



Cédille. Revista de Estudios Franceses  
E-ISSN: 1699-4949  
[revista.cedille@gmail.com](mailto:revista.cedille@gmail.com)  
Asociación de Francesistas de la  
Universidad Española  
España

Arráez Llobregat, José Luis  
L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain  
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 5, 2015, pp. 11-42  
Asociación de Francesistas de la Universidad Española  
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80842536002>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org

  
Système d'Information Scientifique  
Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal  
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

## L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain

José Luis Arráez Llobregat

*Universidad de Alicante*

[jl.arraez@ua.es](mailto:jl.arraez@ua.es)

### Resumen

Los silencios en torno a la Shoah constituyen un leitmotiv en la obra narrativa de Sylvie Germain. Motivo y motivación, este fenómeno proteiforme emerge intencionadamente del «genio» de la escritora-filósofa y de la «sustancia histórica e ideológica» que impregna a la novelista en cada tramo de su creación literaria. La finalidad de la investigación desarrollada es la interpretación de estos silencios en un conjunto de novelas seleccionadas en donde la Shoah ocupa un lugar principal o secundario, pero relevante. A tal fin, se ha realizado un estudio pormenorizado del silencio según este proceda de la narradora, de las víctimas, de los victimarios o de Dios. Más allá del silencio «en boca» de seres humanos o supremos, se ha incluido igualmente un estudio del silencio espacial en ese mundo apocalíptico.

**Palabras clave:** Sylvie Germain. Shoah. silencio. No-dicho. Inenarrable. Innombrable.

### Abstract

Silences concerning the Shoah constitute a leitmotiv in Sylvie Germain's narrative work. Motive and motivation intentionally emerge as a proteiform phenomenon from the writer-philosopher's genius and from the historical and ideological substance, which imbue the novelist in every section of her literary creation. The purpose of this study is to interpret those silences in a set of selected novels where the Shoah takes up either a primary or a secondary role, but in any case a relevant one. To this end this study carries out a detailed study of the silence coming from the narrator's origin, the victims, the murderers or God. Beyond the silence in humans and supreme beings, this study also investigates the spatial silence in that apocalyptic world.

**Key words:** Sylvie Germain. Shoah. Silence. Unsaid. Inenarrable. Innombrable.

Jamais le silence  
ne se réfère au silence  
(Jabès, 1981: 51)

## 0. Introduction

Le silence constitue un phénomène protéiforme et pas forcément sensoriel que le romancier s'évertue de transcrire sur des feuilles blanches jusqu'alors elles aussi « silencieuses ». Effectivement, que ce soit en rapport avec l'espace, le mouvement ou envisagé dans l'acte communicatif, le silence devient parole exprimable ou « non-dite » à travers la littérature. De ce fait, le romancier trahit la nature, l'essence du silence en laissant écouter au lecteur, grâce à l'écriture ou la « non-écriture », le manque de bruit ou de mouvement d'une situation ; quand un personnage ou le narrateur ne parlent pas, décident de se taire, refusent ou ne peuvent pas s'exprimer ; autrement dit, lorsqu'ils laissent entendre leurs pensées ou leurs sentiments sans les exprimer formellement. Au-delà du texte, mais dans le texte, le lecteur découvre de même les silences auctoriaux grâce aux omissions, aux lacunes ou à la rupture du tissu textuel.

Qu'il soit concret ou abstrait, ce silence littéraire protéen représente la réalisation et la conséquence d'un silence supérieur, d'un silence perçant la conscience de l'auteur et déchirant son écriture. À cet égard, nous évoquerons Marguerite Duras (1980: 68) pour qui le silence de Montaigne et sa réaction scripturale s'ensuivent du décès d'Étienne de la Boétie et du besoin de survivre après sa disparition : « C'est pour continuer à vivre après la mort de La Boétie que Montaigne a commencé à écrire ». De son côté, Marguerite Duras, pour qui « l'histoire des Juifs [durant le génocide], c'est [son] histoire. Puisqu'[elle l'a] vécue dans cette horreur » (Miyazaki, 1981: 73), avouera : « écrire ce n'est pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit » (Duras, 1993: 28). Duras hurla silencieusement pour ne pas briser un silence allié à ceux des intellectuels juifs persécutés comme Joseph Bialot, Benjamin Fondane ou Anna Langfus. Silence, tout puissant, soutenu par l'intellectualité chrétienne aiguillée par Paul Claudel ou François Mauriac, et multiplié grâce à l'engagement des agnostiques et des athées comme Camus, Yourcenar, Blanchot ou Semprún. Ce silence insaisissable déchaîné par l'homme-destructeur sera finalement perceptible par la maîtrise de l'homme-créateur.

Impossible de signaler les épisodes les plus amers du génocide le plus stupéfiant et sanguinaire que l'humanité ait connu. Les bilans chiffrés des victimes juives ne doivent en aucun cas tenter de multiplier ce qui par nature se révèle immesurable telle la souffrance, la douleur, l'épouvante... Cependant, il est indéniable que la Shoah symbolise l'échec de la modernité exhortant à de nombreux intellectuels juifs et non juifs, dès le Troisième Reich jusqu'à nos jours, à écrire ou paradoxalement à garder le silence ou passer sous silence la tentative d'extermination des Juifs européens, comme le soutient Sartre (1948: 46), « le devoir du littérateur n'[était] pas

seulement d'écrire mais de savoir se taire quand il faut ». En fait, dans *Réflexions sur la question juive*<sup>1</sup>, texte où se brise le silence autour des Juifs dans la France de l'après-Shoah, le philosophe ne se livre à aucune méditation sur la Shoah. Le judéocide lancera un cri et un silence inébranlables perpétués jusqu'à l'actualité. Patrick Modiano<sup>2</sup>, Henri Raczymow<sup>3</sup>, Vincent Engel<sup>4</sup> ou Jonathan Littell<sup>5</sup> sont les héritiers juifs de cette mémoire du silence de la Shoah. À leur côté, se situent les héritiers non juifs de ce silence tels Fabrice Humbert<sup>6</sup>, Philippe Grimbert<sup>7</sup> ou Sylvie Germain.

Dans les romans sur la Shoah des auteurs non juifs évoqués *supra*, soit le thème principal de la trame d'un de leur(s) roman(s) est le silence, soit il devient le motif de l'argument d'un roman précis. Sylvie Germain constitue un cas exceptionnel puisque le silence s'impose considérablement dans nombre de ses romans comme thème principal de la trame ou comme motif d'un ou de plusieurs épisodes de l'argument de manière presque obsessionnelle. Une brève incursion dans la biographie de la philosophe, romancière et conteuse rend dans une interview son témoignage à propos d'une visite réalisée au camp de Struthof-Natzweiler, et nous aide à comprendre les origines de la projection de cette hantise personnelle dans ses œuvres de fiction :

Je ne comprenais rien. Je n'avais pas de repères. Je me trouvais arrachée au monde de l'enfance et propulsée dans un monde d'horreur. Tout cela est déjà incompréhensible pour l'esprit humain. Ce l'est plus encore pour une enfant qui n'avait aucune idée que cela ait pu exister. [...] C'est devenu une sorte d'obsession (Pirard, 1992: 6).

Bouleversée moralement, point encore plus important, blessée spirituellement par la découverte du mal absolu et par la magnitude de la haine contre les Juifs, ces images pèsent sur sa création littéraire pour en faire d'elle une «passeuse de témoin», tel qu'elle avouera à G. Bertin (1998: 38) :

Il y a un avant et un après Auschwitz. Cette question est là à se poser tout le temps, on ne peut pas se couper du monde. C'est la fonction de l'écrivain [...] Nous sommes tous des passeurs, des veilleurs, dans l'attention de ce qui se passe autour.

Il s'avère de compléter le témoignage de ses blessures émotionnelles avec la déclaration suivante de la romancière où elle révèle les effets de son écriture : « le phé-

<sup>1</sup> Publiées en 1946 chez P. Morihien.

<sup>2</sup> Cf. *Dora Bruder* publié chez Gallimard en 1997.

<sup>3</sup> Cf. *Contes d'exil et d'oubli* et *Un cri sans voix* publiés chez Gallimard en 1979 et 1985.

<sup>4</sup> Cf. *Oubliez Adam Weinberger* publié chez Fayard en 2000.

<sup>5</sup> Cf. *Les Bienveillantes* publié chez Gallimard en 2006.

<sup>6</sup> Cf. *L'origine de la violence* publié chez La Librairie générale française en 2010.

<sup>7</sup> Cf. *Un secret* publié chez Grasset en 2004.

nomène de l'écriture pour moi [...] provoque une mobilisation de toutes ces archives que l'on porte en soi » (Germain et Coulet, 2009: 132). Sur ce, Alain Goulet (2008: 10) soutient que les « histoires qu'elle forge, qui l'appellent et qu'elle a besoin de raconter, se présentent comme des dictées de son inconscient<sup>8</sup> et de ses rêves pétries de mémoire, investies de toute une mémoire jungienne des profondeurs ». De nombreuses trames romanesques se situent ainsi essentiellement dans le contexte traumatisique de l'après-guerre qui marqua profondément sa conscience morale et religieuse. La génialité de l'auteure consiste de cette façon à plonger le lecteur dans l'HISTOIRE<sup>9</sup> à travers ses fictions pour l'exhorter à réfléchir sur la Shoah, sa mémoire et son héritage au cours de la deuxième génération. Mémoire et héritage du judéocide, deux domaines que Sylvie Germaine modèle à l'aide de la parole et du silence. À cet égard, la maîtrise de la romancière sur sa narration lui permet de tisser un texte où paroles et silences s'entrecroisent renforçant singulièrement les trames romanesques.

Le silence germanien de la Shoah se réfère à une thématique concrète, il adopte cependant des structures assez différentes. Dans le but d'approfondir dans ce silence protéiforme, nous nous proposons de les identifier, de les classer d'après un critère référentiel ou thématique puis finalement de les interpréter car nous partons de la prémissse de l'existence d'une intentionnalité sous-jacente de la romancière dans ces silences. L'analyse développée dans chaque épigraphe suivra chronologiquement la date de publication des romans tout en caractérisant et interprétant la présence du silence durant son évolution.

D'après ce bref exposé, et comme point de départ pour « la déconstruction » de l'architecture du silence germanien, les œuvres de fiction sur la mémoire de la Shoah permettant de développer cette recherche sont les suivantes :

*Le Livre des Nuits*, 1985<sup>10</sup>

*Nuit-d'Ambre*, 1987<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Sylvie Germain avouera «tout cela se fait dans l'inconscient. Je donne une totale confiance à l'inconscient. Parce que l'inconscient est phénoménallement structuré». Cf. l'interview réalisée par Olivier Thomas à Sylvie Germain dans l'émission *For intérieur* du 23 janvier 2011 (in *France Culture*). Cité par Isabelle Dotan dans son essai *Les clairs-obscurs de la douleur : regards sur l'œuvre de Sylvie Germain* (2009 : 57).

<sup>9</sup> Dans *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Pierre Barbéris (1980: 179) fait la différence entre HISTOIRE (réalité historique), Histoire (discours théorique qui propose une interprétation de la réalité et du processus historique) et histoire (« le récit, ce que nous raconte un roman »). Nous utiliserons cette distinction dans notre travail.

<sup>10</sup> Paris, Gallimard. L'édition utilisée est celle de Paris, Gallimard (Folio), 1985. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*LN*, ).

<sup>11</sup> Paris, Gallimard. L'édition utilisée est celle de Paris, Gallimard (Folio), 1987. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*NA*, ).

*La Pleurante des rues de Prague*, 1991<sup>12</sup>

*Immensités*, 1993<sup>13</sup>

*Éclats de sel*, 1996<sup>14</sup>

*Tobie des marais*, 1998<sup>15</sup>

*Chanson des mal-aimants*, 2002<sup>16</sup>

*Magnus*, 2005<sup>17</sup>

*Petites scènes capitales*, 2013<sup>18</sup>

Une première observation concernant la date de publication de ces romans par rapport à la politique mémorielle et commémorative de la Shoah en France s'avère intéressante. Nous constatons que la période la plus productive de la romancière, celle des années 90, coïncide avec la rupture du silence et la reconnaissance officielle des crimes de la Shoah de l'État français dont une de ses répercussions fut l'épanouissement de la littérature non fictionnelle et fictionnelle sur le génocide juif. La contribution de la romancière se réalise à travers des fictions qui deviennent des prétextes pour se questionner du point de vue philosophique sur la douleur de l'être humain confronté à son existence et à l'existence du mal, et s'interroger simultanément sur le silence des hommes et de Dieu face à cette douleur. Victimes des grands événements dévastateurs de l'HISTOIRE de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire personnelle des sujets des romans cités *supra*, de leurs adjuvants ou de leurs opposants est liée à la Shoah. Ce s'enrichit avec l'essai *Les échos du silence* (1996)<sup>19</sup>, car dans cette méditation sur le silence de Dieu, sur l'énigme du mal et de la souffrance,

Bien que publié en 1987, *Nuit-d'Ambré* (1<sup>e</sup> partie) est rédigé en 1984 ; une année plus tard sera publié *Le Livre des Nuits* [(2<sup>e</sup> partie)].

<sup>12</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*PRP*, ).

<sup>13</sup> Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*I*, ).

<sup>14</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*ESel*, ).

<sup>15</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*TM*, ).

<sup>16</sup> Paris, Gallimard (Folio). Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*CMA*, ).

<sup>17</sup> Paris, Albin Michel ; l'édition utilisée est celle de Gallimard (Folio), 1997. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*M*, ).

<sup>18</sup> Paris, Albin Michel. Les citations tirées de ce roman sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*PSC*, ).

<sup>19</sup> Paris, Desclée de Brouwer ; l'édition utilisée est celle d'Albin Michel, 2006. Les citations tirées de ce essai sont indiquées dans le texte avec le numéro de la page précédé des sigles suivants entre parenthèses : (*ESil*, ).

roman et philosophie se fondent pour que Sylvie Germain puisse transmettre son apprentissage de l'écoute du silence de Dieu face aux génocides.

Sous une perspective interdisciplinaire où se combinent la linguistique, la narratologie, la philosophie et la théologie on analysera le « triple silence »<sup>20</sup> de ces romans : le silence des témoins par souci de précaution, par incroyance ou indifférence, le silence de Dieu et le silence de la cité concentrationnaire repliée sur elle-même. Cette architecture triangulaire établie par André Neher sera enrichie avec le silence de la voix narrative, le silence spatial au-delà des camps de concentration, puis avec le silence des victimes. À cette fin, la stratégie scientifique à adopter pour ce travail nous est suggérée par l'auteure : « écouter le silence et scruter le silence, –tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants » (*I*, 254). Sur ce, le lecteur scientifique, l'attention soutenue et la conscience éveillée, devra écouter puis épier les silences exprimés, dissimulés ou cachés dans la littérature germanienne liée à la Shoah.

### 1. Les silences intentionnels de la voix narrative

Il s'avérerait pertinent d'établir une première distinction avant d'entreprendre le décodage des silences de la voix narrative car les silences non assignés aux personnages des romans sont attribuables principalement aux narratrices extradiégétiques-hétérodiégétiques<sup>21</sup>. Selon Balzac, Flaubert ou W. Kayser (1977: 74), dont nous reprenons les paroles, « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur ». Nonobstant, par-delà des idées non exprimées par ces narratrices omniscientes, on devine l'intentionnalité de la romancière puisque les réflexions ne se produisent pas par elles-mêmes, bien au contraire elles proviennent d'un ensemble de stimulations externes, voire chez Sylvie Germain, sa visite au camp de concentration de Struthof-Natzweile, son long séjour à Prague dont la population juive fut quasiment massacrée durant l'invasion nazie, mais essentiellement le silence du judéocide enkysté dans la mémoire collective dont elle sera témoin. Tel que le rappelle Azouvi (2012: 21) :

[...] ni au lendemain de la guerre, ni dans les années cinquante ou soixante, seulement à partir des années soixante-dix ou quatre-vingt, l'extermination des Juifs aurait accédé à la conscience des Français, focalisés sur les hauts faits de la Résistance.

Une deuxième distinction aidera à la catégorisation du silence. De nombreux auteurs ont essayé de définir le silence de la Shoah. Ainsi, pour Joë Friedemann

<sup>20</sup> Nous empruntons ce terme à André Neher (1970: 154).

<sup>21</sup> Sauf dans *Chansons des Mal-aimants*, dont la diégèse est réalisée par une narratrice intradiégétique-homodiégétique, dans tous les romans indiqués on constate une narratrice extradiégétique-hétérodiégétique. D'autre part, *La Pleurante des rues de Prague* combine la 1<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> personne du singulier.

(2007 : 109), le *silence* est « la volonté [du locuteur] se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée ; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir ». Si le silence est la volonté, nous estimerons le *non-dit* comme l'exécution littéraire du silence, en d'autres termes, le non-dit constitue tout ce qui n'est pas exprimé dans le roman. Celui-ci aura comme référent une réalité concrète ou le rapport d'une expérience, ainsi nous établirons une différence entre *l'indicible* et *l'inénarrable*. On considérera *indicible* ce qui est trop horrible pour être nommé, pour être signalé à travers un nom commun ou propre alors qu'il existe, conformément à la définition d'Annette de la Motte (2004: 11) « ce qui se soustrait au langage, ce qui se dérobe à l'expression langagière ». Puis, *inénarrable*<sup>22</sup> sera employé pour désigner le récit que la voix narrative ne peut pas rendre sensible à travers le langage, c'est-à-dire narrer.

Les silences de la voix narrative sont très significatifs dans les épisodes liés à la Shoah faisant partie des arguments de *Le Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*. Au cours de ces deux romans à caractère transgénérationnel, Sylvie Germain narre sur près d'un siècle le devenir de la grande saga des Péniel en proie de l'HISTOIRE et de toutes les guerres dès la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Livre des Nuits*, Ruth, la cinquième épouse de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, Juive assimilée, et leurs quatre enfants sont déportés dans un camp de concentration nazi. Dans *Nuit-d'Ambre*, Thadée, le fils de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et de Sang Bleu, sa quatrième femme, rentre de déportation au marais poitevin avec Chlomo et Tsipèle, les deux enfants d'un camarade juif succombé au camp de Dachau. Au cœur de ce deuxième roman, l'histoire de Ruth et des enfants assassinés est un palimpseste du roman précédent. Pour Alain Goulet (2006: 36) « la saga [...] se présente [...] comme l'histoire d'un cri, symbole de la douleur au-delà de tous les mots, symbole de malheur et de châtiment qui trouve son origine dans la nuit des temps et se répète de génération en génération ». À ce propos, nous avancerons que ce « cri douloureux », rupture du silence, devra être interprété métaphoriquement comme le cri de l'humanité dans son devenir historique.

Les silences de la narratrice des deux romans portent exclusivement sur les souffrances endurées par Ruth, les enfants et Thadée dans les camps où ils furent déportés. Le rêve prémonitoire de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup dans lequel il visualise le massacre nazi se situe géographiquement dans un camp de concentration et d'extermination bien que la voix narrative n'introduise pas la terminologie spécifique en tant qu'innommable—camp de concentration ou camp d'extermination—. Le cadre spatial rapporté par la voix narrative contient tous les éléments identificateurs, néanmoins le terme exact pour le présenter ne sera pas employé dans son exposé des faits :

<sup>22</sup> Gérald Prince compose le terme « *unnarratable* », que nous traduisons par « *inénarrable* », pour faire référence à tout ce qui n'est pas narré car les faits en cause seraient trop douloureux (Prince, 1992: 28-30).

Le fleuve est surplombé de hauts remblais de terre caillouteuse hérisseés de fils barbelés. Il [Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup] entr'aperçoit, mais cela reste indistinct, des silhouettes d'hommes se profiler derrière les barbelés, et plus loin encore, des toits de baraques en bois dont les cheminées ne cessent de cracher des jets de fumées noires (*LN*, 233).

Le mot « camp d'extermination », et son référent réel, s'élèvent donc au rang d'indicible, cependant, seul oser prononcer fils barbelés, baraques et cheminées fumantes, devenus des symboles de l'univers concentrationnaire, permettent de prime abord son identification. D'autre part, la voix narrative se situe de plus sous le signe de l'inénarrable car elle ne rapporte pas manifestement les événements survenus dans le camp, à savoir que ces cheminées sont celles des crématoires, que la fumée provient des corps en combustion et que les cendres en suspension sont celles des corps incinérés dans les crématoires. Ces silences constituent une stratégie discursive de la romancière à travers l'insertion d'une voix narrative renonçant à l'expression directe par une question éthique et esthétique forçant le lecteur à relier ce qui est dit et ce qui ne l'est pas. Dans ce sens-là, la romancière s'attache à Maurice Blanchot (1980: 132) lorsqu'il affirme « il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur ».

La narration du songe concentrationnaire poursuit avec l'évocation d'une atmosphère trouble, teintée de la couleur grisâtre des flocons en suspension : « Une pluie de cendres, d'un gris extrêmement doux et soyeux, tombe du ciel sans faire du bruit » (*LN*, 235). Toute autre indication serait de trop puisque le lecteur identifie en toute certitude dans l'atmosphère les cendres en suspension des déportés incinérés dans les fours crématoires et exhalées par les cheminées des crématoires. De nouveau une suite de mots élevés au rang d'indicible, bien qu'en s'exprimant fragmentairement elle parvient à révéler sans réserve la réalité des camps.

D'autre part, la voix narrative de *Le Livre des Nuits* transporte le lecteur à travers la vision de Ruth à l'intérieur de « the grey zone »<sup>23</sup> : « Ruth se tenait immobile et pleurait en silence. Elle voyait s'élever sans fin des visages et des mains, puis s'effranger, au fil de la fumée très noire qui montait du cœur des flammes » (*LN*, 280). De nouveau l'inénarrable entraîne le silence de la narratrice excédée par la dimension énonciative du langage face à l'horreur de l'image décrite. Nous pouvons ainsi constater les jugements de Joë Friedemann (2007: 114) lorsqu'il avoue que « “l’au-delà de la souffrance” est difficilement traduisible avec des mots ». Bien que la réalité concentrationnaire ait exilé le langage verbal pour imposer le langage du si-

---

<sup>23</sup> Paratextualisation du titre du film *The Grey Zone* (2001) de Tim Blake Nelson, qui raconte l'histoire du Sonderkommando XII du Camp d'Auschwitz chargé de conduire les déportés nouveaux arrivants dans des chambres à gaz et d'incinérer les corps dans des fours crématoires.

lence, le « silence fait partie du langage », tel que nous rappelle Maurice Blanchot (1987: 67).

Vers la fin du roman la voix narrative brisera finalement son silence pour transcrire Sachsenhausen, le nom propre du camp où Ruth et les enfants ont été déportés, un mot incapable d'être retenu et prononcé par Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup<sup>24</sup> : « –Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif » (*LN*, 312). Cette appellation fournie par procurée par la narratrice est fragmentaire<sup>25</sup> car tout autre précision concernant ce nom propre, auquel le destin de Ruth et des enfants est lié, devra être interprété par le lecteur. Des termes bien précis tels que camp, juif, enlèvement, déportation, concentration, gazage, extermination ou incinération sont évités, devenant par conséquent des indicibles. Dans la première phrase sans verbe conjugué, la voix narrative introduit métaphoriquement le participe présent de « raturer » précédé de l'adjectif « annulatif » pour se référer à Sachsenhausen et désigner leur mort dans ce lieu. Une deuxième phrase, nominale en position anaphorique, montre catégoriquement les composantes distinctives que ce nom propre livré au discernement du lecteur suscite consubstantiellement, à savoir : camp, nazi, concentration ou extermination. Effectivement, la voix narrative interrompt son silence pour indiquer le sort de la famille de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Cependant, ces nouvelles sont encore une fois voilées, nous reconduisant vers le silence, car on sous-entend<sup>26</sup> que ce village cherche à passer sous silence de tels faits. Bien qu'il s'agisse de deux réalités existentielles et littéraires différentes, cette stratégie littéraire est semblable à celle que Charlotte Delbo adopte dans sa trilogie concentrationnaire lorsqu'elle évite de signaler le nom du camp (Auschwitz) afin d'éviter chez le lecteur une idée préétablie sur ce que ce nom évoque, et s'affronte sans idées préconçues aux caractéristiques du milieu évoqué.

<sup>24</sup> « Un nom tellement difficile à prononcer et à concevoir que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ne savait pas par quel bout le prendre » (*LN*, 312).

<sup>25</sup> À propos de cette écriture suggestive et analogique, Marie-Hélène Boblet (2010: 70) montre comment :

Le lecteur, contrairement à Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, identifie imaginairement, dans l'indistinction et la désagrégation des formes, l'épreuve et l'horizon concentrationnaires. La construction du référent et l'évaluation axiologique appartiennent à celui qui, par sa propre connaissance et par sa propre mémoire, reconnaît le méconnaissable : un homme déshumanisé réduit à une forme désarticulée. La suggestion, l'analogie approximative qui maintient la différence dans la comparaison, l'énonciation indirecte sont les seules justes figures de la catastrophe infinie du génocide.

<sup>26</sup> Nous employons le terme « sous-entend » tel que Catherine Kerbrart-Orecchioni (1986: 39) le définit –face à « présupposés » : « informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif ».

Sylvie Germain reprendra brièvement l'histoire de Ruth dans *Nuit-d'Ambre*, cependant une fois de plus la narratrice gardera le silence n'offrant tout autre détail significatif et éclairant puisque seule leur mort est indiquée. Par contre, elle introduira une dernière fois Sachsenhausen, sans avancer aucune autre précision : « Mémoire défigurée par la douleur, à jamais saccagée par la fureur d'un nom. Sachsenhausen » (NA, 62). Dans les deux romans, la voix narrative utilise la même stratégie discursive en mettant sous silence une partie du syntagme nominal complet –camp de Sachsenhausen– à travers l'ellipse du nom « camp ». Entre deux points, ce mot révèle toute sa portée symbolique et contribue à la signifiance propre au discours afin de permettre au lecteur d'affronter ce qui est passé sous silence pour inimaginable.

La romancière évoquera tangentiellellement une dernière fois la Shoah dans *Nuit-d'Ambre* à travers l'histoire de Thadée, probablement arrêté et déporté par ses activités militaires ou résistantes contre les nazis. Au début du roman, la voix narrative signale qu'après son retour Thadée « avait agrandi et réaménagé cette partie des bâtiments [de la maison familiale] qu'il occupait maintenant avec les deux enfants de son ancien compagnon de camp » (NA, 33). Le mot « camp » sera une fois de plus lancé au lecteur à moitié passé sous silence puisqu'il ne possède aucune référence à sa détermination exacte.

Le silence de la narratrice se brisera définitivement dans le chapitre suivant lorsque ce nom commun suivi de son nom propre prend sa définition référentielle : «le camp de Dachau où tout disparaissait pourtant, les hommes et leurs rêves, à chaque instant» (NA, 102). Cependant, il nous faut signaler que l'emploi euphémistique du verbe « disparaître », visant à atténuer la violence du mot auquel il fait référence –assassiner/tuer–, provoque en quelque sorte un silence car l'effet d'assouplissement de la réalité de l'euphémisme « voile » la réalité de la cité concentrationnaire.

Nous avancerons que la fragmentation qui définit le style de Sylvie Germain par rapport aux épisodes de la Shoah est le résultat d'une narration « trouée » par les silences des non-dits. Ces non-dits brisent la linéarité de la trame romanesque, rapprochant son écriture vers une écriture fragmentaire. Sur ce point, nous introduirons Jean-Luc Nancy (1997 : 77) pour qui l'écriture fragmentaire issue de la Shoah constitue la « parole maintenue à travers la cassure de l'histoire, mais ne [peut] parler qu'avec cette cassure de la gorge ». Ce type d'écriture fragmentaire sera développé par Maurice Blanchot dès *Le Pas au-delà* (1973) pour rendre compte à travers une « écriture interrompue » de ces événements absous de l'Histoire. De même que l'écriture fragmentaire définit l'écriture blanchotienne du « désastre », on introduira « l'écriture trouée » pour déterminer l'écriture germainienne dont les récits sont marqués d'une part par les interruptions propres de l'écriture fragmentaire, d'autre part par les vides lexicaux imprimés par les non-dits.

*Nuit-d'Ambre* débute quasiment avec les souvenirs affreux et inoubliables de Thadée, passeur de témoin de la tragédie concentrationnaire de Dachau, racontés encore une fois fragmentairement par la voix narrative. Sans qu'il y ait une contextualisation logique dans le fil narratif, la description fait son irruption mais s'interrompt ensuite brusquement dans la narration :

Et il ne savait plus qui était l'enfant, qui était la sœur, —qui était le mort et qui le survivant. Tous se confondaient, tournant en une ronde lente, fuyant au ras de la nuit... *Gein sei in shvarze Raien...* *Gein, gein...* ils s'en étaient allés, tous, les grands-parents et les parents, ombres noires serrées en rangs puis entassées dans des camions, puis disloquées les unes des autres, et brûlées dans des fours... (*NA*, 74).

La scène décrite en une seule phrase et caractérisée par une accumulation de verbes d'action pour rendre compte de la célérité, de l'agressivité et de la cruauté des victimes face au manque de défense et à l'affolement des victimes, correspond à l'évidence à une sélection, un indicible germanien. La voix narrative s'abstient de prononcer ce mot à connotations terrifiantes, préférant montrer à sa place une séquence tumultueuse. Cette stratégie discursive contre la dénomination conventionnelle renforce sa puissance car effectivement ce qui est absolument impensable est difficilement dit. À propos de l'impossibilité d'introduire le verbe pour traduire des souvenirs traumatiques concentrationnaires, Joë Friedemann (2007: 113) assure « qu'il y a des faits ou des événements intraduisibles à l'aide des mots, qu'il ne reste que le silence pour tenter de les suggérer ou d'en susciter l'image ». La tactique représentationnelle du silence et de l'évocation utilisée par Sylvie Germain oblige le lecteur à envisager une lecture sémiotique afin de réaliser de manière cohérente la construction de la signification de cette séquence narrative. Une telle disposition lui permettra d'interpréter convenablement la souffrance des personnages, de la voix narrative et de son auteure.

Le retour à la sérénité de l'« avant-Shoah » après la libération des camps est presque impossible pour la plupart des déportés car les affreux souvenirs de la persécution, de la déportation et de la concentration « se cloîtreront » dans un esprit pas encore libre car leur survie sera intimement liée au génocide. Atteints par une multiplicité de symptômes post-traumatiques seul le devenir du temps pourra probablement garantir leur libération définitive. Ainsi, Thadée sortira du camp de Dachau, toutefois son esprit y demeurera à jamais prisonnier de sa mémoire, des souvenirs enregistrés à Dachau. Ses vécus concentrationnaires traumatiques provoqueront le silence de sa mémoire et son aphasic :

Sa pensée confinait à l'oubli, à l'idiotie presque. À l'idiotie, à force d'être dépossédée de tout repère, tout appui, privé de mots. Il n'y avait pas de mots à la mesure de ces phénomènes qui se déroulaient dans cet extrême infini tant spatial que tem-

porel, à la mesure de cette absolue extravagance. Plus de mots [...] (NA, 106).

La disparition des facultés de remémoration et d'expression de Thadée est identifiable au silence de la mémoire et au silence de la voix en tant qu'indicateurs du deuil et de la souffrance. À l'effet d'échapper des souvenirs concentrationnaires, son amnésie traumatique pourrait également devenir le désir de survivre après Dachau. De même, son aphasicité actuelle est non seulement un héritage traumatique de l'interdiction de la parole et de la liberté d'expression dans le camp, mais aussi une conséquence de l'impossibilité de traduire linguistiquement le vécu douloureux. Ses inénarrables et ses innommables, situés au camp de Dachau, résultent de sa propre expérience concentrationnaire ainsi que de celle des autres, vécue et soufferte psychologiquement sur un second plan.

Sans défigurer ou truquer une réalité non vécue, Sylvie Germain aborde la narration des épisodes les plus délicats de la Shoah sans égard pour les remarques de George Steiner à propos de l'insuffisance du langage dans l'évocation du génocide. En rapport avec ce sujet, le philosophe anglo-franco-américain affirme qu'« il n'est pas certain du tout que le langage rationnel soit fait pour traiter de questions qui échappent totalement aux normes de la communication humaine, de ce qui relève explicitement du bestial » (Steiner, 2010: 189-190). Par contre, mesurant les possibilités du silence dans le langage, la romancière articule un discours capable de rendre compte de la réalité endurée à Dachau à travers le silence de la voix narrative de chaque roman.

Nous devons interpréter ces deux œuvres de fiction comme « une métaphore du destin de l'individu » (Gandillot: 2002), où l'auteure s'applique « à interroger l'homme à la recherche de la signification de sa présence au monde » (Bricco, 2004: 56). C'est pourquoi Sylvie Germain ne révèle pas immédiatement le nom des camps nazis où ont été déportés les personnages de *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* car elle prétend arborer la souffrance universelle inhérente à tout espace concentrationnaire. À propos de ces deux premiers romans germaniens Marie-Hélène Boblet (2010: 69) conclut que « la barbarie nazie et la Solution finale ne sont dicibles que par le détournement, la métaphore et l'allusion », des procédés linguistiques qui exploitent le silence pour dissimuler le signifié afin d'étouffer le signifiant.

Dans *Tobie des marais*<sup>27</sup>, Sylvie Germain se sert de l'analepsie pour situer le lecteur dans l'avant Shoah grâce à Déborah, l'arrière-grand-mère du jeune Tobie :

---

<sup>27</sup> Hypertextualisation du *Livre de Tobie/Tobit*, livre deutérocanonique de l'Ancien Testament. Nouveau roman d'apprentissage, la trame est portée sur la recherche ontologique de Tobie après la mort fortuite par décapitation de sa mère et la folie de son père survenue après cette perte brutale. Désormais, Déborah, âgée de quatre-vingt-dix ans prendra en charge l'un et l'autre. Dès le deuxième chapitre (« Déborah »), on apprend les origines polonaises juives de la vieille paysanne arrivée jadis au marais Poitevain après une tentative frustrée d'émigrer aux États-Unis.

Deborah venait de loin, loin dans le temps et dans l'espace. Elle était née avant le siècle dans un village de Galicie polonoise, et jusqu'à l'âge de dix-neuf ans elle avait vécu dans un shtetl situé en bordure d'une rivière nommée Lubaczówka. Mais la misère y était grande et les persécutions sévissaient rituellement contre les gens de sa communauté (*TM*, 41).

Les silences de la narratrice se focalisent sur des indications concernant des convictions raciales, idéologiques ou religieuses qui justifiaient ces actions violentes contre les bourgades juives. Nonobstant, le terme *shtetl* découvre au lecteur la présence de pogroms, à savoir des massacres organisés, des explosions de violence contre les communautés juives qui ouvrirent la voie à la Shoah et à la disparition de Yiddishkait. « Progrrom » s'ajoutera donc à la liste des innommables germaniens, ainsi que la tactique de ne pas introduire « juif », « antisémitisme », « Shoah » ou tout autre mot appartenant à ce champ sémantique.

En définitive, concernant la déportation des personnages juifs, bien que la voix narrative indique ou insinue leur religion, aucun rapport n'est établi entre leur foi et leur déportation. Par ailleurs, ni la nationalité ni le credo ou l'idéologie des victimes ne seront mis en cause. Ainsi, le lecteur se situera face à deux romans dépourvus d'interprétations historiques concrètes grâce aux silences. Ces actes illocutoires indirects devront être interprétés dans le même sens que l'absence de noms concrets ou propres, c'est-à-dire la volonté de Sylvie Germain de se remonter à l'HISTOIRE pour montrer l'homme exposé au Mal à partir de la singularité du génocide nazi. Ces silences métamorphosés en langage permettent à l'auteur de mieux connaître et de mieux juger la condition humaine.

## 2. Le silence éloquent de Dieu

La Shoah soumit la foi en Dieu à une dure épreuve qui fractionna « le peuple élu ». Pour des athées, tel Primo Levi, Auschwitz corroborait la non-existence de Dieu, comme en témoigne le suivant syllogisme : « Il y a Auschwitz, il ne peut donc pas y avoir Dieu » (Camón, 2005: 74). Au contraire, pour certains croyants, la Shoah avait renforcé, bien qu'avec des conflits, leur foi. Élie Wiesel (1986) proclamera maintes fois la transformation de ses croyances religieuses après les camps d'Auschwitz et de Buchenwald : « Pendant la tourmente il n'y a pas eu désertion de la foi. Il y a eu protestation contre le silence de Dieu [...] Je suis parfois pour Dieu, souvent contre Dieu, jamais sans Lui ». La «tourmente passée», les générations suivantes n'oublièrent pas le silence de YHWH-Jiré<sup>28</sup>, de celui qui leur avait promis de pourvoir à leurs besoins. Le rabbin Josy Eisenberg (2009: 49) se demandera pareillement : « Où était-il, ce Dieu libérateur, pendant Auschwitz ? ». Se questionner sur la présence de Dieu, non seulement à Auschwitz mais où et quand que ce soit durant le

---

<sup>28</sup> YHWH-Jiré, nom hébreïque de Dieu signifiant « L'Éternel pourvoira » (*Genèse* 22: 13-14).

génocide, renvoie à la problématique de son silence. Ainsi, Pierre Haïat (2008: 65) s'interrogera à son tour dans son essai consacré à la littérature de la Shoah : « Où est Dieu ? Pourquoi se tait-Il ? Pourquoi permet-Il à l'iniquité de s'étendre ? ». Depuis lors, les questions sans réponses, ou avec des réponses dissemblables se succéderont jusqu'à nos jours.

Sylvie Germain, passionnée intellectuellement et soucieuse spirituellement par le mystère du silence de Dieu face à la présence du mal dans le monde, participe à cette dialectique, essentiellement avec l'essai *Les échos du silence*, son chef-d'œuvre sur le silence de Dieu. Néanmoins, cette question sera également abordée d'une façon tangentielle dans *Immensités* et *Éclats de sel*.

Au cours d'une interview avec Bertrand Révillion, l'auteure justifiera ainsi son attachement à cette question :

Depuis des siècles, les hommes se cognent à cette terrible question : le mal existe et Dieu ne fait rien. Une interrogation qui, sans aucun doute, est à la source de l'athéisme contemporain : comment continuer à prier, à croire, à espérer en Dieu après la Shoah ? C'est en pensant à toutes ces femmes et à tous ces hommes qui, aujourd'hui, n'admettent pas le scandale du silence de Dieu que j'ai écrit ce livre (Germain, 1997: 27-30).

Pour mieux comprendre l'intérêt personnel de la romancière pour le silence ontologique, il s'avérerait opportun d'introduire la conception germanienne de la mémoire individuelle. Pour Sylvie Germain, cette dernière est le résultat de l'emboîtement de mémoires multiples, c'est-à-dire, dans la mémoire d'un individu se rangerait depuis la mémoire personnelle et familiale jusqu'à la mémoire historique, voire la mémoire millénaire qui se prolongerait jusqu'aux origines. Et c'est précisément dans cette recherche infinie qu'elle découvre le silence de Dieu, son vide. La philosophe n'hésite pas à avouer dans un entretien :

On écrit toujours bien sûr à partir de son expérience, on puise en partie dans son passé, dans sa propre mémoire, mais la mémoire individuelle n'est pas une entité close et autonome, elle s'enracine et s'emboîte dans des mémoires plus larges et profondes : mémoire familiale d'abord, elle même greffée sur la mémoire collective laquelle porte toujours traces des souvenirs de guerres, de grands événements [...] et par-delà cette mémoire historique s'ouvre une mémoire plus vaste et ancestrale encore, plus confuse aussi, une mémoire toute pétrie de mythes. Mais on n'atteint jamais le fond, car au-delà encore, à la limite de l'oubli, bée une mémoire mystérieuse, immémoriale ; celle des origines. C'est là une mémoire qui s'étend aux confins du silence de Dieu (Carbone, Foulonneau, Nublat et Person, 1994: 14).

Il nous faudra donc nous remonter à sa visite au camp de Struthof-Natzweiler pour comprendre cette première épreuve personnelle assimilée à sa mémoire individuelle reliée à une mémoire historique, tout en les acheminant vers le silence de Dieu et plus particulièrement son silence parmi les hommes. À cette force pulsionnelle contribue sa formation académique auprès d'Emmanuel Levinas, qui lui transmettra ses réflexions phénoménologiques et ontologiques par rapport au nazisme, au silence et à la Shoah. Suivant la stèle de son maître, Sylvie Germain ne cessera de s'interroger sur Dieu et le mystère de son silence pendant et après la Shoah. Dans l'intention de trouver une réponse décisive concernant le silence de Dieu malgré la souffrance du monde, et plus particulièrement par rapport à la souffrance du peuple juif, les réflexions de Sylvie Germain émanent de l'inspiration philosophique de Simone Weil, de Hannah Arendt et de Hans Jonas, de la poésie de Paul Celan et des écrits personnels d'Etty Hillesum<sup>29</sup>, intertextualisés et métatextualisés plusieurs fois dans *Les échos du silence*<sup>30</sup>. Juifs et victimes de la Shoah, ces intellectuels constituent un référent spirituel et existentiel permettant d'«illuminer» les profondeurs de son «cogito» dans son cheminement vers l'élucubration d'arguments philosophiques et théologiques visant à justifier le mutisme de Dieu pendant et après la Shoah.

Sylvie Germain prolongera sa quête spirituelle à travers la fiction narrative puisque sa plume philosophique se déploie en parallèle à sa plume romanesque. Cependant, même si dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* la question du silence de Dieu hante certains personnages, aucun rapport explicite avec les épisodes de la Shoah n'est présent. On remarque la première allusion dans *Immensités*, roman appartenant à la trilogie pragoise<sup>31</sup>, lieu d'écriture où la romancière reconstruit la quête ontologique de Prokop Poupa, ancien professeur de lettres révoqué par le régime communiste et obligé à travailler dans le service de nettoyage d'un immeuble. Baba, la vieille voisine avec laquelle il partage maintes fois des conversations anodines, lui révèle un jour sa préoccupation pour le sort des oiseaux en liberté qu'elle alimente habituellement : «Aussi sont-ils en droit de réclamer des comptes à Dieu [...] le bon Dieu s'est montré bien négligeant à leur égard» (*I*, 119). Le commentaire de la Grande Baba déclenche la mémoire historique de Prokop qui reconduira la question vers d'autres domaines non loin de Prague ni dans l'espace ni dans le temps : à Terezín, ancien camp de transit, ghetto-camp de travail puis finalement camp de concentration aménagé par la Gestapo pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le malheureux professeur déchu se précipite dans la méditation religieuse suivante :

<sup>29</sup> Sylvie Germain lui consacrera en 1999 son essai *Etty Hillesum* (chez Pygmalion, Chemins d'éternité).

<sup>30</sup> Sylvie Germain introduira également le livre de Job du Nouveau Testament et l'œuvre spirituelle de Sainte Thérèse de Lisieux.

<sup>31</sup> La trilogie est conformée par les romans : *La Pleurante des rues de Prague*, *Immensités* et *Éclats de sel*.

Non, vraiment, il n'était pas évident que Dieu ait tenu sa promesse aux oiseaux. Et qui était en cause, lorsque mouraient des enfants, de faim ou sous la torture, de maladie ou sous les coups ? Il y avait beaucoup d'oiseaux, de fleurs, de nuages et de jolis soleils dans les poèmes et des dessins composés par les enfants de Terezin et de tous les autres camps. Oiseaux, fleurs et nuages avaient été déchiquetés aux ronces des barbelés, et les jolis soleils s'étaient noircis, tremblant de froid et puant de larmes et de sueur de sang, au bout des cordes des potences. Le vent avait dispersé les cendres des enfants et les cris de leurs mères. Les survivants étaient en droit de douter que Dieu ait tenu sa promesse aux enfants des hommes (*I*, 122-123).

En rapport avec le silence de Dieu, l'attention de Prokop se dirige vers les milliers d'enfants du camp de Terezin qui témoignèrent de leur vécu concentrationnaire dans les dessins, les poèmes et les récits composés dans des ateliers clandestins improvisées. Faisant extensible l'histoire de ces enfants à celle des autres camps nazis de l'Europe de l'Est, pour Prokop la question consiste à se demander comment assumer que les survivants du génocide aient conservé leur foi en Dieu après avoir subi jour après jour son impassibilité, son insensibilité, son silence face à la mort de tant d'enfants et au désespoir de leur mère. Autrement dit, comment prétendre qu'ils aient conservé leurs croyances sachant qu'il les avait trahi en manquant à la légendaire promesse faite à Moïse en Égypte : « Maintenant, si vous écoutez ma voix et gardez mon alliance, je vous tiendrai pour mon bien propre parmi tous les peuples, car toute la terre est à moi (Ex. 19: 5). Je vous tiendrai pour un royaume de prêtres, une nation sainte (Ex. 19: 6) ». Dévoué et confiant, le peuple juif avait placé depuis toujours toute sa confiance en Dieu, Dieu qui, à Terezín, selon Prokop, s'était montré imperturbable malgré les prières des mères harassées par la détresse et la souffrance des leurs.

Dans *Les échos du silence*, Sylvie Germain reprendra à différentes reprises le silence de Dieu face aux génocides, étant certes que son intention est de focaliser non seulement le génocide juif, mais toutes les exterminations programmées par l'homme tout au long de l'Histoire<sup>32</sup> sans établir de distinction. Néanmoins, la philosophe traitera l'éternel silence de Dieu par des exemples particuliers, ou par contre en évi-

---

<sup>32</sup> La romancière écrit au début de l'essai :

Nous sommes au temps des génocides.

La terre est peuplée d'Abel de tous les âges, de toutes les races, qui gisent dans la boue, dans l'oubli.

[...].

Et ce Dieu fait silence. Comment alors, sur fond d'un tel silence assourdissant les victimes peuvent-elles entendre les reproches adressés par Dieu à son peuple (*ESil*, 17).

tant de les préciser par des noms propres, dans l'intention de montrer cette double et malheureuse « fidélité » dans l'histoire de l'humanité. Dans cet essai elle y introduira encore une fois son sentiment sur l'ingratitude de Dieu dans les camps : « par-dessus les pointes des barbelés de tous les camps, par-dessus les ronces du temps, par-dessus les couronnes d'épines lacérant le cœur des victimes – le psaume du silence » (*ESil*, 56). Du point de vue terminologique, le psaume est un chant laudatif, de demande ou réprobateur qui occupe une place importante dans la liturgie juive. Cependant, le psaume<sup>33</sup> issu des camps d'extermination est dépourvu de sons voués à l'exaltation de Dieu, le silence du juif déporté répond au silence de Dieu, tel est son cri de douleur et désarroi, telle est sa punition et sa torture. Suivant les jugements de Joë Friedemann (2007: 110), « s'il y a un silence humain, il intervient comme réponse au silence divin qui, pour l'homme, en quête de vérité et d'absolu, est à la fois source de tout questionnement existentiel », d'où le drame existentiel vécu par les déportés religieux dans l'attente inutile de la parole de YHWH-Schalom<sup>34</sup>.

Néanmoins, le silence de Dieu est non seulement reprochable pendant la Shoah, mais aussi également condamnable après le génocide. Dans *Éclats de sel*, roman qui narre le retour à Prague de Ludvík après un long exil à Paris, le thème du silence de Dieu face à la Shoah est introduit par le propriétaire d'un kiosque où Ludvík s'arrête par hasard pour y acheter un journal. Le kiosquier, après avoir refusé de lui vendre un journal, entame spontanément une dissertation sur la crédibilité et l'influence des informations publiées dans la presse. Ses convictions en apparence incompréhensibles lui sont illustrées à travers le cas particulier de la couverture de presse pendant la Shoah puis conclues avec le corollaire suivant : « Quant à Dieu, je ne peux que constater la froide ténacité de son silence, mais j'ignore si, en deçà, il s'afflige et gémit au secret de sa conscience » (*ESel*, 74). Ludvík est bouleversé par le commentaire du kiosquier qui secoue fortement sa conscience en provoquant l'exaltation de sa mémoire. Il accepte par le fait même le silence de Dieu. Il dénonce sobrement ce mutisme tout en légitimant son opinion grâce à la construction « froide ténacité » qui met en évidence l'insensibilité du Tout-puissant, de même que son obstination à ne pas agir et à ne pas secourir son Peuple. D'autre part, Ludvík se demande si au fond Dieu ne pourrait-il avoir des remords et être tourmenté par la conscience de ne pas être intervenu à l'égard de ceux qui le vénéraient.

La question du silence de Dieu hantera Sylvie Germain avant et après la Shoah. C'est de nouveau Ludvík qui aborde ce sujet dans sa recherche existentielle : « Il fut un temps où Dieu réclamait des comptes aux assassins et aux parjures. Mais là, il n'a rien dit » (*ESel*, 73). La justice réclamée par l'ancien professeur est celle de Dieu, la même qu'autrefois YHWH-Tsidkenu<sup>35</sup> avait rendu aux hommes sans hésitation,

<sup>33</sup> En hébreu « Tehilim » (' louanges ').

<sup>34</sup> YHWH-Schalom, nom hébreïque de Dieu signifiant « L'Eternel Paix » (Juges 6: 24).

<sup>35</sup> YHWH-Tsidkenu, nom hébreïque de Dieu signifiant « Dieu ma justice » (Jér. 23 : 6).

selon témoigne la Bible. Il lui reproche son silence, son immuabilité, car faute de condamnation des bourreaux, Le Shaddaï<sup>36</sup> a délaissé la mémoire des innocents et ainsi rétabli leur humanité volée. Les interventions de Ludvík ne visent pas à une mise en question de l'existence de Dieu, mais plutôt à censurer son silence, ce qui le culpabiliserait.

Dans *Les échos du silence*, le ton calme et conciliateur s'enfle de désespoir et de colère en raison de l'absence de réponse et du prolongement du silence : « Ça suffit, ce silence a tant duré qu'il ne peut qu'être la preuve de l'inexistence de Dieu —la signature acide du néant» (*ESel*, 22). La patience et la résignation sont à bout de souffle, contrairement à celles du Job biblique, que la romancière avait réécrit dans *Immensités à travers Prokop* ; l'ancien professeur acceptera finalement la coexistence d'un Dieu bienfaiteur et omniprésent avec la souffrance, le mal et le silence. Il s'avère signifiant de relever l'interprétation réalisée par Céline Huyghebaert (2007 : 100) à propos du silence ontologique dans ce roman :

L'auteure propose moins une réponse religieuse qu'une réflexion philosophique sur la responsabilité des hommes et qu'une invitation à la pitié. Pour elle, accuser Dieu de nos maux ne reviendrait qu'à en faire un énième bouc émissaire, une victime. Sylvie Germain propose plutôt d'imaginer que Dieu, après avoir créé le monde, a cédé sa puissance aux hommes — en s'incarnant dans Jésus-Christ — pour qu'ils puissent jouir de leur liberté. Ainsi aurait-il fait un pari vertigineux : celui d'être aimé absolument, gratuitement, juste [...]. Ce Dieu-là est un Dieu écorché, souffrant comme les hommes et à cause des hommes, de la cruauté, du mal et des larmes des victimes.

La philosophe, éprouvée, prend conscience de la désolation des hommes, des femmes et des enfants déportés pendant la Shoah, ceux qui ont invoqué Dieu sans obtenir de réponse. Elle estime que l'athéisme ne peut-être le chemin à suivre car Dieu en s'effaçant a voulu que son peuple construise sa liberté « à l'épreuve de son mutisme » (*ESel*, 83), tel que Ludvík le soutient.

Nous constatons que la romancière invite le lecteur à écouter avec beaucoup d'attention le silence de Dieu dans les camps d'extermination. Le choix est manifestement révélateur car elle situe la foi des déportés au centre de la plus affreuse scène de la folie meurtrière nazie. Dans les épisodes relevant du silence de la Shoah, les personnages non juifs extérieurs à la Shoah ne mettent pas en question l'existence de Dieu du fait de son silence, ils vont au contraire réprover son silence comme Prokop Poupa ou Ludvík.

---

<sup>36</sup> Le Shaddaï, nom hébreïque de Dieu signifiant « Dieu Le Tout Puissant » (Gen. 17 : 1).

### 3. Le silence poignant dans l'espace

Dans l'épigraphie précédente, il a été question de développer le silence de la voix narrative lié à certains noms communs ou propres de lieux censés «innommables», ce qui le renverrait indirectement au silence spatial. Sur ce, la notion de silence spatial, principalement détachée de la voix narrative et incorporé à un sujet, s'est complétée à travers le silence réel dans un espace géographique déterminé. Bien que les citations ne soient pas très nombreuses, elles s'avèrent très significatives, d'où l'intérêt d'entreprendre leur analyse pour parfaire l'architecture du silence spatial de la Shoah.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les camps de concentrations débordés de victimes constamment contrôlées par les SS resteront paradoxalement dans la mémoire des déportés comme un milieu silencieux, presque trop fort dans les oreilles. À la suite du débarquement aux camps après un long voyage de déportation, le silence de cet espace édifié et habité constitue le premier niveau de silence auquel les prisonniers se heurtent. Les déportés constateront brusquement le silence régnant sur «la cité concentrationnaire» dès leur arrivée, comme en témoignera Primo Levi (1987: 21) en arrivant au camp d'Auschwitz-Birkenau : «de part et d'autre de la voie, des files de points lumineux à perte de vue ; mais pas le moindre signe de cette rumeur confuse qui annonce de loin les lieux habités». Ce silence spatial, provenant du mutisme et du silence intérieur des milliers de déportés, parvient à s'imposer sur l'environnement sonore constitué principalement par le bruit des pas ou des courses sur des terrains poussiéreux et caillouteux, par les voix et les cris des gardiens ou par les aboiements des chiens. Ce silence s'est rhétoriquement constitué par le silence que provoquent la terreur, les souffrances, les maladies, la faim ou la soif des opprimés, outre la haine et l'hostilité des oppresseurs qui se répandent dans tous les coins du périmètre concentrationnaire étouffant même le moindre souffle des victimes. Alain Parrau (1995: 201) soulignera cette particularité dans son essai sur l'indicible de la vie quotidienne des camps : «Dans les camps, le "silence" du détenu n'est pas le "silence" de celui qui ne *doit* pas parler mais de celui qui ne *peut* pas parler». Ce silence oppressant, révélé par Levi parmi tant d'autres, se prolongera au-delà de l'espace et du temps. Ainsi, le kiosquier d'*Éclats de sel* avouera à Ludvík :

Il y a une quinzaine d'années, j'ai visité le camp d'Auschwitz-Birkenau ; je croyais déjà savoir, j'ai su et lu beaucoup de choses à ce sujet. Mais sachant que je me suis trouvé physiquement sur les lieux déserts et silencieux, tout en moi s'est effondré [...]. Ce lieu très nu, très muet, tendu à plat comme la paume d'un mort couché à même la terre, la face à contre-ciel (*ESel*, 73).

Son témoignage est très révélateur car il lui transmet l'absence de bruit ressentie dans une telle immensité de superficie, devenue dès sa libération par l'Armée rouge un

immense tombeau pour tous ceux qui y périrent, de même qu'un mémorial destiné à perpétuer le souvenir de l'« humanocide »<sup>37</sup>. Le kiosquier visite non pas un camp d'extermination, mais un cimetière et un monument consacré au travail de mémoire<sup>38</sup>, d'où le silence régnant afin d'honorer et de montrer le respect envers les victimes. La poéticité de la dernière phrase renforce sa vision dramatique sur le camp à travers l'anthropomorphisation du lieu à travers les adjectifs « nu » et « muet », puis avec la comparaison avec la paume d'un cadavre dont la position est décrite d'une manière très expressive. Du point de vue lexicographique, « muet »<sup>39</sup> renvoie au silence d'une personne par privation de l'usage de la parole, de telle manière qu'Auschwitz se présenterait aux yeux du kiosquier sous l'allégorie d'un corps silencieux et gisant dont la main s'attacheraient à la terre et la tête s'élèverait vers le ciel. Cette absence de parole symboliserait également le manque de défense des victimes durant et après la Shoah.

Quelques lignes plus bas et pour une dernière fois, le kiosquier revient sur sa conversation avec le silence réel du camp d'Auschwitz, un silence que nous interpréterons également du point de vue métaphorique : « Ces arbres [des peupliers<sup>40</sup>] perpétuent le silence qui emmura ce lieu, et ils dénoncent ce silence d'une humanité en faillite d'âme » (*ESel*, 74). Moyennant ce « mur » figuré bâti de silence, le kiosquier renvoie non seulement à la séparation entre « le dedans » et « le dehors », mais aussi à l'isolement tangible entre « ceux du dedans » –les déportés– et « ceux du dehors » –la société–. Ce mûr, bâti de plusieurs silences figurés, est un silence intérieur identifiable à celui des prisonniers privés de l'usage de la parole, et un silence extérieur comparable au silence de la société contemporaine. Une société indifférente ou résignée face à ce qui se passait à l'intérieur des barbelés, tel le silence de la société actuelle héritière de ce silence de jadis. Ce silence serait identifiable à celui qu'Elie Wiesel développe dans *Un di Velt Hot Geshvign* (1956), dont la traduction littérale serait « Et le monde se taisait », bien que traduit par *La Nuit*. Le kiosquier manifeste une réalité brutale dénoncée auparavant en toute lucidité par un survivant, le silence punissable du monde.

À ce silence réel dans les camps de concentration, où nous avons deviné une intentionnalité métaphorique, s'ajoute le silence physique et réel provoqué par

<sup>37</sup> Nous empruntons le néologisme à Éric-Emmanuel Schmitt. Cf. *La Part de l'autre* publié chez Albin Michel en 2001.

<sup>38</sup> Sylvie Germain préfère utiliser le terme « travail de mémoire nécessaire et obligéant » à celui de « devoir de mémoire » (Germain et Goulet, 2009: 138).

<sup>39</sup> Bien que « muet » peut être utilisé en parlant d'animés humains ou par analogie en parlant d'inanimés, en fonction de sa juxtaposition avec « nu », nous devinons son emploi métonymique.

<sup>40</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982: 592) nous rappellent que le peuplier symbolise plus « le temps passé plus que l'avenir des renaissances », à cet égard nous devinons que l'avenir de la mémoire la Shoah pourrait être la non transgression de cette ligne de démarcation du silence (les peupliers) pour s'acheminer vers la parole.

l'absence de bruit. La fable allégorique, *La Pleurante des rues de Prague*, est protagonisée par une boiteuse, une sorte de fantôme itinérant, à la recherche de réponses à la souffrance des hommes et au silence de Dieu face aux misères humaines. La présence de cette figure fantomatique marque la rupture du silence et l'avènement de la mémoire dans son désir de récupérer la voix de ceux qui furent condamnés au silence par « le bâillon de l'HISTOIRE ». Mélanie Carrières (2004: 182) dans son étude sur la Pleurante assure qu'« en son corps changeant, prend place une parole signifiante. La dénomination s'effectue en extirpant une réalité retenue dans l'oubli : il s'agit d'activer la mémoire en lui donnant vie par la Pleurante, qui matérialise cette réalité, ces noms oubliés ». On peut donc soutenir que c'est dans le silence de la pensée de la Pleurante que sa parole surgit et s'y adapte.

Ainsi, par le biais de la transfiguration « de ces déambulateurs disparus qui poursuivent leur route dans l'esprit des vivants » (Carrières, 2004: 183), la Pleurante, allégorie germanienne de la douleur ainsi que de la mémoire oubliée et souffrante, racontera l'assassinat de l'écrivain, dessinateur et critique littéraire Bruno Schulz : « Il fut tué d'une balle sur le dos, en plein jour, il tomba sans faire le moindre bruit » (*PRP*, 40). En plein jour, au centre-ville, son corps inerte s'effondre et roule à terre sans aucun bruit. La violence de la Gestapo et le vacarme de son intervention contrastent avec la quiétude de la scène finale témoignant de l'indifférence poignante d'autrui et, la solitude de Bruno et des Juifs en général persécutés<sup>41</sup>.

Par ailleurs, cette géante boiteuse, « forme de crypte universelle qui recueille les larmes de ceux qui souffrent ou qui sont morts d'une façon injuste » (Germain, 2009: 21), témoignera aussi du silence de la chambre d'où une fillette avait été arrachée parce qu'elle « s'appelait Sarah » (*PRP*, 69), c'est-à-dire parce qu'elle était Juive, précision que la narratrice passe sous silence : « Depuis déjà longtemps la géante s'était retirée et le visage de la petite Sarah s'était effacé, mais le silence de la chambre n'en finissait pas de se creuser, de se durcir » (*PRP*, 72). L'expression métaphorique à portée herméneutique de la dernière phrase matérialise le silence. C'est avec les verbes « creuser » et « durcir » que la Pleurante parvient à dénoncer le silence métaphorique de cette chambre, un silence que nous identifions au manque de protection et de secours de la petite lors de son arrêt ou assassinat, de même qu'à l'absence de justice *a posteriori*. En récupérant l'histoire de Sarah, la Pleurante brise le silence de l'oubli, telle est la finalité de la récitation des poèmes de Franta Bass et des enfants déportés à Terezin. Isabelle Dotan (2009: 26) considère la cassure du mutisme tel un « cri de douleur car il touche la douleur la plus vive, celles de enfants disparus ». Ce cri poignant est destiné à rescaper de l'oubli le souvenir des tragédies perpétrées contre les enfants et à éveiller la conscience de l'homme.

---

<sup>41</sup> Bruno Schulz (2009: 26) incarne pour Isabelle Dotan « la douleur de tout un peuple par le biais de sa propre douleur telle qu'elle fut écrite dans ses lettres ».

Dans son dernier roman publié, *Petites scènes capitales*, la Shoah revient vers la fin de l'histoire, lorsque Viviane raconte à son mari et à ses enfants l'histoire de Paul, son fils aîné, une biographie cachée –passée donc sous silence– à sa famille jusqu'à ce moment-là. Paul lui avait été confié désespérément par sa mère biologique face à l'entrée de son immeuble juste avant sa détention par les Allemands nazis sans qu'elle parvienne à savoir initialement les raisons de son arrestation. À la suite de quoi, le silence se rétablit dans l'espace comme si de rien n'était, sans qu'il n'y ait eu aucune récrimination de quiconque :

La femme [mère du nourrisson donné à Vivianne] glisse, s'éloigne, sort du champ de vision de Viviane. Les hommes tiennent le corps par les pieds en jurant, ils le traînent jusque dans la rue. La porte claque. Le silence se réinstalle dans le hall, des stries rougâtres luisent sur le sol (*PSC*, 183).

Ce silence spatial résultant de l'absence de réponse de la société face aux arrestations, autrement dit, le silence des non victimes, nous occupera ci-après.

Le silence réel spatial dans les épisodes germaniens concernant le génocide juif, situe le lecteur dans les scénarios les plus violents de la Shoah, en particulier ceux qui conforment les camps d'extermination. Nous reconnaissions en outre les lieux publics ou privés où s'accomplirent les détentions et les assassinats de la population juive. Néanmoins, ce silence physique renferme parfois un silence rhétorique grâce au langage poétique de son auteure. Effectivement, sur la dimension poétique des textes germaniens Patrick Piguet (2003: 133) considère que : « l'œuvre de Sylvie Germain vaudrait sans doute beaucoup à ses yeux car elle ne cesse de se nourrir d'images, de symboles, de rythmes qui ouvrent le récit ou la réflexion à une autre dimension de la réalité, plus secrète, plus ardente ». On peut ainsi affirmer que les silences rhétoriques germaniens triomphent lorsque la parole manque, triomphent sur le nihilisme représentationnel.

#### **4. Le silence linguistique et le silence non-linguistique des personnages**

Les paroles non prononcées par les hommes pendant et après le judéocide redoublent le silence de la Shoah, un silence que Sylvie Germain glisse dans ses romans afin de témoigner cette barrière érigée de secrets inconfessables, de secrets de Polichinelle, d'aveux étouffés ou oubliés, endurés par les victimes directes et indirectes de la Shoah. Les silences littéraires de Sylvie Germain naissent à partir du silence de ces victimes : transformer leurs silences en langage littéraire c'est leur rendre la parole, en d'autres termes, leur rendre la justice déniée.

Une étude approfondie des romans jusqu'à présent abordés permet d'établir une première différence entre le silence des victimes directes, autrement dit les personnes dont l'intégrité physique et la condition de citoyen furent renversées ; et celui des victimes indirectes, à savoir, les individus qui subirent collatéralement les coups

de la Shoah à travers un proche juif. Ces derniers furent aussi évidemment des victimes, et bien qu'en arrière-plan, ils souffrissent les conséquences des programmes antisémites des victimaires.

#### 4.1. Le silence réel des victimes

##### 4.1.1. Le silence des victimes directes

Les romans portant sur la saga de Péniel nous remettent au silence littéral ou allégorique des victimes directes. Ainsi, le silence envahissant la cour d'appel à Dachau, lorsque le numéro assigné au père de Chlomo et Tsipèle n'obtient aucune réplique au moment de sa convocation, témoigne non pas de son absence mais de sa mort. Une fois de retour chez lui, Thadée, témoin direct de cette scène, gardera immuable à l'esprit que « son numéro était resté sans réponse, était tombé au registre des chiffres perdus » (*LN*, 310). La romancière introduit une réalité largement témoignée, non pas le décès d'un être humain dans les camps d'extermination mais tout simplement la disparition d'un numéro, l'annulation d'un chiffre –celui de l'immatriculation–, livré désormais à sa disparition, son oubli, au silence.

Témoin direct du silence morbide de son camarade, cette scène se retrouve dans *Nuit d'Ambre* : « Son corps déjà n'avait plus d'apparence, son visage, l'aspect de la chaux, ses yeux, la matité des pierres, –et son silence, comme un pleurement muet » (*NA*, 105). Cette fois, la romancière compare le silence *post-mortem* avec un « pleurement muet » identifiable avec des sanglots intérieurs. Son corps demeure inerte, son visage impassible, cependant à travers la comparaison son rictus renverrait à l'ensemble de gestes et de lamentations de quiconque tenterait de se plaindre dans le mutisme.

Durant la Shoah, tous les enfants juifs habitant les territoires sous le domaine du Troisième Reich, risquaient d'être arrêtés et déportés. Le danger permanent de l'arrestation obligea à de nombreux parents à les placer temporellement dans des familles aryennes ou des institutions religieuses catholiques. C'est ainsi que se créa le statut d'« enfant caché », statut auquel appartenaient Chlomo et Tsipele. Le silence mortel de Thadée développé *supra* s'oppose au silence existentiel de ces enfants, qui survécurent à la Shoah cachés dans une cave et acquirent une nouvelle condition à vie, celle d'« ex-enfant caché » : « De leur trop long séjour au tréfonds d'une cave, ils semblaient avoir gardé le goût de l'obscurité et du silence » (*NA*, 34). D'une part, nous discernons un silence réel pendant la Shoah, garant de leur vie et manifestation de leur épouvante. D'autre part, nous devinons un silence également réel mais qui se prolonge au-delà de la cachette une fois libérés, et met en évidence le traumatisme résultant de la souffrance vécue et de la disparition des géniteurs. Ce silence événementiel deviendra une sorte d'antidote contre l'interaction des proches dans leur vie actuelle de survivants. Le mutisme d'après-Shoah de Chlomo et de Tsipèle devra spécialement être considéré du point de vue psychologique car il révèle une souffrance inénarrable et incurable.

Estelle (Esther) et Loulou (Élie), personnages secondaires de *Chanson des mal-aimants*, complètent la série d'enfants juifs cachés pendant le génocide. Laudes-Marie Neigedaoût, fillette albinos abandonnée après sa naissance dans un couvent de religieuses à la veille de la Seconde Guerre mondiale, fera la connaissance de ces enfants juifs chez Léontine, la veuve d'un fusillé qui les a recueillis. Cédés provisoirement par leurs parents à Léontine, les petits, étrangers au mal qu'ils ont côtoyé, font face après la guerre à une identité verrouillée par les silences entourant les questions concernant leurs origines, leur abandon, ou le destin de leurs parents. Parmi ces silences, revêt une importance particulière celui concernant les raisons justifiant la perte du prénom juif légitime et l'imposition d'un nouveau prénom chrétien, stratagème habituelle à l'époque de crainte de ne pas éveiller des soupçons des occupants ou des collaborateurs. Laudes-Marie Neigedaoût constatera le trauma identitaire de ses copines quand ils récupèrent ou découvrent leur vrai prénom après la fin de la guerre :

Les semaines, les mots ont passé. Et Estelle, qui avait exigé de recouvrer son vrai prénom, Esther, transformé tant que l'Occupation avait duré, s'assombrissait de jour en jour [...] Il me restait Loulou. Lui aussi a changé de prénom, ou plutôt il s'est réapproprié le sien, Élie (CMA, 29-30).

Cependant, au moment de la rencontre de nouveaux silences s'installent entre les déportés et leur familles : « Loulou et lui se sont regardés en silence, longuement, comme si le père lisait dans les yeux de l'enfant les questions obsédantes qu'il posait tout en suçant son pouce, et le fils les réponses imprononçables qui brûlaient dans le regard de son père » (CMA, 31). Leurs non-dits sont constitués réciproquement d'indicibles et d'inénarrables concernant des expériences vitales extrêmes vécues, où la parole est insuffisante. Ce courant parallèle de silence entre père et fils n'est donc pas un silence vide, tout autrement il s'agit d'un silence grouillant de paroles non prononcées. Concernant cette typologie du silence, Joë Friedemann (2007: 111) affirme que « si, en un premier temps, le silence dresse une muraille qui fait barrière à toute volonté de communication, une distinction se doit d'être faite entre le silence du rien à dire et le silence du tout à dire ».

À propos des noms passés sous silence, nous citerons finalement Franz-George, le protagoniste de *Magnus*, du roman dont la trame s'axe autour de la recherche identitaire d'un enfant juif orphelin adopté par un couple allemand dont le mari a exercé la médecine sur les prisonniers des camps d'extermination hors des convenances scientifiques et des codes déontologiques. Franz-George Dunkeltal –successivement appelé Franz Keller, Adam Schmalker, puis finalement Magnus – entreprend une quête identitaire afin de donner la parole aux silences qui ont bouleversé sa vie, c'est-à-dire, ceux relevant de ses origines biologiques (sa famille biologique juive) et de son adoption (sa famille adoptive nazi). Combler ces silences avec des mots, lui permettra de s'attacher à un nom et à un prénom comme signes identitaires, de

même que soigner le « mensonge de sa maladie d'enfance et de sa filiation truquée » (*M*, 119), puisque l'imposture ourdie par Théa, sa mère adoptive, a entraîné tous les silences qui ont sombré dans son être et ont éveillé en lui le besoin de se livrer à la quête de soi afin d'assouvir ses silences existentiels.

Nous avons constaté que, durant leur mutisme post-traumatique, Chlomo, Tsipèle, Esther, Élie et Magnus se préparent à leur résilience intérieure qui leur permettra de se construire et assumer leur réintégration sociale. Ainsi Marie Anaut (2008: 43), psychologue clinicienne et thérapeute affirme à propos de cas particuliers comme ceux qui nous occupent que « la capacité de résilience déterminerait la manière dont le sujet appréhende et se saisit de son monde (interne et externe) et s'apparente à la mise en présence des facultés internes et des potentiels externes comprenant des liens intersubjectifs et le contexte social et culturel ». C'est dans le silence donc, que ces adolescents résistent émotionnellement pour intégrer tout d'abord le drame personnel vécu puis ensuite se réintégrer à la société.

#### 4.1.2. Le silence des victimes indirectes

Les expériences traumatisantes de la Shoah pourraient être comparées aux ondes provoquées par la chute d'un caillou lancé à la surface de l'eau, car l'antisémitisme nazi atteint la victime située en première ligne, mais aussi leurs proches, car ils devront affronter la douleur de la déportation et de la disparition de leurs êtres proches et chers pour ensuite se réadapter à leur nouvelle vie d'après-guerre.

En rapport avec les victimes indirectes du silence de la Shoah, la galerie de personnages s'ouvre de nouveau avec Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup à la suite de la déportation de sa famille. Pour ce veuf sans dépouilles mortelles à enterrer, le deuil face à l'invisible lui sera impossible d'accomplir : « Mais d'autres questions tourmentaient Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Il était toujours sans nouvelles de Ruth et de ses enfants. Pourquoi ne rentrait-elle pas alors que la paix était revenue maintenant ? » (*LN*, 309). Remarquons de plus que ce silence est double car au silence de l'absence de communication réelle avec sa famille, s'ajoute le manque d'informations procurées par les autorités compétentes. L'extrait suivant est dans ce sens très éloquent : « Quant à Ruth et ses enfants, leur absence redoublée de silence finit tout de même par se justifier ; leur disparition reçut un nom » (*LN*, 312). Ce terme innommable par la narratrice est l'avant dernier échelon de la Solution finale, la déportation, une action honteuse dont l'état français fut complice. En fait, en France, un silence officiel tombera sur la Shoah isolant les victimes directes et indirectes.

Dans *Tobie des Marais*, ce silence institutionnel touche également Déborah à travers sa fille Wioletka partie pour le front pour combattre l'occupant. La disparition de la jeune juive résistante ne sera jamais notifiée à sa mère, même pas après la Libération : « Elle [Déborah] n'apprit d'ailleurs jamais ce qui s'était précisément passé, ni où ni quand ni comment la mort avait saisi sa fille. Elle ne reçut aucun avis de décès »

(*TM*, 46). Si nous récupérons l'histoire après la Libération, nous saurons que les membres de familles disparues attendirent pendant longtemps une notification officielle concernant la mort ou la survie de leurs proches déportés.

Les premiers paragraphes de *Nuit-d'Ambre*, bien qu'indéfinis, nous renvoient au silence de la Shoah : « La guerre [...] avait coupé la parole des hommes, toute parole. La guerre, qui venait de réduire en cendres<sup>42</sup> le nom, le corps, la voix, des millions et de millions d'êtres » (*NA*, 17). De nouveau, la romancière se détourne de l'évocation directe et emploie l'euphémisme « couper la parole » pour éviter le verbe « tuer » tout en l'enchaînant avec l'incinération du nom, du corps et de la voix d'innombrables êtres humains. « Toutes ces paroles coupées » sont donc à l'origine d'un silence humain réel, cependant cette indéfinition conduirait également à sous-entendre que le silence « émanant des voix coupées » pourrait également correspondre au silence provoqué par le manque de liberté d'expression et d'opinion régnante en France sous la terreur de l'Occupation.

Dans *La Pleurante des rues de Prague*, Sylvie Germain introduira « voix volée » –en quelque sorte synonyme de « voix coupée»— pour déterminer l'assassinat de l'écrivain Bruno Schulz suite à une action de la Gestapo locale : « La voix volée au très doux Bruno Schulz qui reçut une balle en plein dos parce qu'il était sorti dans la rue sans porter l'étoile jaune » (*PRP*, 43). Face à un vocabulaire descriptif concret, la romancière préfère un langage imagé, qui passe sous silence une information directe et brusque, mais qui toutefois lui permet de libérer son expressivité au sujet des crimes perpétrés par les nazis sur les Juifs. Le « vol de la voix », autrement dit l'homicide, entraîne un silence extrême, celui de la mort.

Cette expression métaphorique sera aussi employée dans *Magnus* lorsque Franz-George, une fois adulte et en possession de toute la vérité, récriminera à son père adoptif « les voix volées [aux] milliers de “patients” de Dachau, de Sachsenhausen, de Gross-Rosen et de Bergen-Belsen » (*M*, 102). Sylvie Germain emploie cette fois-ci « voler » pour désigner métaphoriquement les victimes innocentes assassinées par le Docteur Clemens Dunkeltal. Des « voix volées » à la vie qui ne pourront plus jamais être rendues à leurs propriétaires, en reléguant les corps au silence permanent.

Ce silence irrévocabile possède un signifié particulier lorsqu'il s'agit des victimes rencontrées par la boiteuse des rues de Prague : « Les pieds des morts, que l'on voudrait pourtant réchauffer dans nos mains, sur lesquels nous laissons rouler nos larmes, nous repoussent en silence » (*PRP*, 183). La portée poétique et symbolique de cet extrait renvoie au désir de secourir et de protéger ceux qui ne furent dignes de

---

<sup>42</sup> Dans *Le Livre des Nuits* nous repérons le passage suivant où la romancière introduit un langage figuré pour faire référence aux déportés incinérés dans les crématoires, et dont les cendres se mélangent avec la poussière du milieu concentrationnaire : « des gens depuis déjà longtemps ouverts à tous les vents, à tous les vides et les silences. Des gens de cendres et de poussières » (*LN*, 329). Sylvie Germain intertextualise à Abraham : « je ne [suis] que poudre et que cendre » (*Genèse* 18: 27).

défense et assistance quelconques au moment voulu. Cependant, la réponse des victimes est un refus silencieux que nous identifions non pas avec l'indifférence, la rancoeur ou le non-dit, ce silence est plutôt le langage d'une pensée révoltée, d'un cri contre le passé et le présent.

#### 4.2. Le silence des non victimes

La typologie du silence réel des hommes dans les romans de Sylvie Germain se complète avec le silence des non victimes, c'est-à-dire, le silence de ceux qui ne subirent pas les conséquences calamiteuses et funestes de la Shoah, mais d'autre part ne furent ni des exécuteurs ni des acteurs des crimes, ce silence est celui des témoins de la Shoah transformés en observateurs passifs car ils ne firent preuve d'aucune révolte, de quelque initiative ou action personnelle en défense des persécutés ou contre les persécuteurs.

Le kiosquier-philanthrope est le premier à typifier et dénoncer ce silence : « Il nous est facile de condamner tous ces crimes anciennement commis, de dénoncer le double silence, vertical et horizontal, qui a laissé le champ libre aux bourreaux et porté à l'extrême la souffrance des victimes abandonnées de toutes parts » (*ESel*, 74). Il introduit le terme « silence vertical » pour désigner le silence qui embrasse plusieurs générations, face au « silence horizontal » qui réunit les différentes couches d'une même génération coïncidant dans l'espace et dans le temps. L'amplification de ce silence, interprété comme l'absence de dénonciation et de révolte, est la responsable de l'amnistie dont se sont bénéficiés les criminels, permettant de prolonger, d'autre part, la torture des persécutés au-delà de la Shoah. Cette dénonciation sera reprise par Sylvie Germain dans son essai : « Se risquer dans une voie qui consent au silence sans le sommer de se briser, sans le briser dans un vide définitif. Une voie de pure errance dans le désert en expansion de ce silence même » (*ESil*, 28). Ce silence auquel la philosophe fait allusion est le vide légal, moral et social qui pendant très longtemps consolida l'impunité des criminels nazi échappés de la justice, et protégés par les gouvernements de certains pays d'Amérique du Sud. C'est explicitement le statut du meurtrier Clément Dunkeltal que la romancière dénonce dans *Magnus* : « Clemens Dunkeltal ne sera jugé [...] pour ses innombrables crimes perpétrés dans le passé » (*M*, 221).

Dans son souci d'introduire tous les « acteurs »<sup>43</sup> de la Shoah, Sylvie Germain introduit l'observateur passif à travers le personnage du kiosquier : « On a beaucoup glosé sur ce silence [de Dieu], sur le scandale de ce mutisme, et aussi sur celui des contemporains du massacre qui savaient mais qui n'ont eu ni le courage, ni l'intelligence, ni le cœur d'agir en conséquence » (*ESel*, 73). Apparemment, il ne s'agirait ni d'une accusation ni d'un reproche, il se bornerait uniquement à indiquer les raisons de ce silence longtemps considéré complice par le manque de réaction face

---

<sup>43</sup> Nous employons ce terme au sens figuré.

au mal. Cependant, si l'absence de courage et d'intelligence exonèrent les observateurs passifs d'une culpabilité consciente, l'insensibilité aux souffrances –le manque de cœur– condamnerait habilement et culpabiliseraient ceux qui restent impassibles face à une telle tragédie.

Dans *Les échos du silence* ce silence sera réprouvé sans aucune ambiguïté :

Nous sommes au temps des génocides.

Qui ne dit rien et ne fait rien face aux massacres consent, se constitue obliquement complice.

Qui se tient muet face aux désastres est coupable de non-assistance à enfants, à hommes et à femmes en extrême danger (*ESil*, 18-19).

Le ton modéré de la romancière laisse sa place à la voix exaltée de la philosophe qui, à travers cette structure anaphorique signale, accuse et condamne ceux qui ne se révoltent pas ou ne réagissent pas contre les génocides à travers la voix ou au moyen d'actions directes. Cette passivité est par conséquent injustifiable et conduit vers «la complicité oblique», vers une participation simultanée et visible à ces crimes, bien qu'avec des instruments différents.

Les observateurs passifs reviendront également dans son dernier roman à travers Viviane, inattentive au sort réservé à ses concitoyens juifs jusqu'à l'épisode de la rafle, de l'arrestation de la mère de Paul : « elle ne s'est jamais souciée du sort réservé aux juifs dont la persécution va pourtant en s'accélérant et en empirant depuis le début de l'Occupation » (*M*, 181). Le silence de Viviane est celui de l'indifférence au bien et au mal, au juste et à l'injuste, aux haines et aux outrages. Il s'agirait d'un silence différent à celui de ces voisins lors des rafles : « Personne ne sort sur son palier, les habitants jouent aux absents » (*M*, 181). Ce silence, identifiable à l'instinct de survie, est sans doute celui que la peur entraîne si facilement.

Le silence des collaborateurs passifs est différent de par sa nature même du silence des « collabos », car celui-ci, injustifiable en termes légaux et moraux, s'élève de la voix des victimaires. Sylvie Germain introduit uniquement dans *Magnus* ce type de silence à travers Thea Dunkeltal, la mère adoptive de Magnus, un silence résultant de l'occultation des origines juives de l'enfant, de son adoption illégale, du militantisme dans le parti nazi de son père et des crimes contre l'humanité :

Et tout va si vite –sa décision de garder l'enfant, de le faire passer pour sien, de tricher sur sa date de naissance, son origine, de lui donner un prénom commun, Paul, et de lui inventer un père doté d'un patronyme courant, Bernard, d'aller chercher sa propre fille, de déménager au plus tôt. C'est ainsi que l'enfant naît une seconde fois, en toute hâte, rajeuni de quatre mois, amputé d'emblée de son identité, de tout son passé familial (*M*, 183).

C'est autour de ce silence que s'organise la trame du roman. Tous ces silences sont à l'origine des nombreuses questions qui hanteront Magnus de par vie : « Sa mère a-t-elle porté ces boucles quand elle était jeune fille, avant d'épouser Clémens et de s'approprier des bijoux volés à des femmes assassinées dans les camps de son mari ? » (*M*, 67). Il s'agit donc d'un silence qui engendre à la fois de nouveaux silences, de nouvelles énigmes dans la vie de Magnus.

### En guise de conclusion

Sylvie Germain fictionnalise le judéocide en faisant une place remarquable aux silences de la Shoah grâce aux mots estampés sur des feuilles, ou contrairement sans mots lisibles mais intelligibles. Entrelacés avec les clameurs de haine et les lamentations de douleur, ces silences exprimés ou inférés témoignent d'une réalité historique et individuelle, que la romancière s'apprête à faire « écouter ». De cette manière, elle fera sien l'aphorisme jabesien « écrire, c'est écouter le silence » pour transcrire des silences qui risqueraient de résilier certains fragments de l'HISTOIRE ou d'effacer quelques personnes. Avec Sylvie Germain, après que la parole est devenue silence, le silence s'est fait parole.

Les épisodes romanesques de la Shoah de la romancière, comme si d'une construction architecturale simultanée ascendante et descendante il s'agissait, s'enfoncent dans le sous-sol jusqu'à finalement atteindre l'HISTOIRE passée sous silence, puis s'élèvent vers le haut à l'écoute du silence des hommes et de Dieu. Ces silences, de même que les colonnes ou les piliers dans un ouvrage architectural, contribuent au soutien de l'édifice romanesque bâti par la romancière-philosophe au fil de sa trajectoire littéraire. Pour accomplir sa construction, autrement dit, son devoir de mémoire, le grand défi de la romancière réside dans la réussite de convertir le silence en verbe et le verbe en silence. L'un et l'autre, le langage parlé et le langage céleste compléteraient car le silence procurerait au langage ses déficiences, suivant Edmond Jabès (1967: 63), poète profondément admiré par la romancière, « il donne à voir, en ne donnant plus rien ».

Dans les épigraphes développées dans notre recherche, nous avons repéré les séquences textuelles où le silence de la Shoah occupait une position significative, afin de les classer principalement en fonction de son émetteur ; cependant nous avons accordé une place au silence spatial car les scénarios de la Shoah se trouvent fortement imprégnés par le silence des hommes et des femmes qui les traversèrent. Cette première démarche structurale nous a permis *a posteriori* d'exécuter l'analyse et l'interprétation de ces silences. Une fois complétée notre recherche, nous nous engageons à offrir une définition sur le silence de la Shoah de Sylvie Germain.

Le silence germanien de la Shoah, en germe dans les profondeurs de sa conscience blessée par la rencontre avec l'irrationnel humain et l'incohérent divin, constitue l'instrument de connaissance privilégié de sa déchirure psychologique. Ainsi le

moyen d'expression approprié de l'amnésie historique, de l'aphasie humaine et du mutisme divin sur l'arrière-fond de la mémoire de la Shoah

Sylvie Germain passeuse de témoin et scribe du silence brisera le silence avec le silence, nous livrant des romans où elle témoigne d'une volonté personnelle d'utiliser des paroles sans présence en hommage des victimes de la Shoah.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANAUT, Marie (2008): *La résilience: surmonter les traumatismes*. Paris, Armand Colin.
- AZOUVI, François (2012): *Le mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris, Arthème Fayard.
- BARBÉRIS, Pierre (1980): *Le prince et le marchand: Idéologiques: la littérature, l'histoire*. Paris, Fayard.
- BERTIN, Gilles (1998): «Sylvie Germain: l'inépuisable mémoire des images». *Écrire aujourd'hui*, mai, 36-38.
- BLANCHOT, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1987): *La part du feu*. Paris, Gallimard.
- BOBLETT, Marie-Hélène (2010): «L'Holocauste dans les romans de Sylvie Germain: allusions, hallucinations, méditations». *L'Esprit Créateur*, 50/4, 67-80.
- BRICCO, Elisa (2004): «Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés», in Rosa Galli Pellegrini (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain: Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 143-165.
- CAMON, Ferdinando (2005): *Conversations avec Primo Levi*. Traduit de l'italien par André Maugé. Paris, Gallimard (Arcades).
- CARBONE, Bruno ; Jean-Pierre FOULLONNEAU ; Odile NUBLAT et Xavier PERSON (1994): *Entretien avec Sylvie Germain*. La Rochelle, Office du livre en Poitou-Charentes.
- CARRIÈRES, Mélanie (2004): «Apparitions des lieux dans *La Pleurante des rues de Prague* de Sylvie Germain», in André Carpentier et Alexis L'Allier (éds.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Cahiers Figura, 10, 167-184.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont.
- DOTAN, Isabelle (2009): *Les clairs-obscurs de la douleur. Regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*. Namur, Presses universitaires de Namur.
- DURAS, Marguerite (1993): *Écrire*. Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1980): *L'Eté 80*. Paris, Les éditions de Minuit.
- EISENBERG, Josy (2009): *Dieu et les Juifs*. Paris, Albin Michel.
- FRIEDEMANN, Joë (2007): *Langages du désastre*. Saint-Genouph, Nizet.

- GANDILLOT, Thyerry (2002): «Une rebelle en douce». *L'Express*, 10 octobre. [En ligne: <http://www.lexpress.fr/livres>; page consultée le 8 septembre 2014].
- GENETTE, Gérard (1972): «Discours du récit», in *Figures III*. Paris, Seuil (Points Essais), 71-73.
- GERMAIN, Sylvie (1997): «Apprenons à écouter le silence. Entretien avec Bertrand Révilion». *Panorama*, mai, 27-30.
- GERMAIN, Sylvie et Alain GOULET (2009): «Mémoire et identité dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain. Entretien du 3 mars 2006». *Littera*, 24, 131-141.
- GOULET, Alain (2006): *Sylvie Germain: œuvre romanesque: Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris, L'Harmattan.
- GOULET, Alain [dir.] (2008): *L'univers de Sylvie Germain. Actes du Colloque de Cerisy, 22-29 août 2007*. Caen, Université de Caen-Basse-Normandie.
- GOULET, Alain (2009): «L'œuvre de Sylvie Germain». *Littera*, 24, 19-32.
- HAÏAT, Pierre (2008): *Le livre de la Shoah*, Paris, Éditions Parole et Silence.
- HUYGHEBAERT, Céline (2007): «La misère de Job sous l'éclat de la plume de Sylvie Germain». *Postures*, 9, 93-106.
- JABÈS, Edmond (1967): *Yaël. Le livre des questions*. Paris, Gallimard, t. IV.
- JABÈS, Edmond (1981): *Récit*. Paris, Fata Morgana.
- KAYSER, Wolfgang (1997): «Qui raconte le roman?», in R. Barthes, W. Kayser, W.C Booth et Ph. Hamon, *Poétique du récit*. Paris, Seuil (Points-Essais), 59-84.
- KERBRART-Orecchioni, Catherine (1986): *L'implicite*. Paris, Armand Colin.
- LEVI, Primo (1987): *Si c'est un homme*. Paris, Juillard.
- MIYAZAKI, Kaiko (1981): «Duras et le génocide juif», in Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (éds): *Les lectures de Marguerite Duras*, Montréal, Spirale, 125-135.
- MOTTE, Annette de la (2004): *Au-delà du mot. Une «écriture du silence» dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Münster, Lit. Verlag.
- NANCY, Jean-Luc (1997): «Compagnie de Blanchot». *Ralentir Travaux*, 7, 77.
- NEHER, André (1970): *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris, Seuil.
- PARRAU, Alain (1995): *Écrire les camps*. Paris, Belin.
- PIGUET, Patrick (2003): «Lyrisme et expérience du dépouillement», in Toby Garfitt (coord.), *Sylvie Germain: Roses des vents de l'ailleurs*. Paris, L'Harmattan (Critiques Littéraires), 131-145.
- PIRARD, Anne-Marie (1992): «Sylvie Germain». *Indications*, 6-11.
- PRINCE, Gerald (1992): «The disnarrated», in *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 28-30.
- SAINT-CHÉRON, P.-M. de (1986): «Un entretien avec Élie Wiesel». *Le Monde*, 30 octobre, 17.
- SARTRE, Jean-Paul (1948): *Situations II: Qu'est-ce-que la littérature*. Paris, Gallimard.

- SCHMITT, Éric-Emmanuel (2001): *La Part de l'autre*. Paris, Albin Michel.
- STEINER, George (2010): *Langage et silence*. Paris, Les Belles Lettres.
- TIZON, Pascale (1991): «L'obsession du mal». *Le Magazine Littéraire*, 286, 64-66.