

II. Témoignage et refondation de la littérature mondiale

Une tout autre mondialisation. – De manière croissante, les arts attirent des foules cosmopolites, bien qu'il semble de bon ton de mépriser cette popularité. Si des arts comme la musique et la peinture, malgré les différences des traditions, paraissent immédiatement appréciables, la littérature, tributaire de la diversité des langues, pose un problème particulier, mais participe cependant d'une mondialisation critique.

La notion de littérature mondiale nous vient des Lumières, notamment allemandes, et fut d'emblée contemporaine d'un projet de citoyenneté universelle, liée à un idéal démocratique de compréhension voire, selon Kant, de paix perpétuelle. D'où sans doute le parallélisme compositionnel entre la cosmopolitique de Kant (*Weltbürgerlichkeit*, littéralement *citoyenneté mondiale*) et la *Weltliteratur* appelée par Wieland – qui n'hésitait pas à traduire *homme du monde* par *Weltmann*, un homme du monde qui n'a plus rien de mondain.¹⁷

En étendant les réflexions de Wolf sur l'Antiquité dans ses *Prolégomènes à Homère* (1785), en considérant les œuvres antiques comme une totalité progressive, le romantisme d'Iéna avait pensé la littérature comme une totalité, donnant un contenu critique et herméneutique à l'idée de littérature mondiale. La notion de littérature mondiale culmina ensuite dans l'internationalisme du *Manifeste* de Marx et Engels : « Les œuvres intellectuelles d'une nation deviennent la pro-

17. D'emblée aussi, cette notion est liée à la formation de la littérature comparée et de la linguistique générale. Dans l'esprit des romantiques d'Iéna, les frères Schlegel tout particulièrement, la linguistique historique et comparée avait pour but de permettre l'établissement et l'étude réfléchie des corpus littéraires. La romanistique naissante, émanée des préjugés nationaux qui ont entravé la germanistique, a donné l'exemple en établissant le premier grand corpus de littérature occitane. La notion de littérature mondiale fut réfléchie par Goethe, qui en traite notamment dans une étude sur la mondialisation des communications, avec le canal de Panama et celui de Suez... C'est aussi l'époque d'un orientalisme désintéressé, où les littératures persane, arabe, chinoise, japonaise, sont non seulement traduites, mais imitées – par Goethe notamment.

priété commune de toutes. L'étroitesse et l'exclusivisme nationaux deviennent de jour en jour plus impossibles et de la multiplicité des littératures nationales et locales naît une littérature mondiale » (I, 1).¹⁸

Le corpus progressif des textes classiques, anciens ou modernes, n'a rien d'un conservatoire, d'un panthéon ou d'une galerie des grands hommes. Les classiques anciens se moquaient bien de la notion moderne de classicisme ; ils démentent l'image figée qu'en ont donné les modernes, par leur hardiesse, leur complexité, leur profusion, voire leur inachèvement. L'*Orlando furioso* est de ceux-là ; dans un article grave contre le négationnisme, Levi cite ironiquement ces vers de l'Arioste, qui eux-mêmes parodient Dante : « Et si tu veux que le vrai ne te soit celé, / Tourne l'histoire en son contraire : / Les Grecs furent vaincus, et Troie victorieuse, / Et Pénélope fut maquerelle ».¹⁹

Ainsi se scelle ironiquement le lien entre littérature et réalité. Un classique reprend et cite d'autres classiques en diverses langues ; il innove à partir d'eux, en manière d'hommage ; il maintient par là une sorte d'altérité interne qui indique comment recontextualiser indéfiniment sa propre lecture. Ouvrant un espace pluriculturel et plurilingue, il crée l'humanité à partir des humanités. Une culture ne peut en effet être comprise que d'un point de vue cosmopolitique ou interculturel : pour chacune, c'est l'ensemble des autres cultures contemporaines et passées qui joue le rôle de corpus. En effet, une culture n'est pas une totalité : elle se forme, évolue et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres.

Avec les deux guerres mondiales et tout particulièrement l'externalisation, la notion de littérature mondiale allait trouver un nouveau

18. "Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur".
19. "E, se tu vuoi che l'ver non ti sia ascoso, / Tutta al contrario l'istoria converti : / Che i Greci rotti, e che Troia vittice, / E che Penelopea fu meretrice" (la source n'est pas citée, c'est l'*Orlando furioso*, XXXV, 27, 4-8 ; cf. Levi, 2002, p. 101).

ic d'une
ginalité
e Troie
La sty-
érite ne
nt tou-
parcel-
ison de
ité peut
-318).
erreurs,
er une
dmoni-
nie sur
roire de
ais l'ef-
t-elle à
noir se
cer leur
téraire
vi, dans
tendus
. 330).
émoig-
titué la
erne, le
reau des
pargent
notion de
a critique

témoignage naît en effet avec l'idée de droits universels et surtout de justice universelle – humaine et non divine. Alors qu'il s'est constitué en genre après la Première Guerre mondiale (comme en attestent les travaux pionniers de Jean Norton Cru), le témoignage littéraire trouve sa forme contemporaine à l'issue de la Seconde, avec notamment le procès de Nuremberg (nov. 1945-oct. 1946) et la qualification de crime contre l'humanité, avec la Déclaration universelle des Droits de l'homme (1948), puis avec l'adoption par les Nations Unies, en 1951, de la convention contre le génocide.

Constituée alors après des millénaires de massacres divers, la notion de crime contre l'humanité détermine ainsi l'éventail universel des destinataires du témoignage. *L'espèce humaine*, *Si questo è un uomo*, ces titres adressent à tous une question sur la nature de l'humanité. Elle est liée à la question de la justice : existe-t-il quelque chose qui aille *Jenseits vom Schuld und Sühne*, par-delà le crime et le châtement, pourrait-on questionner en paraphrasant Jean Améry ? Oui, le témoignage.

Zalmen Gradowski, qui périt dans l'insurrection du Sonderkommando d'Auschwitz, répondait ainsi dans son adresse au lecteur : « J'écris dans le dessein qu'au moins une part infime de cette réalité parvienne au monde, et que tu réclames vengeance, monde, vengeance pour tout » (2001, p. 39). Au moment où il écrivait, entre chambres à gaz et fours crématoires, le jugement des bourreaux était encore inimaginable. Cependant, son propos fait écho, par anticipation, à Jean Améry, qui transposait le premier mot de la prière *Shema*, « *Écoute Israël* » en « *Écoute monde* »... L'humanité est en quelque sorte appelée et réalisée quand le témoignage assigne leur place aux victimes, aux survivants, aux bourreaux même, et s'adresse aux lecteurs, aux générations futures, sans nier ce qui les distingue voire les oppose : ce n'est pas le peuple de Dieu ou d'un Dieu qu'il suppose et constitue ainsi, mais, si l'on peut dire, le peuple du monde.²³

23. Il n'y a cependant aucune contradiction entre témoigner pour les juifs, comme font

Dans un article paru en 1948, un an après *L'espèce humaine*, et intitulé *Pauvre - prolétaire - déporté*, Robert Antelme fait le lien entre la guerre et la nouvelle compréhension de l'humanité, définit non par une âme ou des valeurs présupposées, mais par la révolte contre la dés-humanisation : « Pas un déporté qui n'ait refait, à travers cette épreuve, le chemin de la prise de conscience du pauvre, de l'esclave en face du maître, et n'ait, d'entre les barbelés, juré de subordonner tout à la reconnaissance de l'homme comme valeur universelle. [...] L'univers du riche, du SS, se réduit, et bientôt ce n'est plus le prolétaire qui le hante, c'est le monde où se diffuse lentement, à travers tous les peuples de pauvres, non seulement la conscience que le prolétaire a prise de son pouvoir, mais la vocation qui pécit ce pouvoir, à faire de chaque homme une valeur réellement reconnue par tous les hommes » (1996, p. 31).

L'enjeu proprement littéraire de ce propos a été décelé par Georges Perec dans un article fondateur, *Antelme ou la vérité de la littérature*, où il mesure la portée sous-estimée de la littérature de l'extermination : « En face de la littérature concentrationnaire, les attitudes sont, en fin de compte, les mêmes qu'en face de la réalité des camps : on serre les poings, on s'indigne, et l'on s'émue. Mais on ne cherche ni à comprendre, ni à approfondir » (1992, p. 90). Comme les faits ne parlent pas d'eux-mêmes, surtout pour relater l'inimaginable, il faut avoir recours à la stylisation. La littérature de l'extermination a surmonté la contradiction entre œuvre et témoignage, rendant ainsi leur dignité aux victimes de l'extermination comme à l'entreprise littéraire elle-même : « La volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche dans cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature [...] car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage. »

Katzenelson ou Gradowski, et s'adresser à l'humanité tout entière. Seuls les nazis pouvaient opposer les juifs à l'humanité.

ge, qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté » (Perec, 1992, p. 114). Cette liberté passe par un refus de l'héroïsation et du pathos. Ainsi Perec, remarquant qu'il n'y a pas, dans *L'Espèce humaine* d'Antelme, une seule « vision dépourvue » (1992, p. 96), voit lucidement sa force dans « son refus du gigantesque et de l'apocalypytique » (1992, p. 94).²⁴

Les témoignages de l'extermination auront créé un genre nouveau, une forme littéraire à la fois inouïe et classique, faite d'exigence de vérité, de réserve personnelle et d'égard pour les lecteurs et les englobés. Sa singularité ne répond pas seulement au caractère inouï de l'entreprise nazie, mais au fait qu'elle a voulu exterminer, sur des bases raciales ou « génétiques » non seulement les juifs, mais les slaves, les « asiates », les métis allemands, les homosexuels, créant dans les camps un microcosme qui donnait une image de l'humanité. Qui plus est, les victimes étaient déshumanisées avant leur assassinat.

L'exigence de justice que formule le témoignage s'appuie sur les notions universelles de droits de l'homme et de crime contre l'humanité : il participe ainsi, puisque ces droits sont sans cesse menacés, que ces crimes se multiplient, de la refondation polémique de la littérature mondiale, bien loin de l'irénisme qui avait à l'époque de Kant présidé à sa conception première. On comprend mieux alors pourquoi la ligne de démarcation ne passe pas entre les francophones et les

24. Remarquablement, le témoignage ou du moins la mission testimoniale de la littérature en tant que projet éthique et esthétique a été reconnu dans des textes fondateurs comme le *Cahier d'un retour au pays natal*, où Aimé Césaire formulait ce programme : "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir..." (1983, p. 22). Dans cette œuvre d'abord rédigée en 1938-39, les persécutions contre les juifs sont déjà présentées comme persécutions de tout homme : "l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture / on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer / de coups, le tuer - parfaitement le tuer - sans avoir / de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à présenter à personne / un homme-juif / un homme-pogrom" (1983, p. 117).

Français, entre les ultramarins et les hexagonaux, ni même entre les euphémiques Nord et Sud, mais entre les victimes et les bourreaux, entre les peuples et les tyrans.²⁵

3. L'honneur de la littérature et celui de la critique

L'inadéquation de la critique

À chaque conception de la littérature, à chaque corpus, voire à chaque genre correspondent des idéaux esthétiques et des traditions critiques. Le romantisme tardif – de Flaubert et Mallarmé jusqu'à Blanchot et Bataille – avait imposé une double image de l'écrivain et de l'œuvre : l'écrivain est un solitaire qui consacre sa vie à une œuvre sur rien. Puisque l'œuvre a quitté le monde représentatif du classicisme, son thème n'a pas d'importance, son seul objectif est l'ostension du style qui témoigne de la présence énigmatique et torturée de l'auteur. Dans cet aboutissement de l'idéalisme subjectif, elle n'est lisible qu'en revenant au Sujet qui l'énonce, d'où le succès des théories de l'énonciation, tant en littérature qu'en linguistique (voir aussi la notion de *diction* chez Genette). Si l'énonciation trahit la présence du sujet et assure le caractère personnel et absolument singulier du style, celui-ci comporte un autre versant, celui des procédés linguistiques qui caractérisent l'auteur.²⁶ On a donc créé une stylistique des procédés pour le décrire : reprenant les catégories de la rhétorique, notamment les figures tropes

25. La volonté de résistance à la déshumanisation qui anime le témoignage est d'autant plus précieuse aujourd'hui que, de l'aveu d'un haut fonctionnaire de l'ONU, si la déclaration Universelle des Droits de l'homme était à nouveau soumise au vote, elle ne serait peut-être pas adoptée : le nombre des pays a quadruplé depuis 1948 et les tyrannies sont aujourd'hui majoritaires.

26. On privilégie les styles d'auteur – la notion de style d'œuvre ne s'accorde pas avec la conception romantique de l'auteur, supposé répandre sur tous ses écrits une grâce uniforme.

et non tropes, mais en les réduisant à ce que l'imaginaire grammatical peut tolérer, la poétique genettienne est un exemple notoire de cet inventaire des procédés qui connaît avec les concours un remarquable succès didactique.²⁷

Sans égard pour ce dispositif éprouvé, le témoignage impose une *déromantisation* drastique. D'une part, l'auteur ne fait pas nécessairement profession d'être écrivain et ne le serait peut-être pas devenu sans la persécution qui a fait de lui un survivant. Il n'explore pas un sujet riche d'une merveilleuse intériorité, il ne témoigne même pas pour lui mais pour les victimes. D'autre part, l'œuvre testimoniale, sans renouer avec le paradigme de la représentation, assume un engagement éthique à l'égard de la vérité historique. Son style enfin est tout entier subordonné à cet engagement et minimise les procédés qui font l'heureux ordinaire des cours de stylistique : il relève généralement ce qu'Érasme appelait le « style maigre ».²⁸ Les survivants ont été dépouillés de tout.

En revanche, ceux qui comme Céline ont pris le parti des bourreaux étalent le pathos caractéristique de ce que Nietzsche appelait le « grand style ». La littérature des Surhommes, qui nous prend à témoin de

27. La poétique ainsi conçue poursuit la grammaticalisation de la rhétorique commencée par Dumarsais, poursuivie par des compilateurs comme Fontanier. Dans ce cadre descriptif, la dimension textuelle et le projet esthétique de l'œuvre ne peuvent être décrits. S'appuyant sur la philosophie du langage anglo-saxonne, Genette estime que les livres relevant de genres "factuels" comme le témoignage, sont des textes, non des œuvres, car ils n'appartiennent qu'à une littérature "conditionnelle" : "À cette différence d'extension (un texte et une œuvre littéraire) correspond l'opposition entre les deux régimes de littérarité : le constitutif, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le conditionnel, qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révoquant" (1991, p. 87). En somme, un témoignage ne relève pas de la littérature institutionnelle et ne peut être défini que comme un texte simplement documentaire.

28. Dans son *Ciceronianus*, Érasme voulait fonder une éloquence morale "centrée sur le bien et sur le vrai plutôt que sur le beau" et il ajoutait : "Son sublime consistera dans l'emploi singulier et inimitable de la langue de tous" (voir Lecointe, 1993, p. 383).

leurs raptus esthétiques, a fondé la conception dominante dans les études littéraires. Prenons l'exemple de Bataille qui dans *L'expérience intérieure* traite notamment de l'illumination esthétique, sous le patronage omniprésent de Nietzsche ; il raconte notamment avoir entendu en 1933 une musique céleste (celle d'une messe en plein air) sur un embarcadère de Stresa : « sur la gloire de torrent, le triomphe, auxquels accède la force humaine. Il me sembla, sur ce pont de bateaux, devant le lac Majeur, que jamais d'autres chants ne pourraient consacrer avec plus de puissance l'accomplissement de l'homme cultivé, raffiné, cependant torrentiel et joyeux, que je suis, que nous sommes ». Le surhomisme est bien présent : « Le choeur criait de force surhumaine », ainsi qu'immédiatement après l'opposition si romantique entre l'art et la vie : « Il est vain de vouloir libérer la vie des mensonges de l'art » (1954 [1943], p. 91).

Cet Ego surhumain ne s'adresse qu'à ses *alter ego* (« l'homme cultivé, raffiné, que nous sommes ») : l'humanité est absente. Conformément à la dialectique du Maître et de l'Esclave dans la *Phénoménologie de l'esprit* (citée p. 128), les rapports de l'auteur au lecteur ne peuvent être que des relations de domination sadique, le lecteur « désirant mon supplice autant que je désire le sien » (p. 75), et les mots même sont les « victimes d'un sacrifice » (p. 156).

Par contraste, on trouve dans l'analyse stylistique que Percec fait d'Anielme des convergences remarquables avec l'œuvre de Levi, qui notait dans la postface de *Si c'est un homme* : « Lorsque j'ai écrit ce livre, j'ai délibérément eu recours au langage sobre et posé du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur : je pensais que mes paroles seraient d'autant plus crédibles et utiles qu'elles apparaîtraient objectives et dépassionnées ; c'est dans ces conditions seulement qu'un témoin appelé en justice remplit sa mission, qui est de préparer le terrain aux juges. Et les juges, c'est vous » (1987, p. 330). Ces accords reflètent sans doute la convergence des questions

esthétiques qui se posent à l'auteur du témoignage littéraire. Dans quelle mesure le désir de justice concorde-t-il avec des principes esthétiques ? Les règles artistiques que Levi édicte pour son usage et non sans humour prennent la forme d'un « Décalogue », qui, pour être « privé », n'en conserve pas moins la forme et la teneur de commandements moraux : « Tu écriras de façon concise, clairement, correctement ; tu éviteras les volutes et les arabesques, tu sauras dire à propos de chacun de tes mots pourquoi tu as utilisé celui-ci plutôt qu'un autre ; tu aimeras et imiteras ceux qui suivent cette même voie » (1999, p. 183). La question de la représentation avait dominé, nous l'avons vu (*supra*, ch. 1), la théorie classique des arts : elle se trouve ici dépouillée des attendus logiques d'une ontologie de la référence pour se fonder sur une éthique.

La fiction et la question de la vérité

Bizarrement, le manifeste d'écrivains *Pour une littérature-monde en français* revendiquait naguère le droit à la fiction, comme si ce droit avait jamais été menacé, et alors même que la notion de fiction définit pour Genette la littérature « constitutive ». Or, le témoignage littéraire invalide l'opposition sommaire entre fiction et non-fiction. Varlam Chalamov trace ainsi le programme esthétique d'une prose de l'avenir quand au début de *La cravate* (1960) il oppose la prose d'hier et d'aujourd'hui à la prose de demain. Jadis l'écrivain « devait adopter le point de vue, les intérêts des gens parmi lesquels il avait grandi et acquis ses habitudes, ses goûts et ses opinions ». À cette littérature de répétition des préjugés, il oppose une littérature qui témoigne de « la vérité du réel » : « la prose de demain exige autre chose. Ce ne sont plus les écrivains qui vont prendre la parole, mais des spécialistes qui auront un talent d'écrivain. Et ils parleront uniquement de ce qu'ils connaissent et de ce qu'ils ont vu. L'authenticité, voilà la force de la littérature de

demain » (2003, p. 155). Autant dire que les milieux littéraires ne se reconnaîtront jamais dans cette forme de littérature, non plus que le « grand » public dont on voudrait limiter l'horizon d'attente à la répétition du connu.

Les « spécialistes »²⁹ inattendus, intempestifs, ont payé cher leur spécialisation : ce sont les survivants des exterminations. Ils refusent la fiction ; par exemple, dans l'univers de la Kolyma, « signer une fiction » c'est signer le procès-verbal d'instruction où vous reconnaissez les charges imaginaires qui justifient votre déportation, voire les accusations mortelles contre ceux qui sont compromis dans votre « affaire » (cf. 2003, p. 227 sq. ; p. 388). La fiction est faite aussi de pathos, car l'administration, pour prendre en considération des demandes de révision, demande implicitement des « adjectifs pathétiques » (2003, p. 1026), et la première raclée que reçoit le narrateur, requis pour rééliger une demande, a pour prétexte son incapacité à trouver de tels adjectifs.

Même chez les truands, alliés de l'administration dans la persécution mortelle des « ennemis du peuple », le pathos se teinte de sentimentalité littéraire : les chefs de bande se font raconter des romans palpitants par des caves lettrés, et tous se sont fait tatouer des vers d'Essénine.³⁰

Dans la grandiloquence officielle ou dans la sentimentalité des truands, l'alliance de la fiction et du pathos confère à l'écrivain une

29. Parodique, ce terme emprunté au jargon soviétique désigne au *ionluk* ceux qui ont une profession susceptible de les faire échapper aux travaux généraux, forgerons, charpentiers, mais surtout médecins. D'où une certaine ambivalence : après la révolution, l'état socialiste manquant de cadres qualifiés dut faire appel à des "spécialistes" (ingénieurs, techniciens, médecins etc.) qui avaient exercé sous l'ancien régime. Cela justifiait un contrôle politique strict et, par la suite, nombre de ces "spécialistes" ont été liquidés.

30. Cf. Sergueï Essénine et le monde des voleurs, 2003, p. 971 sq., et À propos d'une fautive commise par la littérature, *ibid.*, p. 869 sq.

responsabilité nouvelle et à la littérature une mission éminente : résister à la mafia politique ou délinquante, refuser leurs fictions dégradantes et dévoiler la réalité par le témoignage qui allie l'exigence du style et celle de la vérité.

Cela change même l'image du langage, telle qu'elle est véhiculée par les philosophies du « langage ordinaire » et diffusée dans le positivisme ambiant. Dire la vérité, ce n'est pas répéter la doxa invétérée en « états de choses »³¹ ou en état des choses, mais, par la stylisation littéraire même, rompre avec ce corps de préjugés devenus évidences. L'accès à la réalité devient possible quand l'exigence éthique de vérité se manifeste dans la stylisation esthétique.³² Les faits et les valeurs sont alors reconnus comme indissociables, alors que les philosophies cyniques, de droite comme de gauche, s'ingéniaient à les opposer.

Chalamov inverse avec décision le préjugé millénaire qui lie fiction et littérature, et cette inversion touche naturellement le problème de la vérité : elle se formule dans le langage de la littérature – comme dans celui de la science – et sans doute ne peut-elle se formuler qu'ainsi. Perec confirme cela dans sa lecture d'Antelme : « La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde. » (Perec, 1992, p. 115).

31. " États de choses " est la traduction française ordinaire de *Sachverhalte* dans le *Tractatus* de Wittgenstein et chez les philosophes du langage qui l'ont suivi. Pour eux, chaque proposition susceptible de vérité réfère à un " état de choses ", sans considération du style, du texte, du genre ni du discours.

32. L'engagement éthique du témoin fonde la vérité de son écrit : " Le faux est dans ce que l'on a dit du monde [...] tant que l'on n'a pas choisi, complètement ou au vrai, de parler du dire même, dont on extrait le vrai " (Bollack, 2007, p. 34). Certes, le témoin peut se tromper ponctuellement, mais il ne trompe pas son lecteur.

Cela est d'une grande conséquence, au-delà des baraquas du *Lager* et des montages de la Kolyma : nous sommes noyés dans le déluge du double langage et de la communication désinformante. La fictionalisation de la réalité a été réfléchie et simulée par la philosophie post-moderne des simulacres. La littérature alors, quand elle assume son programme esthétique de résistance, devient seule susceptible de dire à tous la vérité.

La vérité n'est plus ici définie comme adéquation entre l'intellect et la chose, ni même comme représentation entre propositions et états de choses. Les définitions logiques, objectivistes, en séparant les faits des valeurs, ont paru autoriser le découplage si dommageable du vrai et du certain ; or la vérité du témoignage ne dépend pas seulement de la présence du témoin et de l'objectivité des faits qu'il relate, mais de son engagement envers les valeurs qui leur sont associées. Dans les faux témoignages et les romans historiques comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, tout peut être faux, sauf des faits historiquement attestés mais devenus incompréhensibles car dépouillés des valeurs qui leur donnent sens : victimes et bourreaux peuvent échanger leurs rôles, les nazis se défendre contre l'agression juive, etc.

La vérité littéraire du témoignage peut être cernée si l'on convient que tout texte, tout passage, toute « donnée textuelle » ne se réduit pas à une suite de mots communiquée par l'auteur au lecteur. Une œuvre se caractérise aussi par un point de vue qui la configure et une garantie qui l'authentifie.³³ Ici, cette dualité se concrétise par la dualité entre témoin et survivant : le témoin s'adresse aux vivants, le survivant *des-time* son propos aux engloutis.³⁴

33. Sur la distinction générale de ces instances, cf. l'auteur, 2008c.

34. La distinction entre l'adresse et la destination reste toutefois impenétrable à la philosophie du langage qui informe les théories de la communication littéraire (pour un développement, cf. l'auteur 2007). Les deux instances du point de vue et de garantie composent la dimension de la portée : celles de l'adresse et de la destination, la dimension de la transmission.

L'engagement éthique du témoin vise la vérité historique par l'expérience vécue qu'il relate et la mission d'éducation qu'il s'assigne. Faits et valeurs deviennent ainsi indissociables, puisque les valeurs qu'assume le témoin lui permettent de discerner et de caractériser les faits.

Au fil du temps, les témoignages qu'écrivent les survivants s'appuient certes sur d'autres témoins, voire sur des études d'historiens : mais ces garanties documentaires ne suffisent pas à préciser le statut éthique de ce genre littéraire. Si le point de vue est défini comme celui du témoin, l'instance du garant ne se limite pas au survivant qui doit répondre des faits, mais inclut aussi ceux au nom de qui il témoigne, les victimes défuntes. Ces absents sont donc tout à la fois les garants et les destinataires ultimes du témoignage, qui dépasse ainsi la déposition et se double d'une commémoration.

Si le témoignage des survivants honore la littérature, son étude pourra-t-elle devenir l'honneur des études littéraires ? Je l'ignore, mais elles ont beaucoup à apprendre de lui. Les créateurs ont comme toujours précédé les critiques : si le témoignage comme problème esthétique et genre littéraire n'est pas reconnu, si l'on préfère primer le pathos kitsch de feuilletons nazifiants, il a cependant imposé sa marque, parfois en creux, chez de grands auteurs comme Paul Celan ou Georges Perec, à l'évidence, mais aussi bien d'autres, aussi divers que Claude Simon ou Israël Kadare, Italo Calvino, Henri Michaux, Mohammed Dib, Aimé Césaire. En quelque sorte, tous les auteurs importants s'interrogent sur la responsabilité de leur art et le témoignage s'impose à eux comme une énigme à laquelle ils répondent par de nouvelles questions.

S'il n'y a pas de « témoin du témoin », l'exigence vivante du témoignage s'étend à l'échelle internationale : Rithy Panh, survivant et auteur du magistral film *S 21, la machine de mort khmer rouge*, déclare : « "Tout comprendre, c'est presque pardonner", a dit Primo Levi, qui m'a guidé pendant tout ce temps. Mais on ne peut pas tout com-

prendre. Chercher à y parvenir m'a permis d'engager le processus du deuil ».³⁵ Le film de Rithy Panh assume dans le langage cinématographique toutes les exigences éthiques et esthétiques du témoignage. Or, il a été tourné en 2002, alors qu'on ignorait encore si le procès des Khmers Rouges s'ouvrirait un jour ; et au cours de l'instruction du procès enfin ouvert en 2009, une reconstitution a eu lieu sur les lieux mêmes où Rithy Panh avait tourné son film, avec les mêmes survivants et les mêmes gardiens. Le témoignage, qui garde quelque chose de la déposition, demande la justice et ce film a ainsi pris sa part dans le mouvement d'opinion nationale et internationale qui a permis l'ouverture du procès.

Un tel rapport aux droits de l'homme et à la justice n'est pas unique : en 1789 – cette date évoque la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen – un esclave afro-américain qui s'était racheté, Olaudah Equiano, publia à Londres un témoignage, *Ma véritable histoire : Africain, esclave en Amérique, homme libre*. Il rencontra un tel succès qu'il aida les abolitionnistes anglais à imposer la fin de la traite en 1807.

Pour résister à la complaisance, rompre avec la fiction sentimentale et le pathos reste un impératif majeur de la littérature. Le témoignage littéraire de l'extermination a servi d'exemple : sans prétendre les imposer, son classicisme hanté et inouï crée ses formes et ses normes, tout à la fois exigence de justesse et de justice. Sa réflexion sur la culture participe de sa reconstruction et de sa réaffirmation, contre l'esthétisme cynique et les produits financiers de la *pop culture*. En refusant la catastrophe, elle contribue à l'humanisme d'après l'extermination, celui d'une humanité qui joue son avenir, celui de la préservation d'elle-même et du monde.

*

35. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045.

Bien entendu, dans le monde intellectuel, les théories qui entendent déconstruire le concept même de vérité, récusent la science (au motif qu'elle « ne pense pas », selon Heidegger), les droits humains parce qu'ils seraient ethnocentriques, la justice internationale parce qu'elle serait celle des vainqueurs (thème des nazis à Nuremberg) ou des impérialistes (imprécation d'Hissène Habré à sa condamnation par un tribunal purement africain). Il en va de même pour la vocation des œuvres à l'universalité.

Selon les théories identitaires, qu'elles soient nationalistes, coloniales ou post-coloniales, l'universel doit être détruit ou déconstruit : pour libérer la revanche d'un groupe ethnique, national ou racial, porteur d'une culture qui le singularise et l'oppose aux autres. Ainsi Spivak, traductrice de Derrida, grande figure de la théorie post-coloniale et créatrice des *Subaltern studies*, estime-t-elle que la culture est l'expression d'une collectivité, comprise comme une communauté de vie et ironise sur la notion d'humanité : « La collectivité qui est censée être la condition et l'effet de l'humanisme est la famille humaine elle-même » (2003, p. 27).

Cependant l'universel ne peut être déconstruit, pour autant qu'il soit compris comme l'horizon de la généralité. On ne peut certes conclure du général à l'universel, et par exemple la linguistique générale, par sa méthode historique et comparative, ne peut soutenir les prétentions dogmatiques de la linguistique universelle. Bien entendu, l'universalité ne s'impose pas par décret : la méthodologie comparative conduit au général et non à l'universel, de même que la permanence historique ne se confond pas avec l'éternité. Dans les sciences de la culture, à l'universalité des hypothèses répond la généralité des descriptions. Faute de démonstration formelle, cette généralité corrobore l'universalité de l'hypothèse, sans la prouver au sens fort. En somme :

(i) Les vérités scientifiques s'adressent à tous, et le Groupe Boubaki commençait son œuvre mathématique majeure et parfaitement tech-

nique, par l'affirmation que tout homme peut la comprendre. Les sciences ont toujours été universelles ; Euclide et Al-Khawarizmi s'adressent à tous. Leurs standards de discussion sont mondiaux et des collectivités internationales comme celles des mathématiques ont des fonctionnements exemplaires. Quiconque, quelle que soit sa position académique, peut intervenir avec l'exigence qu'impose le débat scientifique.

(ii) Nos mœurs diffèrent, mais les droits humains doivent être reconnus par tous et seuls les tyrans ont des raisons de s'y opposer. La Déclaration universelle des Droits a été reconnue par tous les pays membres de l'ONU. Quelques décennies après le procès de Nuremberg, la justice internationale est entrée en fonction au début de ce siècle. Dans certains cantons des études post-coloniales comme dans certaines théocraties, les droits de l'homme passent cependant pour un complot occidental, bien que des régimes occidentaux aient été les premiers à s'y opposer. Pour tous les radicalismes politiques de droite ou de gauche, ce seraient des leurres bourgeois et ethnocentriques.

(iii) Les langues maternelles semblent nous séparer, mais chacun reste par principe capable d'apprendre chacune des langues qui lui sont étrangères. Malgré les différences culturelles, l'incommunicabilité entre des proches peut être plus grande qu'entre des étrangers. Admettre la détermination de la langue sur la pensée serait une atteinte à sa liberté même : dans la même langue, l'espace de la parole est précisément le lieu d'affrontement des idéologies. Entre les langues, le thème convenu de l'intraduisible reste éminemment ambigu quand il suppose que l'idéologie prêtée à une langue ne peut être traduite dans l'idéologie prêtée à une autre. On déplore souvent ce qui se perd dans les traductions pour faire oublier tout ce qui s'y crée.

(iv) Les œuvres d'art ont aussi une vocation universelle : Stace et Du Fu n'ont rien perdu de leur vigueur ; le oud du regretté Mounir Bachir

adresse encore à tous ses méditations. Le cosmopolitisme en effet reste un trait constant des œuvres. Par exemple, le *Tamerlano* de Haendel, musicien saxon italianisant, créé à Londres en 1724 sur un livret italien élaboré par Agostino Piovene d'après le *Tamerlan ou la mort de Bazajet*, du français Jacques Pradon (1675), met en scène l'empereur des Tartares, Tamerlan, celui des Turcs, Bazajet, un prince grec et la princesse de Trébizonde, Irène. Dans son interprétation le 13 novembre 2005 au Châtelet, l'opéra était chanté par deux Suédois, deux Américains, une Irlandaise et une Française. L'orchestre comptait des Néerlandais, des Allemands, des Belges, des Espagnols, des Anglais, un Italien et un Japonais.

Indépendante des marchés, une mondialisation critique intéresse ainsi à divers titres les Droits de l'homme, les sciences et les arts.

Troisième partie

DÉMURGIE ET VIRTUALITÉ

*Toute technologie suffisamment avancée
est indiscernable de la magie.*

Arthur C. Clarke

La Zazie de Queneau s'exaltait jadis de trouver aux Puces des « rambans » pour pas cher.¹ Or voici qu'en 2015, des « Amerlos » de Microsoft ont scanné 346 des 400 toiles attribuées à Rembrandt, puis ont entraîné un système connexionniste d'apprentissage des régularités, qui a donné ce verdict : le Rembrandt-type portrature un homme d'âge mûr, avec barbiche et moustache, qui porte collerette blanche sur habit noir, se coiffe d'un large chapeau et regarde vers la droite. Après modélisation des inégalités d'épaisseur de la touche, il a été imprimé en 3D en 13 couches d'encre spéciales avec 148 millions de pixels.

Dans ce tableau léché, Microsoft garde la prudence qui décèle les mauvais faussaires : tout a l'air vraisemblable, car tout reste prévisible. Or Rembrandt n'a pas créé seulement le rembranisme, car il a su s'écarter de ses propres stéréotypes, avant et mieux que ses suiveurs. De même, Caravage a su dépasser le caravagisme avant même qu'il ne s'impose. Où est le Caravage ? Dans ses corbeilles de fruits, ses éphé-

1. " On trouve des rambans pour pas cher, ensuite on les revend à un Amerlo et on n'a pas perdu sa journée. " (*Zazie dans le métro*, ch. 4).