

Les carrefours du traumatisme : Charlotte Delbo, Claude Simon et Elie Wiesel

Molleen Shilliday

Université de Colombie-Britannique

Après la Seconde Guerre mondiale, un doute sur la continuité de la littérature s'est répandu en Europe et en Amérique du Nord. Les paroles d'Adorno affirmant que l'idée même de la reconstruction de la culture constituait une aberration annonçaient la fin de la poésie et de la littérature (voir 2003, p. 46). On s'attendait à ce que l'hostilité et la vengeance qui pesaient lourd sur ce qui restait de la société contaminent les arts : *Serait-il possible de continuer à écrire comme avant après l'effondrement de la culture, après un traumatisme social absolu?* Une réponse a consisté à se donner l'obligation de témoigner du Mal et c'est cette tendance qui, à travers toute l'Europe, a

inauguré l'ère de l'écriture du témoignage. Si nous rendons témoignage par le biais de l'écriture, la diégèse qui en découle, qu'elle soit autobiographique, autofictionnelle ou fictionnelle, est le discours d'un survivant de la guerre. On peut donc se demander si, en comparant différentes approches stylistiques des survivants de guerre, il serait possible de déchiffrer des traces du traumatisme qui leur soient communes. Charlotte Delbo, Claude Simon et Elie Wiesel sont tous trois des survivants de guerre qui choisissent l'écriture comme véhicule de leur témoignage. Pourtant, leurs approches diffèrent nettement. Dans son autobiographie, *Aucun de nous ne reviendra* (1970), Delbo témoigne de ses expériences à Auschwitz; dans *L'Acacia* (1989) de Simon, les vraies expériences de l'écrivain et la fiction s'interpénètrent et, dans *L'Oublié* (1989), Wiesel utilise ses expériences de la Seconde Guerre mondiale comme le point de départ de son récit fictionnel. Malgré les différences qui séparent les récits de ces écrivains, le traumatisme vécu jaillit de ces textes de manière analogue.

Toute définition du traumatisme comprend la notion d'un choc violent qui entretient une transformation chez celui qui le vit. Les blessures d'un traumatisme physique peuvent apparaître au moment de l'impact ou rester dormantes et se manifester plus tard. Selon Freud, le traumatisme psychologique fonctionne de même. Les effets d'un traumatisme psychique se manifestent sournoisement à travers la répétition ou les rêves. Dans *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting*, un ouvrage qui porte sur la notion d'un *réveil* à la douleur, Chambers (2004, p.vii) affirme que, lorsque nous vivons une expérience douloureuse, nous adoptons un état de demi-somnolence et que, lorsque nous atteignons le sommet de la souffrance, nous

témoignons d'un réveil brutal à la réalité. Ce réveil, qui peut durer l'espace d'un instant, grave à jamais le moment traumatique dans l'esprit du témoin. Dans les récits qui portent sur la Seconde Guerre mondiale, cet instant représente souvent le moment où le personnage devient conscient non seulement de l'imminence de la mort mais aussi de la limite de la souffrance humaine et de l'envergure du traumatisme social et culturel dans lequel il est amené à jouer un rôle. Dans ces trois récits, *Aucun de nous ne reviendra*, *L'Acacia* et *L'Oublié*, l'instant traumatique est toujours lié à une confrontation avec la mort, vécue par le narrateur, un compagnon d'armes, un ami ou un étranger. Le témoignage de cet événement représente une expérience altérante qui se transforme pour le témoin en une impasse psychologique et émotionnelle. La trace de l'expérience hante le narrateur. Nous postulons que le carrefour principal de ces trois textes est la représentation de l'instant traumatique et que la hantise de cette expérience non assimilée se manifeste sous la forme de la répétition et de la fragmentation de l'instant.

Aucun de nous ne reviendra : traumatisme et autobiographie

Le premier volume *d'Auschwitz et après*, *Aucun de nous ne reviendra*, représente un tour de force autobiographique qui rejette violemment les considérations d'Adorno en explicitant les traumatismes vécus dans les camps à travers la cohésion de la poésie et d'un récit narratif. Le texte prend la forme d'un témoignage à la première personne, bien qu'il soit pourtant clair que l'autobiographie puise dans l'imaginaire pour combler les lacunes de la mémoire. Néanmoins, le témoignage de

l'instant traumatique premier et des instants traumatiques subséquents n'est aucunement diminué par les appels faits à l'imagination. Au contraire, l'imaginaire enrichit le texte en mettant l'accent sur l'impossibilité de représenter pleinement le traumatisme vécu. L'épigraphe de Delbo souligne l'interpénétration nécessaire de la mémoire et de l'imaginaire : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. »

L'instant traumatique premier est représenté à même le titre : la narratrice prend conscience de l'imminence de sa propre mort lorsqu'elle arrive à Auschwitz. L'usage du présent ramène le lecteur sur le quai d'arrivée. Tout comme les personnages qui sortent des fourgons, le lecteur devine la suite. Autrement dit, comme les victimes, il se réveille à l'inconcevable : « Ils attendent le pire — ils n'attendent pas l'inconcevable » (Delbo, p. 11). La description des personnages semble correspondre à un bon échantillonnage de la société : des ouvriers, les fillettes d'un pensionnat aux rubans bleus qui s'envolent, des mariés et leur cortège, des intellectuels et des mères qui grondent leurs enfants se mêlent sur le quai. Mais ces scènes quotidiennes ne devraient pas s'entremêler ; elles sont déplacées et, par conséquent, inquiétantes. La trace d'une mort future imbibe le récit. Les images que peint la narratrice annoncent ce qui n'a pas encore eu lieu : « Il y a une petite fille qui tient sa poupée sur son cœur, on asphyxie aussi les poupées » (p. 16). Groupe par groupe, personnage par personnage, les victimes descendent du noir des wagons, un espace qui évoque le sommeil et où Auschwitz était encore inconnu. Dans les wagons, « [i]ls ignoraient qu'on prît le train pour l'enfer » (p. 10). Ce réveil à l'inconcevable qui a lieu lors de l'arrivée au camp génère, au moins pour le lecteur, un sentiment

d'inquiétante étrangeté. La gare n'a pas besoin d'être nommée et des points de repère spatio-temporels seraient superflus. Le dédoublement de la voix narrative se fait ressentir : sous-jacente à celle de la narratrice qui arrive pour la première fois à Auschwitz, on discerne la présence d'une autre voix, qui a vu l'avenir et qui, comme le lecteur, connaît déjà la fin et nous y mène. En effet, la narratrice semble éliminer les détails en sachant que le lecteur pourra suppléer à leur absence. Celle-ci exacerbe leur présence dans l'esprit du lecteur et fait ressortir l'expérience des victimes ainsi que l'importance singulière du témoignage de ces moments.

Les kapos divisent la foule en deux groupes, mènent un groupe aux chambres à gaz et l'autre au camp. Lorsqu'ils arrivent au camp, les internés prennent conscience de la mort des autres : « Il n'y a que ceux qui entrent dans le camp qui sachent ensuite ce qui est arrivé aux autres et qui pleurent de les avoir quittés à la gare [...] ils se disent qu'il aurait mieux valu ne jamais entrer ici et ne jamais savoir » (Delbo, p. 19). Cette prise de conscience collective de ceux qui entrent dans le camp correspond à un secret partagé qui est souvent exploré dans les récits concentrationnaires. Les victimes, qui seront plus tard des survivants, deviennent des témoins du fait de leur connaissance des meurtres. Selon Derrida, la relation ternaire du témoignage, de l'instant et du secret contient une contradiction (1998, p. 32) : la nécessité de se débarrasser de ce secret se confronte à l'impossibilité de témoigner de la mort de l'autre. Or, l'instant traumatique représente non seulement un moment psychologiquement difficile à assimiler mais aussi le témoignage d'un secret qui est impossible de dissimuler. Après ce premier réveil à l'inconcevable, les victimes commencent à louvoyer entre un état de demi-somnolence et un état de réveil. L'impensable qu'a été Auschwitz représentant la limite de la souffrance humaine, les

détenus ne peuvent l'éprouver pleinement que par moments. L'état de demi-somnolence indique une sorte de fermeture ou de refoulement qui est nécessaire à la survie dans ces conditions extrêmes : « Nous restions immobiles. La volonté de lutter et de résister, la vie, s'étaient réfugiées dans une portion rapetissée du corps, juste l'immédiate périphérie du cœur. » (Delbo, p. 42) L'état de demi-présence des personnages lors des moments d'extrême souffrance donne au récit un aspect presque onirique. Cet onirisme évoque la présence d'une voix qui s'impose à celle qui narre le récit. Une voix distante, celle de l'écrivaine, qui se remémore ces expériences douloureuses. Ces moments refoulés lui reviennent au moment de l'écriture en images cauchemardesques. Parfois, cette voix s'affirme explicitement. Prenons l'exemple de la description de la mort d'une femme attaquée par le chien d'un SS :

C'est silencieux *comme dans un rêve*. Le chien bondit [...] nous ne bougeons pas, engluées dans une espèce de visqueux qui nous empêche d'ébaucher même un geste — *comme dans un rêve*. La femme crie. Un cri arraché. Un seul cri qui déchire l'immobilité de la plaine. Nous ne savons pas si le cri vient d'elle ou de nous, de sa gorge crevée ou de la nôtre. Je sens les crocs du chien à ma gorge. Je crie. Je hurle. Aucun son ne sort de moi. *Le silence du rêve*. [...] Maman, Flac est mort. Il a agonisé longtemps. Puis il s'est traîné jusqu'au perron. Il y a eu un râle qui n'a pas pu sortir de sa gorge et il est mort. [...] Le SS tire sur la laisse. [...] Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci. (p. 48 ; je souligne)

Le silence et le cri juxtaposés renvoient à l'opposition entre les états de demi-présence et de réveil à la souffrance. La répétition « comme dans un rêve » reflète également ces états alternants, mais, de plus, nous conduit à découvrir la voix de l'écrivaine avant même qu'elle n'affirme sa présence. Le recours au champ lexical du rêve indique-t-il le désir de transformer la réalité en rêve? Le désir de voir ces moments cauchemardesques finir par un

réveil, qui ramènera les victimes à la réalité qu'elles connaissaient *avant*? Un réveil qui effacera toutes les atrocités qu'elles ont vécues? Le rêve, qui infuse la réalité lors des moments d'extrême traumatisme, met en relief la nécessité de la victime de fuir la réalité afin de lui survivre : le rêve est essentiel à la survie.

Par ailleurs, la fragmentation du récit indique le morcellement de la mémoire ou le refoulement des détails de l'instant : la lacune centrale de ce passage est la source du cri. Le cri des personnages souligne la souffrance collective et le secret partagé, le secret d'une réalité impossible à faire comprendre. Face au saut analeptique qui évoque l'enfance de la narratrice, le lecteur se pose la question : pourquoi l'écrivaine fait-elle appel à cet instant traumatique de son enfance pour décrire la mort de cette femme? Chambers suggère deux explications possibles à ce type de retour en arrière. D'abord, les discours des moments extrêmes se confrontant à la problématique de la lisibilité, le lecteur qui n'a jamais vécu une expérience comparable ne pourra jamais y pénétrer sans l'aide d'une comparaison. Ensuite, le fait de donner uniquement un témoignage de la vie dans le camp sans s'appuyer sur les autres moments significatifs de la vie aurait des effets néfastes sur le témoin, qui devrait en tout point refuser d'être défini par l'expérience traumatique.

L'Acacia : traumatisme et autofiction

Un des principaux fils conducteurs de plusieurs romans de Claude Simon — *La Route des Flandres* (1960), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1889) et *Le Jardin des Plantes* (1997) — est le

moment où le narrateur témoigne de la mort/du suicide du colonel de l'escadron dont il fait partie. *L'Acacia* représente le roman simonien le plus autobiographique (voir Sarkonak, p. 217). Comme le texte de Delbo, *L'Acacia* est un discours de survie qui, par son caractère fragmentaire et lacunaire, ne relate pas en de minutieux détails les sentiments éprouvés par le personnage, mais plutôt la difficulté de comprendre l'expérience traumatique. Ce récit est également marqué par un va-et-vient entre un état de demi-somnolence et un état d'éveil qui montre la difficulté psychologique de se détacher de l'instant traumatique. Dans ce texte, l'état de demi-somnolence est imposé au narrateur par les conditions extrêmes de sa vie de soldat. Un champ lexical lié au sommeil marque surtout les moments antérieurs à la mort du colonel : « il ne distingue plus très bien le sommeil de l'état de veille [...] se mouvant à la façon d'un somnambule » (Simon, p. 88). À cet état de demi-somnolence viennent s'ajouter un effacement du son et une absence de repères spatio-temporels (le lecteur ne connaît que l'année, 1940), ce qui imprègne le texte d'un certain onirisme. De plus, l'expérience vécue est fragmentée : la voix du narrateur-écrivain, qui se remémore, re-fragmente, avec difficulté, le passé qu'il décrit. À la manière proustienne, le soldat et le narrateur-écrivain, né à la fin du récit lorsque le personnage-soldat a réchappé des nazis, sont le même personnage. Le narrateur-écrivain conduit le métarécit du roman, exposant ses sentiments rétrospectifs, ajoutant au micro-récit du soldat une sorte d'annotation historique. Ce dédoublement de la voix narrative souligne non seulement l'atemporalité du traumatisme vécu par l'individu, mais aussi le caractère commun de ce genre de traumatisme durant la Seconde Guerre mondiale :

la file des petits cavaliers [...] comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc [...] comme les pièces d'un jeu d'échecs, l'escadron tout entier retombé dans sa somnolence ou plutôt sa léthargie, exténué, somnambulique, si bien que lorsque le cri s'éleva, venant de l'arrière, passant de bouche en bouche, relancé par les voix éraillées des sous-officiers, il (le cri) parut courir, privé de sens, comme une simple vibration de l'air (Simon, 1989, p. 48).

Le cri qui s'élève de ce groupe de soldats rappelle celui des détenus dans le texte de Delbo ; c'est un cri qui les réveille momentanément de leur torpeur et qui prend une valeur métonymique pour la collectivité qui souffre. Par ailleurs, le narrateur omniscient, le double du soldat, en liant ces soldats à des silhouettes en zinc ou à un jeu d'échecs, insère dans le texte ses évaluations de l'événement acquises *a posteriori* et, par conséquent, relève la nature dépersonnalisante, voire déshumanisante de cette guerre. Ces connaissances ultérieures sont pour la plupart intégrées discrètement dans le micro-récit; les voix narratives s'interpénètrent, l'histoire et l'Histoire s'entrecroisent. Ailleurs dans le récit, l'usage de parenthèses permet au narrateur de mettre l'accent sur les observations les plus significatives. Dans le passage suivant, le soldat, exténué par une embuscade, retrouve son colonel (entre parenthèses figurent les remarques postérieures du narrateur-écrivain) :

[...] la scène se déroulait dans une sorte d'irréalité, d'incrédulité réciproque : d'une part, lui dans son manteau à l'épaule déchirée, aux pans trempés, au devant maculé [...] d'autre part le cavalier au manteau aussi impeccable que s'il était sorti l'heure d'avant de chez le repasseur, [...] d'une totale absence d'intérêt (comme s'il était déjà mort, pensera-t-il plus tard : comme s'il n'avait réchappé de cette embuscade que pour être obligé de se faire tuer... Comme quelqu'un qu'un importun, un

étranger, dérangerait en entrant dans la pièce où il est déjà en train de charger son revolver après avoir soigneusement rédigé son testament [...] (Simon, p. 103).

Même avant que le colonel se mette dans la cible de l'adversaire, apparemment choisissant la mort au lieu de continuer sa lutte absurde, le narrateur nous fait part de l'imminence de cette mort et du réveil à la réalité que cette mort provoquera. En un instant, le narrateur prend conscience des implications de la situation qu'il partage avec son escadron. Tous font partie d'une cavalerie « anachronique » brandissant des sabres et des pistolets pour affronter une force criminelle et immorale équipée des armes les plus sophistiquées. Il est vrai que le narrateur est conscient du fait qu'ils risquent d'être anéantis par les nazis avant la mort du colonel, mais cette conscientisation est en quelque sorte endormie. Certes, la mort du colonel peut ne pas représenter le moment le plus tragique ou le moment le plus dommageable psychologiquement, mais cet instant marque, comme l'arrivée à Auschwitz dans le roman de Delbo, une prise de conscience de l'amplitude de la guerre, de la futilité de l'effort des soldats et de la probabilité de leur mort. Le narrateur est finalement capturé par l'armée allemande et emprisonné : il devient la victime de l'extrême cruauté qui a été commune pendant la guerre. La description de ces expériences contient des moments d'éveil subséquents, mais cette première prise de conscience représente l'instant traumatique central du texte. La voix narrative y revient inlassablement : il devient apparent que cet instant représente une impasse psychologique.

Pour le lecteur simonien, cet instant, qui est, comme nous l'avons déjà noté, un *leitmotiv* présent dans d'autres textes de Simon, devient un point de repère au sein d'un univers textuel

fragmentaire. Dans son article qui porte sur le traumatisme dans *Le Jardin des Plantes*, Celia Britton souligne : « Nous pouvons voir la répétition des versions de la scène de guerre à travers la fiction de Simon comme compulsive, comme poussée par la nature traumatisante de l'expérience première et les tentatives constantes de la réduire à des proportions normales¹ » (p. 62 ; je traduis). La représentation et la répétition de l'instant traumatique dans le texte ainsi que le mouvement oscillatoire entre le sommeil et l'état d'éveil, la réalité et l'irréalité, le silence et le cri, renvoient à la difficulté de reconstruire l'événement à l'écrit. La présence de quelques mises en abyme cerne cette problématique : « plus tard seulement : quand il fut à peu près redevenu un homme normal — c'est-à-dire un homme capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (Simon, p. 348). Les perspectives multiples, l'entrecroisement de l'Histoire et de l'histoire, sont aussi symptomatiques de cette difficulté de dire l'indicible.

L'Oublié : traumatisme et fiction

La même compulsion de répéter l'instant traumatique d'une façon fragmentaire est visible dans le récit fictionnel de Wiesel, *L'Oublié*. La trilogie autobiographique de Wiesel — *La Nuit*, *L'Aube* et *Le Jour* — mettent en œuvre les atrocités vues et vécues par l'écrivain durant la Shoah. Dans la préface de la

¹ « We can see the repetition of versions of the war scene throughout Simon's fiction as *compulsive*, as driven by the traumatic nature of the original experience, and the constant unsuccessful attempts to reduce it to 'normal' proportions. »

nouvelle édition de *La Nuit*, l'auteur pose la question suivante : « Comment les évoquer sans que la main tremble et que le cœur fende à tout jamais? » (p. 12) Témoigner des expériences traumatisantes se révèle une tâche lourde pour la psyché de l'écrivain et un travail problématique par rapport à l'exactitude historique. Wiesel note la pauvreté du langage par rapport aux expériences incommensurables et l'intraduisibilité de certaines expériences (le yiddish lui semblant plus lié aux émotions, il laisse des passages entiers hors des traductions anglaises et françaises). Or, la nécessité de rester fidèle aux événements afin de rendre hommage aux morts lui semble être sa plus grande responsabilité. Ainsi, il admet que, parfois, l'imaginaire imprègne le récit autobiographique non pas parce qu'il le voulait, mais parce que, durant ces instants traumatiques, l'imaginaire est venu l'agiter.

Il n'est pas surprenant que Wiesel, ayant effectué un *vrai témoignage* dans sa trilogie autobiographique, continue à témoigner *faussement* de la Shoah à travers la fiction; mais si le *faux* (le réalisme magique et les filières diégétiques presque policières) explicite la présence de l'imaginaire, le *vrai* (les références intertextuelles et autobiographiques) devient, par la suite, d'autant plus reconnaissable. En effet, selon l'écrivain, tous ses ouvrages fictionnels ou autres « portent la marque » de *La Nuit* (2007, p. 9). *L'Oublié* ne constitue pas une exception : il s'agit d'une réécriture des événements relatés dans *LaNuit*. L'instant traumatique de *La Nuit* est le moment où le père malade meurt sous le coup fracassant d'un SS; le fils, immobilisé par la peur, ignore le cri de son père, le seul membre de sa famille encore vivant, son seul compagnon dans les camps. Le regret et la honte qu'il ressent le poursuivront et constitueront l'arrière-plan de l'ensemble de ses ouvrages :

pour le lecteur, ces émotions créent un pont intertextuel qui évoque le traumatisme premier.

Dans *L'Oublié*, nous ne traversons jamais les barbelés des camps, néanmoins, la relation impénétrable d'un père et d'un fils demeure au centre du récit. Le père est atteint d'une maladie mémorielle et le fils retrace les souvenirs du père avant que sa mémoire ne s'efface à jamais. C'est à travers ce partage qu'il découvre l'état fragmenté de sa mémoire et l'inaccessibilité d'un instant qui semble représenter la clé de l'identité du père. Comme dans *Aucun de nous ne reviendra*, la collision de la nécessité de témoigner de l'instant traumatique et de la notion du secret impossible à transmettre crée une tension entre le dit et le non-dit. Le père est accablé par son incapacité de raconter l'instant traumatique à son fils : l'instant n'est jamais activement transmis du père au fils.

Au fil du récit, le fils re-fragmente le passé du père, découvrant qu'il a été témoin d'un viol brutal commis par son meilleur ami. Les deux amis participaient à la Résistance, et l'ami, suivant l'exemple des soldats de l'Armée rouge, s'est vengé sur une civile innocente. Avant le témoignage de cet instant, Elhanan avait déjà beaucoup vu et souffert : la plupart de sa famille, y compris sa mère, son père et sa sœur, ont été internés (ces faits représentent des références intertextuelles à l'autobiographie de l'écrivain) et, en tant que résistant, il a tué et a été témoin de plusieurs morts. Si Elhanan est convaincu que ces actions respectent ses valeurs juives, qu'il a protégé ainsi les droits des victimes, lors de son témoignage du viol, en revanche, il commence à perdre sa foi. En l'espace d'un instant, il prend conscience de l'animalité de la condition humaine et de la futilité de ses efforts.

À l'instar des textes de Delbo et de Simon, ce récit est également semé d'un champ lexical lié au sommeil. Dans les moments antérieurs à l'instant traumatique, Elhanan parcourt le village « comme un somnambule » (p. 199), et après, « il flâne, désœuvré, sans but, d'une rue à l'autre » (p. 200). La résignation et le remords l'envahissent ; il essaie en vain d'assimiler ce qu'il a vu. Tout comme la narratrice d'*Aucun de nous ne reviendra* et le narrateur de *L'Acacia*, il refoule des bribes de cet instant et la prise de conscience qui l'accompagne. Le narrateur retombe dans sa somnolence et l'instant devient un fardeau psychologique, voire une hantise. Bien qu'Elhanan prenne la parole à quelques reprises dans le récit, l'instant traumatique est narré à la troisième personne. Par conséquent, ce récit, bien que moins fragmentaire que les deux précédents et permettant une narration plus ou moins linéaire de l'instant traumatique — peut-être grâce à la fiction qui protège l'écrivain contre une récurrence du traumatisme — ne donne pourtant pas au témoin le droit de témoigner.

À la fin du récit, la mémoire du père s'efface, ses efforts pour se remémorer l'instant qui le trouble sont futiles et la transmission de la mémoire au fils reste donc incomplète. C'est le père qui souligne l'importance de l'héritage de la mémoire pour l'identité des descendants : « Le devoir du père n'est-il pas d'aider son fils à se souvenir, à élargir le champ de son passé, à enrichir sa mémoire? Je ne peux me libérer du sentiment oppressant d'avoir failli à cette obligation. En te quittant, je te lègue un rideau noir. » (Wiesel, 1989, p. 335). Est-ce que la transmission ratée représente la raison pour laquelle le fils semble être la victime d'un traumatisme transgénérationnel? Incapable de comprendre pleinement le passé de son père, il est à son tour hanté par l'Histoire. Le message de l'écrivain est

clair : la reconstruction de la mémoire et la transmission de la mémoire sont essentielles au processus de renouvellement. Cependant, cette transmission, qui représente la seule issue de secours possible, est, malheureusement, facilement contaminée, surtout par le fil du temps. Wiesel, lauréat du prix Nobel de la paix pour sa lutte contre l'indifférence à l'égard de l'Holocauste, communique implicitement dans ce récit ce qu'il essaie de faire comprendre dans ses travaux publics : bien que le message ne soit jamais entièrement reçu, la compréhension étant impossible, la tentative empêche l'oubli.

*

Plusieurs théoriciens du traumatisme, notamment Cathy Caruth, Dominick LaCapra et Ross Chambers, se sont penchés sur les études freudiennes qui portent sur la névrose de guerre pour analyser la représentation du traumatisme dans la littérature. Selon Freud, l'événement traumatique se fixe dans le temps et la mémoire y revient constamment pour tenter de comprendre l'expérience. Les fragments du souvenir remontent à la surface, mais ne peuvent se consolider. Les rêves peuvent s'ajouter à cette reprise et fonctionnent comme une tentative d'effacement de l'expérience en ressuscitant les victimes. Bien que les trois textes à l'étude diffèrent par rapport à leur structure, à leur contenu et à leur style, l'instant traumatique y est représenté de manière semblable. La réalité de ce qui est arrivé ne peut être entièrement transmise avec le langage : l'onirisme, l'opposition du silence et du cri, les lacunes, la fragmentation de l'instant pointent l'indicible.

Dans les trois textes, nous constatons une scission du *je* narrateur : la voix d'un narrateur qui témoigne se voit

complétée par une autre voix, dissimulée, qui s'impose pour donner du sens à l'instant. L'état d'éveil que les instants traumatiques provoquent et la prise de conscience qui en découle semblent provenir de l'extérieur et une voix, qui connaît déjà les implications à long terme de cet instant, participe à sa représentation. L'écriture des expériences limites sert à l'assimilation du traumatisme, laquelle reste malheureusement parfois impossible. Pourtant, ces textes soulignent la nécessité d'affronter l'expérience incommensurable. Qu'ils ne cherchent pas une évasion ou une transcendance du passé indique une sorte de solidarité non dite entre les écrivains-survivants. Delbo, Simon et Wiesel reconnaissent dans leurs textes la nécessité de la remémoration, mais ils ne nous laissent pas croire un instant que cette remémoration pourrait être accomplie.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. (2003), *Can One Live After Auschwitz?*, Ed. Rolf Tiedemann, Stanford, Stanford UP.
- BRITTON, Celia. (2002), « Instant Replays: The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des Plantes* », dans Jean Duffy and Alastair Duncan (dir.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool UP.
- CARUTH, Cathy. (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- CHAMBERS, Ross. (2004), *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor, Michigan UP.

- DELBO, Charlotte. (1970), *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques. (1998), *Demeure : Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- FREUD, Sigmund. (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- . (1971), *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- LACAPRA, Dominick. (2001), *Writing History, Writing Trauma*, London, The Johns Hopkins UP.
- SARKONAK, Ralph. (1991), « [Un drôle d'arbre : L'Acacia de Claude Simon](#) », *Romanic Review*, vol. 82, n° 2, mars, p. 210-232.
- SIMON, Claude. (1989), *L'Acacia*, Paris, Minuit.
- WIESEL, Elie. (1989), *L'Oublié*, Paris, Seuil.
- . (2007), *La Nuit*, Paris, Minuit.

Résumé

L'expérience traumatisante efface les symboles verbaux par quoi nous pouvons l'exprimer. L'autobiographie, l'autofiction et la fiction se voient par conséquent confrontées à la même problématique : l'indicibilité du traumatisme. S'agissant de la littérature qui porte sur la Seconde Guerre mondiale, les écrivains survivants semblent se servir des mêmes voies d'expression pour révéler les instants traumatiques. L'objet de cette étude porte sur les carrefours du traumatisme dans l'autobiographie *Aucun de nous ne reviendra* (1970) de Charlotte Delbo, l'autofiction *L'Acacia* (1989) de Claude Simon et la fiction *L'Oublié* (1989) d'Elie Wiesel.

Abstract

The traumatizing experience erases the verbal symbols by which we might express it. Autobiography, autofiction and fiction therefore are confronted by the same problematic issue, the inexpressibility of trauma. In reference to literature on the Second World War, writers who are also considered survivors of war, seem to utilize the same paths of expression to reveal the traumatic instant. The traumatic meeting points of Charlotte Delbo's autobiography, *Aucun de nous ne reviendra* (1970), Claude Simon's autofiction, *L'Acacia* (1989), et Elie Wiesel's fiction, *L'Oublié* (1989), are the subject of this study.