



Çedille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

Peral Crespo, Amelia

Le silence, ce cri qui résonne dans l'écriture de Viviane Forrester

Çedille. Revista de Estudios Franceses, núm. 5, 2015, pp. 137-157

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80842536007>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

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

Le silence, ce cri qui résonne dans l'écriture de Viviane Forrester

Amelia Peral Crespo

Universidad de Alicante

amelia.peral@ua.es

Resumen

La literatura de la Shoá va unida al silencio desde sus orígenes como la escritura al silencio. Escribir sobre la Shoá y relatar la experiencia vivida en primera persona o mediante la transmisión generacional implica abandonar el silencio en el que, durante años, se buscó refugio. Con esta investigación centrada en la producción literaria de Viviane Forrester, nos adentramos en las distintas manifestaciones del silencio que caracterizan su escritura. El silencio es el grito que subyace en lo más profundo del ser que regresa de los campos, cual Lázaro de entre los muertos. Es un silencio que se convierte en grito porque la escritura de Forrester, casi en paralelo a la escritura fragmentaria de Blanchot, anuncia el *livre à venir*, aquel que logrará expresar el grito en el silencio sin fin de la palabra.

Palabras clave: Silencio. Memoria. Shoá. Grito. Forrester.

Abstract

The Holocaust Literature is tied to Silence from its beginning as the writing to silence. Write about the Holocaust and relate the experiences lived in first person or transmit them to the coming generations means leaving the silence which, for years, was the ideal refuge. This research focuses on the literary production of Viviane Forrester. The different expressions of silence that characterize her writings are analyzed. Silence is the cry that underlies in the most profound of the human being that return from the concentration camps, as Lazarus from the dead. It is a silence that grows to a cry because Forrester's writing, almost in parallel to the fragmentary writing of Blanchot, announces *livre à venir*, expressing the cry in silence without the ending of the word.

Key words: Silence. Memory. Holocaust. Cry. Forrester.

0. Introduction

« Les cris et le silence, je faisais serment d'en avoir la maîtrise• » (Forrester, 1997: 183), cette phrase prononcée par Viviane Forrester dans son récit autobiogra-

phique, *Ce soir, après la guerre*, publié en 1992, résume parfaitement ce que la vie, le monde, l'exil pendant la guerre et l'écriture représentent dans l'univers de cette auteure. Silence et cri, cette dualité, antithèse d'un vouloir dire-écrire qui est la vie même d'une femme, d'une adolescente en exil, d'une fillette née au sein d'une famille bourgeoise aisée d'origine juive, nous mène sur les traces de celle qui se savait déjà écrivain avant de l'être. D'ailleurs, ne l'avait-elle pas toujours été ? « À trois ans je me savais un écrivain, je l'étais avant de naître. Je l'aurais été même sans jamais publier –et même sans écrire ! » (Forrester, 2011a: 136). Dans son besoin d'écrire, Viviane Forrester nous a légué une riche production littéraire qui englobe divers genres (romans, nouvelles, essais, récit autobiographique), à la fois qu'elle nous a laissé un témoignage à la première personne de la persécution des juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Pour échapper aux arrestations, sa famille s'est vue contrainte à quitter la France. Viviane a quinze ans lorsque les nazis occupent la France. Avec ses parents et sa sœur, Ninette, Viviane Dreyfus, nom de jeune fille de l'auteure, arrive en Espagne, pays qui sera pendant un certain temps un pays d'accueil, un pays sauveur, malgré la honte qui envahit l'adolescente dès son arrivée, lui affichant de nouveau que la vie des uns est parfois aux dépens de celle des autres. La voix d'un père criant à la vie : « j'entendais, horrifiée, la voix de mon père crier à voix basse, ardente et délivrée : « Viva España ! Viva Franco ! » (Forrester, 1997: 180), est confrontée à la honte ressentie par la fille qui se savait en terre amie bien que hostile pour ceux qui s'opposaient à cette dictature.

L'écriture de Viviane Forrester est une écriture marquée par un silence qui se veut cri, un cri étouffé à l'intérieur de l'être. C'est le cri de liberté du père à son arrivée en Espagne. C'est le cri de honte, retenu, muet, sourd de l'adolescente qu'elle fut. C'est le cri de peur face à la déportation dont toute la famille se savait marquée. C'est un cri que son écriture a dévoilé en essayant de voiler. C'est un signe identitaire de son appartenance au peuple juif et c'est, sans aucun doute, un signe de vie, d'un besoin de sentir et de transmettre en mots par des silences pausés, médités, calculés ce qui, pendant des années après Auschwitz, avait été tu. Toute l'œuvre romanesque et autobiographique de Forrester répond à la conception sur l'écriture que Maurice Blanchot définit dans cette phrase : « le silence est déjà une parole » (Blanchot, 1980: 25) car « le silence passe par le cri » (Blanchot, 1980: 86). Cependant, et à nouveau, une nouvelle contradiction se produit dans la façon de concevoir l'écriture chez Viviane Forrester. C'est dans son journal qu'elle écrira le 24 octobre 1971: « Étrange, un certain dégoût à relire Blanchot [...] Et puis, chez Blanchot, tant de volumes pour prêcher le silence » (Forrester, 2011a: 217). L'écriture de Viviane Forrester voyage constamment du silence au cri comme si le silence pouvait engloutir le cri que la mort des milliers de Juifs, pendant la Shoah, avait fait sombrer dans l'oubli. Silence, cri, oubli, absence, présence, mémoire, tant de mots qui s'opposent et pourtant se rejoignent chez cette auteure dans les œuvres analysées dans notre étude : *Ainsi des*

exilés (1970), *L'œil de la nuit* (1987), *Ce soir, après la guerre* (1992), *Dans la fureur glaciale* (2011). Comme contrepoint à ces deux œuvres romanesques (*Ainsi des exilés* et *L'œil de la nuit*), il est important de prendre comme référence son journal *Rue de Rivoli* (1966-1972), publié en 2011, deux ans avant le décès de Viviane Forrester. Ce journal devient une sorte de métatexte du récit s'écrivant (*Ainsi des exilés*) publié en 1970, ainsi que le lieu où sa vie d'écrivain se construit pendant que sa vie privée¹ commence à naufrager. De même, son roman autobiographique *Ce soir, après la guerre* où l'auteure narre son adolescence vécue pendant la guerre et l'errance jusqu'à l'exil en Espagne, sert aussi de contrepoint à l'analyse fictionnelle des œuvres citées. Ces années de silence, depuis la fin de la guerre jusqu'à la publication en 1970 de son premier roman, ont permis à l'écriture de Viviane Forrester de renouer avec un passé douloureux pour re-construire un espace temporel autobiographique et romanesque que la mémoire n'a pas oublié.

1. Silence et mémoire dans la littérature de la Shoah

Le silence semble contradictoire à l'écriture en général, pourtant il est indissociable de celle-ci, et c'est l'une des caractéristiques principales de la littérature de la Shoah². La Shoah est invoquée par les témoins directs ou indirects comme appartenant à l'indicible car l'extermination massive du peuple Juif est sans précédent. Le caractère industriel de l'extermination systématique³ des Juifs par les nazis appliqué dans la « solution finale »⁴ marque l'unicité de la Shoah et son rapport au silence. A partir de la célèbre phrase du philosophe Adorno : « Écrire après Auschwitz est un acte de barbarie ? » ou encore, en reprenant celle de Lyotard : « Comment phraser après Auschwitz ? » (Lyotard, 1981: 283), combien de fois n'a-t-on pas essayé

¹ Viviane Forrester nous raconte sa vie en couple. Son mariage avec le peintre John Forrester qui l'a toujours encouragé à écrire. Mais, c'est aussi la période de déclin du couple que nous retrouvons dans ce journal.

² Il est vrai que, depuis une dizaine d'années en France, la littérature de la Shoah est devenue une littérature spécifique, l'un des thèmes d'études dans la littérature française qui avait déjà accordé une place à la littérature des camps –c'est le cas notamment de *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2005) de Dominique Viart et Bruno Vercier qui y consacre le chapitre 3 de la seconde partie. Pourtant, nombreux débats ont été consacrés au phénomène de la littérature de la Shoah afin de démontrer son existence. A ce sujet, nous partageons pleinement la thèse défendue par Rachel Ertel : « La question de savoir si elle appartient à la littérature générale me semble sans objet. Appartenir à la littérature n'est en rien contradictoire avec son appartenance à la littérature dite générale. La littérature de la Shoah soulève dans une esthétique qui a ses caractéristiques propres, comme tous les genres littéraires, les questions de l'humain et du déshumain qui sont celles de la fiction, de la poésie et des essais en général » (Ertel, 2012: 214).

³ C'est à partir des années 1941-1942 que la mort des juifs est devenue systématique.

⁴ Les nazis employaient l'expression « Solution finale de la question juive » en faisant référence à l'extermination totale de la race juive car, pour Hitler, être juif, c'était appartenir à une « race » (Wievorka, 1999: 18).

d'élucider le pouvoir des mots que les silences enfouissaient dans l'imprononçable, dans l'innommable ? Évoquer ces milliers de morts, c'était parler de Ça. Et, c'était à l'intérieur de « ça » que tout était dit et que rien ne l'était. Ça porte la marque de ceux qui, témoins à la première personne, donc survivants, rescapés, exilés, ou témoins indirects, héritiers d'un témoignage, souvent tu, de génération en génération, ne pouvaient pas s'exprimer, le temps venu car les mots n'étaient pas suffisants. Pendant très longtemps, après la fin de la guerre, ce fut le silence qui accompagna les survivants. Comme affirme l'historienne Annette Wieviorka, c'est à partir du procès Eichmann, en 1961, que la parole des survivants commence à être entendue. « Les ouvrages peinaient à trouver des éditeurs et quand ils étaient publiés, ne trouvaient guère de public » (Wieviorka, 2007: 8). C'est donc avec le procès Eichmann que la société entre dans l'ère du témoin⁵. Auparavant, la société française ne se trouvait pas prête à écouter des témoignages aussi poignants, à remémorer un passé qu'il fallait absolument oublier. La psychanalyste et thérapeute Régine Waintrater distingue trois temps dans la formation et l'évolution du témoignage de la Shoah :

Le premier temps est celui des témoignages immédiats de l'après-guerre.

Le deuxième temps, plus littéraire, est celui des récits parus environ dix ans après le retour.

Le troisième temps correspond à la dernière décennie et se caractérise par une floraison de formes diverses, recueils ou films, avec une nette prépondérance d'essais et de témoignages centrés sur la personne, qui reflète le besoin éprouvé par toute une société de s'informer et de réfléchir sur la nature des événements qui restent difficiles à comprendre (Waintrater, 2003: 38-39).

À partir de l'évolution chronologique proposée par Waintrater, nous pouvons mettre en relief certains romans de témoignage⁶. Dans un premier temps, les récits des survivants, témoins directs de la Shoah appartenant à la première génération ne sont pas nombreux à être publiés dont *L'espèce humaine* (1947) de Robert Antelme, *Vingt mois à Auschwitz* (1945) de Pelagia Lewinska, et comme référence, dans la littérature italienne, *Il fumo di Birkenau* (1947) de Liana Millu qu'elle avait commencé à rédiger en 1945.

Correspondant au deuxième temps, nous citons la trilogie de Anna Langfus *Le sel et le soufre* (1960), *Les bagages de sable* (1962) et *Saute Barbara* (1965), *L'oiseau*

⁵ A ce sujet, l'historienne publie, en 1998, une étude fondamentale sur cette question, *L'ère du témoin*.

⁶ Nous n'allons donner qu'un bref aperçu sur les récits concernant l'écriture de la Shoah de 1945 jusqu'à l'actualité. Nous citons aussi des récits qui ont premièrement été publiés en d'autres langues.

bariolé (1966) de Jerzy Kosinski, *Si c'est un homme* (1957) de Primo Levi⁷, *Le convoi du 24 Janvier* (1965) de Charlotte Delbo ainsi que les trois tomes *Auschwitz et après* : tome I *Aucun de nous ne reviendra* (1970), tome II *Une connaissance inutile* (1970) et tome III *Mesure de nos jours* (1971), *La nuit* (1959) de Elie Wiesel ainsi que la plupart de ses récits, *Le sang du ciel* (1961) de Piotr Rawicz, *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, et les premiers romans de Viviane Forrester *Ainsi des exilés* (1970), *L'œil de la nuit* (1987) auxquels nous avons déjà fait référence.

Pour le troisième temps qui débute à partir des années 1990, nous pouvons faire allusion aux récits suivants : *La mémoire et les jours* (1995) de Charlotte Delbo, *L'écriture ou la vie* (1994) de Jorge Semprun, *Ce soir, après la guerre* (1992) de Viviane Forrester, *Rue Ordener, Rue Labat* (1994) de Sarah Kofman, la trilogie autobiographique de Esther Orner, *Autobiographie de personne* (1999), *Fin & Suite* (2001) et *Petite biographie pour un rêve* (2003), l'écriture autofictionnelle de Catherine Cusset dans *La haine de la famille* (2001), *Un secret* (2004) de Philippe Grimbert, *Un paysage de cendres* (2006) de Elisabeth Gille, *Le livre brisé* (2012) de Serge Doubrovsky.

Si Régine Waintrater, en 2003, nous proposait trois temps dans l'évolution du témoignage de la Shoah, en 2007, Nicole Lapierre décrit une mémoire de la Shoah à quatre temps qui diffère de celle proposée par Waintrater dans la périodisation qui les réfère. Pour Lapierre, la première période où période du silence débute aussi à la fin de la guerre et finit au cours des vingt-cinq ou trente années après la guerre. La deuxième période est celle de la parole et de l'écoute qui recouvre les années soixante-dix et quatre-vingt. C'est à partir des années quatre-vingt-dix que s'initie la troisième période, le temps de la reconnaissance. Et finalement, le quatrième temps débute avec le millénaire, et c'est le temps de la mondialisation avec l'éducation des jeunes générations et de la proclamation par l'ONU en 2005 du 27 janvier, Journée internationale de commémoration en mémoire des victimes de l'Holocauste (Lapierre, 2007: 475-477).

Une dernière périodisation sur l'évolution de la littérature de la Shoah est celle proposée par Alexandre Prstojevic qui rejoint celle de Régine Waintrater car il y distingue trois étapes qui ne se recoupent pas pleinement. La première étape est celle qui va de la fin de la guerre jusqu'aux années 60. La deuxième étape s'initie avec le procès Eichmann et finit à la fin des années 70. Et, la troisième étape est dominée par les écrivains des générations de l'après-guerre (Prstojevic, 2012: 20-28).

Ces trois essais de périodisations mettent en valeur une période fondamentale celle du silence car sans témoignages, cette littérature qui commence à se créer après la guerre n'aurait jamais pu exister. Cependant, pour aller au-delà du silence, tous les éléments nécessaires à la communication, aussi bien orale qu'écrite, devront s'apprêter à écouter et à assimiler des récits qui révèlent le côté inhumain des êtres et de

⁷ Livre rédigé après son retour, entre 1945 et 1947, écrit en italien. Il appartient à cette catégorie d'écrivain qui a dû attendre pour se faire éditer.

l'Histoire. Le témoignage des survivants de la première génération est devenu progressivement un devoir de mémoire : témoigner pour ceux qui ne sont plus là, pour ceux qui ne sont jamais revenus des camps. Les témoins de cette première génération qui commencent à sortir du silence deviennent des lazaréens⁸. Abandonner le silence n'est pas une tâche simple et certains survivants ont attendu des années pour en sortir. C'est le cas notamment de Victor Pérahia⁹ dont nous avons écouté et lu le témoignage et qui a d'abord écrit son expérience avant de pouvoir en parler cinquante ans après. Chez Victor Pérahia, le témoignage passe premièrement par l'écriture et devient témoignage oral par la suite. Comme conclusion à son récit, il met l'accent sur la difficulté à en parler :

Ce récit authentique de « mon enfance volée » me permet, malgré les difficultés que j'ai eues à l'écrire, puisqu'il me remémorait les moments les plus pénibles de mon existence que j'avais résolument décidés d'oublier, ce récit, donc, me permet d'évoquer quelles furent pour moi les conséquences de cette maudite période (Pérahia, 2006: 74).

Le célèbre neuropsychiatre, Boris Cyrulnik, avoue dans son récit autobiographique *Sauve-toi, la vie t'appelle* (2012) avoir mis quarante ans à raconter son histoire, à la partager, à en parler ouvertement. Pour lui, narrer, se raconter une histoire imaginaire, était une façon d'échapper à la mémoire traumatique, et un moyen de communiquer avec les autres même si l'histoire racontée n'était pas son histoire mais une re-construction rendant l'expérience vécue supportable. « Qui aurait pu penser que je parlais pour me taire ? » (Cyrulnik, 2012: 53). En effet, se taire c'est déjà communiquer comme nous allons voir progressivement.

Chez certains survivants, le processus de résilience¹⁰ qui a abouti au témoignage a été lent, douloureux, traumatique. Dans les années 70 et 80, diverses études psychanalytiques ont été entreprises mettant l'accent sur la mémoire intergénérationnelle ou transgénérationnelle, c'est-à-dire sur la transmission du trauma d'une génération à l'autre. Le résultat de ces études souligne l'importance jouée par le silence dans la transmission de la mémoire. « Le silence formait comme une chape de plomb qui pesait sur tous à la fois. Les parents n'expliquaient rien, les enfants ne demandaient rien » (Fresco, 1981: 207), la deuxième génération atteinte aussi de la maladie du

⁸ Terme forgé par Jean Cayrol dans son essai *Lazare parmi nous* (1950). Dans *Les Alphabets de la Shoah*, Anny Dayan Rosenman récupère cette figure en y retraçant un autoportrait de Lazare : « C'est l'autoportrait d'un être de frontière, qui le plus souvent, est conscient de ce qu'il perturbe, trouble, déconcerte. Car il est celui qui revient de sa propre mort » (Dayan, 2007: 47).

⁹ Arrêté et déporté avec ses parents en juillet 1942, il a connu les camps de transit de Drancy, Tours, Angers. Déporté, par la suite, avec sa mère à Bergen-Belsen, il revient à Paris en 1945. *Mon enfance volée*, publiée en 2006, est son témoignage à la première personne.

¹⁰ Concept développé par le neuropsychiatre, Boris Cyrulnik dans la plupart de ses essais.

silence dont leurs familles avaient souffert, se posent des questions qui restent parfois sans réponse. L'ère du témoin dans laquelle le dépassement de la période du silence avait guidé les survivants n'avait pas complètement surmonté le silence. De nos jours, l'ère du témoin s'achève. Les témoins de l'expérience vécue pendant la Shoah, ces témoignages à la première personne, disparaissent. Que restera-t-il alors aux générations avenir ? Après les *Abus de la mémoire* de Todorov et *La mémoire saturée* de Régine Rogin, quel héritage auront nous reçu dans le rôle de la mémoire ? Le silence et la mémoire, la mémoire dans son silence nous a légué grâce à la troisième et quatrième génération une littérature riche en silences fragmentaires, en jeux autobiographiques qui se déploient à travers l'autofiction. D'ailleurs, n'est-ce pas Serge Doubrovsky qui nous a donné le mode d'emploi et une définition de l'autofiction ? Et qui avouait que : « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air » (Doubrovsky, 1989: 27). Nous voilà donc à nouveau confrontés au paradoxe du silence et de l'écriture qui, dans la littérature de la Shoah, porte la trace du dé-voilement.

2. Les silences de Viviane Forrester

La production littéraire de Viviane Forrester s'insère dans les deuxième, troisième et quatrième temps de l'évolution et construction de la mémoire de la Shoah. C'est en 1970 qu'elle publie son premier roman *Ainsi des exilés* dont l'écriture est semblable à celle de Marguerite Duras caractérisée par le silence. Le silence se trouve présent dans la plus grande partie de ses écrits. Il ne s'agit pas d'un silence raconté dans lequel l'auteure pourrait y consacrer une profonde réflexion mais d'un silence narratif qui évolue parmi diverses stratégies textuelles (les blancs, les répétitions, l'ambiguïté...) et les lieux où se déroulent ce silence (personnages, intrigues...). Ces silences créent le récit qui se construit sur les fluctuations de la mémoire des personnages que l'auteure dessine au milieu d'espaces clos comme le manoir (lieu où se déroule l'action romanesque dans *L'œil de la nuit*), ou d'espaces ouverts comme la plage de Scheveningen dans *Ainsi des exilés* qui, cependant, est beaucoup plus proche de l'enclos que de ce lieu idyllique représenté par la mer.

Sur cette toile de fond romanesque que l'auteure peint à travers les jeux du silence, plane le grand indicible de l'Histoire. La déportation, l'exil, les persécutions, les camps, la judéité, surgissent à travers des phrases entrecoupées, des souvenirs presque oubliés, des espaces qui empêchent une nouvelle vie et où le crime d'être juif se perpétue et se referme constamment sur la vie ou l'absence de vie des personnages. Les personnages de ces romans se trouvent confrontés à l'impossibilité de surmonter le trauma. D'emblée, le cri face à la douleur meurt dans la gorge. Les mots qui markeraient une délivrance s'ils réussissaient à être prononcés sont incohérents ou presque inaudibles. À l'intérieur, le silence psychique des personnages devient oppressant comme l'espace, le temps, le vide existentiel que rien ne peut briser. Les survivants

des silences de Viviane Forrester ne peuvent dépasser cet univers clos, presque concentrationnaire, que loin des êtres aimés.

Cependant, les silences dans l'écriture de Viviane Forrester possèdent aussi une autre fonction. Ils confèrent aux personnages le pouvoir absolu du passé, du présent et de l'avenir. Le silence n'est pas uniquement une sorte de personnage aliéné que le temps emmure dans ces espaces réels, il porte en lui la puissance absolue de la vérité cachée, un signe de résistance face à l'ennemi.

El silencio no es tanto una negación de la comunicación, o una negación del lenguaje como, justamente, todo lo contrario, un estar plenamente comunicado con el mundo, un estar plenamente abierto, receptivo al mundo, a las cosas, a la vida, sin mediaciones; desde el propio corazón del mundo. *Es tutear al mundo sin palabras* (Bárcena, 2001: 183).

Et, c'est à l'intérieur de ce silence qui ne nie pas la communication, que nous pouvons voir tout le pouvoir de l'écriture de Viviane Forrester. Nous retrouvons dès lors un silence tellurique¹¹ tentant de reproduire les mots que la nature ne pourra jamais prononcer. Dans la ligne de Raczymow qui, à la fin des années 70, entreprend un voyage imaginaire en Pologne où il n'y est jamais allé puisque ce voyage se réalisera par le biais de l'écriture, Viviane Forrester nous présente une narratrice, dans la nouvelle, *Le silence en Pologne*, sur le point d'entreprendre un voyage en Pologne avec l'être aimé. Elle imagine sa déportation et celle de sa famille, à Auschwitz, comme si elle avait eu lieu et l'exil ne les avait pas sauvés. C'est à travers ce voyage entre la fiction (ce qui aurait pu avoir lieu) et la réalité (le voyage entrepris des années plus tard) que le silence accompagne les deux voyageurs car en Pologne : « Le silence, là-bas. Cette absence » (Forrester, 2011b: 13), ou encore : « Le silence en Pologne. Ces voix tuées et tuées plus mortes que la mort. Ignorées » (Forrester, 2011b: 16). Mais, pour celle qui sait écouter les voix de la nature sur les lieux du crime où ils ne restent plus rien, elle aurait : « pu voir des pierres, de l'herbe à Sobibór, Chelmno ou Treblinka [...] L'odeur de l'herbe chaude ? » (Forrester, 2011b: 16). Comment en aurait-elle parlé si elle avait connu ces camps ? Et le silence envahit à nouveau l'espace de l'écriture dans le récit.

Un deuxième silence parcourt l'écriture de Viviane Forrester. C'est le silence des sentiments, un silence émotionnel, présent dans *Ainsi des exilés*, *L'œil de la nuit*, et dans ces deux récits, *Le silence en Pologne* et *Les sentiments*. C'est ce genre de silence qui rapproche l'écriture de Forrester de cette période du style de Marguerite Duras. Les phrases entrecoupées, les blancs, les répétitions, l'absence d'un dialogue continu et, parfois, d'une intrigue claire comme dans *Ainsi des exilés*, tout comme le silence

¹¹ Jean-François Nivet met l'accent de façon paradoxale sur « l'assourdissant silence tellurique » (Nivet, 2011: VI) présent aussi bien dans le journal de Viviane Forrester, *Rue de Rivoli*, que dans le recueil de nouvelles *Dans la fureur glaciale*.

des personnages, nous rapprochent d'une écriture fragmentaire qui se caractérise par ce besoin de silence pour marquer l'intervalle nécessaire au discours. Les personnages féminins de l'univers romanesque forrestien, notamment Sarah Marielle dans *Ainsi des exilés*, ou Cerise, protagoniste du roman *L'œil de la nuit*, qui revient des camps de la mort et s'enferme dans un profond silence, nous rappellent le personnage décrit par Marguerite Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ce silence qui s'épanouit dans l'acceptation muette du destin (De la Motte, 2004: 12) démontre que le processus de résilience n'a pas eu lieu. Les personnages n'arrivent pas à dépasser le seuil de la douleur. Et finalement, le cri qui semble les sortir de cette espèce d'autisme émotionnel n'est qu'un mirage dans un processus marqué par un traumatisme sans fin.

Le troisième silence qui caractérise l'écriture de Viviane Forrester est issu du silence émotionnel. C'est le silence-cri. C'est le paradoxe, l'antithèse et le silence absolu puisqu'il est circulaire. Tout revient à dire ce qui ne sera jamais exprimé. Crier pour revenir au silence qui est la source matricielle dans le silence tellurique. Le silence-cri caractérise certains des personnages des récits de Forrester, comparable à l'écriture-cri, c'est-à-dire au silence premier, avant le mot, la phrase, le souffle. Il permet l'ouverture et la réalisation du mot, de la phrase, du souffle de l'écriture. Ce jet d'encre sera texte naissant. De ce fait, le silence et le cri ne s'opposent pas comme on pourrait le croire. Ils se rejoignent comme le silence et l'écriture : « ils sont dépendants l'un de l'autre et collaborent dans le processus de la production du sens. L'écriture est double, elle a deux faces » (De la Motte, 2004: 29). Formée de silences et de cris, elle constitue ce que Rachel Ertel (1993) dénomme, en faisant référence à la poésie yiddish, une poétique du cri.

L'écriture de Viviane Forrester se manifeste à travers des silences qui ont le pouvoir de taire et de transmettre à la fois, car le silence est : « l'origine et la fin, la source et l'aboutissement, de l'homme et du monde [...] il est terre du vide, terre de l'absence, lieu de plénitude et de l'infini » (De la Motte, 2004: 11). Le silence est comme la mémoire. Il est fluctuant. Il évolue. Il est changeant. Inaccessible parfois, il se caractérise par sa multiplicité.

3. Le silence tellurique : De Scheveningen à Chèdres

Dans l'écriture de Viviane Forrester, le silence tellurique provient de certains éléments de la nature qui, d'emblée, sont associés à la vie, au bonheur, à la paix de l'être au sein de la nature. C'est le cas notamment de la mer, la plage, le jardin, les fleurs, l'étang que nous retrouvons dans *Ainsi des exilés*, *L'œil de la nuit*, et dans certains récits recueillis dans *Dans la fureur glaciale*. Cependant, lorsqu'il s'agit d'analyser ces éléments dans *Ainsi des exilés* et *L'œil de la nuit*, ils sont reliés à l'absence de vie, à la mort de l'être dans le mutisme qui entoure son existence après la guerre. Ce silence

parcourt d'un bout à l'autre la plage de Scheveningen¹² dans *Ainsi des exilés*. Sarah Marielle, célèbre actrice avant la guerre, protagoniste du film *Marie Grubbe* qui eut un énorme succès à l'époque, perd la plupart de ses amis pendant la guerre parmi lesquels Alex, photographe d'origine juive, déporté et disparu dans les camps de la mort. Elle revient à Scheveningen pour essayer d'oublier. Malheureusement, elle renoue avec ce passé qu'elle veut oublier. Certains de ses amis et anciens amants s'y trouvent aussi pour tourner une nouvelle version de *Marie Grubbe*. Dès lors, passé et présent sont indissociables. À la question qui ouvre le récit : « Savait-il où nous étions ? » (Forrester, 1970: 9) et qui, quelques lignes plus loin, est posé à nouveau, marquée par l'interruption, par le silence, « savait-il... ? » (Forrester, 1970: 9), nous serions tentés d'y répondre. Mais oui, il le savait. Qui est celui qui devrait savoir mais ne sait pas ? Qui est celui qui devient effacement lorsque la question se pose pour la deuxième fois ? C'est le mari, Guy, qui découvre que Sarah Marielle se perd dans la mémoire du passé et qui ne pourra plus la soustraire de la ville qui l'envahit. Dans le silence marqué d'un point de vue stylistique par les points de suspension, c'est tout le discours qui est éliminé. C'est le lieu : la ville et la plage de Scheveningen. C'est le couple que le « nous » représentait et qui ne sera plus. Et c'est l'existence même qui s'arrête là-bas. Là-bas, à Scheveningen où les signes de l'absence de communication deviennent évidents :

Scheveningen est une forêt de signes auxquels on ne peut que se soumettre, tout problème, tout obstacle renoncés. Scheveningen, c'est une histoire qui s'empare de la vôtre. Il ne s'y passe rien. Il y a du vide, plein de vide et des choses hérissées. Du fer, du néon, de la rouille (Forrester, 1970: 10).

Scheveningen, c'est une ville plate dans un pays plat (Forrester, 1970: 10) où tout est plat (Forrester, 1970: 121) avoue Sarah Marielle, la protagoniste de ce roman. Scheveningen se trouve dans un affreux pays (Forrester, 1970: 37), répète la protagoniste. Cependant, et à nouveau, les personnages se trouvent confrontés à l'antithèse : « l'exquise grisaille » (Forrester, 1970: 37) qui les entourent dans cette ville « flasque » (Forrester, 1970:45), dans « ce pays sans légende » (Forrester, 1970: 51), où Sarah Marielle décide d'y demeurer car là-bas, c'est le vide. Mais le vide, ce n'est pas l'oubli. C'est ce que Blanchot a essayé de dé-voiler dans ses essais. Le vide n'est pas l'oubli, c'est une nouvelle manière de voir et d'écouter le silence environnant. Blanchot (1969:40) affirme que « Voir, c'est peut-être oublier de parler, et parler, c'est puiser au fond de la parole l'oubli qui est inépuisable ». C'est dans cette ville

¹² En 1952, Paul Gadenne publie un récit qui a pour titre *La plage de Scheveningen* qui retrace l'exil et le besoin de retourner à Scheveningen comme lieu de refuge pour le héros, Guillaume Arnoult et Irène, la femme qu'il aime. En ce sens, le couple décrit par Gadenne est semblable aux deux personnages créés par Viviane Forrester, dans *Ainsi des exilés*. Sarah Marielle et Guy retournent à Scheveningen des années après la guerre. Mais, comme chez Gadenne, Scheveningen n'est plus le paradis rêvé.

plate, flasque, entourée de grisaille que Sarah Marielle se réfugie pour voir et dépasser le vide existentiel qui l'emprisonne depuis la guerre. Rien ne sera plus jamais comme avant.

La protagoniste arrive enfin à la plage de Scheveningen. Mais, la plage de Scheveningen est comme la ville. Elle est distante. Elle se caractérise par sa dure tristesse (Forrester, 1970: 9).

La plage est grise, la plage de Scheveningen. La mer grise, livide, incolore et le froid, le froid des vagues se communique à la peau pour se perdre aussitôt vers l'étendue, les dunes (Forrester, 1970: 121).

Scheveningen et sa plage, comme avant, avant la guerre, « la mer, la mer, la mer. Inamovible » (Forrester, 1970: 121), semblent perdues dans le temps. L'espace et le temps se diluent, s'enveloppent, s'imbriquent. Le silence devient personnage incarné à travers la mer, à la plage de Scheveningen. Ne serions-nous pas tentés d'y voir les tableaux qui portent le même titre de Jacob Van Ruysdaël¹³ et de Van Gogh¹⁴ auquel Viviane Forrester a consacré une étude¹⁵ ? Dans *Ainsi des exilés*, ce n'est pas le tableau de Van Gogh qui hante les protagonistes comme dans le roman de Paul Gadenne dont la peinture de Ruysdaël sert de toile de fond à l'histoire en essayant de récupérer ce que le peintre avait peint à l'époque. Dans le roman de Forrester, son écriture fragmentaire et dénudée où l'image de la plage se dessine dans ce contexte gris d'une mer inamovible et où Sarah Marielle évolue ancrée dans les souvenirs qu'elle prétend oublier, ressemble au tableau de Van Gogh. Au loin, la mer grise se confond avec le ciel gris. Le vent berce un voilier. Sur le sable, l'image floue de quelques promeneurs. Van Gogh reflète le décor d'une plage dans son silence¹⁶. Et c'est précisément sur ce point qu'ils se rejoignent lorsque ce silence dé-voile le silence tellurique dans sa multiplicité. Pour Blanchot :

L'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui relève en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet à la chose d'être figurée ; plus haut encore que le doublement, c'est le ploiement [...] La parole dont nous essayons de parler est retour à cette tournure [...] le mouvement

¹³ Dans *La plage de Scheveningen* de Paul Gadenne, les deux protagonistes croient se retrouver sur la plage que le peintre hollandais du XVIIe siècle avait peinte.

¹⁴ Tableau peint par Van Gogh en 1882.

¹⁵ Il s'agit notamment de l'essai *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés* (1983), prix Fémina.

¹⁶ C'est dans le journal de Viviane Forrester que nous pouvons retrouver sa passion pour Van Gogh: "Mais surtout Van Gogh, Cézanne, autre langage, autre discours, souterrain, sauvage, cruel [...] Et les découvertes constantes de Van Gogh, la soudaine unité, le cri sourd, savant » (Forrester, 2011a: 243).

de tourner, vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute (Blanchot, 1969: 42).

Le silence que dé-voile la plage de Scheveningen est le reflet du dédoublement qui s'empare des personnages dans *Ainsi des exilés* lorsqu'ils se promènent sur cette plage. Comment dire ce qui ne doit pas être dit ? Comment fuir d'un passé qui revient ? Dans sa tentative d'oubli, Sarah Marielle ne peut éviter de se soustraire aux éléments qui composent ce paysage de sable où quelques années auparavant elle jouait le rôle de Marie Grubbe avec toute l'équipe de tournage. Antonin Ruffe (Toni) lui donnait la réplique. Entre les deux protagonistes, la relation amoureuse était inévitable. Robert Cruzon, le cinéaste, et Alex, le photographe, ne sont jamais revenus des camps de la mort. À Scheveningen, le ciel gris et la plage grise (Forrester, 1970: 145) se confondent avec le ciel gris des camps où Alex a trouvé la mort : « Alex. Le ciel gris, les pierres à Scheveningen. Le ciel à Birkenau, le ciel à Mauthausen. Alex, pense-t-elle, s'il revenait ? » (Forrester, 1970: 173). Et à nouveau, la répétition de phrases entrecoupées qui caractérise l'écriture de Viviane Forrester dé-voile la douleur face à la mort. « -S'il revenait, Alex ? S'il revenait ? Mais, Cruzon, tu plaisantes. Alex [...] Alex. Oui. Je me souviens... » (Forrester, 1970: 173).

Sarah Marielle est Marie Grubbe. Elle se dédouble à Scheveningen, sur cette plage qui, elle non plus, n'a pas oublié. Dans son besoin de dire ce qu'elle ne dira pas, ce qu'elle ne peut pas révéler, elle écoute le bruit des vagues, du vent. Elle écoute la pluie et elle perçoit les sons de la nuit :

Sarah revient à Scheveningen. Tout est en ordre, c'est la nuit.
L'heure de dormir. L'heure de se taire enfin. Qu'ont-ils tous à
guetter, à lutter, à croire à tant de choses ? Ne voient-ils pas
qu'ils meurent ? (Forrester, 1970: 172).

Et pendant ce temps, Sarah Marielle ou Marie Grubbe écoute le bruit des vagues. Elle écoute le bruit de l'eau, l'eau qui « mène les étrangers loin de leurs propres villes. Ainsi des exilés¹⁷ » (Forrester, 1970: 133). Elle essaie d'atteindre cet état auquel Blanchot faisait référence, l'instant de ploiement qui la mènera à l'essence même du mouvement, qui la sortirait du silence mais qui, chez elle, est toujours ancré dans le vide de son existence. De ce fait, l'impossibilité de vivre et d'exister, l'impossibilité de communiquer et le silence dans le silence de l'eau la poussent vers l'exil. Sauvetage amer. Sarah Marielle se confond avec la mer. Elle devient eau, synonyme de vie et de mort.

¹⁷ C'est en lisant le journal de Viviane Forrester que nous découvrons l'origine du titre de ce roman. Lorsqu'elle envoie le manuscrit à Nadeau, le titre qu'elle propose est le suivant : « *Les habitants*. Mais j'en ai trouvé un autre, définitif (une phrase piquée dans le texte): *Ainsi des exilés* » (Forrester, 2011a: 88).

L'eau la ramène sans cesse à Chèdres¹⁸ au château du Roc à Chabris, à Courtandre où elle a vécu une relation amoureuse avec Antonin Ruffe alors qu'il était marié. C'est là-bas où s'est déroulé le drame, avant la guerre, avant une guerre qui a tout changé, à Chèdres dans cet espace clos, dans ces jardins où ils ont vécu, en silence, leur amour. Et c'est dans l'étang de Chèdres que Laure, la femme d'Antonin apprend leur relation et se suicide. Mais comment se souvenir de tout ce qui s'est passé ? Comment en parler ? Sarah Marielle ou Marie Grubbe sombre dans le silence : « Que dire ? « Marie Grubbe ? » Courtandre ? Courtandre... Le dimanche, à Courtandre –c'est à Courtandre que nous tournions– [...] un jour je te raconterai » (Forrester, 1970: 57-58). Comment ne pas avoir oublié « ce regard de Laure, désespéré [...] ses yeux impuissants, perdus dans ces profondeurs » (Forrester, 1970: 69) ? Comment ne pas faire un rapprochement entre la mort d'Alex et celle de Laure ? Entre l'étang de Chèdres et l'étang de cendres d'Auschwitz ?

Alex était mort. Laure s'était tuée. De l'étang de Chèdres au camp de Birkenau, quelle eau sourde, souterraine, avait coulé ? Je regardais les fenêtres par la fenêtre. Qu'avait-elle su, Laure, déjà ? Il ne restait rien de sa peine, là-bas, en cet étang. L'eau s'était refermée. Les mêmes herbes gluantes. Elle y avait disparu sans agitation. Il y a des paysages, disait Alex. Des paysages. Des sentiments (Forrester, 1970: 70-71).

L'eau, personnage presque muet dans ce décor de mort, contient toute la puissance d'un silence tellurique envahissant. L'eau reflète aussi le retour à la source, à l'origine, au contact avec la terre nourricière. L'eau a marqué la vie de Viviane Forrester, pendant l'exil, la prise de conscience du sujet face à son identité juive. Et le sujet qui se dévoile dans sa judéité, c'est la fille et la mère, unies, l'espace d'un instant alors que la pluie tombe, que nous découvrons dans le récit autobiographique de l'auteure, *Ce soir, après la guerre* :

Je me souviens d'un jour où les palmiers dégouлинаient de pluie. On ne distinguait plus le ciel de la mer [...] Je découvrais ma mère, assise sur une chaise, seule au milieu du salon. Elle regardait ses pieds [...] « Maman, qu'est-ce que tu as ? » Et sa voix très basse, l'ombre de sa voix : « Rien. Il pleut. Je suis juive » (Forrester, 1997: 75).

La mer, la pluie, l'eau transforment les mots en non-dits, en mots presque naissants car : « Voir, c'est peut-être oublier de parler » (Blanchot, 1969: 40) comme affirme Blanchot. Les personnages forrestiens ont appris à se taire après avoir vu le silence de la terre.

¹⁸ Chèdres, nom fictionnel créé par l'auteure, fait référence à Grèges, près de Dieppe, où elle a passé une partie de son enfance. C'est le manoir de son oncle Jacques qui lui sert de décors dans ce roman. Son oncle, Jacques Lovembach, mort à Auschwitz.

4. Le silence émotionnel : Cerise, lazaréenne des camps

Cette deuxième manifestation du silence dans les récits de Viviane Forrester est étroitement liée au silence tellurique, et déclenchera le silence-cri, aboutissement temporel dans le vide existentiel des personnages des romans forrestiens. C'est ce genre de silence qui parsème *L'œil de la nuit*.

Pour échapper à la déportation, une mère et ses deux filles, Norma et Cerise, se réfugient dans un manoir. Cet espace idyllique, au premier abord, va devenir une prison qui les encerclera et les détruira. Plus de trente ans se sont écoulés depuis leur arrivée au manoir près de Pau, en 1940, depuis que la guerre les a obligées à l'exil, depuis que le silence s'est emparé de leur corps de femme, de leur désir, de leur voix :

C'était la guerre [...] cherchant à fuir le cri sans fin [...] exposées à cet appel interminable et vain que nous n'avions jamais vécu, jamais imaginé et qui nous poursuivrait désormais, même fui, même tu, même lointain, avec d'autres plaintes et des soupirs, des silences, un défilé de sons, ceux de la guerre à ses débuts alors ; plus tard, ceux de la paix. Tant de bruit. Qu'ai-je entendu tout au long, qui voulait se taire –qui se taira bientôt ? (Forrester, 1987: 9)

Cloîtrées dans cette « cloaque du gynécée. Recluses sans hommes » (Forrester, 1987: 12), elles ignorent tout ce que la guerre cache. Elles méconnaissent l'existence des camps. Enfermées dans cet espace clos, sous l'œil vigilant d'une mère possessive, la tragédie se déclenche. Cerise est follement amoureuse d'Albert Hans, résistant pendant l'occupation. Pour lui, elle s'engage dans la résistance. Un jour, elle est arrêtée. Le temps passe. Cerise ne revient pas. Norma épouse Albert. Ils ont deux enfants. Des années plus tard, Cerise revient. Lazaréenne de la mort, une ombre dans l'ombre de l'Histoire, Cerise rentre des camps. Mais, pour elle, plus de mots, c'est le silence qui l'accompagne. C'est la vie dans la mort. « « J'ai tant de mal à te croire vivante » lui avait répété sa mère au retour des camps et Cerise l'avait écoutée, assise devant elle, muette, sans réaction » (Forrester, 1987: 96). Le manoir et le parc qui l'entoure continuent à survivre dans le silence environnant : « Le parc était si calme, silencieux... mais ce qu'il suggérait ! »

Comment dévoiler tous les secrets à cette revenante des camps de la mort ? Il y a d'abord dans ces secrets, le silence des autres, celui de Norma et de ses enfants. Mais, il y a surtout le silence de Cerise, un silence ancré dans le passé, avant son départ, au temps de sa relation avec Albert :

Quand elle est revenue dans ses chiffons rayés, avec au bras un chiffre indélébile, elle nous a regardés comme si nous n'étions pas. Elle a ouvert la bouche, énorme, sans presque rien autour, ses yeux voyaient ailleurs, triangulaires, étirés vers le bas, sa voix ne sortait pas, seul un son rauque, brisé. Je l'ai entourée de mes bras [...] jusqu'à ce que j'entende dans son souffle harassé :

– Norma, est-ce qu’il m’aimait ? (Forrester, 1987: 74)

La phrase imprononçable venait d’être prononcée. Le passé et le présent, dorénavant, indissociables portent tout le poids du drame que Norma n’ose pas révéler. C’est à partir de cette phrase *leitmotive* que toute la tragédie de l’après-guerre et de l’avenir des deux sœurs se joue à travers un silence aussi énorme et infranchissable que la bouche de la revenante. Dans le silence de Norma réside la culpabilité : « J’avais épousé Albert Hans. Moi ! Il fallait le lui dire (Forrester, 1987: 74). À nouveau, l’effet de répétition marquée par la tache à accomplir parcourt ce récit. Norma ne veut pas lui révéler que pendant son absence ils s’étaient mariés mais ce qu’elle n’ose pas lui avouer, c’est sa mort quelques années auparavant bien avant son retour des camps. Face à cette figure sans forme, aux pieds gigantesques et aux jambes squelettiques, Norma lutte contre un retour désiré mais inattendu : « Nous ne pensions pas que Cerise reviendrait [...] On allait oublier. J’allais pouvoir encore et toujours aimer, enfanter, mentir, être joyeuse » (Forrester, 1987: 77). Pour Norma qui a survécu, cachée dans ce manoir, le retour de Cerise devient une expérience traumatisante car elle se voit confronter à une réalité qui est celle aussi de beaucoup de survivants : revivre la période de deuil après la guerre. Il s’agit d’une période de long silence pour essayer de récupérer une vie quotidienne qui diffère de celle de l’avant guerre, car celle-ci ne peut plus exister. Voilà donc le drame et la tragédie de ces deux silences, celui de Norma, couvert de culpabilité et celui de Cerise, qui vit encore au temps jadis, au temps d’Albert Hans, alors qu’elle l’aimait. Mais, Albert l’aimait-il ?

Le personnage de Cerise possède des caractéristiques semblables à certains personnages des romans de Marguerite Duras¹⁹ (c’est le cas notamment de Lol V. Stein). Dans l’œuvre durassienne, l’indescriptible, l’expérience indicible qui se produit dans la relation amoureuse : « rend accessible la grande catastrophe en la présentant à une toute petite échelle, celle de la rencontre de deux amants tenant la place de l’humanité entière » (De la Motte, 2004: 146). Chez Forrester, l’amour ne peut plus exister car l’horreur a tout anéanti. Dans *Ainsi des exilés*, Sarah Marielle n’arrivera jamais à trouver la paix intérieure car après la mort de Laure et la disparition d’Alex, il ne reste plus rien que le souvenir d’une image, d’une photo :

– Sa caméra, il l’aurait plantée n’importe où. Prêt à attendre... rien. Qu’il ne se passe rien. Mais dans l’espoir qu’elle capte ce qui ne se voit pas. Autre chose. Qui sait ? [...] Alex est mort. Je vis. Mon œuvre, on peut en compter les titres [...] Je laisse une forme derrière moi.
– Je laisse une forme derrière moi, répète-t-il. Alex, lui...
– De la fumée. (Forrester, 1970: 174)

¹⁹ Viviane Forrester a souvent interviewé et écrit sur Marguerite Duras. C’est le cas notamment de « Territoires du cri. Marguerite Duras », publié en 1975, où l’auteure met l’accent sur les silences et les cris dans l’œuvre de Marguerite Duras.

Le corps d'Alex, disparu en fumée, et les souvenirs qui reviennent constamment comme des phrases *leitmotives* dont la fonction est de reproduire l'angoissante obsession accompagnent les personnages forrestiens. Sarah Marielle, dans son désir constant d'arriver à Scheveningen (Forrester, 1970: 125) alors qu'elle s'y trouve, se perd à Scheveningen. Norma, dans son besoin de partager avec sa sœur le secret qui la tenaille, n'arrive pas à prononcer les mots de la délivrance. Et, Cerise à son retour : « plus morte que je ne l'avais imaginée quand je la croyais morte [...] le regard de Cerise, dessillé, incurable » (Forrester, 1987: 167), perdue au temps d'avant son arrestation, enfermée dans ce silence assourdissant qu'elle abandonne seulement pour savoir s'il l'aimait : « Norma, est-ce qu'il m'aimait ? [...] Est-ce qu'il m'aimait ? » (Forrester, 1987: 191), répète la phrase sans réponse.

Viviane Forrester reflète dans son écriture le silence émotionnel qui empêche les revenants, ces lazaréens des camps incarnés à travers le personnage de Cerise dans *L'œil de la nuit*, de sortir de ce mutisme aliénant. Incapable de communiquer avec le monde extérieur, cette lazaréenne prouve que le processus de résilience a échoué. Dans cette attente, face à une réponse qu'elle est incapable d'entendre même si, à la fin le silence devient cri, c'est dans l'attente même, comme écrit Blanchot, que le silence devient dire : « Parole d'attente, silencieuse peut-être, mais qui ne laisse pas à part silence et dire et qui fait du silence déjà un dire, qui dit dans le silence déjà le dire qu'est le silence. Car le silence mortel ne se tait pas » (Blanchot, 1980: 98).

5. Le silence-cri : crier dans le désert de l'indicible

Le silence-cri dont le pouvoir permettrait d'atteindre la délivrance émotionnelle se construit dans l'écriture de Viviane Forrester de façon paradoxale. Le cri proféré par le père lors de leur arrivée en Espagne, dans le récit autobiographique, *Ce soir, après la guerre*, est le cri d'espoir paternel mais il devient cri de honte pour l'adolescente qu'elle fût. Ce cri de joie, de liberté dans la bouche de celui qui avait réussi à sauver sa famille, se transforme, après la guerre, en silence. Ne pas en parler, c'est fuir sa judéité. Alors, il ne faut pas... en parler, devinons-nous, après le silence qui accompagne la phrase paternelle inachevée :

- Mon prochain livre, dit-elle, ce sera toi, ta vie.
- Penses-tu ! [...] Quel intérêt ?
- [...] Tu es juif, dit-elle. C'est une histoire déjà.
- Si peu.
- [...] Il ne faut pas... Tu sais bien que... (Forrester, 2011b : 47).

Pourtant, s'il ne fallait pas en parler, Viviane Forrester en a longuement écrit. Dans ce dialogue entrecoupé de silences, entre père et fille, c'est l'histoire de leur exil qu'il faut lire entre les lignes, une histoire d'appartenance à l'histoire sur les juifs, même si affirme le père: « Juif, dit-il, pourtant cela ne veut rien dire » (Forrester, 2011b: 47). Mais, pour l'auteure, le moment était venu après le temps de l'ignorance

de dépasser l'absence et d'abandonner le silence : « Nous étions là pour oublier. Inaugurer l'oubli. La vie m'a submergée, sa volupté, son miraculeux désastre, la vigueur de ses crimes (Forrester, 2004: 213). Et, elle n'a pas oublié car nous retrouvons aussi des traces autobiographiques de l'auteure dans ces récits publiés avant la parution de *Ce soir, après la guerre*.

Une autre manifestation de ce silence-cri est incarnée à travers le personnage de Sarah Marielle dans le silence tellurique qui l'accompagne. Ce n'est que dans ses souvenirs, à l'intérieur de l'être en douleur que le cri trouve sa place. C'est là précisément que le cri devient mot. C'est là que surgit la phrase, les souvenirs. Est-ce bien Sarah Marielle qui avait crié ? : « Était-ce bien moi qui criais plus fort que les mouettes au soir de notre arrivée, qui mendiais autrefois les caresses de Ruffe, moi qui pleurais un enfant mort, moi qui traversais les rues de Bruxelles et les rues de Paris ? » (Forrester, 1970: 169). Il est difficile de reconnaître cette femme pleine de vie du temps jadis. A Scheveningen, tout est silence, tout est vide, tout est gris. Récupérer à travers ce personnage, l'auteure, c'est-à-dire la femme qu'elle avait été : « Scheveningen issu du souvenir de John et moi les tout premiers temps, nous poursuivant sur la plage, ardents, vulnérables et nous battant, nous débattant comme menacés l'un par l'autre » (Forrester, 2011a: 13).

Un autre personnage joue un rôle fondamental dans ce processus de silence-cri. Rochting, ancien collaborateur du parti nazi pendant la guerre, que Viviane Forrester décrit ainsi dans son journal : « ventripotent, damné, qui avait peur du froid, criminel, frissonnant sur une plage [...] un gros déchet » (Forrester, 2011b: 12-13), veut écrire une histoire sur cette guerre. Pour arriver à son propos, il exploite un jeune écrivain, Edmund, qui ignore tout de son passé et qui deviendra sa nouvelle victime. Edmund écrit pour Rochting un livre sur les camps dont il n'avait pas entendu parler. Rochting entreprend donc d'écrire une autre histoire sur les camps pour essayer d'effacer la vérité sur ces atrocités. Cependant, le cri qui marque la délivrance d'Edmund surgit lorsqu'il découvre le vrai propos de son bourreau :

J'écris un livre pour Rochting, un livre sur les camps. Sur les atrocités...

Il se dresse, rejette sa tête en arrière et crie, la voix blessée :

– Les atrocités...

Il rit :

– ... commises entre eux par les déportés. (Forrester, 1970: 102)

Le silence-cri d'Edmund se matérialise lorsqu'il brûle tous les papiers. L'histoire que Rochting voulait raconter ne sera jamais écrite. Elle se taira dans l'imprononçable.

Une autre manifestation de ce silence se déroule grâce au personnage de Norma, dans *L'œil de la nuit*. Reprenons la phrase angoissante que sa sœur, Cerise ne

cesse de répéter depuis son retour des camps, la seule phrase qu'elle prononce : Est-ce qu'il m'aimait ? Dans cette langue qui sommeille, Norma essaie d'y retrouver sa sœur : « Sa voix n'a pas changé, ce souffle haletant, chaque mot issu de l'histoire de son corps, de désirs en suspens, chaque phrase provenue d'une langue criée, qui ne peut se dire, qu'elle tait » (Forrester, 1987: 55). À la question qui attend une réponse depuis des années, Norma ne veut pas y répondre. La réponse jaillit lorsque la violence d'un événement est si intense qu'elle ne peut plus y échapper. C'est alors qu'aura lieu la scène du cri : « Là-bas [...] démasquée. L'horreur au ralenti, humaine, exactement humaine [...] Cerise, seule là-bas, dans des chiffons rayés » (Forrester, 1987: 158). Cerise est nommée chevalier de la Légion d'Honneur. Absente à tout ce qui l'entoure, elle surgit presque irréelle face au monde : « Elle a l'air de crier, mais elle n'a pas de voix » (Forrester, 1987: 159). Alors, la scène du cri se déclenche :

- Norma, est-ce qu'il...
- Imbécile !
- J'ai crié.
- Est-ce qu'il...
- Tais-toi, Cerise, tais-toi. (Forrester, 1987, 161-162)

Ce sera la première et dernière fois que Norma poussera ce cri, la seule scène qui réussira à projeter Norma du silence au cri. A nouveau, le silence-cri cèdera la place au silence tellurique :

Au lieu de leurs voix, j'allais entendre jusqu'au jour de ma mort
–ou sa nuit– les cris des freux, l'aboïement d'un chien. Ils retentiraient, occupant tout l'espace, absorbant les échos, lorsque nous serions seules, Cerise et moi, blotties en silence dans le silence, jusqu'à la fin (Forrester, 1987: 183).

Le silence-cri qui se dévoile dans l'écriture de Viviane est circulaire. Les personnages sont condamnés depuis le début à ne pas trouver un apaisement à leur angoisse. Dans une sorte de : « "Flux schizophrénétique" comme dirait Deleuze » (Forrester, 2011a, 243), et que reprend l'auteure dans son journal du 5 août 1972, le cri est un cri dénudé qui n'attend aucun soulagement et qui se sait condamnés à l'avance. Il est fragmentaire, comme signale Maurice Blanchot (1980: 51), car le silence ne se garde pas. Dans l'écriture de Forrester, le silence-cri est voué au désastre. C'est un cri de détresse dans le désert de ceux qui ont vu, entendu, écouté la déshumanisation de l'être dans sa complète nudité de l'âme.

6. Conclusions

L'écriture de Viviane Forrester déploie dans ce besoin de tout faire parler : « même les virgules » (Forrester, 2011a: 93), toute une série de stratégies propres des écritures du silence. Depuis son premier roman, *Ainsi des exilés*, elle assurait dans son journal, de façon précise et concrète, le propos de son livre en construction : « Faire

entendre du livre ce qu'il ne contient pas » (Forrester, 2011a: 12). En effet, c'est ce qui ne se dit pas dans son écriture qui devient la matière de son livre, l'objet et le sujet du même. Il s'agit donc pour l'auteure de susciter une image avant toute parole, en laissant le texte dévoiler ce qu'il tait.

Ne pas relater ni décrire, mais susciter, surprendre, intercepter tel quel. Si l'on nomme, l'immédiat doit surgir, le décor, l'eau de la pluie, le son des gouttes, les feuilles humectées, la mémoire entière et celle de l'oubli, les attentes, les caresses, l'Histoire pulvérisée et tout ce qui n'est pas (Forrester, 2011a: 105).

Les diverses stratégies narratives qui peuplent son écriture mettent en scène le pouvoir du silence. Les espaces clos reflètent l'univers concentrationnaire que l'auteure n'a pas connu mais qu'elle imagine. Dans ces silences littéraires, elle ne vise pas à atteindre toute une collectivité mais à interpréter le silence dans son individualité. Pour Forrester : « On arrive au monde comme dans un camp de concentration » (Forrester, 2011a: 48). C'est dans l'innocence que l'être se voit confronter au monde, alors la langue ne suffit pas pour raconter l'Histoire : « avec une langue si fonctionnelle, adaptée à nos limites et qui nous conditionne » (Forrester, 2011a: 48) dit-elle. Viviane Forrester réussit à combler cette absence grâce à une écriture qui résonne dans son silence. Face au silence kaléidoscopique qui se détache de la phénoménologie de Merleau-Ponty, elle nous présente un silence tellurique qui conduit les êtres à la résignation où l'issue n'est qu'un retour à une nouvelle réclusion, à un silence circulaire comme origine et aboutissement de tous les silences forrestiens. Blanchot a écrit des pages et des pages sur le silence, se plaignait Viviane Forrester dans son journal après l'avoir lu. Elle a écrit des pages et des pages où le silence devient cri. C'est dans ces silences que se révèle « l'obscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur » (Leiris, 1988: 103).

L'écriture de Viviane Forrester est un cri dans le silence infini pour tous ceux qui n'ont pas pu parler et qui ne parleront plus car l'ère du témoin touche à sa fin. Viviane Forrester a su transmettre le vide et l'absence des revenants, des exilés, des rescapés, des hommes à travers ces silences narratifs. Et, pour celle qui savait écouter les feuilles de papier parler, les mots avaient enfin germé et le livre était à venir (Blanchot, 1959) dans le silence du cri qui dans le cri muet enfouit la vie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTELME, Robert (1957 [1947]): *L'espèce humaine*. Paris, Gallimard-
- BÁRCENA, Fernando (2001): *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Barcelona, Anthropos.

- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1969): *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- CAYROL, Jean (1950): *Lazare parmi nous*. Paris, Seuil.
- CUSSET, Catherine (2001): *La haine de la famille*. Paris, Gallimard.
- CYRULNIK, Boris (2012): *Sauve-toi, la vie t'appelle*. Paris, Odile Jacob.
- DAYAN ROSENMAN, Anny (2007): *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*. Paris, CNRS.
- DELBO, Charlotte (1965): *Le convoi du 24 Janvier*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELBO, Charlotte (1970): *Auschwitz et après : Aucun de nous ne reviendra*. Paris, Éditions de Minuit, t. I.
- DELBO, Charlotte (1970): *Auschwitz et après : Une connaissance inutile*. Paris, Éditions de Minuit, t. II.
- DELBO, Charlotte (1971): *Auschwitz et après : Mesure de nos jours*. Paris, Éditions de Minuit, t. III.
- DELBO, Charlotte (1995): *La mémoire et les jours*. Paris, Berg international.
- DE LA MOTTE, Annette (2004): *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster, Lit Verlag.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. Paris, Gallimard.
- DOUBROVSKY, Serge (2012): *Le livre brisé*. Paris, Grasset [1^e éd.: 1989].
- ERTEL, Rachel (1993): *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*. Paris, Seuil.
- ERTEL, Rachel (2012): «La littérature e(s)t le lien», in L. Jurgenson et A. Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris, Pétra.
- GADENNE, Paul (1952): *La plage de Scheveningen*. Paris, Gallimard.
- FORRESTER, Viviane (1970): *Ainsi des exilés*. Paris, Folio.
- FORRESTER, Viviane (1983): *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*. Paris, Seuil.
- FORRESTER, Viviane (1987): *L'œil de la nuit*. Paris, Grasset.
- FORRESTER, Viviane (1997 [1992]): *Ce soir, après la guerre*. Paris, Fayard.
- FORRESTER, Viviane (2006): «Territoires du cri. Maguerite Duras», in *Mes passions de tous-jours*. Paris, Librairie Arthème Fayard [1^e éd.: 1975].
- FORRESTER, Viviane (2011a): *Rue de Rivoli (Journal 1966-1972)*. Paris, Gallimard.
- FORRESTER, Viviane (2011b): *Dans la fureur glaciale*. Paris, Gallimard.
- FRESCO, Nadine (1981): «La diaspora des cendres». *Nouvelle revue de psychanalyse*, 24, 206-220.
- GILLE, Elisabeth (2006): *Un paysage de cendres*. Paris, Seuil.
- GRIMBERT, Philippe (2004): *Un secret*. Paris, Grasset.
- KOFMAN, Sarah (1994): *Rue Ordener, Rue Labat*. Paris, Galilée.

- KOSINSKI, Jerzy (1966): *L'oiseau bariolé*. Paris, Flammarion.
- LANGFUS, Anna (1960): *Le sel et le gouffre*. Paris, Gallimard.
- LANGFUS, Anna (1962): *Les bagages de sable*. Paris, Gallimard.
- LANGFUS, Anna (1965): *Saute Barbara*. Paris, Gallimard.
- LAPIERRE, Nicole (2007): «Le cadre référentielle de la Shoah». *Ethnologie française* XXXVII/3, 475-482.
- LEIRIS, Michel (1988): *À cor et à cri*. Paris, Gallimard.
- LEVI, Primo (1987): *Si c'est un homme*. Paris, Julliard.
- LEWINSKA, Pelagia (1945): *Vingt mois à Auschwitz*. Paris, Nagel.
- LYOTARD, Jean-François (1981): «Discussions ou phraser après Auschwitz», in P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy (ed.), *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*. Paris, Galilée.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1970): *Elogio de la filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- MILLU, Liana (1947): *Il fumo di Birkenau*. Milan, La Prora.
- NIVET, Jean-François (2011): «La poussière de notre vie». *Les Lettres Françaises*, supplément à *l'Humanité* du 5 mai, VI.
- ORNER, Esther (1999): *Autobiographie de personne*. Genève, Métropolis.
- ORNER, Esther (2001): *Fin & Suite*. Genève, Métropolis.
- ORNER, Esther (2003): *Petite biographie pour un rêve*. Genève, Métropolis.
- PERAHIA, Victor (2006): *Mon enfance volée*. Angers, Fondation de la Mémoire de la Shoah.
- PRSTOJEVIC, Alexandre (2012): «La question de la périodisation», in L. Jurgenson et A. Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris, Pétra, 17-31.
- RAWICZ, Piotr (1961): *Le sang du ciel*. Paris, Gallimard.
- ROBIN, Régine (2003): *La mémoire saturée*. Paris, Stock.
- SEMPRUN, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (2004): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005): *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.
- WAINTRATER, Régine (2003): *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*. Paris, Payot.
- WIESEL, Élie (1959): *La nuit*. Paris, Editions de Minuit.
- WIEVIORKA, Annette (1998): *L'ère du témoin*. Paris, Plon.
- WIEVIORKA, Annette (1999): *Auschwitz expliqué à ma fille*. Paris, Seuil.
- WIEVIORKA, Annette (2007): «Préface», in A. Dayan Rosenman, *Les alphabets de la Shoah*. Paris, CNRS.