

ANNA MARCZISOVSZKY

De l'art lazaréen. Une (re)définition possible de la littérature de l'après-guerre

Introduction

Quand on parle des récits nés après la guerre et inspirés – explicitement ou non – de l'expérience de l'holocauste, plusieurs questions théoriques se posent d'emblée. « Récits de déportation », « littérature concentrationnaire », « littérature de l'holocauste » : la confusion de dénomination a déterminé pour des décennies les débats improductifs sur la « littérarité » de ces textes et sur leur « appartenance » (ou non) à la littérature, ce qui démontre d'ailleurs un certain embarras vis-à-vis de ces récits. Comme si, en parallèle avec les débats historiques sur le caractère « unique » de l'holocauste (s'agissait-il d'un déraillement dans l'évolution de l'humanité et de l'histoire, ou au contraire, était-ce une apogée de cette évolution et de l'ère de la raison ?), la littérature imitait ce même questionnement.

Ainsi, le premier essai de la part de Jean Cayrol, ancien déporté, de (re)définir l'art et la littérature « nés » du *concentrationnat* sous l'enseigne de la figure emblématique de Lazare (de la *Bible*) montre la nécessité de reformuler la légitimité de la littérature et de lui retrouver sa place dans l'immédiate après-guerre ainsi que sa continuité historico-littéraire. Dans ce travail, je tenterai de montrer les caractéristiques essentielles de cet « art lazaréen » qui, en faisant du rescapé des camps concentrationnaires le Lazare moderne, est un témoignage d'une expérience de l'« au-delà », donc intransmissible par excellence, et présente notre monde comme un monde à jamais hanté par ce Lazare moderne.

La définition cayrolienne permet non seulement d'examiner les récits de la littérature concentrationnaire sous un nouvel aspect, mais donne également une réponse alternative aux questionnements sur le rôle et la légitimité de la littérature française des années 50, au centre desquels se formulait une question fondamentale : *qu'est-ce que la littérature ?* À part cette définition

« alternative », l'art lazaréen, avec ses caractéristiques bien définies, trouvera plus tard ses « successeurs », entre autres parmi les auteurs du nouveau roman. Aussi saugrenue que cette filiation puisse paraître, Barthes lui-même démontre que toutes les techniques littéraires du nouveau roman se trouvent déjà dans l'ensemble de l'œuvre de Cayrol.

Ainsi, avant d'examiner l'art lazaréen, il me sera nécessaire de donner un bref aperçu des tendances littéraires de l'immédiate après-guerre, et surtout d'évoquer les débats (avec des figures emblématiques comme Sartre et Blanchot), pour finir par l'interprétation de Barthes.

Les années 50

Pour comprendre le contexte historico-littéraire dans lequel Jean Cayrol donne sa définition sur l'art lazaréen (1947), il est indispensable de connaître les tendances majeures de l'époque. Murat, dont je m'appuierai sur son travail¹, trouve la différence essentielle entre les périodes de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre dans la présence / absence de centralité. La période précédant la Seconde Guerre mondiale est une période de cohérence et de centralité, « l'âge d'or » du roman français. À ce moment-là, à la question *qu'est-ce que la littérature*, la « réponse semble aller de soi », il y a des débats mais sur des sujets partiels, comme les caractéristiques de la poésie « pure », les limites du roman, etc., tandis que dans les années 60, c'est le « texte » qui sera au centre. Mais dans l'immédiate après-guerre, pour la première fois, c'est la littérature même qui doit être redéfinie et qui doit retrouver sa légitimité.

Murat évoque les changements spectaculaires qui montrent le mouvement et l'élargissement du champ littéraire : déplacement des rapports entre les genres canoniques (l'apparition des chansons, des BD, l'émergence de genres extra-littéraires (comme la science-fiction et le polar)) ; transgressions des frontières de la littérature par les sciences humaines (essor des récits de fiction, d'écrits personnels et d'essais avec les débats sur la « vérité » de ces récits, et sur la différence entre témoignage et roman), et finalement, « apparition d'une

¹ Michel Murat, « "Tendances", L'idée de littérature dans les années 1950 », in *Fabula*, 2004, <http://www.fabula.org/colloques/document59.php>.

littérature 'francophone' sur les ruines de la littérature coloniale ». ² Pour Murat, ces déplacements sont renforcés par le phénomène de la médiatisation de la littérature (radio, télévision, mais aussi du canon scolaire avec la parution du Lagarde-Michard, etc.). De même, il existe un « scénario lazaréen » aussi, c'est-à-dire la résurrection de la Nouvelle Revue Française en « Nouvelle » NRF, ce qui, pour Murat, montre « l'impossibilité (au moins provisoire) pour la littérature d'inventer et d'occuper un *lieu commun* : une communauté de lecteurs formant un véritable espace social, fait de goûts, d'idées et de valeurs partagés » ³.

Comme le remarque Murat, « dans les années 50 le discours sur la littérature a changé plus profondément peut-être que la littérature elle-même » ⁴. On voit donc cette obsession de dire ce qu'est la littérature, de définir le « contenu » de la littérature ainsi que l'homme d'un point de vue phénoménologique, social, anthropologique et psychanalytique. Or, vu à distance, cette période n'est que le début d'une époque allant jusqu'aux années 80.

En parlant de Barthes et son « degré zéro », de sa visée esthétique (une littérature délibérée de ses conventions), Murat cite l'interprétation de Blanchot et son « point zéro », car pour ce dernier la littérature sera l'expérience par excellence de la neutralité. Et Murat ajoute : « Ce qui dans les deux cas est oblitéré, c'est la figure qui inscrit ce mot dans l'histoire : celle de « l'homme zéro », le survivant des camps. » ⁵ C'est ce même « homme zéro » qui sera explicitement la figure centrale de l'art lazaréen, pour lequel donc l'ancrage historique de la littérature n'est donc pas (car ne peut pas être) dissimulé. Cependant, en parlant des différentes étapes de la restructuration du discours sur la littérature, Murat explique ce processus par la conjonction « de nouveaux discours de savoir (anthropologique, sociologique, psychanalytique) ; et la nécessité imposée par 'Hiroshima et Buchenwald' de 'fonder la notion de l'homme'. » ⁶ On voit donc que l'ancrage historique de la

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

littérature, l'impact de la guerre est là, ce dont, d'ailleurs, l'énonciation métaphorique des lieux géographique témoigne également, et c'est la littérature qui doit se (re)définir face à l'histoire (« l'histoire avec sa grande hache », comme dit Perec dans *W ou le Souvenir d'enfance*).

Pour ce faire, les deux grandes figures de cette époque, Sartre et Blanchot ont essayé de donner une réponse à cette fameuse question, *qu'est-ce que la littérature*, en présentant deux versions complémentaires, une « idée de la littérature » et une « figure de l'écrivain ». En parlant de la prose, Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature*, identifie la création au dévoilement, un processus qui s'achève par et dans le travail du lecteur. Et, entre le lecteur et l'auteur, c'est la liberté qui est commune.⁷ De là, Sartre arrive au constat d'une littérature engagée : « [...] la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé. »⁸

À ce propos, il est intéressant de noter comment Adorno, entre autres, montre la façon dont les deux tendances (la littérature engagée de Sartre et la littérature de l'autonomie ou l'art pour l'art, représentée plus tôt par Valéry), en niant la légitimité de l'autre, se nient aussi elles-mêmes. L'art engagé se nie dans la mesure où, en dévalorisant l'art face à la réalité, il supprime la différence entre eux, et l'art pour l'art se nie quand, en s'absolutisant, il nie son rapport indélébile avec la réalité. Selon Adorno, c'est justement la littérature qui met en doute l'omnipotence de cette alternative, car on ne peut pas séparer définitivement les adeptes des deux tendances. Adorno reproche à Sartre ce que tous ses critiques lui reprocheront : qu'il sacrifie l'œuvre d'art au manifeste qu'il exprime, l'œuvre d'art n'est que l'expression du choix de l'individu ou de son incapacité de choisir.⁹

⁷ « Ainsi l'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert p faire exister son oeuvre. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1948, p. 65.

⁸ *Ibid.* p. 82.

⁹ Theodor, W. Adorno, « Elkötelezettség ('Engagement') », in *A művészet és a művészetek ('L'art et les arts')*, Helikon, 1998, p. 117-133. Pour Adorno, contrairement à l'engagement proclamé et exigé par Sartre (ou par Brecht), ce sont les personnages de Beckett (et les récits de Kafka) qui donneront une véritable réponse esthétique à l'ébranlement de l'humanité : dans leur œuvre, ils suscitent l'angoisse dont la littérature engagée ne peut que parler.

Tandis que Sartre propose le personnage de l'« intellectuel total », Maurice Blanchot, pour dire l'impossibilité de la littérature, évoque le mythe d'Orphée. Mais, comme Murat le remarque, on ne peut pas ne pas lui reprocher sa réticence à évoquer son actualité : « on est frappé en tout cas de ce qu'il écrit un an après Nuremberg et au moment des premiers débats sur les camps soviétiques que 'dans la Terreur, les individus meurent et c'est insignifiant' : c'est un propos extraordinairement provocant. »¹⁰ Comme si après la guerre, à la découverte des camps soviétiques, même au sein de la littérature, aucune mort ne pouvait plus être signifiante.

Sartre et Blanchot essaient tous les deux de définir où et quand commence véritablement la littérature dans l'histoire, tous les deux (comme toute leur époque) sentant le besoin de redéfinir la littérature en la rapprochant de l'histoire. Il est intéressant d'évoquer ici l'étude de Philippe Roussin¹¹ qui montre comment les deux théories se croisent et se rejoignent dans une perspective internationale.¹² Aussi bien pour Sartre que pour Blanchot, les exemples à suivre sont les récits de Kafka d'une part, et le roman américain de l'autre. Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature*, rejette avec véhémence Flaubert et Proust, affirmant qu'avec la guerre, toute la continuité de la tradition littéraire nationale est remise en question. La figure de l'écrivain nord-américain est également un modèle à suivre : l'écrivain non-professionnel, face à la figure de l'écrivain français, ce bourgeois rentier, ce littérateur.

Blanchot présente sa théorie, comme dit Roussin, « en des termes moins dramatisés, et sans liens apparents avec la guerre récente. »¹³ La littérature se fait pour Blanchot à partir de Kafka, Rilke, Hölderlin, mais aussi Hemingway, Woolf, Joyce, Faulkner. Et les deux se tournent vers la littérature étrangère pour la même raison : « l'élargissement et l'internationalisation de la référence

¹⁰ Murat, *Op.cit.*

¹¹ Philippe Roussin, « Comment revenir à la littérature après 1945 : déplacements de la référence nationale et autonomie (Sartre et Blanchot) », in *Fabula*, 2006, http://www.fabula.org/atelier.php?Comment_revenir_%26agrave%3B_la_litt%26eacute%3B_rature_en_France_apr%26egrave%3Bs_1945.

¹² C'est la première période en France où le nombre des traductions en langues étrangères a dépassé celui des langues mortes.

¹³ *Ibid.*

littéraire indigent, chez Blanchot comme chez Sartre, le passage, après guerre, d'une histoire à une géographie de la littérature [...], l'invention d'une géographie et d'un espace où la littérature puisse retrouver les voies de l'émancipation et de l'autonomie en même temps que celles de sa réinscription dans l'histoire présente. »¹⁴ Il faut noter que l'intérêt porté à la littérature étrangère et à la traduction correspond à la nécessité de reconsidérer la culture, la langue, l'histoire nationale de la France.¹⁵

Maurice Nadeau, dans son *Le roman français depuis la guerre* de 1963, explique qu'il fallait bien que le roman français lui-même, voire le romancier, soient mis en question pour qu'un nouveau roman puisse naître. Et c'est dans cette nécessité que les écrivains français ont découvert la littérature américaine¹⁶ et Kafka, dont l'influence inattendue et abondante semblait en quelque sorte prédire le changement « d'état d'âme » des écrivains français. Kafka avait non seulement pressenti ce qui allait se passer au cœur de l'Europe des décennies plus tard, mais il a créé un mode d'écriture qui pouvait servir de modèle pour les générations ayant vécu ce désastre.

Finalement, on peut revenir à la question de départ : *qu'est-ce que la littérature ?* Qu'on propose une littérature engagée tout en récusant l'asservissement aux conventions culturelles (Sartre), ou qu'on refuse de voir le sujet comme seulement socialisé (Blanchot)¹⁷, la littérature doit se redéfinir dans l'immédiate après-guerre. En effet, c'est toute la culture occidentale qui doit se redéfinir après être sortie de cette crise qui a remis en question tout ce qui avait constitué le fondement de cette culture. Comment « témoigner » de la fin des valeurs de l'humanité, de l'anéantissement (voulu et réalisé) d'autrui ? Quel langage choisir si notre langue s'efface avec la culture effondrée ? C'est à ces questions que l'art lazarien tentera de répondre.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* Roussin, en citant Malraux, évoque le rôle similaire d'une œuvre d'art exposée au musée et d'une œuvre traduite d'une langue étrangère, toutes les deux étant détachées de leur milieu habituel.

¹⁶ « Du moins, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck et Faulkner apportent-ils de l'air, de l'eau, de la lumière à un roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle. Ils lui permettent de renouveler ses thèmes et ses techniques. », Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1963, p. 80.

¹⁷ Distinction de Roussin, *Op.cit.*

Pour une littérature lazaréenne

Jean Cayrol, poète de l'entre-deux guerres, est arrêté en 1942 pour ses activités dans la Résistance et déporté un an plus tard à Mauthausen dans le cadre du programme « Nacht und Nebel »¹⁸. À son retour, il publie un recueil de poèmes intitulé *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946). En 1949, il écrit un article « D'un romanesque concentrationnaire », qu'il reprend sous le titre « Pour un romanesque lazaréen » dans un volume en 1950 : *Lazare parmi nous*¹⁹. Cayrol essaie de définir une nouvelle littérature, déterminée par l'expérience concentrationnaire, basée sur une figure centrale, Lazare, le ressuscité (Jn 11,1–44).²⁰ Le rescapé, le témoin d'Auschwitz serait ce Lazare ressuscité qui, hagard, témoigne lui aussi d'une expérience intransmissible. Dans son article *De l'art lazaréen* Jean François Louette souligne l'importance d'un déplacement de sens concernant le schéma lazaréen dans la définition de Cayrol : « Il ne s'agira plus de témoigner d'un heureux miracle attesté par un revenant (version de saint Jean), mais d'un malheur qui hante à jamais les survivants, et qui rend leur vie en quelque sorte invivable. »²¹ Et, tandis que le Lazare des Évangiles « atteste qu'il y a un au-delà de la tombe, un outre-tombe ; le Lazare déporté et survivant est revenu de la mort mais aussi avec la mort ; dès lors il suggère que la tombe a outrepassé ses limites, que la mort s'est étendue sur la vie [...]. »²²

Catherine Coquio parle d'une autre déplacement : « cette littérature a le plus souvent procédé à un déplacement thématique de l'écriture, du génocide vers

¹⁸ 'Nuit et brouillard', plan de déportation des détenus dans le plus grand secret, sans prévenir leurs proches.

¹⁹ Cet article est réédité en 1997 sous le nom « De la mort à la vie » suite au scénario du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, entré depuis comme matériel dans l'enseignement secondaire sur l'holocauste. Les citations que j'utiliserai par la suite sont tirées de cette réédition : Jean Cayrol, « De la mort à la vie », *Nuit et Brouillard*, Paris, Fayard, 1997.

²⁰ Rappelons que la figure de Lazare est une métaphore récurrente non seulement en littérature (par exemple dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski ; à la demande de Raskolnikov, Sonia lui lit le passage sur la résurrection de Lazare), mais on parle du syndrome Lazare en médecine ou du groupe Lazare en zoologie, etc.

²¹ Jean-François Louette, « De l'art lazaréen » in *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, sous la direction de Jean-Pierre Martin, Presses Universitaires de Lyon, Collection « PASSAGES », 2006, p. 27–56, (p. 32–33).

²² *Ibid.*

l'exil post-génocidaire, c'est-à-dire un présent hanté par la Catastrophe »²³. La littérature lazarienne serait donc une littérature qui témoigne de l'expérience concentrationnaire mais toujours au présent, car le monde actuel est imprégné de la hantise des camps. Au centre, ce Lazare perdu, désintégré, infiniment solitaire, dont le témoignage serait éminemment problématique.

Cette littérature « d'outre-tombe » comme le dit Maurice Nadeau, « parle de la solitude de l'homme, de son absence au monde, de [s]a dérélition, de [s]a non-vie »²⁴. Ces définitions permettent de reconsidérer le rapport de la littérature et de l'homme à la mort et, surtout, le rapport de la littérature à l'expérience concentrationnaire. En faisant appel aux livres de Primo Levi, Elie Wiesel, Imre Kertész, Piotr Rawicz, Jerzy Kosinski, Anna Langfus, Jean Améry, Paul Celan, Ida Fink (une liste non-exhaustive que je compléterai avec le nom de Charlotte Delbo, Robert Antelme ou de Tadeusz Borowski), Catherine Coquio dit que « [c]es oeuvres ont destitué les canons d'un certain modernisme en affirmant *de facto* une autre modernité, très peu atteinte, elle, par le mythe postmoderne, mais qui problématise violemment la Littérature elle-même, tout en travaillant à la recréer »²⁵. Ces auteurs ont, à partir de leur propre expérience, essayé de redéfinir la place de l'homme dans le monde après les camps, et de lui trouver un rapport adéquat avec la littérature. La corrélation de ces deux questions que ces livres problématisent peut conduire Marie-Laure Basuyaux à s'interroger sur la visée du texte de Cayrol. Selon elle, il s'agirait d'une association étroite de la visée littéraire à la visée ontologique. Même si Cayrol examine explicitement des questions d'ordre littéraire (style, rythme, traitement du temps, etc.), « c'est un certain état du monde et de l'homme qui commande un certain état de la littérature »²⁶. C'est d'ailleurs une caractéristique que soulignent presque tous les

²³ Catherine Coquio, « Qu'est-ce que c'est qu'une littérature "lazaréenne" ? Jean Cayrol au présent », in *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*, sous la direction de Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy, in *La Licorne* [1999], Presses Universitaires de Rennes, 2006-78, p. 291-307.

²⁴ Maurice Nadeau, *op.cit.*, p. 38.

²⁵ Catherine Coquio, *op.cit.*, p. 295-296.

²⁶ Marie-Laure Basuyaux, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », in *L'idée de littérature dans les années 1950*, sous la direction de Michel Murat, Colloque en ligne, publié en 2004, <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>.

critiques, comme le fait aussi Pierre Mesnard, quand il dit que les essais testimoniaux réfléchissent sur la position dans le monde, non plus seulement dans le texte : « Pour Cayrol, il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle littérature, il s'agit de qualifier la nouvelle position narrative et l'éthique qui la portent résultant de l'expérience des camps. »²⁷.

Dans *Pour un romanesque lazaréen*, Cayrol esquisse les caractéristiques essentielles de cet art dont je présente les plus importantes :

- la réalité des camps n'a pris fin avec la libération des camps, puisqu'un *Insaisissable Camp* entoure notre présence dont chacun a « des tics majeurs », cette expérience s'étant inscrite d'une façon indélébile « dans le psychisme européen et même mondial » ;
- la littérature esquisse « un romanesque concentrationnaire, créant ainsi les personnages d'une nouvelle comédie inhumaine » et de cette catastrophe naît un art qui « porterait le nom de *l'art lazaréen* ». Cayrol, en évoquant Picasso, fait allusion à une peinture déjà existante et qui s'inspirerait du « courant concentrationnaire », avec la répétition continuelle des mêmes formules : formes et volumes dans un état hypnotique, tension des couleurs, « monde panique des objets », etc. ;
- *le refus du temps*, la répétition infinie des figures sont « déjà des signes prémonitoires de nouveaux temps », le déporté se laisse envahir par une somnolence lazaréenne, accompagnée d'un « sentiment de temps lui-même déporté » ;
- « *la solitude* la plus étrange que l'homme aura pu supporter » qui a « puisé dans un camp toutes les possibilités de mourir » ;
- *il n'y a pas d'intrigue* : « Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue. » ;
- *un paysage hostile* : le personnage lazaréen « est baigné de peur, et du fait de cette peur, le paysage décrit aura le plus grand rôle, un paysage très ouvert, immense, où les traces peuvent se perdre » ;

²⁷ Pierre Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Editions Stock, 2007, p. 301.

- *la question centrale* de toute oeuvre lazaréenne : une *quête désespérée*, la tentative de comprendre l'incompréhensible hantera pour toujours le rescapé : « Le déporté est revenu alors qu'il semblait condamné. Pourquoi est-il revenu ? Pourquoi a-t-il été choisi pour revenir ? Quel est le sens de la mort des autres ? » ;
- cependant, selon Cayrol, cette création artistique, cet « art lazaréen » pourrait aider la survie et ainsi *sauver l'homme* : « Je suis pour une littérature de miséricorde, qui sauve l'homme. ».

Même si on peut constater que le salut dans et par l'art, une idée à laquelle aboutit Cayrol dans sa définition, ne trouvera pas beaucoup de successeurs par la suite (l'oeuvre de Delbo et de Beckett excluent au contraire toute possibilité de salut), il faut tout de même souligner son importance car si elle témoigne non pas d'une inspiration chrétienne comme chez Cayrol, mais d'une inspiration *humanitaire* ; si je peux dire, l'idée même de ces textes, le fait qu'ils soient écrits témoignent d'une humanité indéniable. Comme l'écrit Barthes à propos de Cayrol, c'est la présence, la naissance des textes, le fait qu'ils ont été écrits qu'il faut prendre en considération.²⁸

Une autre figure, cette fois mythologique, celle qui est la plus proche du christianisme, la figure d'Orphée, est développée dans *L'espace littéraire* de Blanchot pour dire le statut de la littérature de l'après-guerre, et que le désastre est indispensable pour la littérature : Orphée « perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel. »²⁹ À ce propos, on peut opposer le reproche de Murat fait à Blanchot (la mort « insignifiante » des individus) à la conclusion de Basuyaux : « Avant tout, ils sont l'incarnation d'un passage par la mort, par une forme d'anéantissement ; en les choisissant

²⁸ « Autrement dit, la littérature est elle-même une dimension morale du livre : pouvoir écrire une histoire est le sens dernier de cette histoire. [...] Conduit jusqu'au bord du froid et de l'inutile, tout lecteur de Cayrol se retrouve *en même temps* doué d'une chaleur et d'un sens de vivre, qui lui sont donnés par le spectacle même de quelqu'un qui écrit. » Roland Barthes, « La rature », in Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

²⁹ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », in *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 2007, p. 228.

comme incarnation de leur idée de la littérature des années 1950, Blanchot et Cayrol inscrivent clairement le désastre au cœur de leur idée de la littérature. »³⁰. Les deux figures subissent la transgression d'une limite imposée à l'humanité et les conséquences qu'entraîne cette expérience (sentiment d'étrangeté, d'exil et de solitude), même si « la posture cayrolienne [est] nettement plus incarnée et précisément située dans le temps. »³¹. En comparant Lazare et Orphée, Basuyaux aboutit à ce qu'il faudrait distinguer des deux figures dans le rapport à l'histoire : alors qu'Orphée ne peut pas se retourner sur l'histoire, « le texte de Cayrol revendique donc un ancrage à la fois dans l'Histoire et dans le monde contemporain. Il s'agit de témoigner autant d'un passé que d'un présent concentrationnaire. »³²

Barthes dans la postface (*La rature*) écrite en 1964 pour *Les Corps étrangers* de Jean Cayrol, examine le romanesque lazaréen. Il analyse les caractéristiques stylistiques de l'écriture cayrolienne : l'homme cayrolien est à peine un personnage, il n'est jamais qu'une voix, la surface est une situation de choses (cette *littérature de plancher* pourrait avoir pour animal symbolique la souris) dans un monde déshérité, dont le mot-clé est la fatigue.³³ Tout en évoquant les différences méthodiques, Barthes établit une certaine analogie entre le programme de *Lazare parmi nous* et celui du Nouveau Roman. Il déclare que l'œuvre de Cayrol est une littérature d'aujourd'hui, d'une part parce que « le *concentrationnat* n'est pas mort ; il se fait dans le monde d'étranges poussées concentrationnaires », de l'autre en raison de la modernité de Cayrol, « toutes les techniques littéraires dont nous créditons aujourd'hui l'avant-garde, et singulièrement le nouveau roman, se trouvent [...] à titre de programme conscient, dans le Romanesque lazaréen [...] : l'absence d'anecdote, la disparition du héros au profit d'un personnage anonyme réduit à sa voix ou à son regard, la promotion des objets, le silence affectif [...], le caractère

³⁰ Basuyaux, *op. cit.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 229.

ulysséen de l'œuvre, qui est toujours la longue marche d'un homme dans un espace et dans un temps labyrinthiques.»³⁴

Selon Basuyaux, Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, en mettant comme exemple Cayrol à côté de Blanchot ou de Camus, en fait l'un des paradigmes de l'écriture blanche. Ainsi, « Cayrol est l'un des auteurs sur lesquels il s'est appuyé pour formuler l'idée d'une écriture « alittéraire », « atonale », ou « d'une absence idéale de style » [...]. »³⁵. Dans *L'écriture et le silence* Barthes donne la définition de cette nouvelle écriture qui permet de « dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit. Cette parole transparente, inaugurée par *L'Etranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style [...]. »³⁶

Conclusion

On voit que les débats dans l'immédiate après-guerre sur la légitimité de la littérature, sur le rapport entre littérature et histoire reflétaient une nécessité ontologique de retrouver la place de l'homme (de la littérature, de l'histoire, etc.) dans un monde ébranlé dans ses fondements. La modernité de l'art lazaréen de Jean Cayrol se manifeste non seulement dans la nouveauté « des techniques littéraires » qui seront revendiquées plus tard par les auteurs du nouveau roman, mais également dans son écriture « alittéraire », « atonale » ou « blanche » (on peut constater que la plupart des récits de déportation ayant acquis une valeur littéraire et figurant parmi les plus grands textes littéraires sont caractérisés d'une manière ou d'une autre par cette amodalité, ce style dépouillé, cette « langue basique »). Ce qui, à mon sens, a rendu sa théorie immédiatement moderne et ce qui légitime toujours aujourd'hui, c'est le déplacement de l'expérience concentrationnaire à un exil post-génocidaire. Car l'humanité (ainsi que la littérature), après avoir fait face à ce qui s'était passé *dans* les camps, doit réapprendre à vivre *avec* la présence du *concentrationnat*

³⁴ *Ibid.*, p. 233-234.

³⁵ Basuyaux, *op. cit.*

³⁶ Barthes, « L'écriture et le silence » in Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Paris, Seuil, 1972, p. 59-60. (Rappelons qu'Imre Kertész traite lui-même son écriture d'*amodale*.)

et la hantise de ces camps. D'une certaine manière, Cayrol, deux ans après la libération, a décrit la problématique qui serait propre à la deuxième ou la troisième génération, et surtout, a posé la question fondamentale des œuvres d'art des futures générations. On comprendra ainsi que la *littérature concentrationnaire* n'est pas « seulement » l'histoire des ghettos, de la déportation, des camps, du retour, mais avant tout le témoignage de ce Lazare, du rescapé qui doit retrouver sa place dans le monde avec son expérience intransmissible et « désintégré ». Son expérience qui, dans notre monde plein de « poussées concentrationnaires », est notre expérience à nous tous.

ANNA MARCZISOVSZKY

Université Eötvös Loránd de Budapest
Courriel : anna.marcziszovsky@gmail.com