachouk M., 2005, *Sur le chemin de Staline*, Kyïv, Memorial, 2005 (en ukrainien).

Khandros B., 1990, « La Mort », *Vittchyzna*, 8, août, pp. 108-126 (en ukrainien).

Khrapatch H., 1993, *Sous la croix,* Khmelnytskyi, s.n. (en ukrainien).

Kobets' O., 1961, *Le Soleil se lève. Lectures pour les enfants ukrainiens : poésie, contes, récits*, New York, s.n.

[20] La petite note sur l'auteur ukrainien dans *l'Encyclopédie Larousse* reprend cette information et précise que ce poème a été créé en 1958. Accès : http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Barka/171271. Consulté le 16/10/14.

Kyr'iakh S., 2007, *Sur les sentiers des années tragiques*, Rivne, Azaliïa (en ukrainien).

Kyriy I., 1989, *Le Printemps affamé*, Kyïv, Molod', 1993 (en ukrainien).

Lanovenko P., 1966, *Le Pain immortel*, Kyïv, Radians'kyi pys'mennyk (en ukrainien).

Levtchenko O., 2000, « La création des mythes dans le paysage audiovisuel de l'Ukraine », pp. 179-191, *in* : Horsky V., Nivat G., Popovitch M., dirs, *Ukraine, renaissance d'un mythe national*, Genève, Euryopa études, Institut européen de l'Université de Genève.

Littératures de l'URSS. Anthologie de nouvelles contemporaines [Collectif], 1989, Marseille, Sud.

Mak O., 1973, *Les Pierres sous la faux*, Kyïv, Hlobous, 1994 (en ukrainien).

Maskova N. *et al.*, dirs, 2008, *Une tache noire dans l'histoire de l'Ukraine : liste bibliographique*, Ternopil, Bibliothèque régionale de Ternopil (en ukrainien).

Motsnyi A., 2000, *La Vérité horrible sur le Holodomor (les souvenirs sur le Holodomor de 1932-1933)*, Lviv, Vydavnytstvo M. P. Kots' (en ukrainien).

Movtchan R., 2002, « *Le Prince jaune* de Vassyl Barka », *Dyvoslovo*, 4, pp. 21-25 (en ukrainien).

Ozouf M., 2011, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le Débat. L'Histoire saisie par la fiction*, 165, mai-août, pp. 13-25.

Nemtchenko A., 2008, *Le Livre de la mémoire : Le* Holodomor *de 1932-1933 dans le district de Tchaplynka*, Kyïv-Kherson-Tchaplynka, Prosvita (en ukrainien).

Parrau A., 1995, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 2009.

Pliouchtch L., 1981, « Le génocide ukrainien », *Le Monde,* 20 mai. Accès : http://lettresukrainiennes.blogspot.fr/2011/08/blog-post_136.html. Consulté le 06/01/13.

Potoupeyko M., 1994, *Dans le piège de la mort,* Kyïv, Dnipro (en ukrainien).

Rawicz P., 1981, « Préface », pp. I-XXI, *in* : Barka V., *Le Prince jaune*, Paris, Gallimard.

Ricœur P., 1994, « Histoire et rhétorique », *Diogène*, 168, pp. 9-26.

— 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. Le Seuil.

Roudenko M., 1978, *La Croix*, Kyïv, Smoloskyp, 1996 (en ukrainien).

Samtchouk O., 1934, *Mariya*, Paris, Éd. du Sablier, 1955.

Serhiènko O., dir., 2008, *Les Holodomors de 1921-1922, de 1932-1933 et de 1947 en Ukraine : Bibliographi*e, Zaporijjia, Université nationale (en ukrainien).

Stadniuk I., 1963, *Les Hommes ne sont pas des anges*, Kyïv, Dnipro, 1981 (en russe).

— 1993, *La Confession d'un staliniste*, Moscou, Patriot (en russe).

Stelmakh M., 1969, *La Douma de toi,* Kyïv, Dnipro, 1984 (en ukrainien).

— 1978, *Les Quatre gués*, Kyïv, Dnipro, 1989 (en ukrainien).

Tchemerys V., 1998, « Tu es à qui, toi qui es à personne ? », *Literatourna Oukraïna*, 18 juin, p. 5 (en ukrainien).

Tsiupa I., 1990, *Les Meules insatiables*, Kyïv, s.n., 2003 (en ukrainien).

Vynohrads'ka N., 2007, *Holodomor*, Kharkiv, Oryhinal, 2007 (en ukrainien).

Zarjyts'ka E., 2009, *Les Trois marches vers le* Holodomor, Dnipropetrovsk, Porohy (en ukrainien).

Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs 195-209

SYLVIE THIÉBLEMONT-DOLLET
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme lorraine
Université de Lorraine
sylvie.thieblemont@univ-lorraine.fr

OUSMANE SEMBÈNE, UNE FIGURE DE TÉMOIN « METTEUR EN FORME » ET POLLINISATEUR

Résumé. — Ousmane Sembène (1923-2007), cinéaste sénégalais très engagé, a endossé plusieurs fonctions de témoin, de son vivant et *post mortem* : en effet, de témoin de témoin et de témoin obligé de différents problèmes spécifiques à l'Afrique (plus particulièrement celui du colonialisme et de ses conséquences), il est devenu au fil de ses réalisations (films et ouvrages) et prises de paroles publiques (entretiens, discours lors de festivals), témoin « metteur en forme » et surtout témoin pollinisateur. Et, de fait, il a tenté de reconstruire un passé douloureux, celui des colonisés, décliné comme des vérités à restituer non seulement à sa génération, mais aussi aux générations à venir. Aussi cet article examine-t-il comment cette figure importante pour l'histoire de l'Afrique a réussi à inscrire son œuvre dans une forme d'intemporalité et à la rendre pollinisatrice.

Mots clés. — Ousmane Sembène, témoin obligé, témoin metteur en forme, témoin pollinisateur.

Ousmane Sembène (1923-2007) fait partie des figures sénégalaises militantes importantes parce qu'il s'est engagé très tôt dans l'écriture littéraire et cinématographique pour témoigner de différents problèmes spécifiques à l'Afrique, plus particulièrement celui du colonialisme et de ses effets. Cet homme qui a toujours revendiqué son appartenance au clan des *Ceddo*, terme désignant les hommes du refus, les rebelles, les insoumis, a, pour attester de son engagement, réalisé des œuvres – notamment cinématographiques – dénonçant avec force l'oppression du colonisateur et la compromission de ce qu'il appellera la classe néocoloniale sénégalaise. Dans cette perspective, il a réalisé des films avec un premier court-métrage, *Niaye* (1964, 20'), suivi de trois longs-métrages, *Emitaï* (1971, 95'), *Xala* (1975, 128') et *Camp de Thiaroye* (1988, 148') au travers desquels il a prôné « la décolonisation mentale » (Murphy, 2000 : 70). De fait, outre la domination violente du colon, les guerres coloniales l'auront profondément marqué et révolté. Et pour réveiller son peuple et conscientiser les Africains de leur propre capacité à se prendre en main, il décidera de devenir le témoin « obligé » (Thiéblemont-Dollet, 2014) de ces épisodes douloureux, même s'il n'a pas vécu *de visu* certains de ces drames comme le massacre du Camp de Thiaroye[1].

Du témoin obligé au témoin « metteur en forme » et pollinisateur

Ousmane Sembène a montré l'horreur des opérations militaires françaises au Sénégal et au-delà. À l'occasion de différents entretiens, il explique que, partout on tuait en Afrique, à Dimbokoro, à Thiaroye, à Yamboskoro, à Grand-Bassam, à Dakar, à Sétif et qu'il fallait en parler, mettre en scène, de manière plus ou moins suggestive. Mais il ne fallait pas non plus oublier de représenter les désillusions vécues par tous ces engagés qui, après avoir libéré la métropole de l'oppression nazie, se retrouvaient démobilisés, sans décoration, sans reconnaissance et avec une solde cristallisée, puis gelée. C'est dans cet agencement des souvenirs d'autres tirailleurs et du tirailleur que lui-même a été, qu'Ousmane Sembène s'est autoproclamé le promoteur de la défense du passé douloureux de ces anciens soldats soumis aux ordres des colons. C'est aussi pour cela qu'il a mené une carrière de témoin à entendre comme une accumulation d'expériences, la sienne et celle des autres (Tréanton, 1960), soit « une succession d'actions réactives défensives, tactiques, anticipatrices etc., que celui-ci a choisies *en son nom personnel* pour gérer ses rapports avec le pouvoir contraignant » (Passeron, 1990 : 20). Il s'est inscrit de la sorte dans les trois dimensions qu'Olivier Fillieule

[1] Tout au long du film, O. Sembène va dénoncer la non-reconnaissance et le mépris affiché des colons à l'égard des tirailleurs démobilisés et surtout la tuerie du 1er décembre 1944, destinée à mettre fin à ce que l'armée coloniale avait estimée être une rébellion au sein du camp des 1 280 tirailleurs regroupés à leur retour de France le 21 novembre 1944.

(2009 : 91-92) distingue dans sa notice « Carrière militante » du *Dictionnaire des mouvements sociaux* puisqu'il a entrelacé à la fois « l'acquisition de ressources – [des] savoir-faire et savoir-être » par la réalisation de films, leur diffusion et les débats menés à leur propos avec les populations rurales ou urbaines, puis, « l'acquisition d'une idéologie […] [qui lui a permis de donner] une [certaine] vision du monde », ici, celle du colonialisme mise en tension avec l'histoire des tirailleurs et des Africains en général, et enfin, la transmission de son engagement et de son œuvre de dénonciation qu'il a fait germer auprès de réseaux variés, voire à connotations militantes (artistes, lycéens, enseignants, journalistes, etc.).

Promoteur de la cause des tirailleurs, surtout de la Seconde Guerre mondiale, et se voulant « militant par conscience » (Pierru, 2009), Ousmane Sembène a ainsi créé des récits fictionnels *via* le cinéma, fondé sur la démonstration d'un « j'y étais » (Fleury, Walter, 2012), alors que pourtant, il n'était pas présent au moment des différents massacres subis par ces compatriotes. Certes, il aura été mobilisé en février 1944, et affecté au camp d'entraînement du sixième régiment d'artillerie coloniale aux Mamelles (Dakar), pour être ensuite envoyé comme chauffeur mécanicien au Niger, au Maroc et en Algérie, et aura subi le racisme de l'armée coloniale. Mais jamais il n'aura vécu, ni vu, les atrocités subies par ses frères d'arme. Cependant, il aura tenté, tout au long de sa vie, de faire connaître cette histoire des tirailleurs en la rendant « vivante sur les écrans d'une façon qui garantisse […] un nombre élevé de spectateurs », en « restituant aux faits historiques une part d'immédiateté [qui sinon aurait été] impossible » (Moitt, 1996 : 136-137), et par conséquent en transmettant au plus grand nombre non seulement un passé, mais aussi ce qu'il avait coutume d'appeler une « leçon d'histoire ». Dès 1956, il a également réussi, par le biais de ses textes et films, à devenir le témoin légitime de cette période de l'histoire, et à se placer, par rapport à ses publics potentiels, comme un témoin prophète (Danblon, 2006). Comme cela s'est souvent pratiqué en Afrique ou en Amérique latine, il a cherché à établir des liens entre le présent et l'avenir, soit de proposer dans ses films, des discours à dimension prémonitoire, lui conférant ainsi ce statut spécifique de témoin cité précédemment. C'est ce qu'il a fait dans *Camp de Thiaroye*, avec la création du personnage Pays (prénom qui signifie Afrique) lequel, bien que muet, cherche, tout au long de l'intrigue, à faire comprendre à ses camarades qu'ils ne seront pas traités comme il se doit, puis plus tard, qu'ils seront violemment punis en raison de leur opposition aux autorités militaires coloniales[2]. Revenu traumatisé de son emprisonnement dans un camp allemand, Pays annoncera en vain à ses compatriotes, à coups de casque et de gestes désespérés contre les pans du mirador, puis des baraquements, leur fin tragique, non pas liée à l'ennemi

[2] L'opposition des tirailleurs aux autorités militaires coloniales se traduit par un refus de rentrer dans leur village sans la solde attendue puis une négociation avec le général Dagnan, responsable de la division Sénégal-Mauritanie, pour obtenir le même dû que les militaires français.

qu'ils avaient longtemps combattu – l'Allemand nazi – mais aux militaires français colons expatriés à Dakar.

> « [Pays] est le témoin du drame du passé sur les camps de concentration de la colonisation, il est très discipliné, très seul, très solitaire, mais il ne peut le dire. Et dans ces circonstances, [il est muet et dans un camp de transit] personne ne peut le croire. […] Juste avant qu'ils ne soient massacrés par les soldats coloniaux français, il frappe son casque tragiquement et furieusement contre les hangars en bois pour provoquer leur stupeur, mais hélas ! Il est trop tard. Et comme conséquence de cela, tout le monde est tué » (Sembène, entretien avec Owoo, 1989 : 133)[3].

Ousmane Sembène a produit du pathos, soit « un ensemble de figures et de mises en scènes propres à produire la persuasion » (Danblon, 2006 : 243) ou encore une sorte de « fiction [qui] […] a consisté à faire comme si […] les choses [ici, les tragédies telles que rapportées par Ousmane Sembène] étaient évidentes » (*ibid.*). Et cela a fonctionné auprès des publics qui ont vu les œuvres du cinéaste, notamment *Camp de Thiaroye*. Car le cinéaste a répondu à différents critères qui lui ont permis de persuader et de contaminer ses publics (*ibid.*) : d'abord, un statut, celui d'un cinéaste anti-colonialiste ; puis une fonction, celle d'un militant disséminant son œuvre partout où il le pouvait, notamment avec le cinéma forain[4] ; troisièmement, un charisme noué à ses engagements et à l'adaptation de son propos à ses publics, charisme associé à la représentation que ces mêmes publics se sont fait de lui avant même qu'il ne s'exprime pour eux. De témoin obligé, il a glissé vers le statut de témoin professionnel, c'est-à-dire qui sait et détient la connaissance, tout en ayant conscience que toute parole ou image ne sont pas forcément témoignages comme tout fait n'est pas événement, mais peuvent servir la cause du témoignage (Housset, 2005). En effet, pour Ousmane Sembène, témoigner n'était pas simplement donner un récit véridique, il en a attesté volontiers avec ses films de fiction. Il s'agissait plutôt de répondre au scandale que fut le colonialisme par un engagement militant et permanent. Et c'est ce dont il témoignera qui devra avoir un impact sur les autres et qui construira le témoignage autour de ce passé et du colonialisme, et non l'inverse. Ousmane Sembène va ainsi tisser son parcours professionnel de cinéaste témoin autour de discours témoignants façonnés pour des espaces de réception privés et publics,

[3] « First of all, the dumb characters'name is Pays, which means Africa. In him we see the concentrated experiences of all fellow soldiers of the way in which some of them fought and died […]. Do you remember the scene in which Pays firts encounters the barbeb wire in total disbelief and astonishment. He is assured by one of his mates who scoops some soil from the ground and rubs it on Pays'head and hands and says : "Look, Pays, look, we are home, back home to Africa, back on our own soil. Wake up, man, this isn't Germany… this is Senegal". Pays, of course, remains unconvinced. Pays is Africa. He has been abused and traumatized. He can't talk. He is alive, he can look and see, he can touch, and he can see the future. He is the beholder of the drama of the past, on the concentration camps of colonization, very disciplined, very alone, very solitary, but he can't express it. And in these circumstances nobody believes him. Remember in the final episode, just before they were massacred by the French colonial soldiers, he instinctively and symbolically and tragically and furiously knocks his helmet against the wooden sheds to arouse them from their stupor, but alas it is too late. So as a result of this, everybody is killed. A tiny mistake in life and your whole life is ruined ».

[4] Voir à ce propos le blog : http://blog.cineafrique.org/2009/08/27/rencontre-avec-sembene-ousmane-ecrivain-cineaste-senegalais. Consulté le 12/07/13.

et il va se poser non pas comme un simple metteur en scène, mais comme un metteur en forme (Dornier, Dulong, 2005). L'esthétisation de son œuvre va prendre ainsi une dimension monumentaire destinée à durer et à toucher toutes les générations, celles de son vivant et celles à venir, avec des visées particulières : alerter en continu ses contemporains du colonialisme, de ses effets pervers et des tragédies vécues par les tirailleurs et leurs familles, informer sur l'histoire des tirailleurs et de l'Afrique en général, s'opposer à la reconstruction d'une histoire du passé à la manière occidentale ou néocoloniale, qu'il a jugé déformée et déformante. Certes, il s'est vu confronter à des problèmes d'expression et de mise en forme d'une réalité, d'autant que ses récits ont toujours été agencés sur le mode de la fiction et n'ont revendiqué qu'une visée témoignante. Car peu lui importait que la manière de rapporter des faits particulièrement traumatisants soit parfaitement exacte ou non : il voulait que ses narrations « s'approchent de la vérité et deviennent une vérité […] [et] s'approcher de la vérité pour que cela devienne une vérité » (Delorme, 1992). Comme la plupart de ses films seront à un moment ou à un autre censurés par le pouvoir sénégalais ou le pouvoir français (notamment *Camp de Thiaroye* pour la France), ils susciteront l'envie d'être vus, prendront une valeur de témoignage inédite en Afrique, et participeront à l'élaboration d'une mémoire à transmettre et à ne pas remettre en question. On peut l'entrevoir, par exemple, avec l'émergence de blogs, sites et réseaux, diffusant des informations plus ou moins vérifiées concernant les mutineries et massacres des tirailleurs[5]. En outre,

> « si la censure a protégé ainsi les versions établies de l'histoire africaine et a constitué pour les cinéastes […] un obstacle, elle n'a pas réussi pour autant à briser leur détermination à témoigner et à réhabiliter à leur manière l'histoire. Les figures historiques, comme celles des tirailleurs de Thiaroye, s'en sont [donc] trouvées revalorisées » (Murphy, 2000 : 30).

Cette esthétisation du témoignage (Dornier, Dulong, 2005) a permis à Ousmane Sembène de restituer les expériences vécues, et surtout de les transmettre à grande échelle, provoquant une émotion et une adhésion très fortes. Ce qui ne fait pas d'Ousmane Sembène une figure de victime témoignante, mais une figure de témoin obligé et pollinisateur, inspirant – de différentes manières – d'autres témoins et témoignages, tant de son vivant qu'après sa mort et en divers lieux (Fleury, Walter, 2012). Modèle pour un grand nombre d'Africains, de descendants d'Africains, de militants anticolonialistes, il aura, qu'il l'ait voulu ou non (mais plutôt voulu), un ascendant très fort sur des hommes et femmes

[5] Voir par exemple : http://endehors.net/news/a-thiaroye-en-decembre-44-la-france-massacre-des-africains-qui-avaient-combattu-pour-les-francais-2. Consulté le 16/08/13 ; http://www.grioo.com/info991.html. Consulté le 16/08/13 ; http://www.forum-francophone.com/t1117-le-massacre-de-thiaroye-44-une-honte-pour-la-france. Consulté le 16/08/13 ; http://rebellyon.info/article1160.html. Consulté le 16/08/13 ; http://laparque.over-blog.com/article-le-massacre-de-thiaroye-et-autres--41509880.html. Consulté le 17/08/13 ; http://lhistgeobox.blogspot.com/2010/05/209-camp-thiroye.thml. Consulté le 21/08/13 ; http://www.upba.fr/UPBA_Decolonisation/Le%20Massacre%20de%20Thiaroye.pdf. Consulté le 22/08/13 ; http://caonomdunchien.blogspot.fr/2011/11/la-teve-cest-fantastique-le-massacre-de.html. Consulté le 22/08/13 ; https://www.facebook.com/AfrocentricityInternationalParis/posts/371890779569955 (page facebook). Consultée le 22/08/13.

de toutes origines sociales et il aura réussi à réécrire l'histoire du colonialisme africain *via* un média de masse – le cinéma – afin de politiser et polliniser ses publics et les publics africains dans leur ensemble.

Le témoin pollinisateur

Par les festivals, films, sites et blogs

Si l'histoire des tirailleurs de Thiaroye a longtemps été mise de côté par les États français et sénégalais, il en a été autrement pour les étudiants de l'Institut des hautes études et des enseignants d'histoire de géographie de Dakar qui, dès 1950, manifestent, plusieurs fois par an, leur colère, et ont recours à l'usage du théâtre pour rappeler le drame, avec pour figure de proue, l'historien Cheikh Faty Faye[6]. En effet, il est l'un des premiers universitaires à user du registre littéraire et fictionnel pour faire connaître cette tragédie parmi d'autres, avec en 1978, une pièce intitulée *Aube de Sang* publiée dans le bulletin *Ande Dopi*, puis en France en 2005 aux éditions L'Harmattan. Pourtant, l'événement ne sera pris en compte par les publics africains que lorsqu'Ousmane Sembène réalisera en 1988 *Camp de Thiaroye* : c'est en effet à partir de cette date que se propage l'histoire rapportée par le cinéaste, qui sera reprise et servira de modèle, de ressource, de matrice et de support à d'autres formes testimoniales.

D'abord, ce sont les festivals de cinéma internationaux qui donnent au film une immense visibilité, sensibilise l'opinion à ce que fut le colonialisme blanc et pollinisent le propos du cinéaste dont on retrouve, du reste, trace aujourd'hui *via* quelques textes sur le site Africultures[7] ou de nombreux articles de presse américains[8]. Rares sont les festivals de cinéma panafricain ou autres qui n'abordent pas le sujet et ne reprennent pas la thématique du tirailleur *via Camp de Thiaroye*. Film diffusé et couronné à plusieurs reprises (Thiéblemont-Dollet, 2014) depuis 1989, il permet à Ousmane Sembène, de son vivant, de faire entendre sa voix à propos de la colonisation, d'animer des débats, de répondre à de multiples interviews, d'être l'invité d'honneur de nombreuses manifestations culturelles et

[6] Actuellement retraité, mais œuvrant toujours pour Thiaroye, Cheikh Faty Faye a vulgarisé ses travaux de recherche en donnant une série de conférences. Cet historien avait accepté de faire partie de la commission initiée par le président Abdoulaye Wade et présidée par Iba Der Thiam pour l'organisation d'actions mémorielles sur les tirailleurs, ce afin de porter le message de ceux qui se battaient pour la reconnaissance du drame de Thiaroye.

[7] Accès : http://www.africultures.com/php. Consulté le 10/07/13.

[8] Les articles américains sont référencés sur le site : https://www.mtholyoke.edu/courses/sgadjigo/index.html. Consulté le 12/07/13. Voir aussi les travaux suivants : Busch, Annas, 2008 ; Petnkeu, 2005.

mémorielles[9], de recevoir de nombreuses récompenses et d'être membre de jurys ou président de plusieurs festivals. Après sa disparition en 2007, l'homme et son œuvre ne sont pas oubliés, au contraire, et son message se perpétue. Par exemple, on citera l'édition du vingtième *Festival du film africain de New York* de 2013 où Ousmane Sembène a été mis à l'honneur par la diffusion de deux de ses films, *Borom Sarret* (1963, 20') et *Guelwaar* (1991, 90') et par les conférences autour de sa carrière de militant et d'homme engagé contre le colonialisme[10] ; à l'identique, on retrouve la même démarche au *Festival Arts des Sud* qui, depuis huit ans, organise des rencontres autour de films et de réalisateurs issus de l'Afrique et de sa diaspora (Caraïbe, Amérique du Sud…) à Mont-de-Marsan et où régulièrement, l'engagement d'Ousmane Sembène est revisité. Il en est de même au festival *Continent Afrique*[11] à Pau, notamment lors de sa 19e édition (18-25 octobre 2012), où les thématiques autour de l'anticolonialisme sont reprises *via* l'œuvre d'Ousmane Sembène et où certains cinéastes comme Alain Gomis ou Moussa Touré ont dit reprendre la suite du maître[12]. Émergent, çà et là, différentes voix qui poursuivent le travail de sensibilisation d'Ousmane Sembène dont le très court métrage, *L'Ami Ya Bon* (8'35''), réalisé en 2004 par Rachid Bouchareb et présenté au Festival de Milan la même année, en a été un exemple fortement symbolique. Le réalisateur a repris *in extenso* la démarche du cinéaste sénégalais et s'est réellement inscrit dans la figure de témoin pollinisateur. Ce film d'animation[13] a été mis en ligne dès 2004 sur le blog *Zéro de conduite*[14], blog qui outre quelques éléments brefs sur l'histoire de Thiaroye et celle des tirailleurs, a proposé aux internautes un dossier ''dit pédagogique'' destiné à « proposer quelques éclaircissements historiques », soit de revenir « sur l'un des épisodes les plus honteux de l'histoire de l'armée française : la répression sanglante, le 1er décembre 1944, d'une mutinerie de tirailleurs sénégalais réclamant le paiement de leurs arriérés de soldes ; un épisode déjà porté à l'écran par le réalisateur – et lui-même ex-tirailleur – Sembène Ousmane […] avec *Camp de Thiaroye* ». Il est intéressant de prendre en compte la première partie de la

[9] Par exemple : Festival rencontre monde, Finlande, 1990 ; *San Francisco International Film Festival,* 1993 ; Afrika film festival, Louvain, Belgique, 1997 ; *Festival African Film Festival de New York*, 1997 et 2001 ; festival international des films de quartier de Dakar, 2004 ; festival de Cannes en 2005.

[10] « NY African Film Festival. More than just a festival » (s.n, s.d). Accès : http://www.africanfilmny.org/2013/2013-20th-new-york-african-film-festival. Consulté le 14/03/13.

[11] Accès : http://www.lemelies.net/images/programmation/201210/progcontinentafrique.pdf. Consulté le 06/07/13.

[12] On notera encore le *Festival du Cinéma Africain, d'Asie et d'Amérique latine* de Milan, où à plusieurs reprises depuis 2008, le cinéaste est d'une manière ou d'une autre célébré et son message retransmis, voire repris par d'autres jeunes ou nouveaux cinéastes.

[13] Film co-produit par Tessalit Productions, Thoke-Axel Moebius et Tassili film. Voir : http://www.dailymotion.com/video/x7ml_l-ami-ya-bon-par-rachid-bouchareb_shortfilms. Consulté le 09/03/13. Voir aussi : http://www.tadrart.com/tessalit/lamiyabon/film.html. Consulté le 10/06/13.

[14] Accès : http://www.zerodeconduite.net/blog/index.php?itemid=1074#.UhlklzNOJdg. Consulté le 13/08/13.

note d'intention de Rachid Bouchareb, placée à la suite du *storyboard*[15], car elle explicite le projet et la posture déterminée de ce dernier :

> « Le camp Thiaroye au Sénégal fait partie des nombreux massacres coloniaux. Les tirailleurs sénégalais après avoir été prisonniers de guerre en Allemagne, dont certains à Buchenwald, de retour dans leur pays furent massacrés par l'armée française le 1er décembre 1945 à Thiaroye. Un film d'animation pour un sujet grave, c'est peut-être rare ? Mais cette équation m'a intéressé. Les tirailleurs africains, maghrébins qui se sont sacrifiés pour la mère patrie n'ont toujours pas été indemnisés. La distribution salle, télévision et le réseau Internet permettront de diffuser ce chapitre de l'histoire. Ma seconde intention est aussi d'avoir, en tant que cinéaste, une possibilité de m'exprimer avec un nouveau support : le film d'animation […] ».

Diffusé depuis 2005 sur Daylimotion (et régulièrement remis sur le devant de la scène par des internautes), puis sur Youtube[16] depuis 2011, le film, qui comporte du reste dans la note d'intention une erreur de date concernant le massacre – 1945 au lieu de 1944 –, a touché un public d'internautes particulier et engagé, que l'on retrouve sur d'autres blogs ou sites militants dédiés aux tirailleurs. Mais il n'a pas été, sauf erreur de notre part, diffusé en salle ou à la télévision française du moins. En revanche, les commentaires des internautes montrent que ce film a parfois été montré en salle de cours en France par des professeurs d'histoire et qu'il y a eu *a priori* discussion sur la thématique des tirailleurs maltraités à leur retour en Afrique. Il a été à l'origine du film *Indigènes*[17] du même Rachid Bouchareb sorti en salle en septembre 2006, lequel a participé, de manière plus ample, à la résurgence « d'un mythe éculé, celui de l'utilisation par l'armée française, de soldats coloniaux comme chair à canon lors des deux conflits mondiaux » (Balace, 2008 : 351). À ceci s'ajoute un nombre important de blogs et de sites qui reprennent fréquemment les passages les plus « émouvants » de *Camp de Thiaroye* pour laisser des traces de l'œuvre d'Ousmane Sembène. Dans ce foisonnement de supports mis en ligne de plus ou moins bonne facture[18], il est un site important du point de vue d'actions militantes et mémorielles, celui de la semaine anticoloniale de Belleville[19]. Dans plusieurs villes de France, y sont repris sous différentes formes – diffusions de films, débats, conférences, marches, salons du livre, invités prestigieux comme Stéphane Hessel – les propos majeurs d'Ousmane Sembène. Ainsi, en janvier 2012, *Camp de Thiaroye* était à nouveau diffusé avec des commentaires en ligne attestant de la modernité de l'œuvre : « Le film de Sembène est sans doute un peu long, mais il vaut absolument le détour pour la force de l'histoire qu'il raconte, pour la pertinence des questions qu'il pose, pour l'urgence des débats qu'il continue de susciter »

---

[15] Scénarimage ou mise en images du scénario sous formes de vignettes illustrées.

[16] Accès : http://www.youtube.com/watch?v=tZeuJFF-G2k. Consulté le 13/08/13.

[17] Rachid Bouchareb, *Indigènes*, 2006, 119'.

[18] Voir note 6.

[19] Accès : http://www.anticolonial.net/spip.php?page=recherche&recherche=Semb%C3%A8ne. Consulté le 11/07/13. Ce site illustre également son engagement par une page facebook qui permet aux individus de montrer leur engagement par un simple clic de type « j'aime » : https://www.facebook.com/semaineanticoloniale. Consulté le 12/07/13.

(*Utopia Bordeaux*, 23/01/2012[20]). Sur le site *Clap Noir* qui s'intéresse aux films et audiovisuels africains, 27 articles concernant Ousmane Sembène ont été recensés depuis 2004 et, pour la plupart, parlent de *Camp de Thiaroye* afin que l'événement ne tombe pas dans l'oubli et que les traces et le modèle de pensée de l'œuvre d'Ousmane Sembène se poursuivent[21]. Enfin, le site de Radio France internationale (RFI)[22] publie plusieurs chroniques par an depuis 2010 – en moyenne une soixantaine – sur les tirailleurs et l'anticolonialisme, lesquelles propagent l'histoire des massacres que ces derniers ont subis en s'appuyant sur le film *Camp de Thiaroye* et fécondent de nombreuses remarques sur le témoin modèle (ou référent) que fut Ousmane Sembène.

Par les maisons d'éditions, revues, ouvrages et un futur lieu mémoriel

En parallèle des festivals, films, sites et blogs, l'œuvre d'Ousmane Sembène a été reprise de manière très soutenue dans la revue *Africultures* créée en 1997 aux éditions L'Harmattan, laquelle gère également une association et un site éponymes. Ses entretiens, des textes et témoignages le concernant, des critiques de ses films et de ses prises de position etc., sont largement diffusés et viennent en appui des thématiques sur l'anticolonialisme et l'histoire des camps de transit, sans oublier les autres thèmes qui lui ont été chers, ceux des rôles et des conditions de vie attribués à la femme dans les sociétés africaines[23]. *Africultures* a pris le relais des engagements du cinéaste avec la volonté de poursuivre son combat et a publié une édition hommage en 2009 sous le titre *Sembène Ousmane (1923-2007)*. L'intérêt majeur d'*Africultures* est donc l'accès très varié de ce qui a été écrit ou dit par Ousmane Sembène et de ce qui a été repris à sa suite, pour que ses points de vue ne soient pas oubliés, ou qu'ils vivent dans la critique et la remise en question d'autres personnalités, journalistes ou chercheurs. Il en est de même concernant la revue *Présence Africaine* créée en 1966 à la suite de l'association

[20] Accès : http://www.anticolonial.net/spip.php?article2505. Consulté le 10/07/13.

[21] Le témoignage du responsable du centre culturel de Dakar, François Bélorgey, qui avait invité l'artiste en 1991 à présenter sa filmographie, en atteste : « La seconde anecdote [que j'ai connue avec lui] a eu lieu autour du *Camp de Thiaroye* […]. Évidemment Sembène a connu toutes les difficultés pour monter le financement de ce film, […] [et] la France [a] essayé […] de perturber, si ce n'est d'empêcher le tournage de ce film qui relatait un événement dont elle [n'était] pas très fière. […] Je demande à Sembène si on peut faire une rétrospective de son travail. Je le croyais un peu assagi par le temps. Sembène me donne immédiatement son accord, à une condition, la diffusion du *Camp de Thiaroye*. Aïe ! On a passé le film ; les autorités françaises commençaient à digérer l'événement. Mais j'ai bien failli être viré […] ». « Hama et Bélorgey racontent Sembène », 14 nov. 2007. Accès : http://www.clapnoir.org/spip.php?article241. Consulté le 19/08/13.

[22] Accès : http://www.rfi.fr.

[23] Voir à ce sujet l'entretien d'O. Sembène avec Christine Tully-Sitchet à New York en avril 2001 : « Une nouvelle Afrique est en train de naître. Avec les femmes, elles sont épatantes ». Accès : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8546. Consulté le 12/01/13.

culturelle du même nom de 1956 ayant organisé le premier congrès d'écrivains noirs[24] sous la houlette de Alioune Diop, et qu'Ousmane Sembène rejoint en 1980 à la demande de Christiane Yandé Diop, suite au décès de son époux. Malgré le mépris qu'il affichera longtemps pour une partie de la communauté d'intellectuels noirs ayant rejoint *Présence Africaine*, leur reprochant d'avoir créé « une littérature d'autodéfense, […] ou le désir de certains Nègres, vivant en Europe et bourrés de complexes, d'être acceptés par la culture occidentale. […], et surtout […] d'ignorer les problèmes du peuple et en particulier ceux de la classe ouvrière » (Gadjigo, 2007 : 220-221), il aimera souligner, au cours de nombreuses interviews, sa participation soutenue à cette maison d'édition[25]. *Présence Africaine* lui accorde de fait une place importante, notamment avec la publication de toute son œuvre romanesque[26], mais lui permet surtout d'avoir, à son tour, une fonction de premier plan dans le cercle des artistes de la négritude et de transmettre ses messages contre le colonialisme, tel un modèle à suivre. De fait, malgré ses premières positions anti-intellectuelles du début de sa carrière de romancier, puis de cinéaste, il se plaît dans ce cercle singulier car « l'une des grandes forces de *Présence*, [est] que [justement, c'est] un lieu […] ouvert à tous, Noirs et Blancs, Africains et Français, unis dans le combat anticolonialiste » (Frioux-Salgas, 2009 : 160) et qu'il y est régulièrement question de l'avenir de l'Afrique et de la décolonisation, plus particulièrement *via* le rôle de l'artiste (*ibid.*). Et c'est aussi à partir de là que d'autres auteurs ou cinéastes vont s'inspirer de son œuvre et la poursuivre ; le citant ou le prenant comme modèle, ils vont publier des ouvrages ou des films sur le colonialisme et ses effets néfastes, ou sur la pensée de l'homme : c'est le cas du cinéaste malien Souleymane Cissé qui a réalisé, en 2012, un documentaire sur les obsèques d'Ousmane Sembène et qui s'est servi de l'événement pour prolonger, *via* des séquences de télévision insérées dans le documentaire, les discours du défunt[27] ; il en est de même avec Hadja

[24] O. Sembène ne participe pas au premier congrès d'écrivains noirs car c'est l'époque où il publie son premier roman, *Le Docker noir* (1956), et il n'est pas encore connu. Voir à ce sujet le documentaire suivant : *Infra-Rouge – Lumières Noire,* Bob Swain 2006, 52'. Accès : http://dpstream.net/films-infrarouge-lumieres-noires-en-streaming-625009.html. Résumé : « Le 19 septembre 1956, alors que la France se débat avec l'une de ses dernières colonies, alors que les États-Unis sont en froid avec le bloc communiste ; alors que les Droits de l'Homme ne concernent pas les noirs, un congrès d'un genre nouveau va bouleverser la face du Monde. Pendant 3 jours, Léopold Sédar-Senghor, Alioune Diop, Aimé Césaire, Louis Armstrong, Joséphine Baker et bien d'autres, vont animer le premier Colloque des intellectuels et artistes noirs à l'amphithéâtre Descartes de la Sorbonne. Leur but, obtenir la reconnaissance de leurs valeurs, de leurs négritudes. Forts des soutiens de Sartre, Gide ou Camus, ils vont allumer la mèche de l'émancipation, pour qu'on laisse enfin entrer l'Homme de couleur sur la grande chaîne de l'Histoire. N'en déplaise au monde occidental ».

[25] *Présence Africaine* regroupe alors une librairie, une revue, des cahiers spéciaux, des conférences et rencontres, des ouvrages, et apporte des soutiens réguliers à divers artistes aux côtés de figures importantes comme Cheikh Anta Diop, Léopold Senghor, Aimé Césaire, Jacques Howlett, Jacques Rabemananjara, Mamadou Dia, Abdoulaye Sadji, Sidney Pélage, Albert Camus, André Gide, Jean-Paul Sartre, Théodore Monod, Pablo Picasso, etc. Voir : Diop (2006).

[26] Voir : http://www.presenceafricaine.com/content/7-maison-d-edition. Consulté le 17/09/13.

[27] Sene F. K., « Sembène ! Du cinéaste malien Souleymane Cissé. L'hommage rendu à l'aîné des anciens », 23 novembre 2013. Accès : http://www.walf-groupe.com/culture/44-films/8718--o-

Maï Niang Diang[28], écrivaine présentée comme la fille spirituelle d'Ousmane Sembène, qui a écrit et mis en scène une pièce de théâtre intitulée Le *Monstre généreux du quartier* (2012), dédiée à la vie, à l'œuvre et aux idées de l'homme. Le festival des Arts Nègres de Dakar initié par *Présence Africaine* en 1966[29] a continué, après la disparition d'Ousmane Sembène, à léguer son point de vue et à le distiller au plus grand nombre. Enfin, lorsque le Quai Branly décide en 2009 (10/11/2009-31/01/2010) d'une première exposition documentaire consacrée à la revue *Présence Africaine* intitulée « Une tribune, un mouvement, un réseau », sous la direction de Sarah Frioux-Salgas, son œuvre est présentée aux côtés de celles d'autres artistes africains, avec une valorisation de ses engagements et de sa pensée. Ceci posé, lorsque la même exposition est présentée en 2011 (11/03/3011-26/06/2011) à la bibliothèque de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, la manifestation insiste sur ce qu'a transmis le cinéaste et son rôle de passeur de la culture africaine dans le monde et de son histoire[30].

Mais parmi toutes ses voix qui se croisent et qui reprennent, d'une manière ou d'une autre, la parole d'Ousmane Sembène, il en est une qui se distingue, celle de Samba Gadjigo, son ami et biographe, professeur de littérature africaine francophone au *Mount Koloyke College* aux États-Unis : il s'est engagé depuis 2010 à réaliser un documentaire sur Ousmane Sembène, après avoir conçu en 2009 un site consacré au cinéaste[31]. Ce documentaire intitulé *Sembene !* qu'il a coréalisé avec Jason Silverman et qui est en voie d'achèvement, retrace

---

sembene--du-cineaste-malien-souleymane-cisse--lhommage-rendu-a-laine-des-anciens. Consulté le 10/07/2013.

[28] H. M. Niang est également enseignante en techniques de communication à l'université de Thiès.

[29] Le festival initié par *Présence Africaine* s'est tenu la première fois à Dakar du 1er au 24 avril 1966.

[30] Lors de cette manifestation la diffusion du film d'Alain Resnais et de Chris Marker fait suite à la demande du collectif *Présence Africaine*. *Les Statues meurent aussi* (1953) avait été censuré parce qu'il mettait en avant les mécanismes d'oppression et d'acculturation. C'est par exemple cette excuse qui a incité des personnalités telles qu'O. Sembène à s'emparer de thématiques développées dans le film et à les prolonger. La commission de contrôle avait jugé ce documentaire anticolonialiste et l'avait fait censurer pendant près de dix ans, elle ne faisait que s'engager sur la voie s'une série d'interdictions qui a « empêché toute liaison avec le contexte […], subi un effet de décalage mutilant » (Tamba, 2004 : 106). Commentaire explicatif sur *Les Statues meurent aussi* mis en ligne sur Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=AycfGQf2MUQ. *Les Statues meurent aussi* est un documentaire-court métrage français réalisé par Chris Marker et Alain Resnais sorti en 1953. Il fut commandité par la revue *Présence Africaine*. Partant de la question : « Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'Homme alors que l'art grec ou égyptien se trouve au Louvre ? », les deux réalisateurs dénoncent le manque de considération pour l'art africain dans un contexte de colonisation. Le film est censuré en France pendant huit ans en raison de son point de vue anti-colonialiste : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture ». C'est ainsi que commence ce documentaire controversé qui pose la question de la différence entre l'art nègre et l'art royal, mais surtout celle de la relation qu'entretient l'Occident avec cet art qu'elle vise à détruire sans même s'en rendre compte. Ce n'est pas encore la vague indépendante, mais quelques prémices se font sentir dans ce film. Un saut dans le passé, une photographie du point de vue occidental ».

[31] Voir : https://www.mtholyoke.edu/courses/sgadjigo/index.html. Consulté le 12/07/2013.

le parcours de l'homme depuis son enfance, à partir d'éléments d'archives et d'interviews, l'idée centrale étant de léguer au « grand public africain » le message d'Ousmane Sembène : comment lutter, après le colonialisme, contre toutes les formes de dominations, dont la domination occidentale. Mais comme se pose de plus en plus le problème de salles de cinéma sur ce continent, le projet de Samba Gadjigo est de mettre en ligne ce film au plus tôt afin de le rendre disponible au plus grand nombre et de le distribuer sous forme de DVD. Son second projet, qui rencontre plus de difficultés, est la réhabilitation de la maison d'Ousmane Sembène appelée *Gallé Ceddo* pour la transformer en un centre culturel avec une ou deux salles de projection et où seraient déposés toutes ses archives, objets d'art et documents privés. N'ayant pas obtenu de réponse des autorités sénégalaises à ce vaste projet, ce dernier a néanmoins réussi à obtenir différents soutiens de fondations new-yorkaises en plus de celui du chanteur Baaba Maal, pour acheter la maison et en faire un lieu, certes culturel, mais aussi et surtout un lieu de mémoire collective en souvenir du *Ceddo*, et un lieu de pèlerinage.

Par les associations d'historiens et les manifestations militantes

À partir des années 90, *Camp de Thiaroye* s'inscrit dans le temps de « la dénonciation de la dette française » (Barcellini, 2009 : 314) pour devenir, en Afrique de l'Ouest et particulièrement au Sénégal, la référence historique considérée comme juste et vraie par la plupart des enseignants d'histoire et de géographie. De fait, ils vont utiliser le film comme support pédagogique dans les collèges et lycées afin d'informer les élèves sur ce qui s'est passé, malgré les erreurs du film pointées par plusieurs chercheurs africains et occidentaux. Dans cette même veine, *Camp de Thiaroye* sert de déclencheur à la création, en 1993, de la première « Association pour la réhabilitation de Thiaroye » constituée de professeurs d'histoire et de géographie sous l'égide de l'historien Papa Samba Diop. Substituée en 2000 par celle des « Professeurs d'histoire et de géographie de Dakar », elle intègre dans ses revendications le temps de la reconstruction mémorielle en demandant à l'État sénégalais de faire en sorte que le camp ne perde pas ses repères historiques (canons, parcours, puits, baraquements, poudrière…) et réclame une commémoration spécifique au lieu pour y rappeler ce qui s'y est déroulé en 1944, avec pour support récurrent la diffusion du film d'Ousmane Sembène. Se mettent également en place d'autres petits regroupements nombreux et variés de militants anti-colonialistes, lesquels demeurent vigilants à la transmission des faits coloniaux, notamment concernant Thiaroye, d'autant que toute trace physique de son existence est en voie de disparition et qu'aucun symbole mémoriel (plaque, monument, etc.) n'a été prévu pour rappeler le drame. Ressortir de l'oubli la tragédie de Thiaroye a signifié de la fonder sur des témoignages parfois approximatifs ou différents, relevant sans doute, comme l'a fait Ousmane Sembène dans *Camp de Thiaroye*, d'une

expression esthétique *a priori* la plus adéquate pour transmettre une expérience douloureuse. Et de par son film, il a contaminé au moins trois générations, quel que soit le pays, voire quel que soit le niveau de connaissances des personnes engagées, vers une manière de voir et de penser l'événement. Cela a conduit à une réappropriation de mémoires approximatives sur Thiaroye, mémoires souvent assez éloignées de la réalité historique, et en perpétuelle évolution en fonction, aujourd'hui, des récits circulants sur l'internet.

Conclusion

De son vivant et *post mortem,* Ousmane Sembène a endossé plusieurs fonctions de témoin : témoin de témoin, témoin obligé, témoin « metteur en forme » et témoin pollinisateur. Le succès de ses œuvres cinématographiques, presque toutes empruntes d'une volonté de donner à ses publics une manière d'entendre certains événements historiques ou de société, atteste de l'ascendant qu'il a exercé et qu'il exerce encore sur l'acte de témoigner et sur différentes productions testimoniales. De plus, ses films qui ont été diffusés un peu partout dans le monde, notamment *via* le cinéma forain en Afrique, demeurent l'expression d'une intention, celle de transmettre une vérité sur un épisode historique en particulier, ici le drame de Thiaroye, mais aussi sur d'autres méfaits liés à la colonisation, même si le réalisateur n'a pas vécu directement ce dont il témoigne. Et à défaut d'être témoin, « [il] a tenté, par son art [le cinéma] de faire passer quelque chose de la parole » (Dornier, Dulong, 2005 : XV) des témoins de drames de la colonisation. Il s'est érigé en référent de thématiques qui lui ont permis d'atteindre les Africains, mais aussi les membres d'autres régions du monde. Ce faisant, ce qu'il a exprimé dans son œuvre, ce sont des formes de vérités sur un passé douloureux, vérités déclinées comme des restitutions d'un réel ; ce qu'il a cherché à faire, c'est parler à sa génération mais aussi « aux deux et trois générations à venir. [Car son] ambition [a été] d'essayer de faire une œuvre intemporelle »[32].

Références

Balace F., 2008, « À chacun ses "Indigènes" », pp. 347-364, *in* : Dard O., Lefeuvre D., dirs, *L'Europe face à son passé colonial*, Paris, Éd. Riveneuve.

Barcellini S., 2009, « Les politiques de mémoire », pp. 307-321, *in* : Champeaux A., Deroo É., Riesz J., dirs, *Forces noires des puissances coloniales européennes*, Panazol, Lavauzelle.

[32] Amekudji A., 2007, « Rencontre avec Sembène Ousmane, écrivain-cinéaste sénégalais », *Week-end, l'hebdo du quotidien*, 2-8 août. Texte mis en ligne sur : http://blog.cineafrique.org/2009/08/27/rencontre-avec-sembene-ousmane-ecrivain-cineaste-senegalais. Consulté le 23/09/13.

Busch A., Annas M., dirs, 2008, *Ousmane Sembène Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.

Danblon E., 2006, « La construction de l'autorité en rhétorique », *Semen*, 21. Accès : http://semen.revues.org/1983.

Dia T.-I., Barlet O., dirs, 2009, *Sembène Ousmane (1923-2007)*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Diop Y.-C, 2006, « Discours de Yandé Christiane Diop », *Présence Africaine*, 174, pp. 45-48.

Dornier C., Dulong R., 2005, *Esthétique du témoignage*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Fillieule O., 2009, « Carrière militante », pp. 85-94, *in* : Fillieule O. *et al.*, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po.

Fleury B., Walter J., 2012, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *ESSACHESS-Journal for Communcation Studies*, vol. 5, 2 (10), pp. 153-163.

Frioux-Salgas S., 2009, « Entretien avec le poète, romancier et essayiste Daniel Maximin », *Gradhiva*, 10, pp. 156-163. Accès : http://gradhiva.revues.org/1573. Consulté le 11/01/13.

Gadjigo S., 2007, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Éd. Homnisphères.

Housset E., 2005, « L'objet du témoignage », *Philosophie*, vol. 4, 88, pp. 145-148.

Moitt B., 1996, « Race, résistance et les tirailleurs sénégalais : une analyse du Camp de Thiaroye d'Ousmane Sembène », pp. 122-138, *in* : Niang S., dir., *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Murphy D., 2000, *Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, J. Currey.

Niang Diang H. M., 2012, *Le Monstre généreux du quartier,* Dakar, Éd. du Livre universel.

Owoo K.-N., 1989, « The Language of Real Life », pp. 131-133, *in* : Busch A., Annas M., dirs, *Ousmane Sembène Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

Passeron J.-Cl., 1990, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 31-1, pp. 3-22.

Petnkeu Z.-N., 2005, *Cinéma et mythes dans l'espace francophone. Les représentations des figures historiques dans les films d'Afrique noire et des Antilles*, mémoire en littérature francophone, Université du Maryland (USA).

Pierru E., 2009, « Militants par conscience », pp. 357-364, *in* : Fillieule O. *et al.*, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po.

Sembène O., 1956, *Le Docker noir*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse.

Tamba S., 2004, « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'homme et la société*, vol. 4, 154, pp. 93-108.

Thiéblemont-Dollet S., 2014, « Ousmane Sembène. Le témoin obligé du camp de Thiaroye », pp. 141-160, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Tréanton J.-R., 1960, « Le concept de "carrière" », *Revue française de sociologie*, 1-1, pp. 73-80.

Films

Bouchareb R., 2006, *Indigènes*, 119'.

Delorme C., 1992, *Ousmane Sembène tout à la fois*, 35'.

Sembène O., 1963, *Borom Sarret*, 20'.

— 1964, *Niaye*, 20'.

— 1971, *Emitaï*, 95'.

— 1975, *Xala*, 128'.

— 1976, *Ceddo*, 120'.

— 1991, *Guelwaar*, 90'.

Sembène O., Sow T. F., 1988, *Camp de Thiaroye*, 148'.

Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs 211-232

> STIMULATIONS

BÉATRICE FLEURY
Centre de recherche sur les médiations
Maison des sciences de l'homme Lorraine
Université de Lorraine
F-54000
Beatrice.Fleury@univ-lorraine.fr

LOUISETTE IGHILAHRIZ ET HENRI POUILLOT.
D'UNE VICTIME À L'AUTRE, D'UN TÉMOIN À L'AUTRE

Résumé. — Quelques mois après que Louisette Ighilahriz ait témoigné dans *Le Monde* (20/06/2000), Henri Pouillot, un ancien appelé qui a séjourné plusieurs mois à la villa Sésini, envoie un courrier au *Monde* et à *L'Humanité*. Les deux journaux en publient des extraits qui contribuent à assurer une forme de visibilité testimoniale à cette personnalité. Prolongeant le témoignage de l'ancienne victime de la torture, ce dernier y démontre que les appelés sont également des victimes, qu'ils aient ou non été responsables des actes incriminés. Aujourd'hui, Henri Pouillot a élargi la nature de ses engagements, mais la question de la guerre d'Algérie et celle de l'anticolonialisme restent les marqueurs forts de ses prises de position. Méconnu en 2000, il est désormais un témoin qui compte dans le champ mémoriel. Pour autant, sa carrière testimoniale n'est pas le seul résultat d'un contexte favorable. Elle est à envisager aussi du point de vue de sa capacité à se positionner dans un environnement médiatique. Aussi, à l'instar des propositions de Renaud Dulong, nous intéresserons-nous aux étapes et intentionnalités d'une carrière *via* lesquelles un témoin oculaire est devenu un témoin historique puis instrumentaire, c'est-à-dire susceptible d'intervenir sur des questions d'importance.

Mots clés. — Henri Pouillot, Louisette Ighilahriz, général Maurice Schmitt, Florence Beaugé, Charles Silvestre, *Le Monde*, *L'Humanité*, Médiapart, torture, villa Sésini (ou Susini), guerre d'Algérie, carrière testimoniale, témoignages, appelés.

Le témoignage de Louisette Ighilahriz (*Le Monde*, 20/06/2000) sur la torture subie pendant la guerre d'Algérie n'a que marginalement conduit des victimes de celle-ci à témoigner. En revanche, il a ouvert un pan testimonial constitué des paroles d'anciens appelés, que ces derniers aient ou non été responsables des faits incriminés. Ainsi cette prise de parole a-t-elle favorisé un déplacement mémoriel qui, pour cette guerre, a eu pour conséquence d'élargir le statut de victime. En effet, en racontant leurs difficultés à assumer la pratique de la torture, ces appelés ont signifié qu'une victime n'est pas seulement celle qui reçoit la violence mais aussi celle qui y prend part (Capdevila, 2003 ; Fleury, 2013, 2014).

Parmi ces appelés, Henri Pouillot retient plus particulièrement l'attention. Comme ce fut le cas d'autres témoins, sa présence sur la scène publique au début de l'année 2001 prolongeait le témoignage de Louisette Ighilahriz mais en se plaçant du côté de l'armée française. Empreint d'un fort sentiment de culpabilité, il dénonçait une pratique qu'il n'avait pu ni su empêcher, et dont il endossait la responsabilité. Ceci, en racontant les scènes de torture auxquelles il avait assisté pendant la période (juin 1961-mars 1962) au cours de laquelle il avait été secrétaire à la Villa Sésini[1] à Alger. À noter que, comme ce fut le cas pour Louisette Ighilahriz, la véracité de son témoignage fut mise en cause, plus particulièrement par le général Maurice Schmitt, et qu'elle fut au cœur d'un procès opposant les deux hommes (voir *infra*)[2].

Pour autant, si la publication du témoignage de Louisette Ighilahriz a poussé Henri Pouillot à raconter et se raconter, pollinisant ainsi tout en en la décalant la souffrance que l'ancienne Moudjahida avait confiée, ce témoin fit de sa culpabilité un argument contre les excès commis pendant la guerre d'Algérie, mais aussi contre ceux pouvant se dérouler en d'autres lieux et circonstances. Aujourd'hui, son militantisme fait de l'expérience passée un argument pour changer le présent. Ici, la pollinisation testimoniale n'est donc pas fondée sur une reproduction du témoignage initial mais sur un ajustement au groupe dans lequel elle se répand. Ce sont donc les modalités de ce croisement que nous mettrons en évidence. Nous le ferons en analysant les étapes d'une carrière testimoniale qui commence au moment même où Henri Pouillot adresse au *Monde* et à *L'Humanité* un texte dont, selon une temporalité et une focalisation spécifiques, ces quotidiens se font le relai[3]. L'analyse se nourrira de la mise en perspective

[1] La Villa Sésini (Alger), souvent appelée – par H. Pouillot aussi – Villa Susini, a été un centre d'interrogatoire pour l'armée française pendant la guerre d'Algérie.

[2] Les raisons avancées pour mettre en doute le témoignage d'H. Pouillot sont par exemple relatées par le général M. Faivre. Accès : http://etudescoloniales.canalblog.com/archives/2011/04/08/20850630.html. Consulté le 20/07/13.

[3] Une partie du témoignage d'H. Pouillot est publiée dans *Le Monde* (Florence Beaugé, « Le tabou du viol des femmes pendant la guerre d'Algérie commence à être levé », 12/10/01 ; Florence Beaugé « L'officier nous disait : violez mais faites cela discrètement », 24/11/01, p. 11), une autre dans *L'Humanité* (Charles Silvestre, Henri Pouillot, « Témoin de la torture, un ancien appelé, fiché comme "subversif" raconte ce qu'il "n'avait jamais dévoilé jusqu'ici" », 18/01/01). La totalité du

des articles de presse – magazine, presse nationale, presse régionale – et des émissions de télévision le concernant, mais aussi des deux ouvrages d'Henri Pouillot – *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962* (2001, 2010), *Mon combat contre la torture* (2004) – et du blog et du site internet sur lesquels ce témoin poste régulièrement des commentaires sur le travail des historiens et les questions mémorielles relatives à la guerre d'Algérie ou sur d'autres sujets de société. Il prend aussi en compte un entretien téléphonique en deux temps avec cette personnalité (13/08/13, 21/08/13).

Illustration 1. Cette photographie d'Henri Pouillot figure sur son site internet. Accès : http://henri-pouillot.fr/?lang=fr. Consulté le 11/10/14. Elle figure aussi sur son blog. Accès : http://blogs.mediapart.fr/blog/henri-pouillot. Consulté le 11/10/14.

L'ensemble permettra de montrer comment le débat sur la torture a certes donné une existence publique à un homme inconnu auparavant, mais surtout comment ce dernier a acquis une légitimité comparable à celle d'un témoin historique et que Renaud Dulong[4] décrit en ces termes :

> « Ces témoins parlent tous de faits historiques connus et repérés indépendamment de leur déposition. De ce point de vue, ils ne peuvent pas être, comme les témoins oculaires, les révélateurs de l'existence de l'événement, mais, comme eux, ils sont pris dans les faits qu'ils relatent. À la différence des témoins instrumentaires, ils n'ont pas mandat pour accomplir leur relation des faits, qui contredit parfois la représentation accréditée par l'histoire officielle. Mais s'ils écrivent leur témoignage, c'est parce qu'ils croient nécessaire de rendre public un rapport détaillé sur ce qu'ils ont vu ou subi ».

Si l'on applique au cas d'Henri Pouillot le raisonnement de Renaud Dulong (*ibid.*) – qui identifie aussi les points de contact entre témoin historique, témoin oculaire et témoin instrumentaire –, on en arrive à une proposition proche de celle du chercheur, à savoir que, « formellement, le témoin historique serait un témoin oculaire qui décide de devenir témoin instrumentaire, par un acte intentionnel congruent à l'institution du témoignage oculaire ». En effet, Henri Pouillot a vu des faits qu'il se donne pour mission de rapporter en différents

texte figure sur le site internet d'H. Pouillot. Accès : http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?article15. Consulté le 24/08/13.

[4] Accès : http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html. Consulté le 20/07/13.

lieux et circonstances. Ainsi, dans le champ testimonial, sa capacité d'adaptation aux outils de communication lui a-t-elle permis de se singulariser. Car si son témoignage est totalement en phase avec l'inflexion politique du débat sur la torture qui s'est engagé à la fin de l'année 2000, il est aussi le résultat d'une démarche volontaire qui, par certains aspects, peut être assimilé à une forme de professionnalisation. De ce point de vue, Henri Pouillot a progressivement maîtrisé les moyens et dispositifs qui lui ont assuré la reconnaissance : en 2006, il crée un site internet consacré à la guerre d'Algérie et à sa mémoire et dont il attend qu'il soit un lieu d'informations et de connaissances sur le sujet[5]. En 2010, il crée un blog, hébergé par le site Médiapart, et qui traite de sujets de société plus larges tout en réservant une place importante à l'Algérie[6].

Aujourd'hui, cet ancien ingénieur, né en 1938 dans une famille modeste, désormais à la retraite et vivant à Trappes (Yvelines), se décrit – sur son blog hébergé par Médiapart – comme un « militant des droits de l'homme, antiraciste et anticolonialiste ». Des termes complétés le 30 juillet 2013 – à la faveur d'un article nécrologique « Paris, le 29 juillet 2013, deux victimes, symboliques de la guerre d'Algérie, disparaissent, Henri Alleg et Micheline Renard » – par une signature caractéristique : « Henri Pouillot, Témoin de la Guerre d'Algérie, Président de "Sortir du Colonialisme" ». Une signature qui confirme le début d'une lettre ouverte qu'Henri Pouillot a adressée le 22 juillet 2013 à François Hollande, toujours au sujet de la disparition d'Henri Alleg : « Monsieur le Président, Je suis un témoin de la Guerre d'Algérie. De juin 1961 à mars 1962, j'ai été affecté à la Villa Susini, en temps qu'appelé. Ces 9 mois ont été pour moi un terrible traumatisme, puisque j'y ai découvert ce qu'était la pratique systématique de la torture[7] ».

Pour cette personnalité, être témoin de la guerre d'Algérie est l'élément irréductible de son statut public. Un statut qui s'est construit au gré de rencontres et d'événements.

D'une souffrance à l'autre

Pendant quatre années environ (2000-2004), la question de la torture en Algérie fut abondamment traitée dans la quasi-totalité de la presse quotidienne et de la presse hebdomadaire françaises, plusieurs titres de celles-ci réservant des espaces à la publication de témoignages d'anciens appelés (Fleury, 2013, 2014). Avec cette conséquence déjà évoquée, le trauma qui s'exprime ne résulte pas seulement de la violence reçue mais également de celle qui a été donnée. Or,

[5] Accès : (http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?page=recherche&recherche=attentat&debut_articles=40#pagination_articles).

[6] Accès : http://blogs.mediapart.fr/blog/henri-pouillot.

[7] Accès : http://www.anticolonial.net/spip.php?article2901. Consulté le 24/08/13.

c'est précisément ce motif qui est avancé par Henri Pouillot dans un texte qu'il adresse au *Monde* et à *L'Humanité* en janvier 2001, quelques semaines après la publication de l'Appel des douze lancé par le quotidien le 31 octobre 2000[8]. Chacun des deux quotidiens publiera la partie du témoignage la plus en phase avec les arguments défendus dans ses colonnes. Si *Le Monde* privilégie ce qui a trait aux viols et sévices infligés aux femmes[9], *L'Humanité* se concentre sur les causes politiques de l'engagement testimonial. Une répartition qui, selon Henri Pouillot (entretien téléphonique, 13/08/13), résulte d'une entente entre Charles Silvestre et Florence Beaugé.

C'est donc dans le quotidien communiste que l'on peut lire les éléments les plus diserts sur la personnalité d'Henri Pouillot. Ce dernier explique que c'est principalement pour deux raisons qu'il ne souhaitait pas faire la guerre. Déjà parce que son père, gazé pendant la Première Guerre mondiale, en avait gardé de graves séquelles physiques. Ensuite, parce que lui-même aurait été marqué par le comportement brutal des soldats allemands au cours de la Seconde. Ainsi ses convictions sont-elles à la fois en lien avec des raisons familiales mais aussi en phase avec des motifs générationnels. Par exemple, il raconte que, sans qu'il appartienne à quelque parti que ce soit, il avait participé à des manifestations contre la guerre d'Algérie. S'étant fait arrêter pour cela, il avait été fiché en tant que sujet « subversif ». « Malgré tout », il passa 27 mois en Algérie : 15 mois à Montlhéry, un peu moins de 9 mois à Alger, à la Villa Sésini puis 4 mois à Sissone et Laon. Une période de sa vie sur laquelle il précise avoir jamais parlé avant la rédaction de ce courrier et vis-à-vis de laquelle il ne peut s'empêcher de concevoir de la honte :

> « Ce que je rends public aujourd'hui, par ce texte, je ne l'avais jamais encore dévoilé, même pas à mes plus proches : frères, sœurs, femme, enfants, amis. J'avais seulement évoqué que j'avais vu des actes de torture, que mon séjour en Algérie avait été très dur, mais j'avais toujours fui les questions à ce sujet. C'est un miracle que j'en sois revenu, mais au fond de moi, j'avais une très profonde honte de ce qui s'était passé. Souvent, j'ai repensé à cette période et tenté d'analyser comment des actes aussi odieux avaient pu se dérouler ».

---

[8] La lettre d'H. Pouillot est précédée d'un avant-propos rédigé par Charles Silvestre, alors rédacteur en chef de *L'Humanité* et initiateur de l'Appel des douze (« Le choc d'un débat », 18/01/01 : p. 14). Dans ce texte, est évoquée une émission diffusée la veille sur France 3 et animée par Michel Field : *Ce qui fait débat. La France et l'Algérie : un passé qui torture*. L. Ighilahriz et Pierre Vidal-Naquet y étaient invités. Pour Ch. Silvestre, l'heure de diffusion (21 h 00) constituait « une première qui ne sera pas sans effet sur le développement de l'affaire », à savoir la demande de reconnaissance, par l'État français, de la torture exercée en Algérie.

[9] Dans *Le Monde* (Florence Beaugé, « L'officier nous disait : violez mais faites cela discrètement », 24/11/01, p. 11), on peut lire : « Affecté en 1961 à la Villa Susini à Alger, Henri Pouillot affirme que, dans ce centre d'interrogatoires et de tortures de l'armée française, neuf femmes sur dix étaient violées après avoir été arrêtées. Il a ainsi assisté à plus d'une centaine de viols. Le but était à la fois de faire parler les détenues tout en les humiliant et en les terrorisant, et de permettre aux soldats de se défouler. Les barrières morales tombaient dans un climat fait de mépris de l'autre et d'ennui "à devenir fou", alimenté par une énorme consommation d'alcool et un effet de groupe. Il va de soi que tous les appelés pendant la guerre d'Algérie n'ont pas été des violeurs. Ceux-là n'ont même été qu'une infime minorité au sein de l'armée française ».

Ensuite, Henri Pouillot aborde le thème de la torture dont il s'emploie à attester l'existence. Des propos qui honorent le motif au fondement de l'Appel des douze[10] et dont on comprend que le quotidien *L'Humanité* les ait retenus :

> « Les interrogatoires qui se passaient dans la grande salle du sous-sol de la Villa Susini étaient généralement horribles. Il y avait deux ou trois tables, l'une pour que celui qui conduisait les interrogatoires puisse consigner quelques notes, quelques chaises. Généralement, le détenu devait se mettre nu. L'état-major ayant expliqué que, de cette façon, celui qui était interrogé ne pouvait que se sentir inférieur et plus facilement contraint à parler. […] Pendant cette période, j'ai fait ce que je pensais pouvoir faire pour limiter au minimum cette participation à ce qui me révoltait au plus fort de moi. Je ne pense pas avoir de trop lourdes responsabilités personnelles. Surtout dans ce service, il n'était pas possible, humainement, à quelqu'un, isolément, de pouvoir s'opposer directement à la torture, cela aurait été très certainement sa condamnation à coup sûr à la torture, à l'emprisonnement pour haute trahison et, très plausible, à l'exécution, sans procès […]. Comme pour la majorité de mes camarades du contingent, l'enfer de ce séjour en Algérie a gravé des souvenirs tenaces qui ne s'estompent pas comme je l'avais espéré. Comme beaucoup de ceux qui ont fait cette sale guerre, mais il n'y a que des sales guerres, pendant des années, la nuit, les rêves se transformaient, se transforment encore (heureusement un peu moins souvent) en cauchemars, ramenant ces images de violence insoutenable ».

C'est donc en rapportant des souvenirs qui font écho à ceux de Louisette Ighilahriz qu'Henri Pouillot témoigne une première fois. Souvenirs qu'il répète en de nombreuses circonstances, sollicité qu'il est par la télévision (magazines,

[10] L'appel des douze paraît dans *L'Humanité* le 31 octobre 2000. Son texte est ainsi rédigé et signé : « Des deux côtés de la Méditerranée, la mémoire française et la mémoire algérienne resteront hantées par les horreurs qui ont marqué la guerre d'Algérie tant que la vérité n'aura pas été dite et reconnue. […] Aujourd'hui, il est possible de promouvoir une démarche de vérité qui ne laisse rien dans l'ombre. En France, le nouveau témoignage d'une Algérienne, publié dans la presse, qui met en accusation la torture, ne peut rester sans suite ni sanction. Le silence officiel serait ajouter au crime de l'époque une faute d'aujourd'hui. […] Il reste que la torture, mal absolu, pratiquée de façon systématique par une "armée de la République" et couverte en haut lieu à Paris, a été le fruit empoisonné de la colonisation et de la guerre, l'expression de la volonté du dominateur de réduire par tous les moyens la résistance du dominé. Avec cette mise à jour il ne s'agit pas seulement de vérité historique, mais aussi de l'avenir des générations issues des diverses communautés qui vivent avec ce poids, cette culpabilité et ce non-dit. Pour nous, citoyens français auxquels importe le destin partagé des deux peuples et le sens universel de la justice, pour nous qui avons combattu la torture sans être aveugles aux autres pratiques, il revient à la France, eu égard à ses responsabilités, de condamner la torture qui a été entreprise en son nom durant la guerre d'Algérie. […] Dans cet esprit, et dans cet esprit seulement, tourné vers un rapprochement des personnes et des communautés et non vers l'exacerbation de leurs antagonismes, nous demandons à Monsieur Jacques Chirac, président de la République et, à Monsieur Lionel Jospin, premier ministre, de condamner ces pratiques par une déclaration publique. Et, nous invitons les témoins, les citoyens à s'exprimer sur cette question qui met en jeu leur humanité ». Henri Alleg, ancien directeur d'Alger républicain, auteur de *La Question* ; Josette Audin, épouse de Maurice Audin assassiné par ses tortionnaires ; Simone de Bollardière, veuve du général Pâris de Bollardière, opposé à la torture et condamné à deux mois de forteresse ; Nicole Dreyfus, avocate de Baya Hocine et Djohor Akrou ; Noël Favrelière, rappelé, déserteur ; Gisèle Halimi, avocate de Djamila Boupacha ; Alban Liechti, rappelé, insoumis ; Madeleine Rebérioux, historienne, secrétaire du Comité Audin ; Laurent Schwartz, mathématicien, président du comité Audin ; Germaine Tillion, ethnologue, résistante, auteur de *L'Afrique bascule vers l'avenir* ; Jean-Pierre Vernant, historien, résistant ; Pierre Vidal-Naquet, historien, auteur de la *Torture dans la République*.

documentaires, JT), les journaux, les associations. Mais un tel itinéraire conduit à poser deux questions : pourquoi Henri Pouillot ne témoigne-t-il que maintenant ? Et pourquoi, parmi les nombreux témoignages sur la torture, le sien a-t-il suscité l'intérêt des journalistes ? Concernant la première question, Henri Pouillot livre une partie de la réponse à l'occasion d'un entretien (21/08/13). En retraite depuis 1999, à la fin de l'année 2000, il disposait de temps pour se consacrer à des questions que, dès son retour d'Algérie, il avait tenté de soulever. S'engageant alors dans le militantisme syndical (CGT), il explique avoir eu conscience du fait qu'on ne peut, seul, « faire face efficacement aux difficultés sociales » (courrier reçu par l'auteure, 25/02/2014)[11]. Le témoignage de Louisette Ighilahriz est donc le déclic qui provoque en lui le désir de raconter ce qu'il a vu. Dans l'ouvrage qui paraît en 2001 aux éditions Tirésias[12], *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962*, s'il trace une filiation entre sa propre démarche et le débat sur la torture, il évoque aussi la pression de son entourage :

> « Avec cette campagne qui s'est déclenchée en 2000, je me suis décidé à m'exprimer. Plusieurs personnes, qui avaient su que j'avais vécu cet enfer, même s'ils n'en connaissaient pas l'ampleur, et ont été d'ailleurs surprises de mon témoignage, ont insisté en me demandant d'apporter ma pierre à cet appel, au besoin de mémoire. J'ai eu du mal parce que c'était difficile de raconter cette période. Je ne croyais pas vraiment que, cette fois, enfin, il y aurait assez de témoignages pour faire éclater cette vérité étouffée » (Pouillot, 2001 : 20).

Mais à ces arguments articulant dispositions personnelles et agenda mémoriel, Henri Pouillot ajoute trois raisons pouvant expliquer ses choix. Une première est d'ordre contextuel. À l'occasion d'un débat organisé à Trappes[13], il rencontre un

---

[11] Dans le courrier du 25/02/2014, H. Pouillot parle également de son engagement dans les comités de quartier, des associations de parents d'élèves, dans un club sportif…

[12] Sur le site internet des éditions Tirésias, basées à Paris, leur directeur – Michel Renaud – livre les valeurs qui nourrissent le projet éditorial. En voici les premières lignes : « En 1989, j'ai créé les éditions Tirésias, que depuis je maintiens en vie, dans l'indépendance de mes choix, le courage de mes combats, les impertinences de mes regards portés sur le monde et sa littérature. J'ai voulu avec les lecteurs connus ou inconnus et vivre, et selon mes choix éditoriaux et ma conception, une relation d'humanité et que nombre oublient de nommer fraternité. Nous ne pouvons ignorer que la liberté se défend, et aujourd'hui je veux plus que jamais, que l'argent ne soit une censure à mon art. J'ai essayé de mettre un coup de pied à ce conformisme, à cet ennui, à ce bien-pensant, à cette volonté d'appartenance à une caste, à cet ersatz de dandysme de s'imaginer incontournable, insupportable, à cette idée, ce sophisme que le génie est maudit, la qualité élitiste et le mur de l'argent infranchissable. Par vous lecteurs, encore et toujours, je serai le passe muraille de ces litotes bien pensantes, de ces censures, de cette séduction éphémère. La ligne éditoriale est tenue de main ferme et sans concessions, elle s'oriente vers la mémoire des oubliés de l'histoire. Ces petites gens qui ont tant fait et tant donné pour notre Histoire, ont enfin une parole, au travers des éditions Tirésias. Notre volonté est aussi de pérenniser la vie du livre et l'acte d'écrire. La vérité et la lutte contre l'oubli font la réputation de notre ligne éditoriale et elle sera d'autant plus présente que fortes seront les collections "Les oubliés de l'Histoire", "Elles et Eux…" et "Littérature-Poésie" ». Accès : http://www.editionstiresias.com/pages/presentation.php. Consulté le 18/07/13.

[13] *Le Parisien* (Christian Thomas, « Guerre d'Algérie. "Les autorités françaises doivent condamner la torture" », 09/05/2001 : p. 2) relate le débat qui se déroule à Trappes le 8 mai 2001, au cours duquel H. Pouillot aurait donné au député-maire de la ville, Guy Malandin (apparenté PS) un texte d'une douzaine de pages à remettre « au gouvernement et [au] président de la République » pour

voisin d'origine algérienne qui, lui aussi, a connu la Villa Sésini, évidemment pour des raisons différentes[14]. Ensemble, ils s'accordent à « dire qu'il [faut] quelque chose pour que ces pratiques soient condamnées. Elles avaient laissé trop de plaies non cicatrisées entre les deux communautés et il est nécessaire de tout faire pour que ce fossé se referme pour les jeunes générations » (Pouillot, 2001 : 22). Une autre est d'ordre catégoriel, elle consiste à expliquer « qu'il existe de nombreuses victimes de cette guerre qui en sont revenues certes avec l'intégrité de leurs moyens physiques, mais profondément traumatisées psychologiquement » (*ibid.* : 23). Enfin, la dernière est mémorielle : il est important « d'apporter aux jeunes générations ce témoignage » (*ibid.*) en espérant que ces dernières ne connaîtront jamais l'expérience qui fut la sienne. À la singularité de l'expérience, Henri Pouillot ajoute donc l'exemplarité. Un élargissement également perceptible dans l'évolution du témoignage de Louisette Ighilahriz et qui est à rapprocher de l'attente sociale dont le thème fait alors l'objet.

Illustration 2. Couverture de *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962* (2001).

Mais dans ce nœud argumentatif où sont associés motifs privés et sociétaux, Henri Pouillot explique aussi pourquoi il ne s'en est pas tenu au témoignage publié dans *Le Monde* et *L'Humanité* et qu'il a choisi de l'étoffer une première fois dans une version d'une douzaine de pages (voir *infra*), une seconde dans un ouvrage paraissant quelques mois plus tard. Préfacé par Bernard W. Sigg, un psychiatre spécialiste des névroses relatives à la guerre d'Algérie, ce livre développe ce qui avait déjà été décrit et se présente lui aussi comme une pièce à charge permettant d'attester de l'existence de la torture. Un exercice cautionné

que ces derniers « prennent une position claire et sans équivoque au sujet de la torture après la publication du livre du général Aussaresses ». Quelques jours plus tard, il adresse ce texte à *L'Humanité* qui en publie des extraits (« Nommer le crime », 11/05/01 : p. 10)

[14] « Lui, il s'est retrouvé "raflé" en octobre 1961 à Paris par les policiers commandés par Papon. Dans les semaines qui suivirent, il est retourné à Alger. De nouveau il s'est retrouvé raflé et conduit à la Villa Susini, donc dans la période où j'y étais également » (Pouillot, 2001 : 22).

par la personnalité de Bernard W. Sigg qui est également un ancien d'Algérie, mais qui déserta pour ne pas avoir à pratiquer la torture[15].

Dans cet avant-propos, se trouve donc la pièce centrale du puzzle que représente la carrière testimoniale d'Henri Pouillot et qui permet de répondre à la question de l'intérêt des journalistes pour ce témoin :

> « La dénonciation de la torture en Algérie coloniale prit une ampleur nouvelle le vingt-sept janvier 2001. *Le général de Bollardière et la torture*, film d'André Gazut, était enfin projeté dans une grande salle grâce aux efforts de journalistes du *Monde* et de *L'Humanité*, en présence des signataires de l'Appel des Douze[16]. L'Arlequin était comble, et du public jaillirent de nouveaux témoignages. Mais ils ne visaient que ce passé maintenant éloigné, alors qu'en persistent des effets sociaux graves – ignorance, discriminations, racisme – et de profondes traces dans les esprits. Le tout dans l'apparente indifférence des pouvoirs publics. Cela fut dit, avec l'exigence que l'État se mobilise pour soulager de leurs troubles les victimes survivantes, les témoins passifs – "appelés" en majorité – mais aussi les exécutants non moins tourmentés. Un homme se leva, au fond de la salle, et dit alors : "Je fus de ceux-là, des tortionnaires, et c'est vrai". Cet homme c'était Henri Pouillot, calme précis, contenant son émotion. Très différent de ces autres peu nombreux, qui disent les mêmes choses mais avec froideur, en déniant tout regret ou culpabilité, et qui ne sont pas que généraux vieillis » (Sigg, *in* : Pouillot, 2001 : 5).

Cette anecdote raconte comment une prise de parole, associée au texte publié dans *Le Monde* et *L'Humanité*, a scellé la mission qu'Henri Pouillot s'est donnée par la suite : prouver que la torture a bel et bien existé. Revenons sur les circonstances de cette anecdote. En fait, la présentation du film d'André Gazut a fait l'objet d'un vif intérêt de la part des journalistes qui se sont déplacés en nombre pour assister à la projection. Une caractéristique confirmée par Régine Desforges dans *L'Humanité* du 31 janvier 2001 (« L'impossible pardon », p. 31) :

> « Samedi dernier, j'ai passé la journée en compagnie des Amis de *L'Humanité* qui avaient organisé, dans un cinéma de Saint-Germain-des-Prés, une projection et un débat autour de la torture pratiquée durant la guerre d'Algérie. Tout à côté, place Saint-Sulpice, quelques nostalgiques de l'Algérie française, sous des drapeaux d'un autre temps, manifestaient contre les "collabos" qui avaient aidé le FLN et "insulté" l'armée française. Cette mini-manifestation n'a pas empêché le public de remplir la salle de l'Arlequin et de regarder avec émotion le film d'André Gazut, Jacques de Bollardière et la torture. Ce film, diffusé par les télévisions francophones, était projeté pour la première fois en France, en présence ce soir-là de Simone de Bollardière, Josette Audin, Nicole Dreyfus et Madeleine Rebérioux, toutes signataires de l'Appel à la condamnation de la torture durant la guerre d'Algérie. Une sorte de lumière émanait de ces femmes qui, chacune à un degré différent, ont eu à souffrir de ce conflit. On les sentait portées par la nécessité de témoigner des réalités de cette torture si longtemps niée par l'État français. Avec dignité, chacune a fait part de son expérience et des difficultés qu'elles avaient eues pour être entendues. Aucune d'entre elles ne réclamait vengeance mais la reconnaissance, par la France, de la torture pratiquée à une si grande échelle par l'armée française. La journaliste du *Monde*, Florence Beaugé qui,

[15] Voir l'ouvrage que B. W. Sigg (1989) fit paraître au sujet des névroses de la guerre d'Algérie : *Le Silence et la honte. Névrose de la guerre d'Algérie*.

[16] Réalisé en 1974, *Le général de Bollardière et la torture*, film suisse du réalisateur A. Gazut, n'avait jamais été diffusé en France. C'est le contexte du débat sur la torture qui permit sa projection dans une salle parisienne, l'Arlequin, le 27 janvier 2001. Orchestrée par *L'Humanité*, les Amis de *L'Humanité* et les signataires de l'Appel des douze, cette projection fut la première d'une série qui permit au film de rencontrer le public de différentes villes de France.

> la première en juin 2000, avait révélé les sévices subies par l'Algérienne Louisette Ighilahriz, a expliqué, émue, ce qui l'avait conduite à produire ce témoignage qui devait être suivi de beaucoup d'autres, notamment dans les colonnes de *L'Humanité*. Quant à Jean-François Kahn, il dénonça les exactions dont il avait été témoin, de 1961 à 1962, en Algérie. On sentait qu'il lui était difficile d'évoquer ces événements douloureux qui l'ont marqué pour la vie ».

C'est donc devant salle comble qu'Henri Pouillot prend la parole. Deux conséquences en résultent. La première est d'ordre militant, elle implique Bernard W. Sigg, alors vice-président de l'ARAC (Association républicaine des anciens combattants et victimes de guerre)[17]. La rencontre entre les deux hommes à l'Arlequin sera capitale pour l'ancien appelé. Membre jusque-là de la FNACA (Fédération nationale des anciens combattants en Algérie, Maroc et Tunisie), il rejoindra l'ARAC – qui, de ses dires (entretien téléphonique, 21/08/13), correspondait mieux à ses attentes et projets – dont il deviendra un membre actif. La seconde consiste en l'attention des journalistes pour cette personnalité (entretien téléphonique avec Henri Pouillot, 13/08/13) dont Jean-Charles Deniau et Patrick Rotman qui, après avoir entendu Henri Pouillot, feront appel à lui pour qu'il témoigne dans leurs films.

Que cette parole soit ou non contestée (voir *infra*), elle participe de l'évolution politique du débat, un infléchissement stimulé quelques semaines plus tôt par *L'Humanité* et l'Appel des douze. En outre, fort du soutien d'une association (ARAC) et de son vice-président (Bernard W. Sigg), et grâce à l'appui de plusieurs journalistes, Henri Pouillot deviendra un acteur essentiel du combat fondé sur le glissement symbolique d'une souffrance à une autre, et du passage de relai d'une parole de victime à une autre.

Un témoin est né

En quelques semaines, Henri Pouillot s'est vu accorder une place significative dans les émissions de télévision ou les colonnes des journaux qui traitent du thème de la torture, particulièrement quand celle-ci est appréhendée selon le point de vue des appelés. Sur son site internet, à la rubrique « Reportages », Henri Pouillot fait la liste des émissions auxquelles il a participé[18] tout en expliquant que

[17] Sur le site de l'ARAC, on peut lire : « L'ARAC fut fondée en 1917 durant la Première guerre mondiale par Georges Bruyère, Paul Vaillant-Couturier, Raymond Lefèbvre, Henri Barbusse (président) et leurs amis, tous combattants du conflit. Ils lui fixèrent quatre principaux objectifs : Obtenir, puis défendre et étendre les droits à réparation des Anciens Combattants et Victimes de Guerre ; Rassembler les hommes et les femmes dans l'action contre la guerre, pour la paix et la solidarité entre les peuples ; Promouvoir les idéaux républicains de liberté, d'égalité et de fraternité et lutter contre le colonialisme et le fascisme. Cultiver la Mémoire de l'Histoire dans un esprit de vérité » (Accès : http://memoiredeguerre.pagesperso-orange.fr/arac/intro.htm. Consulté le 22/08/13).

[18] « Je suis intervenu dans une série d'autres émissions de télévision : "Mots Croisés" d'Arlette Chabot sur France 2 ; Débat sur France 5 après la projection du téléfilm de Jean-Charles Deniau, "Paroles de Tortionnaires" ; "Pièces à convictions" sur France 3 ; L'Hebo du Médiateur sur France 2,

trois lui paraissent plus importantes parce qu'elles constituent « les apparitions médiatiques les plus marquantes, et qui font encore réagir, y compris dans la rue, des téléspectateurs marqués par les images ». De notre point de vue, ces trois interventions sont intéressantes à un autre titre : elles permettent de suivre l'entrée en témoignage d'une personnalité et l'acquisition des règles afférentes à cette pratique.

Ainsi Henri Pouillot gagne-t-il progressivement en assurance, l'émotion des premiers enregistrements cédant le pas à une maîtrise – même relative – de soi. Par exemple, dans le premier documentaire où il est interrogé (*Paroles de tortionnaires*, Jean-Charles Deniau, 2001)[19], il exprime avec une grande émotion la culpabilité qui le hante, lui qui a assisté à ce qu'il réprouvait sans pour autant pouvoir s'y opposer. En revanche, évoquant les mêmes faits dans le dernier volet d'*Ennemi intime* (Rotman, 2002)[20], il parvient à maîtriser son émotion, expliquant avoir vu environ 300 actes de torture au cours de chacun des dix mois de sa présence à la Villa Sésini. À Patrick Rotman qui lui demande si, d'une certaine façon, il n'a pas l'impression d'avoir participé aux interrogatoires, il répond : « Oui je me sens moralement complice et totalement solidaire de ces actes de torture. J'ai pas pu, j'ai pas su, je ne sais pas comment le dire, faire autrement que d'être partie intégrante de ces unités de torture ». Mais il le dit plus posément qu'il ne pouvait le faire quelques semaines auparavant. Probablement doit-on voir en ce changement un effet du polissage d'un témoignage qui a pu être répété et dont l'auteur parvient, l'expérience aidant, à dépasser la charge émotionnelle.

Mais cette maîtrise de soi est relative. En effet, l'émotion submerge à nouveau Henri Pouillot, précisément lorsque Patrick Rotman lui demande comment il est parvenu à tenir le coup. « Je sais pas si j'ai résisté ». « Mais vous avez quand même résisté parce que vous êtes resté ». Il pleure et ne peut répondre. Patrick Rotman tente de l'aider en complétant sa question : « Aujourd'hui quand vous pensez à ça, vous vous dites que vous auriez pu faire autre chose ou que vous étiez prisonnier de cette situation ? ». Ce à quoi Henri Pouillot, en larmes, répond : « C'est même pas prisonnier. On est dans une situation où on est vraiment incapables ». Il pleure et dit : « C'est pas possible ».

---

rappelant que Jean-Marie Le Pen avait été un tortionnaire de cette guerre d'Algérie ; "Un an de plus" sur France 3 ; "Ça se discute" de Jean-Claude Delarue. Dans une série de Journaux télévisés (TF1, France 2, France 3...). À plusieurs reprises sur la télévision locale "Télé Fil 78". À deux reprises dans des interviews à la Télévision algérienne au journal du soir. Pour une émission à la BBC sur la Torture. Télévision Berbère, El Djzéria... Je suis intervenu dans des émissions radiophoniques : France Inter, Radio Beur, Radios locales, Radios algériennes, allemandes, hollandaises... J'ai souvent été interviewé par écrit, dans de multiples journaux français, mais aussi : Algériens, Suisse » (Accès : http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?rubrique9&lang=fr. Consulté le 18/07/13).

[19] *Paroles de tortionnaires* a été diffusé le 6 juillet 2001 à 20h45 sur la chaîne Odyssée, le 21 mars 2002 à 14h05 sur France 5, 24 mars 2003 à 21h, 31 mars 2003 à 12h40 et 19h55 sur la chaîne Histoire.

[20] Composé de trois volets (« Pacification », « Engrenages », « États d'arme »), *L'Ennemi intime* fut diffusé les 4, 5 et 6 mars 2002 sur France 3.

Pour autant, parmi l'ensemble des entretiens qu'il accorde, il en est un dont il précise qu'il fut le plus éprouvant. Il s'agit d'un reportage d'*Envoyé spécial,* diffusé dans l'édition du 7 février 2002, mais filmé en décembre 2001 (« Les viols pendant la guerre d'Algérie », France 2)[21]. Sur son site internet, Henri Pouillot écrit qu'il lui a fallu plusieurs semaines pour se remettre de ce tournage[22]. C'était en effet la première fois qu'il revenait à la Villa Sésini depuis la guerre. Or, en même temps qu'il redécouvre ces lieux, la journaliste lui demande de raconter les viols auxquels il a assisté[23]. Avec un calme apparent, Henri Pouillot détaille donc les sévices qu'il a vu infliger. Une attitude qui surprend l'équipe de tournage et dont la journaliste fait le constat en voix *off*. Mais comme évoqué plus haut, depuis le mois de janvier 2001, ce témoin a plusieurs fois répété son témoignage. On peut donc supposer qu'il parvient à contrôler certaines de ses émotions. Mais… deux heures après le début du tournage, la carapace d'Henri Pouillot finit par se briser. Interrogé avec insistance par la journaliste sur son comportement, l'homme s'effondre et se reproche de n'avoir pu empêcher que « cela se fasse ».

Dans ce même documentaire, après une succession de témoignages sur la torture et sur les silences relatifs à celle-ci, une rencontre est organisée entre Louisette Ighilahriz, Henri Pouillot et un ancien combattant du FLN, Abdelkader Ahmane. Finalement, ce sont surtout les deux premières personnalités qui sont filmées tandis qu'elles conversent sur le balcon de la villa et se prennent en photo. Une mise en scène qui suggère que la réconciliation est désormais possible entre un ancien « bourreau » qui a résidé en ce lieu et une victime de la torture qui y a été enfermée. Louisette Ighilahriz et Henri Pouillot sont donc filmés bras dessus, bras dessous, symbolisant l'idée qu'une page peut se tourner. Et la journaliste d'insister :

> « Ces trois-là savent qu'une guerre n'est jamais propre et qu'en Algérie, la barbarie exista des deux côtés. L'ignominie de certains actes du FLN ne saurait justifier les viols et les tortures commises par certains Français en Algérie. "Les vérités que l'on tait deviennent vénéneuses" disait un philosophe. Permettre aux hommes devenus bourreaux malgré eux de soulager leur conscience, libérer la parole des femmes victimes de viols, ce n'est pas raviver la haine, c'est au contraire une façon de tourner ensemble la page d'une sale histoire ».

[21] H. Pouillot avait déjà parlé des viols qu'il aurait vus à la Villa Sésini. Son premier témoignage sur le sujet est publié dans *Le Monde* le 24 novembre 2011 (voir *supra*). Quelques mois plus tard, c'est dans un entretien qu'il accorde à *L'Humanité* qu'il revient sur ces faits (Lucien Degoy, « Henri Pouillot : l'enfer des femmes à la Villa Susini », 22/05/01 : p. 21), un entretien qui fait suite à une émission à laquelle il a participé le 21 mai 2001 sur France 2 (*Mots croisés*, présenté par Arlette Chabot). Mais on peut également lire des descriptions de la torture dans son ouvrage *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962* qui paraît en 2001.

[22] Sur son site internet, il fait ce commentaire : « Pour *Envoyé Spécial*, réalisé en novembre/décembre 2001, je suis retourné en "pèlerinage" à la Villa Susini, 40 ans après l'avoir quittée. Ce fut une expérience pleine d'émotions pour laquelle il m'a fallu plusieurs semaines afin de récupérer » (Accès : http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?rubrique9&lang=fr. Consulté le 18/07/13).

[23] H. Pouillot considère qu'il aurait assisté à une centaine viols. À aucun moment, il n'a été impliqué dans ces actes. Ayant expliqué à ses compagnons qu'il était fiancé et fidèle, aucun ne lui a reproché de ne pas y prendre part.

En fait, l'image de cette réconciliation, évidemment surjouée, sera dorénavant au fondement de la rhétorique testimoniale d'Henri Pouillot. Par exemple, elle est utilisée pour illustrer la couverture de son deuxième livre – *Mon combat contre la torture* (2004) – qui reprend son témoignage initial en le complétant de connaissances complémentaires ainsi que de considérations relatives à l'engagement qui est le sien depuis 2001. À ce sujet, il écrit sur son site internet :

> « La photo qui illustre la première page de ce livre fut prise le 12 décembre 2001, lors de mon "pèlerinage" à la Villa Susini pour la réalisation du reportage "Envoyé spécial" de France 2. Elle est tout un symbole, puisque nous sortons tous les deux, avec Louisette Ighilahriz, de cette villa que nous venons de visiter ensemble : elle la torturée, moi le "tortionnaire", tous deux victimes de cette barbarie[24] ».

Illustration 3. Couverture de *Mon combat contre la torture* (2004).

D'ailleurs, Louisette Ighilahriz figure parmi les personnes auxquelles Henri Pouillot (2004 : 6) rend hommage :

> « Louisette, cette femme, algérienne, musulmane qui osa dire publiquement avoir été torturée, et même violée. Son "aveu", – comme disent tous ses compatriotes, ces femmes dont la culture risque de les mettre au banc de la société, ces victimes, condamnées parce que victimes – et son courage exemplaire au service de la cause de l'émancipation féminine algérienne inspirent un très profond respect, une admiration même ».

Quant au commentaire figurant en quatrième page de couverture, lui aussi est significatif d'une forme de légitimation mutuelle que l'association victime/bourreau pourrait apporter. Mouloud Aounit[25], à l'époque secrétaire du MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples – il en fut président entre 2004 et 2008) écrit : « Louisette et Henri, vous avez vécu et souffert dans votre chair et au plus profond de votre être une page sombre de l'histoire de France. Merci d'avoir su la regarder en face, l'écrire et en exiger réparation devant la justice et devant l'Histoire ».

[24] Accès : http://www.henri-pouillot.fr/spip.php?rubrique8. Consulté le 07/07/12.

[25] M. Aounit est né en 1953 à Timezrit en Algérie et décédé en 2012 à Paris. Il fut secrétaire général (1989-2004), puis président (2004-2008) du MRAP.

Finalement, en réunissant deux personnes qui n'étaient pas censées se rencontrer, le magazine *Envoyé spécial* aura servi de marqueur identitaire à l'expression testimoniale d'Henri Pouillot. Pour preuve le fait que, sur les quatre photographies qui illustrent la page d'accueil de son site internet, trois ont été prises pendant le tournage de l'émission. L'une de celles-ci l'a été par Louisette Ighilahriz : il s'agit d'un cliché où Henri Pouillot pose sur le balcon de la Villa. Pose qui reprend celle d'une photographie prise pendant la guerre au même endroit[26].

Illustration 4. Henri Pouillot sur le balcon de la Villa Susini, photographié en 2001 par Louisette Ighilahriz.

Le texte qui suit l'agencement de ces photographies va d'ailleurs lui aussi dans le sens de la réconciliation. Henri Pouillot y précise les espoirs qui sont les siens et les projets qu'il souhaite voir concrétisés : « Un traité d'amitié entre les peuples Algérien et Français sur des bases claires et réciproques du respect des droits de l'homme comme fil rouge. Une place retrouvée pour que la France puisse de nouveau revendiquer de porter le drapeau du pays des droits de l'homme[27] ».

La pollinisation procède donc par le biais d'un échange de légitimité entre victimes, quand bien même le camp de chacune est-il opposé. Toujours est-il que c'est dans cet échange que le témoin Henri Pouillot est né et a grandi. En effet, ce témoin est doublement rattaché à Louisette Ighilahriz. D'une part, c'est parce que cette dernière a raconté ce qu'elle avait subi qu'Henri Pouillot a souhaité témoigner. D'autre part, c'est parce qu'il semble vouloir réparer le silence qui fut le sien – pendant les faits et au cours des décennies qui ont suivi – qu'il aspire à une forme de réconciliation entre les hommes mais aussi entre les nations. Deux dispositions qui transforment l'acte de contrition en un acte d'accusation… contre l'armée… contre l'État.

---

[26] « Ces photos ont été prises au même endroit... dans le parc de la Villa Susini d'Alger, la première en 1961, la seconde en décembre 2001. Entre ces 40 années d'écart, l'homme a changé, les arbres ont poussé, mais la vue sur le port d'Alger est toujours aussi belle » (Accès : http://www.henri-pouillot.fr/?lang=fr. Consulté le 18/07/13). Dans la deuxième édition du livre d'H. Pouillot (2010), *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962*, les photographies de la villa, prises en 2001, sont également insérées. Elles figurent sur la couverture et en pages intérieures, un cliché réunissant L. Ighilahriz et H. Pouillot étant également présent (p. 128).

[27] Accès : http://www.henri-pouillot.fr/?lang=fr. Consulté le 18/07/13.

Défendre son honneur de témoin

Si le magazine *Envoyé spécial* du 7 février 2002 a scellé les termes d'une forme d'interdépendance entre Louisette Ighilahriz et Henri Pouillot, un documentaire joue un rôle similaire mais dans un cadre et pour des motifs différents. Il s'agit du film de Patrick Rotman, *Ennemi intime*, dont la diffusion du dernier volet est suivie d'un débat. Houleux, celui-ci opposa, notamment, le général Schmitt et le réalisateur, le premier contestant la justesse des souvenirs de plusieurs témoins et reprochant au réalisateur de ne pas en avoir vérifié la teneur (voir Schmitt, 2008). Louisette Ighilahriz et Henri Pouillot (physiquement absents du débat) font partie des témoins dont le général conteste les propos. Il qualifie la première d'affabulatrice, et déclare que, pour des raisons de calendrier, le second n'a pu voir torturer « cinq mille personnes et violer une centaine de femmes », pendant les dix mois où il aurait été affecté à la Villa Sésini (*ibid.* : 23). Déjà, parce que, non seulement, Henri Pouillot n'a pu séjourner à la Villa que deux mois, mais qu'en plus, il n'a pu passer que huit mois à Alger, non pas dix comme il le suggérerait.

> « Pouillot, alors lui, je pense qu'il est un menteur ou un criminel. Voilà un individu qui prétend qu'en 1961, alors qu'Alger est calme depuis trois ou quatre ans, il envoyait – il est brigadier – il envoyait des patrouilles rafler des jeunes filles et les violer avec ses camarades dans ce qu'on appelle maintenant une tournante. Enfin ! Allons ! Là aussi on aimerait bien entendre les camarades de Pouillot et les chefs de Pouillot. Hein ! Ce serait tout de même la moindre des choses » (*ibid.* : 30).

Pour avoir tenu ces propos, le général reçoit donc, le 5 juin 2002, une citation à comparaître devant le tribunal correctionnel de Paris qui émane de ces deux personnalités. Ayant déjà abordé le cas de Louisette Ighilahriz (Fleury, 2014), nous n'y reviendrons pas. En revanche, nous nous concentrerons sur celui d'Henri Pouillot. Le 10 octobre 2003, le général Schmitt fut condamné à verser à ce plaignant 1 500 euros de dommages et intérêts, puis en appel (le 15 octobre 2004), 500 euros en réparation du préjudice moral subi[28]. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la procédure judiciaire – *Deuxième bataille d'Alger (2002-2007). La bataille judiciaire*, le général reconnaît d'ailleurs l'erreur d'appréciation qui fut la sienne tout en maintenant le point de vue selon lequel Henri Pouillot aurait menti.

> « S'agissant d'Henri Pouillot, lui-même et son défenseur ont pointé dans mon intervention une erreur indiscutable de ma part. En effet, Henri Pouillot écrit : "Le plus souvent, ces femmes passaient la journée dans la cave et quelques nuits dans des chambres avec les militaires. Nombre d'entre elles n'étaient amenées à la villa que pour cela… seulement assouvir les besoins sexuels de la troupe." Il n'a pas prétendu être à l'origine de ces rafles. Sur ce point, et sur ce point uniquement, je lui ai attribué une initiative dont il ne s'était pas prévalu. Ceci ne me paraissait pas

[28] Si la somme à verser a diminué des deux tiers, c'est parce que le témoignage d'H. Pouillot comporte des imprécisions que ne conteste d'ailleurs pas ce dernier et sur lesquelles il revient dans *Mon combat contre la torture*. Dans son entretien (21/08/13), H. Pouillot explique que la mémoire est fragile et que les imprécisions de dates ou de chiffres sont inévitables.

d'une grande importance, l'intéressé s'étant lui-même défini comme un criminel, se prévalant d'un séjour de dix mois à la villa Sésini alors que son séjour en Algérie a duré huit mois, et n'ayant pas pu séjourner à la villa Sésini plus de deux mois et demi comme j'étais en mesure de le prouver. La suite démontrera que je me trompais » (Schmitt, 2008 : 33).

Illustration 5. Couverture de *Deuxième bataille d'Alger (2002-2007). La bataille judiciaire* (2008) du général Schmitt.

Pour autant, son hypothèse est qu'Henri Pouillot inventerait – ou tout au moins exagérerait considérablement – un traumatisme pouvant être apparenté à celui d'une victime de guerre et qui lui permettrait de prétendre à des réparations de la part de la République. Il en est convaincu : Henri Pouillot n'a pu séjourner à la Villa Sésini qu'au cours des mois de janvier et février 1962, car celle-ci était occupée depuis 1959 par « la composante air de la sécurité militaire en Algérie » (*ibid.* : 62).

Quoi qu'il en soit, la justice n'eut pas seulement à se prononcer dans le cadre d'une demande de réparation émanant d'Henri Pouillot, elle eut aussi à intervenir pour répondre à une réclamation déposée par le général Schmitt. En effet, le lendemain du premier jugement, tandis qu'Henri Pouillot répondait à un entretien dans *L'Humanité* (« Le tribunal a compris », 13/10/03 : p. 10), ce dernier affirme que le général a justifié l'usage de la torture. Des propos qui font écho à ceux de Charles Silvestre, publiés le même jour dans une rubrique intitulée « Commentaire » (« Un peu d'honneur retrouvé », *ibid.*) :

> « Donc, aux yeux de la justice, il est désormais interdit aux tortionnaires de la guerre d'Algérie de traiter les victimes d'affabulateurs, de menteurs, voire de criminels. C'est ce qui vient d'arriver au général Schmitt, condamné dans le procès en diffamation que lui avaient intenté Louisette Ighilahriz et Henri Pouillot ; c'est ce qui s'est passé récemment pour Jean-Marie Le Pen, débouté de sa plainte contre *Le Monde*, qui avait publié des témoignages d'Algériens torturés ; et c'était déjà le sens du jugement du général Aussaresses, qui, non content de faire l'apologie des crimes, accablait ceux qui en avaient souffert ».

Le général dépose donc plainte pour propos diffamatoires devant le tribunal correctionnel de Marseille (voir Thomas, 2006). Le procès concernant cette plainte

se déroula le 14 mai 2004. Le jugement fut prononcé le 2 juillet 2004 en faveur du général Schmitt, Henri Pouillot étant condamné à verser 1 500 euros en réparation du préjudice subi. Ce dernier fit appel et l'affaire fut à nouveau jugée le 21 mars 2005, date à laquelle le jugement de 2004 fut confirmé. Pendant toute la durée de cette affaire, *L'Humanité* et *Le Monde* ont rendu compte des audiences. Ceci avec d'autant plus de régularité que chacune des rédactions était impliquée dans les procédures : *Le Monde* pour Louisette Ighilahriz (Fleury, 2014), *L'Humanité* pour Henri Pouillot[29].

Quoi qu'il en soit et quelle que soit la nature des jugements prononcés, cette affaire ainsi que celle concernant Louisette Ighilahriz montrent la difficulté que peut rencontrer la justice à apaiser les conflits de mémoire. En effet, après les différentes phases de cet événement judiciaire et en dépit des jugements prononcés, chacun des protagonistes est resté campé sur une interprétation des faits et dates à laquelle il n'a jamais dérogé. Précisément, dans *Mon combat contre la torture* (2004) comme sur son site internet, Henri Pouillot s'en tient à la même temporalité de sa présence à la Villa Sésini. Les dates qui y figurent sont identiques à celles qu'il a toujours avancées (juin 1961-mars 1962). Elles font partie de lui et de son récit testimonial. En outre, elles sont désormais confirmées par une recherche conduite aux archives de Vincennes.

Témoin historique, témoin instrumentaire ?

Si dans ses premières interventions, Henri Pouillot était une victime qui mettait sa souffrance à nu, il répète désormais la faute de l'État français et l'obligation qui incombe à celui-ci de reconnaître et réparer le traumatisme des appelés. Lors d'un colloque qui s'est tenu au Sénat le 30 juin 2012 et qui s'intitulait « Algérie-France : comprendre le passé pour mieux comprendre l'avenir »[30], c'est sur cette interpellation que, depuis l'assistance, il centre son intervention. Et sur son site internet, rendant hommage (19/07/13) à Henri Alleg, décédé, il écrit un texte qui retrace la genèse de ce combat à travers la relation que ces deux hommes – qui ont milité pour la reconnaissance de la torture – auraient entretenue :

> « Au revoir Henri. C'est avec stupeur que j'ai appris ton décès pendant mes vacances en Tunisie. […] Cela fait des années que nous menons ce même combat contre la torture. Nous en sommes tous les deux des victimes. Toi, tu as failli y perdre la vie sous la main des bourreaux, mais tu as pu, avec un formidable courage, dénoncer, dans des conditions plus que difficiles, cette odieuse pratique dans le livre "La question". Tu y démontrais la terrible responsabilité de la France, responsabilité qu'elle n'a toujours pas assumée. Moi, c'est comme appelé que je fus plongé dans cette infamie, et que je dois vivre, comme avec un handicap avec ce traumatisme.

[29] Le directeur de la publication de *L'Humanité*, Patrick Le Hyaric, était lui aussi poursuivi par le général Schmitt. Il fut relaxé le 2 juillet 2004.

[30] Les partenaires du colloque sont *Public Sénat*, *El Watan*, TV5 Monde, la lettre d'information *Coup de soleil*.

> En janvier 2001, à la suite de mon témoignage public, nos premiers échanges ont été difficiles. Au départ, en effet, tu ne pensais pas qu'un appelé, comme moi, n'était pas, naturellement, un de ces tortionnaires comme ceux dont tu avais été la victime. […] Après quelques rencontres tu as compris que l'on pouvait, que l'on devait, ensemble, mener ce combat. Tu venais de signer l'appel des 12 (30 octobre 2000) : 12 grands témoins de la Guerre d'Algérie demandaient aux plus hautes autorités de la France de reconnaître et de condamner la torture pratiquée pendant la Guerre d'Algérie. […] La Déclaration officielle de la Présidence de la République, à l'occasion de ton décès[31], est presque une insulte à ce sujet. Je viens d'adresser une lettre ouverte à François Hollande. Je publierai la réponse quand je la recevrai. Henri, Bravo pour ton courage, ton témoignage, ce combat qui te tenait tant à cœur, nous allons le poursuivre avec ténacité. Au revoir Henri, mon ami. À ta famille, à tes amis toutes mes condoléances ».

En associant sa démarche à celle d'Henri Alleg, une figure incontournable du combat contre la torture, « un exemple, un mythe » (entretien téléphonique, 21/08/13), Henri Pouillot hisse son témoignage d'appelé au fronton de la reconnaissance publique. Une manière de prendre pied dans le panthéon des grands témoins de la guerre d'Algérie, à un moment où beaucoup de ces derniers ont disparu[32]. Une association qui montre aussi le chemin parcouru tout au long des années qui ont précédé, notamment en termes de reconnaissance. Dans son entretien (*ibid.*), Henri Pouillot revient sur le désaccord entre lui-même et Henri Alleg, mais aussi sur un autre avec Pierre Vidal-Naquet. Il explique que son premier livre (*La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962*) avait été donné à lire par l'éditeur des éditions Tirésias à l'historien qui avait récusé ce témoignage, contestant le fait que la torture ait pu être utilisée en Algérie après 1960. Si ce dernier est décédé avant que les deux hommes aient pu se mettre d'accord, Henri Pouillot considère toutefois qu'en dix ans, les ombres qui obscurcissaient son témoignage se sont dissipées. Selon lui, non seulement sa parole est entendue et acceptée mais elle a fait avancer la connaissance et le savoir sur ces questions.

De témoin oculaire, il est donc devenu un témoin historique en même temps qu'un témoin instrumentaire, c'est-à-dire utile à la connaissance et à son instruction… De ce point de vue et comme argument de légitimation, il fait valoir sa fréquentation des archives (Vincennes) dont il explique qu'elle lui a permis, dans son deuxième ouvrage (*Mon combat contre la torture*), de mieux préciser et argumenter certaines des dates avancées. En fait, la consultation des

---

[31] Voici le texte prononcé par Fr. Hollande à l'occasion du décès d'H. Alleg, le 18 juin 2013 : « J'apprends la disparition de Henri Alleg. Son livre, *La Question*, publié en 1958 aux éditions de Minuit, alerta notre pays sur la réalité de la torture en Algérie. Toute sa vie, Henri Alleg lutta pour que la vérité soit dite. À travers l'ensemble de son œuvre – jusqu'à son dernier livre, *Mémoire algérienne,* paru en 2005 – il s'affirma comme un anticolonialiste ardent. Il fut un grand journaliste, d'abord à Alger Républicain, dont il assura la direction ; puis à L'Humanité, dont il fut le secrétaire général et auquel il collabora jusqu'en 1980. Henri Alleg est constamment resté fidèle à ses principes et à ses convictions. À sa famille et à ses proches, j'adresse mes plus sincères condoléances » (Accès : http://www.elysee.fr/communiques-de-presse/article/deces-de-henri-alleg/. Consulté le 20/07/13).

[32] À la date du 14 août 2013, parmi les signataires de l'Appel des douze, six sont décédés : H. Alleg (le 17 juillet 2013), M. Rebérioux (le 7 février 2005), L. Schwartz (le 4 juillet 2002), G. Tillion (le 19 avril 2008), J.-P. Vernant (le 9 janvier 2007), P. Vidal-Naquet (le 26 juillet 2006).

archives avait notamment pour visée de confirmer ses déclarations face à la mise en cause du général Schmitt. À ce sujet, il raconte :

> « Il est vrai que devant l'insistance du général Schmitt à nier ma présence dans la Villa lors de l'audience de juillet 2003, puis lors de l'audience d'appel du 28 mai 2004, j'ai traversé une période de doute, envisageant même que ma mémoire ait pu me trahir : je n'aurais été affecté que le 23 décembre ? Pour qu'il puisse être aussi péremptoire, j'ai pensé qu'il disposait peut-être de documents secrets pouvant lui permettre d'affirmer avec une telle assurance cette version des faits » (Pouillot, 2004 : 55).

La consultation de différents documents lui permet alors d'authentifier plusieurs aspects de son témoignage, dont la chronologie de sa présence à la villa ainsi que des précisions quant à la gestion administrative du lieu :

> « Au sujet de mes recherches quant à l'unité de l'Armée qui pouvait avoir la gestion de la Villa Susini dans la période de juillet 1961 à décembre 1961, mes démarches auprès du SHAA (Service Historique de l'Armée de l'Air) mettent à mal la version des défenseurs du général Schmitt, affirmant que la Villa Susini était gérée par le Service de Sécurité de la Défense National-Section Air » (*ibid.* : 56).

Mais outre le fait d'avoir donné en partie raison au plaignant, les archives ont eu une autre vertu : elles ont mis à jour des écarts d'information ou de désignation entre types de documents :

> « Dans la liste des sections dépendant militairement du commandement du 584e BT, cette section "Commando" n'apparaît nulle part dans les vingt-deux ou vingt-trois implantations répertoriées des unités du bataillon. Elle n'est mentionnée dans les effectifs qu'à partir du 23 décembre 1961, lors de l'annonce de l'implantation de cette section Commando à la Villa. Par contre la version manuscrite du Journal des marches et d'opérations du bataillon (dossier 7), mentionne l'intervention de cette unité de Commando dès le mois de juillet 1961, qui vient apporter son soutien pour des arrestations, des bouclages… » (*ibid.* : 55).

Ce faisant, elles ont contribué à légitimer la parole du témoin et de son témoignage. Ce qu'exprime clairement Henri Pouillot dans son introduction de *Mon combat contre la torture*, un ouvrage dont la portée réflexive (le témoin revient sur les raisons qui ont motivé ses choix) cohabite avec des éléments de clarification qui, d'une certaine façon, empruntent à la méthode historienne[33] :

> « Mon propos est de montrer que les notes de services, les compte rendus rédigés par les militaires à l'époque, peuvent être lus de plusieurs façons, bien souvent réductrices, et que la mémoire des faits peut, par contre, permettre de restituer la précision, la cohérence et l'importance d'événements que quarante ans ont atténués. La complémentarité de ma mémoire et des extraits des faits ainsi retrouvés, parfois un peu lapidaires, permettra sans doute à des historiens de mieux appréhender les informations contenues dans les dossiers d'archives et de les "traduire" » (Pouillot, 2004 : 14).

[33] Dans un entretien (22/08/13), H. Pouillot explique que les recherches qu'il a conduites aux archives de Vincennes et qui lui ont notamment permis de débusquer des écarts entre des rapports manuscrits ou dactylographiés ont particulièrement intéressé l'historienne Sylvie Thénault (2001) dont les travaux portent sur l'administration coloniale en Algérie.

Depuis 2001, le nom d'Henri Pouillot est assimilé à la guerre d'Algérie, mais il est également associé à d'autres causes. En effet, Henri Pouillot défend des engagements plus larges que ceux relatifs à son premier témoignage. Membre du MRAP, il a par exemple organisé à Trappes « une consultation sur le droit de vote aux étrangers » (*Le Parisien*, 05/12/05 : p. 3) ; il s'est indigné devant la réhabilitation d'anciens de l'OAS dans les Yvelines (« Une gerbe sur la tombe d'un ex-putchiste », L'*Humanité*, 03/07/06 : p. 5) et s'est mobilisé pour les sans-papiers (« Nouvelles mobilisations pour les sans-papiers », *Le Parisien*, 28/09/06 : p. 3)…

Par ailleurs, président (et à l'origine) de l'association « Sortir du colonialisme[34] », il intervient sur tous les sujets relevant de cette problématique. Il a pris position pour la reconnaissance officielle du 17 octobre 1961 (« 17 octobre 1961. Une mémoire à vif », *L'Humanité*, 19/10/11) et s'est insurgé contre le transfert des cendres de Maurice Bigeard aux Invalides. Il a combattu la politique mémorielle de Nicolas Sarkozy et reste vigilent vis-à-vis de celle de François Hollande[35]. Sur des thèmes divers, il a adressé de nombreux courriers à des personnalités politiques, souvent signalés dans L'Humanité. Il a signé la postface (la préface étant signée par l'historien Gilles Manceron) d'un ouvrage paru en 2011 et éditant des

[34] L'association « Sortir du colonialisme » a été créée en 2005, à l'initiative notamment d'H. Pouillot, donnant un cadre à l'organisation d'une semaine anticoloniale qui se tient tous les ans en février-mars. À l'occasion de la 6e édition de cette semaine, entre les 18 et 27 février 2011, l'Humanité.fr (« Ouverture de la semaine anti-coloniale à Paris », accès : http://www.humanite.fr/09_02_2011-19-et-2002-premier-salon-anti-colonial-%C3%A0-paris-464656, consulté le 20/07/13) précisait : « L'association, "Sortir du Colonialisme" a été créée à par celles et ceux qui ont jusqu'ici tenu à bout de bras cette initiative citoyenne originale qu'est la Semaine anti-coloniale. Cette Semaine anticoloniale est à la fois un vaste forum de discussion et un moment d'initiatives concrètes, politiques et culturelles vise à fédérer tous ceux pour qui l'anticolonialisme, n'est pas seulement une commémoration de quelques grands évènements mais veut exprimer la mémoire vivante des luttes d'aujourd'hui et de demain. Frantz Fanon, Medhi Ben Barka, Gandhi, Thomas Sankara, Bolivar, Toussaint Louverture, Lumumba, et tant d'autres ne sont pas des reliques du passé mais des références présentes. Cette année, la révolution démocratique arabe fait de la Semaine un évènement exceptionnel ». Dans son courrier (25/02/2014), H. Pouillot explique : « Le colonialisme, c'est en arrivant en Algérie que j'en ai découvert les affres. Mais avec les indépendances juridiques, j'avais eu l'impression que ces pratiques avaient effectivement disparu, mais avec cette loi du 23 février 2005, je ne pouvais pas accepter de consiérer que le colonialisme pouvait avoir des "aspects positifs", d'autant plus les enseigner comme tels. C'est dans cette démarche de contestation que je me suis rendu compte que le lobby colonialiste était encore vivace, mais aussi que la politique de la France, même masquée avec la "Françafrique" n'avait pas vraiment changé ».

[35] Le 28 mai 2012, sur le blog hébergé par Médiapart, H. Pouillot signe une lettre ouverte adressé à Fr. Hollande pour l'enjoindre à penser un réel projet de collaboration entre la France et l'Algérie (« 50e anniversaire de l'indépendance algérienne : jetons des ponts de fraternité ». Le texte commence ainsi : « Monsieur le Président, le 5 juillet 2012 l'Algérie va fêter le 50ème anniversaire de son indépendance. À cette occasion la France se devrait de reconnaitre sa responsabilité et condamner les crimes d'État et crimes contre l'Humanité commis en son nom pendant sa domination coloniale et tout particulièrement pendant la guerre d'Algérie ». Accès : http://blogs.mediapart.fr/blog/henri-pouillot/280512/50e-anniversaire-de-lindependance-algerienne-jetons-des-ponts-de-fra. Consulté le 19/07/13. Dans l'entretien avec l'auteure (21/08/13), il regrette que les promesses du candidat Hollande n'aient pas été tenues par le Président.

textes sur la manifestation d'octobre 1961 : *Le 17 octobre 1961 par les textes de l'époque*. Ainsi son statut d'ancien appelé, héritier de la dénonciation initiée par Louisette Ighilahriz, lui a-t-il permis d'acquérir une notoriété sur laquelle il s'appuie pour intervenir publiquement.

Conclusion

Justement, qu'en est-il aujourd'hui de Louisette Ighilahriz dans la carrière testimoniale d'Henri Pouillot ? Si cette dernière a quelque peu disparu du débat public, on doit néanmoins à plusieurs personnalités d'en avoir rappelé l'engagement au cours de l'année commémorative des soixante ans de la fin de la guerre d'Algérie (Fleury, 2014). D'ailleurs, Henri Pouillot fait partie de ceux qui lui ont rendu hommage. Dans un billet posté sur son site internet[36], le 8 juillet 2012, et intitulé « Des plaies blessent profondément l'Algérie d'aujourd'hui. Louisette Ighilahriz ancienne moudjahida », il reproduit un entretien avec la journaliste Hafida Hameyer dans lequel cette dernière explique tout ce qu'il reste à faire en termes de reconnaissance des exactions commises pendant la guerre.

Henri Pouillot n'a donc pas oublié Louisette Ighilahriz. Plus, il confie qu'il entretient avec elle des relations d'amitié et continue de saluer son courage, s'indignant des critiques auxquelles elle a dû faire face. Fidèle à la femme autant qu'à son combat, il s'emploie donc à essaimer l'inspiration qu'elle lui a transmise. Et cela de façon indéfectible.

Références

Capdevila L., 2003, « Mémoire de guerre », *Le Temps des médias*, 6, pp. 88-89.

Dulong R., n.d., « Qu'est-ce qu'un témoin historique », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, n.p. Accès : http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html. Consulté le 20/07/13.

Fleury B., 2013, « Une victime de la torture pendant la guerre d'Algérie fait la Une de la presse française », pp. 173-194, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs,* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

— 2014, « Quand un témoin consacré se voit contesté. Le cas de Louisette Ighilahriz et de la torture en Algérie », pp. 259-276, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoin consacrés, les témoins oubliés* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Pouillot H., 2001, *La Villa Susini. Tortures en Algérie : un appelé parle, juin 1961-mars 1962*, Paris, Tirésias, 2010.

[36] Accès : http://www.henri-pouillot.fr. Consulté le 11/07/12.

— 2004, *Mon combat contre la torture*, Saint-Denis, Bouchène.

Rotman P., 2002, *L'Ennemi intime*, Paris, Éd. Le Seuil.

Schmitt M., 2002, *Alger été 1957, une victoire sur le terrorisme*, Paris, Éd. L'Harmattan.

— 2008, *Deuxième bataille d'Alger (2002-2007) : la bataille judiciaire*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Sigg B. W., 1989, *Le Silence et la honte. Névrose de la guerre d'Algérie*, Paris, Messidor.

Sortir du colonialisme, 2011, *Le 17 octobre 1961 par les textes de l'époque*, Paris, Éd. Les Petits matins.

Thénault S., 2001, *Une drôle de justice. Les magistrats dans la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. La Découverte.

Thomas P.-A., 2006, *Pour l'honneur de l'armée. Réponse au général Schmitt sur la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Films et documentaires

Gazut A., 1974, *Le général de Bollardière et la torture*.

Deniau J.-C., 2001, *Paroles de tortionnaires*.

Rotman P., 2002, *Ennemi intime*.

Carrières de témoins de conflits contemporains (3). Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs 233-247

> EXPÉRIENCE

ALICE VERSTRAETEN
Centre de recherches et d'études anthropologiques
Université Lyon 2
F-69676
versalice@yahoo.fr

ENTRE RÉFLEXION ET DIFFRACTION DE LA MÉMOIRE, FAIRE UN FILM AVEC VICTOR BASTERRA

Résumé. — Victor Basterra est l'un des survivants de la disparition forcée en Argentine. Signe et stigmate de la disparition, il a dû affronter méconnaissance et impunité. Habité de l'injonction de ses codétenus (« Si tu t'en sors, fais en sorte qu'ils ne se la ramènent pas ! »), il se sent en liberté sous condition de témoignage. Dans une tension réflexive permanente, il tente de « maintenir le fil » entre les engloutis et ceux qui viennent après. Il tente de reconstruire mémoire collective et mémoire propre, dans une approche microhistorique de l'horreur. L'intime vient y révéler le crime contre l'humanité, par diffraction. Si Victor a survécu plus de trois ans dans le camp, c'est qu'il a accepté de travailler pour ses tortionnaires. Ce qui aurait pu être l'histoire d'un naufrage est pourtant devenu un symbole de la résistance au cœur de l'horreur. Car Victor a pu ramener à la lumière des photographies de l'intérieur du camp de disparition. Il est devenu un témoin-clé, il pollinise les mémoires et ré-ensemence les débats sur le sens de la survivance, de la trahison et de la résistance, et sur la lutte contre l'invisible et l'indicible. Nous lui avons consacré un film documentaire, et cet article propose d'expliquer pourquoi.

Mots clés. — Argentine, disparition forcée, témoignage, résistance, mémoire, transmission, cinéma.

> « Le témoin nous rappelle qu'un crime contre l'humanité est toujours un crime contre l'intimité, qu'en cette intimité il y va chaque fois d'un corps et d'un langage, et *par là* de l'histoire des hommes »
>
> Catherine Coquio (1999 : 60).

« Où commencer cette histoire ? », se demande Victor, face à nous et aux premiers tâtonnements de notre caméra[1]. Où commencer un retour sur notre démarche ?, me suis-je demandé, face à notre film, puis face à une page blanche. La « disparition forcée », terme si elliptique et édulcorant, semble n'avoir ni lieux, ni matières, ni temps, ni acteurs. En commencer l'histoire, en commencer l'analyse, c'est surmonter une foule d'entraves et d'inhibitions.

Le 10 août 1979, Victor Basterra, sa femme Laura Seoane et leur nouveau-né de deux mois et dix jours, María-Eva, étaient enlevés de leur domicile, en province de Buenos Aires, par un escadron de la mort : le « groupe de travail 3. 3/2 ». Considérés comme des « subversifs » et objets d'un décret « d'anéantissement », ils étaient jetés dans des Ford Falcon et conduits, les yeux bandés, dans un immense camp de disparition, l'ESMA (École supérieure de mécanique de la marine à Buenos Aires). Le numéro du cadenas de leurs chaînes y remplaçait leur nom. Victor, devenu « 3.25 », est l'un des 30 000 disparus de la dernière dictature militaire. Torturé pendant des mois, utilisé comme esclave pendant des années, puis libéré en 1983 au lieu d'être – comme l'immense majorité de ses codétenus – assassiné, il est l'un des témoins de l'invisible. Au moment de faire un film « sur la disparition », nous l'avons choisi comme passeur.

Lorsque l'on me demande de parler du film, je raconte l'histoire de Victor. Ce n'est pas une fuite, non. C'est une forme de respect, de retenue, et une forme de reconnaissance de l'importance de ce qu'il transmet. C'est la volonté de continuer, toujours, à voir en lui le sujet. Le sujet du témoignage, et non l'objet d'étude. Le but, à travers cette histoire de vie, est de créer des « étincelles » de réflexions. Non de mettre des œillères interprétatives à mes interlocuteurs. D'où mon inhibition à parler de notre démarche.

À chaque étape de mon travail sur la disparition, avec entre les mains des témoignages recueillis, avec dans ma mémoire des regards insistants, l'enjeu aura été de rester à ma juste place. Il y aurait quelque chose d'indécent, et de totalement illégitime, à m'étendre sur mes émotions et sur mes intentions, ou à analyser les paroles qui me sont données en excluant les témoins de l'analyse. L'anthropologie, comme le cinéma, se tient en équilibre instable sur le fil tendu de l'éthique. Ne pas prendre trop de place, ne pas prendre leurs voix aux victimes et en venir à répéter le dépouillement de leurs subjectivités. Victor Basterra est la subjectivité active du film. Ma sœur et moi ne sommes que les médiatrices de sa vision du monde, nous tentons de la transmettre à d'autres… dans une forme

[1] Les citations de V. Basterra sont toutes extraites des repérages (2006), puis du tournage (2008) de notre film *Victor*, coréalisé avec Cécile Verstraeten.

d'utopie réparatrice. Si Victor nous a confié son témoignage, conscient que nous allions le détricoter et le retricoter lors du montage, conscient que nous allions faire une narration de sa narration… ce n'est pas pour que nous en fassions un objet désincarné, un objet de spéculations intellectuelles qui le viderait de son humanité comme de sa valeur historique.

Face à un crime contre l'humanité et à un crime de génocide, la démarche de connaissance est inextricablement liée à une démarche de reconnaissance. La connaissance ne doit pas écraser la reconnaissance, et inversement. Je suis sans cesse, pour reprendre l'expression de Germaine Tillion (2001 : 206), « à la recherche du vrai et du juste ». Vérité historique et justesse éthique. À défaut de pouvoir être exhaustive quant aux histoires de vie dans l'horreur, je tiens à transmettre les détails de quelques-unes, et à chercher dans l'empathie et dans l'anthropologie impliquée, une forme d'accession à la vérité historique qui soit, en même temps, une reconnaissance de la valeur intrinsèque de chaque témoignage… et de la dignité de chaque témoin.

Nous ne sommes que des médiatrices, mais nous avons des interrogations qui transpirent, me semble-t-il, à travers les pores du film. Nous tournons autour du triangle terreur-résistance-transmission. Avec Victor, nous voyons comment terreur, résistance et transmission, si elles s'entrechoquent, coexistent malgré tout, même dans l'abîme social et culturel d'un camp de disparition.

Enfin, s'il est difficile d'écrire sur son propre film, c'est qu'il appartient plus au registre des sens qu'à celui du sens. Je suis passée de l'écriture académique à l'écriture filmique pour cette raison. Parce que je sentais les mots impuissants. Parce que je craignais l'intellectualisation stérile. Ce qui compte avec un film, ce sont les étincelles qui en jaillissent, ce sont les émotions qu'il travaille et les questions qui en émergent… Cela compte bien plus que les brindilles, le petit bois, toutes les intentions que nous avons pu mettre dans notre feu. Entre l'écriture d'un projet, sa réalisation et sa réception par les spectateurs, entre les débats du montage et ceux qui émergent dans les salles de projection… il y a souvent plus de sensations que de raisonnements. Il y a beaucoup d'intuitif et d'inexplicable.

La terreur au prisme de la résistance

Ce que je constate aujourd'hui, c'est que dès l'amorce de ce « terrain » argentin, alors que je voulais travailler sur la « disparition forcée », sur la terreur et sur l'impunité, c'est la notion de résistance qui s'est imposée. Car ceux qui m'initiaient à l'horreur, qui m'ouvraient la porte de leurs souvenirs et de leurs états d'âme, *les témoins*, étaient en soi, par l'acte même du témoignage, des résistants à la terreur et à l'impunité (Verstraeten, 2013). Là où nous pouvons parler de la disparition, c'est qu'elle n'est déjà plus totalement victorieuse.

Dès le début de l'émergence des victimes sur la scène sociale argentine, dès l'apparition des « Mères de la Place de Mai » face au siège du gouvernement, le témoignage est une clé. Là où la dictature interdisait les manifestations, là où elle ne voulait voir d'actions « antinationales ou de dissolution ni dans la culture, ni dans les médias de communication, ni dans l'économie, ni dans la politique, ni dans le syndicalisme[2] » ; là où « chaque disparition [pouvait] être comprise avec certitude comme un déguisement, comme une dissimulation de la mort[3] » ; là où cette dissimulation avait pour but d'opacifier l'histoire, d'empêcher l'émergence de martyrs et d'entraver les solidarités et les résistances… Le fait de prendre la parole, de redevenir sujet d'énonciation et de se chercher des interlocuteurs est un acte de reconstruction, est le germe de la reprise en main.

Le témoignage est le déclencheur, le moteur d'une nouvelle forme de résistance, publique, ludique, théâtralisée, mettant en réseau les victimes et créant des ponts au-dessus d'une brèche ouverte dans le symbolique… brèche ouverte par la disparition forcée, violence transgressive plurielle, écrasement des intimités et des subjectivités. Le témoignage recrée de l'intime et de l'entre-soi pour les victimes. Il crée également des traverses les menant au « reste » de la société, aux médias, aux étrangers. Au fil de la construction de notre projet de film aussi, le témoignage est devenu le liant de nouvelles relations sociales *avec* l'horreur. Ceux qui créent le mieux ces traverses sont ceux qui ont un certain talent de conteur ; certains ne peuvent s'empêcher de pleurer, de balbutier, de répéter des éléments en boucle. D'autres ne peuvent empêcher leur voix de filer dans les aigus et de devenir aussi dure à écouter que l'histoire qu'ils charrient l'est à entendre. Cécile et moi, au moment de faire un film et de devenir à notre tour « compositrices » d'un témoignage, cherchions une personne qui puisse dire l'horreur sans horrifier. Victor était un conteur possible.

À l'heure de faire un film sur la disparition, avec lui, c'est à nouveau la résistance qui s'est imposée. Nous voulions parler de la perte, de l'absence, de la mise en suspens du réel… mais pour dire cela, c'est tout l'inverse qui s'est imposé à nous. Pour dire la disparition, les seuls interlocuteurs possibles sont ceux qui ont survécu à ses ravages. Et la disparition qui apparaît alors est une disparition sur laquelle la résistance a laissé une empreinte, au même titre que la disparition a laissé une empreinte (une entame, plutôt), dans les mémoires des survivants et dans leurs manières de résister. Nous découvrons donc la disparition au prisme de la résistance, et la résistance qui, aux prises avec le silence, l'invisibilité et le déni, a appris à contourner les obstacles et à se propager par diffraction. Face à un mur d'impunité qui entrave sa propagation, comme des ondes sonores ou lumineuses rencontrant un obstacle, la résistance ou la mémoire changent de

[2] Ces propos du général Videla ont été publiés dans le quotidien *La Nación*, 09/07/76.

[3] Le général Videla est cité dans Reato (2012). Propos repris par le quotidien *La Nación*, « Videla admitió la muerte y desaparición de 7 u 8 mil personas », 13/04/2012. Accès : http://www.lanacion.com.ar/1464650-videla-admitio-que-la-dictadura-mato-a-7-u-8-mil-personas. Consulté le 13/04/12.

forme, changent de route, et se propagent par diffraction. Victor Basterra est un témoin emblématique à la fois de la réflexion et de la diffraction de la mémoire. Il nous a touchées car il touche au cœur du « nœud » de la terreur, de la résistance et de la transmission.

De l'exceptionnel à l'universel

Notre film propose d'appréhender l'histoire collective au prisme d'une histoire personnelle. La disparition est un « terrain » si nébuleux, si truffé des pièges de l'invisible, de l'impensable, de l'indicible et de l'irreprésentable, qu'il ne peut, me semble-t-il, y avoir d'appréhension frontale. Nous appréhendons la disparition par ses restes : traces de l'effacement des traces des camps, ossements récupérés dans des tombes anonymes et des fosses communes, témoignages partiels de survivants qui auraient croisé untel ou untel, mémoire des sens des victimes (« il y avait de la terre battue au sol… une odeur de moisi… le vacarme d'une avenue… le chant d'une grive musicienne… les échos du stade de foot de Riverplate… »). Nous appréhendons la disparition par les personnes qu'elle a rejetées à la lumière. Victor ne dit pas toute la disparition. Il en dit une partie, par sa résistance, avec les outils dont il dispose, et par sa transmission, avec toutes les questions qu'il se pose.

Il s'agit d'appréhender une intimité blessée, qui par sa présence et son récit esquisse les autres intimités dévastées avec lesquelles elle est liée et qui dessine, peu à peu, le paysage du crime contre l'humanité. Un corps et divers langages (cinéma, photographie, architecture, mime) pour montrer l'invisible et signifier l'irreprésentable.

Victor restera plus de trois ans à l'ESMA, de 1979 à 1983.

> « Dans le grenier de l'ESMA, les camarades étaient étendus sur des couchettes immondes, enfermés dans des espèces de caisses de bois, dont un camarade disait qu'elles ressemblaient à… à des cercueils. Et j'ai passé sept mois dans cet endroit, qu'on appelait "capucha[4]". On était menottés, on avait des chaînes… des chaînes aux pieds. Et la cagoule sur la tête. On ne pouvait pas parler. Ni bouger beaucoup. Et cela fait qu'on pense beaucoup. On pense et on souffre. Parce qu'en plus, à côté, il y a un camarade qui va très mal, par exemple. Ou une camarade qui est… blessée ou… ou qui pleure. On entend les gémissements et on entend… C'est comme ça. Tout le temps, tout le temps. Alors on pense beaucoup là-dedans. Mais fondamentalement je pensais à comment résister. Comment supporter tout cela. Ne pas perdre son intégrité, ça passe par le maintien de la résistance. »

De sa femme et de sa fille, relâchées au bout d'une semaine, Victor ne sait rien. De leur côté, elles sont en liberté surveillée. Si Laura dit quoi que ce soit, « Victor sera exécuté ». Au bout de ces sept mois, les bourreaux lui proposent de mettre son savoir-faire de photographe et de typographe à leur service et de

[4] « *Capucha* », le lieu, fait ainsi référence à la « *capucha* », la cagoule qui enfermait la tête des détenus.

leur fabriquer de faux documents d'identité. « C'était une chance, même minime, de m'en sortir ».

Tout en étant toujours disparus, Victor et les autres détenus spéciaux de son genre avaient droit à un traitement de faveur (meilleur sommeil, meilleure nourriture et parfois même, des visites sous surveillance à la famille). Certains ont été libérés (sous la menace : s'ils racontaient quoi que ce soit, « on les retrouverait »), d'autres ont, comme les milliers de disparus communs, été assassinés. Si leurs bourreaux les disaient « en voie de récupération », ceux qui ont survécu dans ces conditions se définissent plutôt comme des « travailleurs esclaves ».

Ce travail esclave était censé symboliser la victoire des militaires sur l'esprit de leurs opposants, il était présenté comme une preuve de mise au pas, de domestication…

> « Travailler [pour eux] signifiait une petite porte ouverte vers la sortie, mais cela impliquait aussi une forme de collaboration avec les militaires. […] Alors je me suis dit : "Bon, je vais continuer à résister. D'une manière ou d'une autre. Je ne sais ni quand ni comment. Mais je sais pourquoi. Parce que tout cela ne me plaît pas. Je déteste ce que je suis en train de vivre ici. Je le déteste." […]
>
> Une semaine avant qu'ils ne les fassent disparaître, des camarades ont obtenu d'un gardien qu'il me fasse venir à… "capucha". […] Et ils m'ont dit : "Negro, si tu t'en sors, fais en sorte qu'ils ne se la ramènent pas !" Et bon… ça a été une sorte d'injonction pour moi. Si je ne l'avais pas fait je me serais senti encore plus mal. […] Je devais faire quelque chose ».

Victor doit prendre quatre photos de chaque homme.

> « Et à un moment donné… grâce à une série de circonstances favorables, j'ai pu me servir de cette posture de résistance. En volant à ces types… l'identité qu'ils voulaient… occulter. […] Je photographiais leurs visages alors qu'ils nous mettaient des cagoules pour qu'on ne puisse pas les voir… alors que la cagoule était une espèce de cachot ambulant, du fait qu'elle empêche de voir qui te frappe par exemple, ou qui te torture ».

Prétextant tester le flash de son appareil, Victor prend chaque fois une cinquième photographie et cache le négatif de trop dans une boîte de papier photosensible. Parce qu'il est utile à ses bourreaux, il n'est pas assassiné. Mais il ne sait jamais pour combien de temps encore il est en vie. Il ne sait pas si ses négatifs pourront sortir un jour de leur boîte.

Ce qui aurait pu être l'histoire d'un naufrage, l'histoire d'une perte de soi, d'une collaboration, d'un « retournement » (pour reprendre l'expression consacrée à l'époque) est pourtant aujourd'hui une histoire-symbole de la résistance des disparus : résistance à la machine de terreur venue les broyer, résistance au cœur de l'abîme moral. Victor a aujourd'hui, après une période où il a dû affronter le statut de traître, à composer avec le statut de héros. Et ce n'est pas moins lourd, moralement. Victor a des images sur lesquelles s'appuyer, pour prouver qu'il n'est pas fou, pour se prouver qu'il n'est pas fou. Et cela lui donne, par rapport aux autres témoins, à la fois plus de force et plus de responsabilités. Son parcours,

comme son retour réflexif sur ce parcours, me semblent paradigmatiques des tensions – inhérentes à l'être humain enfermé dans une « zone grise » – entre collaboration et résistance, entre l'anéantissement de soi et le maintien de l'intégrité. Ce que souligne Victor à l'écran, c'est que les deux peuvent cohabiter, ou qu'en tous les cas le basculement de l'un à l'autre se joue sur des détails. Et ce qu'il nous renvoie, c'est la fragilité humaine. Victor explique :

> « Je cherchais toujours comment maintenir un petit bout d'intégrité, j'ai toujours voulu décider jusqu'où j'allais, qu'ils ne me fassent pas franchir une certaine limite. Je n'ai jamais accepté d'aller désigner des gens à l'extérieur par exemple. Ces types insistaient, il y en a un qui me proposait toujours de sortir de l'ESMA avec lui et de lui montrer des gens… Mais non, ça non. »
>
> « Voler leurs identités aux types et faire une… disons une… une espèce de galerie de photos de ces types, des bourreaux, des séquestreurs, des violeurs, des voleurs, des disparaisseurs, tout ça, c'est un pas… de plus que le simple geste de rébellion. C'est un pas vers la résistance. C'est plus compliqué. Je suis clair ? ».

La rébellion, nous suggère Georges Balandier[5], appartient au faisceau de l'ordre et le conforte. La résistance, elle, entend le briser. Victor ne volait pas un bout de pain, il n'insultait pas les tortionnaires. Ces petits gestes, s'ils sont importants symboliquement, restent des gestes individuels de victimes sans échappatoire. Avec ces photographies, Victor disposait d'une arme, il n'était déjà plus une victime « absolue ». Ce n'était plus un acte isolé de rébellion, mais un acte destiné au collectif, destiné à l'Histoire. « Ce pas de la rébellion à la résistance, d'une certaine manière, je l'ai franchi. Ça ne fait pas de moi un héros ni rien. J'apporte juste quelque chose à la mémoire collective. […] Rien de plus ».

Victor a ramené à la lumière plus de soixante-dix portraits de tortionnaires dont il a pu retenir un nom et un prénom, un surnom, des anecdotes permettant de les identifier ou de situer leurs interventions dans le temps. « Ce n'est pas par revanche, ce n'est pas par vengeance. C'est pour alimenter la mémoire collective », insiste-t-il. La résistance qu'offre Victor, c'est celle de garder des images pour l'Histoire.

Les disparus, « vies nues » dont la vie est pire que la mort (Balibar, 2004 : 157), évoluent dans un abîme moral. À un moment donné, même mis à nu, soumis au pouvoir de vie et de mort de ses tortionnaires, Victor, autour des « restes » de sa culture que constituent ses savoir-faire de photographe et de typographe, est parvenu à restructurer sa volonté. Il s'est reconstruit intérieurement. Comme il le dit, conserver son intégrité « passe par le maintien de la résistance ». Et vice versa.

Un premier geste de résistance en appelle un autre. Le fait d'avoir accumulé ces traces pour l'Histoire lance Victor dans un cercle « vertueux » de retournement

[5] G. Balandier (1967 : 24) définit la rébellion comme un « processus permanent qui affecte d'une manière constante les relations politiques ». Max Gluckman (1963), quant à lui, pense que la rébellion contribue à la perpétuation de l'ordre et le régule.

systématique de la morbidité et de l'effacement… Ce retournement systématique des intentions génocidaire est le propre du témoignage de l'horreur. Il est présent, au même moment, à l'extérieur du camp, dans la militance des « Mères de la Place de Mai », qui « déjouent » les interdits de la dictature : des photos des disparus pour contrer l'invisible, leurs noms, leurs dates d'enlèvement pour contrer le déni, la présence des mères pour dire l'absence des enfants, une « ronde » pour répondre aux policiers en faction qui demandent à ces femmes de « circuler »… Cette logique de retournement des intentions génocidaires entraîne les victimes toujours plus loin dans un instinct de vie et dans un instinct de traces. Dans ce mouvement où il passe de la rébellion des victimes à la résistance des acteurs, traces pour l'histoire et restructuration de soi se rétroalimentent. Autrement dit : mémoire collective et mémoire propre se rétroalimentent.

Alors que la fin de la dictature approche, et que les prisonniers comprennent qu'ils seront soit « transférés » – euphémisme du moment pour signifier la mort –, soit libérés, une nouvelle forme de trace s'offre à Victor. Ce que les militaires jugent « essentiel », ils le microfilment. Le reste de la documentation relative à leur « guerre antisubversive » doit être incinéré. Un jour, Victor tombe sur de grands sacs-poubelles, remplis de négatifs. Il se penche… et se reconnaît. Il s'empare d'une poignée de portraits. Onze disparus, enlevés le même jour ou la même semaine que lui, y figurent[6].

Le parcours de Victor est très exceptionnel, bien sûr. On nous reproche parfois d'avoir choisi l'exceptionnel. Mais la disparition n'a laissé de palpable dans son sillage que l'exceptionnel : les traces qui ont survécu à l'effacement des preuves, les disparus qui ont survécu à l'extermination, les êtres qui n'ont pas été détruits au point de ne plus pouvoir parler. Comme pour chaque témoin de l'intérieur des camps, la survie de Victor s'est jouée « à une infinité de reprises. Ni à une, ni à deux reprises. À une infinité de reprises ». Elle s'est jouée à la combinaison du hasard et des fluctuations de l'arbitraire. Elle s'est jouée sur le fil. Dans la zone grise du camp, le maintien d'une intégrité se joue toujours sur le fil. En ce sens, Victor touche à une oscillation universelle entre collaboration et résistance, entre effondrement et reconstruction. La zone grise d'un camp révèle la réversibilité du social, de la culture et de l'humain. Partout. En tout temps.

La survie, une « condamnation » au témoignage

Lorsqu'apparaissent les premiers survivants, les proches de disparus en ont des sueurs froides. Ils n'apportent que des mauvaises nouvelles. Alors que leurs familles réclament « l'apparition en vie » des personnes enlevées, ils viennent

[6] Dans un délire bureaucratique, les camps de disparition tenaient des registres d'identification des détenus à qui ils allaient tenter d'enlever toute identité. À leur arrivée au camp, ils étaient notamment photographiés.

révéler que la disparition signifie la torture physique et psychologique, les exécutions sommaires et l'occultation des corps. Ils sont les premiers signes vivants de l'horreur en cours. Sont-ils manipulés encore, même une fois sortis des camps ? Sont-ils chargés de propager la terreur ? Le sont-ils contre leur gré, ou ont-ils été « retournés » ? Peut-on les croire ? De toute façon, on ne peut pas les croire. Ce qu'ils rapportent est trop insoutenable. Haydée, mère de disparu, explique : « Plus ce que tu as à raconter est horrible, moins les gens te croient[7] ».

La mémoire qu'ils nous proposent est entravée par la violence qu'elle charrie. Ils portent leurs récits comme des stigmates. Ils semblent être les cicatrices du naufrage social et culturel, sur un corps social, qui, lui, se veut vierge de toute transgression. Stigmates de l'horreur, ils sont repoussés aux marges du social[8].

Ils ne trouvent d'espace de parole possible que dans la sphère judiciaire. Mais là encore, leur mémoire est entravée par la continuité effective et symbolique qui s'instaure entre la dictature et la démocratie qui lui succède. Car les militaires, conscients de la fin proche du régime, négocient en 1983 la tenue d'élections en échange d'une loi d'autoamnistie, à laquelle ils donnent le nom de « loi de pacification nationale[9] ».

La « théorie des deux démons », qui marque le retour à la démocratie et sous-tend, paradoxalement, à la fois les lois d'impunité et les procès, propose une vision « symétrique » de la violence. Au « terrorisme » d'extrême gauche répond la terreur. Or, l'Argentine disposait d'un système judiciaire bien en place, et la peine de mort était en vigueur. Si les opposants avaient tous été des criminels, ils auraient pu être jugés et assassinés en toute légalité. Le pouvoir a indéniablement choisi *l'illégalité*. Les militaires ont usé de méthodes paramilitaires. La terreur, venue du sommet du pouvoir, était asymétrique.

La « théorie des deux démons », avec sa vision symétrique du mal, moralisant l'immoralité, enlevait presque « mécaniquement » aux victimes leur statut de victimes. Celles qui témoignaient à la barre, lors des premiers procès (1985-1986), ont été traitées comme des accusées. Au point que Jorge Luis Borges (1985) en fasse un lapsus, parlant du procès « intenté à » Victor Basterra[10] ! Les témoins – des victimes d'un crime contre l'humanité – ont dû à chaque instant justifier de leurs engagements politiques, comme si le fait d'être engagé

[7] Les propos rapportés ici sont ceux d'Haydée Gastelú de García Buela, lors de l'un de nos premiers entretiens, en 2004.

[8] Les témoins rejoignent la définition grecque du stigmate, que nous rappelle E. Goffman (1975 : 11) : « Les Grecs, raconte-t-il, apparemment portés sur les auxiliaires visuels, inventèrent le terme de stigmate pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel ou de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques […] proclamaient que celui qui les portait était […] un individu frappé d'infamie, rituellement impur, et qu'il fallait éviter, surtout dans les lieux publics ».

[9] Loi 22.924 du 22 septembre 1983.

[10] Voir, à propos du lapsus de Jorge Luis Borges, l'article de C. Feld (2013).

dans un groupe armé ou dans un groupe politiquement « subversif » faisait qu'ils « avaient bien fait quelque chose pour en arriver là » et qu'en un sens, ils étaient coupables des sévices subis. Ensuite, ils devaient justifier de leur survie. Enfin, ils étaient les seuls à communiquer la violence au monde. Les vrais accusés, enferrés dans leur pacte de silence, n'en disaient rien. Ce sont les survivants qui exposaient les détails de la torture et de la mort. Ce sont eux qui déclenchaient l'affolement des sens et, souvent, le repli ou le rejet. Encore une fois, ils semblaient « contaminés » par l'inhumain… et semblaient contaminants. Porteurs d'un billet aller-retour vers la rupture de tous les tabous.

Depuis ce « Negro, si tu t'en sors, fais en sorte qu'ils ne la ramènent pas », Victor est en liberté conditionnelle. Cette condition-là compte bien plus que la condition des bourreaux. Cette injonction de dire compte plus que l'injonction de se taire, puisque l'une est morale et l'autre pas. Victor est en liberté sous condition du dire. Ne pas abandonner ses compagnons à l'oubli, ne pas laisser leurs bourreaux à l'impunité : voilà deux obligations morales qui conditionnent sa survie psychique au fait de témoigner.

Et Victor est sollicité dans divers tribunaux, chaque fois qu'il peut témoigner avoir vu une personne dans l'ESMA. Son témoignage dure huit heures lors du second procès de l'ESMA en 2010, six heures lors du troisième procès de l'ESMA en 2013… Victor insiste : malgré le mépris et la méconnaissance, malgré le poids du statut de traître ou de héros, il a entre les mains des traces, des preuves… qui peuvent faire évoluer connaissance et reconnaissance. « Ce sont des documents qui prouvent que tout cela a existé. Et aucun juge, personne n'a pu dire "ça ne coïncide pas". Personne, personne, personne ». Au début traces tangibles du passage de bourreaux et de victimes dans l'ESMA, les photographies sont devenues preuves. Car dans le cadre de la disparition et de l'effacement systématique des traces qu'elle suppose, tout signe, toute trace, tout indice voit son pouvoir de preuve renforcé. Face à des hommes qui disent : « la disparition n'existe pas », « les disparus n'existent pas », le seul fait qu'elle existe les confond et les condamne.

L'existence de ces photographies et le courage indéniable qu'il a fallu pour les récolter, les faire sortir de l'ESMA et les exposer au regard du monde… font fondre la glace des préjugés et des incompréhensions. Victor peut alors témoigner, au-delà des faits. Il nous a semblé que ces faits étant suffisamment tangibles, Victor allait pouvoir être entendu dans sa complexité, dans son épaisseur. Au-delà de la justification toujours renouvelée de leurs statuts de victimes, nous voulions offrir aux survivants, par le biais de Victor à l'image dans notre documentaire, un espace où dérouler des détails, des nuances, de la justesse. Nous étions animées par une quête utopique d'un peu plus de justice dans notre façon d'appréhender l'ensemble des disparus, puis l'ensemble des survivants. Victor nous parle d'êtres brisés, d'instincts de survie, de rébellion et de résistance. Il nous parle de dignité et de conscience, il interroge l'éthique de son rapport aux engloutis. Il va jusqu'à

parler du fait qu'il ait pu craquer, lorsque les tortionnaires ont menacé de torturer son bébé :

> « Là j'ai dit la vérité. Et ça a provoqué chez moi… Ça continue à provoquer une… une horrible sensation. Je me souviens que je me suis regardé dans le miroir. Je suis allé me laver le visage, après qu'ils m'aient torturé et tout, et je me suis mis à pleurer face au miroir. J'étais menotté. Je me suis mis à pleurer. Et je voulais me tuer. Je ne sais pas, chercher un truc pour me tuer. Je ne… Je ne me supportais pas. »

Victor témoigne des faits, mais est toujours, dans le même temps, en introspection. Le défi est colossal : dire l'horreur, mais rester un passeur d'humanités. Jorge Luis Borges (1985) a interprété cette posture comme celle d'un homme pour qui l'horreur serait devenue banale. Je pense que ce que Jorge Luis Borges a vu alors dans le miroir qu'est Victor au tribunal, c'est sa société de 1985. Une société qui, engluée dans « la théorie des deux démons », a rendu possible l'impunité de la disparition. Victor nous renvoie notre rapport à la violence, à la trahison et à la résistance, par diffraction de ses lumières dans le miroir.

Se tenir sur le seuil, maintenir le fil

Victor, depuis sa « libération » – « condamnation au témoignage », se tient sur le seuil du social, signe vivant de sa réversibilité et de son basculement. Ses amis le surnomment « *El Desaparecido* » : « Le Disparu ». Pendant plusieurs mois après sa libération de l'ESMA, il dormait à même le sol, sur une porte de bois démontée de son chambranle. Jusqu'à ce qu'un ami lui rappelle en riant qu'il n'était plus détenu. Même physiquement libéré, il reste sur le seuil, entre la vie et la mort, entre la ville et le camp, entre le passé et le présent.

Au moment de le filmer, nous nous questionnons. Avec qui le filmer ? Où ? À la recherche d'un dispositif qui ne mentirait pas sur son « lieu » social, à la recherche d'une mise en scène qui ne soit pas une comédie, nous nous rendons à l'évidence. Nous ne pouvons que le filmer seul, ponctuellement avec ses filles. Nous ne pouvons le filmer que chez lui ou à l'ESMA, alternativement. Nous ne le voyons pas évoluer dans l'espace social. Peu à peu, nous nous apercevons que ces deux lieux physiques et cet isolement des vivants correspondent au même espace mental, au même registre symbolique : celui du seuil, entre passé et présent, entre la vie et la mort, « la mémoire en alerte », comme il le dit.

Guide dans le camp devenu musée, ou témoin dans un « chez lui » mêlant comme à l'ESMA dénuement, moisissures et écailles de peinture, Victor semble réellement « habiter » sa mémoire. La mémoire du camp est son lieu. Il se situe, en ce sens, dans un espace-temps anomique. À la fois ici et là-bas, au passé dans le présent et au présent dans le passé, il n'a symboliquement pas quitté ses camarades engloutis. En un sens, à travers sa parole et ses images, il fait advenir ceux qui manquent, il fait advenir les disparus. Il tente de faire migrer leur

absence sans nom vers une présence dans la mémoire. Il ne peut le faire pour tous les disparus. Il le fait pour onze personnes, qui sont symboliquement bien plus que cela.

Le dénuement qui l'entoure dit la solidarité avec les engloutis, il dit aussi l'isolement d'avec les vivants. Il dit les liens sociaux détruits, les liens familiaux entravés, les repères culturels ravagés, il dit la société invisibilisée dans le camp et le camp invisibilisé dans la société.

Les photographies de Victor, dans leurs versions imprimées au sortir de la dictature[11], le suivent partout. Les journaux sont soigneusement rangés dans des pochettes de plastique puis dans une mallette de cuir. Ce papier journal, élimé, parcheminé à force d'être lu, relu, martelé ou caressé, symbolise l'extériorisation de la mémoire. Les mémoires de Victor se sont faites matière. Les photographies ainsi reproduites vieillissent comme vieilli la peau, et sont les symboles de cet incessant retour réflexif sur l'acte de mémoire-résistance de Victor.

Transmission, réflexion et diffraction

Ce film m'apparaît aujourd'hui comme une mise en abyme des médiums de transmission, là où la disparition semblait nous accabler d'indicible et d'irreprésentable. Mise en abyme des médiums, mise en abyme des médiations : un film met en scène un homme qui raconte. Récit d'un récit.

Victor a incorporé la disparition, à son corps défendant. Il ne peut la dire, il ne peut la montrer. Le voilà aujourd'hui obligé – pour ne pas sombrer dans la folie, pour honorer la mémoire des engloutis – de l'excorporer : de la mimer, de la faire vivre à travers son corps, sa voix, sa mémoire, ses photographies… seules traces tangibles de la réalité.

Le film montre donc un homme, qui compose avec son corps et sa voix, et dont les souvenirs, présents à fleur de peau, semblent jaillir. Cet homme seul, seul chez lui, seul dans le camp, avec son corps et sa voix, nous apporte des photographies, qu'il fait vivre par le détail de ses souvenirs. Ces photographies conviennent à l'image et dans nos mémoires d'autres corps et d'autres voix, symboles de plus de corps et de plus de voix encore. Lorsque Victor montre ses photos, il marque une frontière gestuelle entre deux types de visages. Les tortionnaires, il les pointe du doigt pour les nommer. « Il pointait son arme sur ma tempe et me disait "Un jour tu vas te tromper et je serais là pour te tuer" » ; « Celui-là est en prison, celui-là est en prison, celui-là est en fuite, celui-là est mort, malheureusement… ». Ses codétenus, il les effleure. « *El Flaco Pepe* », « *el*

[11] Les photographies de Victor sont parues dans les publications du Centre d'études légales et sociales (cels), ainsi que dans le Diario del Juicio, journal créé pour couvrir le procès des Juntes militaires.

Viejo Diego »… « *la Tia Irene* », « *la Negrita* », « *la Petiza* », « *el Gordo* »… Autour de ces visages, il alterne souvenirs de la détention et souvenirs d'avant. Avec eux, il « maintient le fil de la continuité[12] » entre l'avant et l'après disparition. Il restructure son « moi politique[13] » en même temps que la mémoire de leurs engagements communs.

Ces deux rapports à l'image illustrent bien les deux catégories auxquelles elles appartiennent : il y a l'image, preuve du crime et il y a l'image, preuve du vivant. Il y a l'image, support de la mémoire collective et l'image, support de la mémoire propre. Et à travers ces « mémoires propres », microhistoires imbriquées, s'esquisse également une part de la mémoire collective. Des images réelles sont là, marquées par le dénuement et l'isolement. Elles contrastent avec le trop-plein d'images mentales.

Conclusion

Victor explique ainsi la nécessité de témoigner : « Ils ont instauré un ordre fermé en Argentine, où les gens ne parlaient pas. Donc le fil historique qui se transmettait de grand-père en père, de père en fils et ainsi de suite, à cette époque, il s'est coupé. Il s'est coupé en mille morceaux ». Chercheuse et cinéaste, nous avons ramassé quelques-uns de ces mille morceaux. Nous avons rencontré des mères, des frères et sœurs, des enfants de disparus. Nous aurions souhaité pouvoir être exhaustives, et recoller parfaitement tous ces morceaux, et les rendre tous présents à notre esprit, simultanément, entièrement. C'était bien sûr impossible.

Travailler avec Victor, « témoin réflexif » autour du triangle terreur-résistance-transmission, recueillir son témoignage et le faire circuler, c'est entrer dans d'incessants va-et-vient entre passé et présent, entre ici et là-bas. C'est osciller entre la déchéance du social, du symbolique et du culturel dans l'abîme des camps… et la reconstruction du social, du symbolique et du culturel à partir de l'acte de témoigner et de transmettre.

À notre tour, dans une forme de mise en abyme du témoignage, nous interrogeons la possibilité de résister au cœur de l'horreur. Victor, à l'image, nous montre des images… qui nous montrent combien il est difficile de représenter puis de penser l'abîme social et culturel de la disparition, combien il est difficile d'y être juste, d'y être moral. Victor revient sur son réflexe de résistance, dans le camp, et sur son parcours depuis : « De quelle manière résister ? Comment

[12] C'est L. Seoane, l'épouse de Victor au moment de son enlèvement qui, lors de nos entretiens en 2006, utilise l'expression « maintenir le fil de la continuité ».

[13] J'emprunte l'expression « moi politique » à Ana Longoni (2007 : 22) : « [Le témoignage] condense non seulement la mémoire de la terreur, mais également la narration du moi politique, du militant, activiste, guérillero, combattant emprisonné, torturé, tombé mais pas assassiné ».

s'opposer à l'impunité ? Comment rechercher la justice ? La vérité ? Avec la mémoire ? Tous ces éléments, on les réajuste au fil de la vie ».

Nous faisons le portrait d'un homme sur lequel la disparition a laissé une empreinte… mais qui a aussi laissé l'empreinte de sa résistance sur la disparition. Victor nous permet de penser le crime contre l'humanité à partir de sa trajectoire intime qu'il « excorpore », il nous permet de penser le silence de la terreur à travers les difficultés de son témoignage,il nous permet de penser le poids de l'impunité à travers la force de son exposition réitérée, il nous permet de penser l'invisible à travers des traces visuelles[14]. Ces traces ne disent pas tout l'invisible, pas plus que sa parole ne dit tout l'indicible. Néanmoins, elles en disent des fragments, ferments de la pensée, et victoires considérables contre l'anéantissement programmé.

Seul, face à notre caméra, il nous rappelle combien le crime contre l'humanité a été fait d'une multiplication des crimes contre l'humanité. Son corps, son langage et ses images, dans une tension réflexive permanente, par diffraction, nous poussent à interroger histoire et mémoire collective, à partir de la fragilité humaine. Victor se tient sur le seuil du social, éclairant l'endroit comme l'envers du décor.

Références

Balandier G., 1967, *Anthropologie politique,* Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Balibar E., 2004, « Violence et civilité : sur les limites de l'anthropologie politique », pp. 157-192, *in* : Gomez-Muller A., dir., *La question de l'humain entre l'éthique et l'anthropologie,* Paris, Éd. L'Harmattan.

Borges J. L., 1985, « Lunes, 22 de Julio de 1985 », *El País,* 10 août.

Coquio C., 1999, « Du malentendu », pp. 17-86, *in* : Coquio C., dir., *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, A. Michel.

Gluckman M., 1963, *Order and rebellion in tribal Africa*, London, Cohen & West.

Goffman E., 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps,* trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Éd. de Minuit.

Feld C., 2013, « Images et récit dans le témoignage de Victor Basterra, survivant de l'ESMA », pp. 195-220, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs,* Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine.

Longoni A., 2007, *Traiciones*, Buenos Aires, Éd. Norma.

Reato C., 2012, *Disposición final*, Buenos Aires, Sudamericana.

[14] Je décline à ma façon la profession de foi de C. Coquio (1999 : 60) : « Penser l'avenir à partir du passé, le collectif à travers le singulier, l'inhumain à travers l'humain, le "mutisme du meurtre" (H. Broch), à travers la parole rescapée, le passage à l'acte à travers le travail sur la langue… ».

Tillion G., 2001, *À la recherche du vrai et du juste. À propos rompus avec le siècle*, Paris, Éd. Le Seuil.

Verstraeten A., 2013, *Disparition et témoignage. Réinventer la résistance dans l'Argentine des Mères de la Place de Mai*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Hermann.

Documentaire

Verstraeten C., Verstraeten A., 2009, *Victor*, (production Dérives, Liège, Belgique, 48 minutes).

> ABSTRACTS

Reflexivity and criticism

Paul Bernard-Nouraud, A Critical Memory in the Aftermath of Auschwitz. The Testimonial Trajectory of Painter Zoran Music's Work

This article is about the testimonial trajectory of painter Zoran Music's work, who survived through the Dachau camp. Its trajectory defines what is called here a critical memory of Auschwitz which finds its origin in the concentrationnary experience, and, by the time, unties with it. The article analyses specifically how the hands' subject passed from the 1945 drawings to the artworks of the *We Are Not the Last series* (1970) and the ones without any link to the concentrationnary visions. Doing so, it proposes an interpretation of the passage and, more broadly, of how testimonies diffuse themselves into the visual culture and contemporary representations. The article invites to renew the approach of the artworks considered in Auschwitz cast shadow.

Keywords. — Zoran Music, Dachau, Auschwitz, Painting, Visual Arts, Testimony.

Jacques Walter, Doctor François Wetterwald in Reflexion (Mauthausen, Ebensee): Back and forth Policy

Doctor Wetterwald is one of the leaders of the movement Vengeance, several of whose executives are conservative. It is under the sign of the unity between Resistance fighters and Deported that his career as a witness begins, as he comes back from the camps he was deported to: Mauthausen and Ebensee. Several faces can be distinguished in his career: a public face (*Les Morts inutiles*), a less visible face (statements in trials, interviews in specialized institutions) and a semipublic face (enrollment in associations of former deported as doctor and activist of memory). His career is made of eclipses and bifurcations: *Les Morts inutiles,* meant to be apolitical, is sent to the shredder in 1946, the doctor resigns from a major federation of camp survivors in 1958. One of the keys to understanding of these elements is given by a reflexive gesture. In the second edition of *Les Morts inutiles*, the author adds a foreword pointing at a problem with the French communist Party. This episode is an indicator of one his bifurcations, shaping the career of the witness : depending on the temporal context and the types of document, the political aspect – always tangible – is either visible or not. We can then wonder whether *Les Morts inutiles* is a testimonial act deprived

of any political dimension, in particular when confronting the first and the second enlarged edition. Then, the study of archives allows to take the measure of the commitments of the doctor during pre- and post-war years. Eventually, we examine how communists, or former communists, contribute to preserve François Wetterwald's remembrance "by reflecting" a very positive image. That being so, on certain events in which he is involved in spite of him, the doctor remains silent.

Keywords. — Resistance, deportation, career, témoin reflexif witness, Wetterwald, Quenouille, Mauthausen, Ebensee, Vengeance, French communist Party, politisation, depolitisation, silence.

Audrey Alvès, The Self-Examination of the Temoignaire: Jean Hatzfeld and the Rwandan Witnesses

This article comes back to Jean Hatzfeld's trilogy about the genocide of the Rwandan Tutsis. The writer and journalist aims to examine his input in the construction of the oral material. Here, we will examine the traces of the self-examination as far as the first drafts of the trilogy, where a range of questionings are expressed about the way to organize and write the testimony according to the relationships created with the witnesses and/or the readers. We will appraise how the self-examination dimension takes part in the setting of the testimonies. Hints of the intertextuality and of the ethical stance, which contributes to the reflexive movement of the testimony piece, can be read in the margin.

Keywords. — Self-examination, Jean Hatzfeld, first drafts, identity, witness.

Posterity

Emmanuelle Danblon, David Meyer, At what Conditions Can a Witness Pollinise? On the Image of the Bee in the Role of Prophecy

To understand the condition for a successful transmission of memory by direct witnesses, one must distinguish between the roles of "integral witness", of "partial witnesses" and of "messengers". The image of the biblical prophet as well as that of the pollinasing bee, have helped us characterized and defined such distinctions. The article also advocates for a new anthropology of prophecy and testimony.

Keywords. — Witness, prophets, messengers, comfort, testimony.

Fransiska Louwagie, After *Maus*: Graphic Novel and Testimony in Michel Kichka's *Deuxième Génération*

In his graphic novel *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012), Belgian-Israelian cartoonist Michel Kichka portrays his own childhood as the son of Holocaust survivor Henri Kichka, in an attempt to explore the specificity and experiences of the generation born after the Holocaust. His work is situated in the wake of Art Spiegelman's *Maus*, a connection which is built both on the choice of the graphic novel as a medium within the context of the Holocaust, and on the critical portrayal of the complex relations between the father-survivor and his son. Against this intertextual framework, the present article examines how the graphic novel responds to the father's "public" discourse as a Holocaust witness, investigating the potential and limits of the post-Holocaust intergenerational dialogue.

Keywords. — Graphic novel, testimony, Holocaust, Maus, second génération, Belgium.

Estrella Israel Garzón, Marilda Azulay Tapiero, Drawing in Terezin: the Lessons of Friedl Dicker-Brandeis

This work focuses on drawings made by the children in Terezin, inspired drawings that came to us through Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944). Her ability to teach children to show their soul produced a testimony, a choral work, which projects in various areas: the research essential for new testimonies; the painting as a form of therapy in limits situations, and the teaching about the Holocaust, through the dissemination of works and didactic units in different levels and methods. Friedl lessons and forms of artistic expression produced in a context of pain, illness, loneliness and prison are today an example that her teaching did not finish in the Birkenau camp and continues to inspire testimonials and activities up to our days.

Keywords. — Shoah, Terezin, Friedl Dicker-Brandeis, Témoignage, Bauhaus, Art.

Nadia Tahir, Create a "Recruiting Pool for Witnesses": the Association of Former Detained-Disappeared (*Asociación de ex-detenidos-desaparecidos*/AEDD) in Argentina

This article discusses the action of the Association of Former Detained-Disappeared (*Asociación de ex-detenidos-desaparecidos*/AEDD) which was founded in 1984 in the aftermath of Argentina's last military dictatorship (1976-1983). We will analyze how, since its foundation, the association has turned into a "recruiting pool for witnesses". To that end, we will re-examine the transformations that occurred in its strategy and in its actions in political and social contexts that have both changed a great deal from the days of the dictatorial regime until today, and the proliferation of legal proceedings against torturers. Finally, we will revisit

the case of one of the members of the association, Jorge Julio Lopez, and his testimonial career and from there, put forward preliminary ideas, avenues worth exploring, around AEDD's pollinating action. We will then establish a link between pollination and how a witness account is constructed.

Keywords. — Argentine, dictatorship, witness, Association of Former Detained-Disappeared, Jorge Julio López.

STIMULATIONS

Joceline Chabot, A Testimony that Resonates. *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre*

In 1916, the French journalist, Henry Barby, follow the Russian troops on the Caucasus Frontline. On this occasion, he witnessed the consequences of the massacres and deportations that hit the Armenians of the Ottoman Empire. In 1917, he published a book entitled: *Au pays de l'épouvante. L'Arménie martyre*. In this article, we analyse the impact of the testimony of Henry Barby to determine whether he has been a resource and a reference for other witness.

Keywords. — Henry Barby, testimony, Armenia, Genocide, journalist, *Au pays de l'épouvante.*

Galyna Dranenko, About Vassyl Barkas's Novel *The Yellow Prince*: Hypertextual Variations and Axiological Modelings

This paper investigates the two factors that contributed to the consecration of Vassyl Barka and his quasi institutional instalment as a pollinating witness. It thus examines the origin and foundation of the pollinating power indisputably conveyed in the testimonial narrative *The Yellow Prince*, with the presence of an intrinsic pollinating agent; it then highlights the literary, historical and ideological contexts surrounding the reception of this narrative devoted to the Great Ukrainian Famine, which marked the beginning of Vassyl Barka's testimonial career with the presence of an extrinsic pollinating agent. The paper then shows how *The Yellow Prince* fertilizes the literary works devoted to the *Holodomor*, how testimonies on the massacre move not only from one text and one era to the other, but also from one area of knowledge to the other. Indeed, this omnipresent and almost inevitable hypotext constitutes the basis of the spectrum of motives to be found in the corpus, all literary genres taken into account.

Keywords. — Memory, Ukrainian famines, *Holodomor* literature, Vassyl Barka, testimonial literary narrative, pollinating witness.

Sylvie Thiéblemont-Dollet, **Ousmane Sembène, a Figure of "Witness Former" and Pollinating Witness**

Ousmane Sembène (1923-2007), very committed Senegalese cineast, assumed several functions of witness during his life and *post-mortem*: indeed, of witness of witness and of obliged witness about various problems specific to Africa (more particularly, the colonialism and its consequences), he became throughout his realizations (movies and novels) and speeches (interviews, speech during festivals), "witness former" and especially pollinating witness. And in reality, he tried to reconstruct a painful past, the past of the colonized, shown as the truths to be not only restored to his generation, but also to the future generations. So this article examines how this leading figure for the history of Africa managed to register his work in a shape of timelessness and to make it pollinating.

Keywords. — Ousmane Sembène, Obliged Witness, Witness Former, Pollinating Witness.

Béatrice Fleury, **Louisette Ighilahriz and Henry Pouillot. One Victim to Another, from One Witness to Another**

A few months after Louisette Ighilahriz testified in *Le Monde* (20/06/2000), Henri Pouillot, a former conscript who spent several months at the villa Sésini, sends a letter to *Le Monde* and *L'Humanité*. Both newspapers publish extracts that contribute to a form of testimonial visibility to this personality. Extending the testimony of the former torture victim, it will show that conscripts are also victims, whether they have been responsible for the acts complained of. Today, Henri Pouillot expanded the nature of its commitments, but the issue of the war in Algeria and the anti-colonialism are strong markers of his positions. Unknown in 2000, it is now a witness account in the memorial field. However, his testimony career is not the only result of a favorable context. It is also considered in terms of his ability to position himself in a media environment. Also, like Renaud Dulong's propositions, we will focus on the steps and intentionality of a career through which an eyewitness history then became a subscribing witness, that is to say capable of intervening on important issues.

Keywords. — Henri Pouillot, Louisette Ighilahriz, General Maurice Schmitt, Florence Beaugé, Charles Silvestre, *Le Monde*, *L'Humanité*, Médiapart, torture, villa Sésini (or Susini), War of Algeria, testimonial career, testimonials, soldiers.

Experience

Alice Verstraeten, Between Reflection and Diffraction of Memory. Making a Film with Victor Basterra

Victor Basterra is one of the Argentinians survivors of forced disappearance. Sign and stigma of the disappearance, he had to face disregard and impunity. Inhabited by his fellow detainees' request ("If you go out of this, make sure they can't show off!"), he feels under conditional release, and the condition is to testify. In a continuous reflexive tension, he tries to keep "holding the wire" between the swallowed people and those who came after them. He tries to reconstruct both the collective memory and his own one, using a sort of micro-historical approach of the horror. Intimacy comes to reveal the crime against humanity, due to diffraction. He could survive more than three years in the camp because he accepted to work for the torturers. And what could have been the history of a shipwreck became, however, a symbol of resistance at the deep heart of horror. Victor could reveal photographs of the inside camp. He became a key-witness, he pollinizes memories and re-sows the debates about the sense of survival, betrayal and resistance, and about the fight against what is invisible and unspeakable. We devoted him a documentary, and this article aims to explain why we did so.

Keywords. — Argentina, forced disappearance, testimony, resistance, memory, transmission, cinema.