

Université de Montréal

**Entre aspiration documentaire et nécessité littéraire :**  
**La mise en récit de l'expérience des camps dans des témoignages**  
**français et italiens de l'immédiat après-guerre (1945-1947)**

Par Ariane Santerre

Département des littératures de langue française, Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de *Philosophiæ Doctor* (Ph. D.)  
en Littératures de langue française

Décembre 2018

© Ariane Santerre, 2018

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**Entre aspiration documentaire et nécessité littéraire :**  
**La mise en récit de l'expérience des camps dans des témoignages**  
**français et italiens de l'immédiat après-guerre (1945-1947)**

présentée par :  
Ariane Santerre

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Elisabeth Nardout-Lafarge, présidente-rapporteuse

Marie-Pascale Huglo, directrice de recherche

Alain Goldschläger, codirecteur de recherche

Barbara Agnese, membre du jury

Christiane Kègle, examinatrice externe

Michael Jabara Carley, représentant du doyen

## Résumé

À leur retour, les survivants des camps nazis qui ont rapidement pris le parti de rédiger le témoignage de leur expérience se sont heurtés à l'incommensurable difficulté de l'écrire – à ce qu'on appelle aussi l'« indicible », non pas dans son sens le plus étroit l'associant à l'« impossibilité de dire », mais plutôt dans son acception de double barrière érigée entre le scripteur et le langage, de même qu'entre le témoin et la compréhension de son interlocuteur. Cette thèse s'intéresse à des témoignages – canoniques et méconnus – publiés dans l'immédiat après-guerre (1945-1947) en français et en italien, en se penchant sur les procédés linguistiques et littéraires par lesquels les auteurs-survivants tentent de transmettre leur expérience à leur lecteur malgré l'indicible. En équilibre précaire entre l'Histoire et la littérature, le témoin insiste davantage sur la véridicité de ses propos que sur le caractère littéraire de son récit ; les auteurs-survivants ont en effet généralement tendance, dès leur préface, à se dissocier d'emblée de la littérature, souvent assimilée à la fiction. L'expérience extrême des camps nazis, puis de sa mise en récit, force nécessairement les survivants à repenser leur rapport au langage : aussi les témoignages renferment-ils de nombreuses « non-coïncidences du dire » manifestant la conscience qu'ont leurs auteurs de la « non-transparence » du langage, de même que des réflexions métalinguistiques reflétant leur volonté de réinvestir le sens des mots et de communiquer, malgré les lacunes du langage, quelque chose de leur vécu. Car les auteurs-survivants se doivent de *traduire*, pour leur lecteur, ce qu'a été ce monde des camps dans lequel on pétrissait une langue formée de jargon, d'argot et de sabir : la *Lagerszpracha*. Éminemment dialogiques, les témoignages procèdent à des reprises de certains mécanismes de la *Lagerszpracha* – qui en montrent la violence – et à leur renversement par le truchement de techniques discursives que Bakhtine appelle l'hybridation. Or pour transmettre le mieux possible leur expérience à leur lecteur, les auteurs-survivants se doivent de faire appel à son imagination en utilisant des techniques littéraires – bien que la plupart s'en distancient dans leur préface – relevant de l'intertextualité et de l'intermédialité. Le recours à des œuvres de fiction leur permet en effet d'*évoquer* un univers sinon inconcevable à tout esprit « civilisé » – quoique, parfois, un tel parallèle risque d'accroître l'incompréhension que ressent le lecteur face à l'expérience réelle des camps nazis.

Par l'inclusion de photographies et le renvoi au théâtre, les auteurs convoquent d'autres médias à même leur témoignage écrit, puisqu'un unique médium leur semble insuffisant pour exprimer une expérience comme celle des camps. Cette thèse réfléchit aux choix éthiques et littéraires qu'ont effectués les auteurs-survivants qui, malgré leur volonté d'écrire un « juste documentaire » dans un style neutre et limpide, se heurtent à l'insuffisance du langage et doivent se rabattre sur des techniques littéraires pour communiquer à leur lecteur une réalité autrement inimaginable.

**Mots-clés :** littérature concentrationnaire ; témoignages ; littérature de la Shoah ; Primo Levi ; Robert Antelme ; David Rousset ; Liana Millu ; littérature et linguistique ; intertextualité ; intermédialité.

## Abstract

Upon their return, Nazi camp survivors who resolved to put the testimony of their experience into writing were faced with the incommensurable difficulty of the task – what is also referred to as the “unspeakable,” not in its narrower sense associated with the “impossibility of saying,” but rather in its meaning related to the double barrier existing between writer and language, as well as between the witness and the capacity of his interlocutor to understand. This thesis looks at testimonies – canonical as well as lesser known – published in French and in Italian during the immediate post-war years (1945-1947). It explores the linguistic and literary devices used by author-survivors in their attempt to convey their experience to their reader, despite its unspeakability. Suspended in a precarious balance between History and literature, witnesses give greater emphasis to the veracity of their words than to the literary nature of their account; in fact, author-survivors generally tend, in their foreword, to immediately dissociate themselves from literature, as it is often associated with fiction. The extreme experience of the Nazi camps, and subsequently the process of putting it into writing, necessarily forces survivors to rethink their relationship with language: accordingly, testimonies contain many “non-coincidences” in their words that show how aware the authors are of the “non-transparency” of language, as well as metalinguistic considerations that reflect their will to remake the meaning of words and to convey something of their real-life experience in spite of the inadequacies of language. In fact, author-survivors have to *translate* the world of the camps for their reader, a world where the language was a mixture of jargon, slang and sabir: the *Lagerszpracha*. Highly dialogic, testimonies reuse certain *Lagerszpracha* mechanisms – to show violence – and reverse them through discursive techniques that Bakhtin calls hybridization. In order to accurately convey their experience, the author-survivors must resort to their reader’s imagination by using literary techniques such as intertextuality and intermediality, even though most of them have prefaced their testimony with a denial of literary intent. Resorting to works of fiction enables them to *evoke* a universe that would otherwise be inconceivable to any “civilized” mind – though such parallels might result in the reader misunderstanding the reality of the camps. By including photographs and referring to theater, the authors draw on other media in their written testimonies, deeming that

a single medium cannot suffice to express the concentration camp experience. This thesis reflects on the ethical and literary choices made by the author-survivors who, despite their desire to write an “accurate documentary” in a neutral and straightforward style, are confronted with the insufficient nature of language and must resort to literary techniques to impart to their reader an otherwise unimaginable reality.

**Keywords:** concentrationary literature; testimonies; Holocaust literature; Primo Levi; Robert Antelme; David Rousset; Liana Millu; literature and linguistics; intertextuality; intermediality.

## Table des matières

Liste des sigles .....	x
Biographie des auteurs du corpus principal .....	xi
Remerciements.....	xiii
Avant-propos.....	xv
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
Les témoignages et le contexte d'après-guerre.....	2
Les témoignages, des textes « non littéraires ».....	15
Des témoignages écrits « méconnus ».....	17
Corpus et démarche .....	20
Deux grandes tendances interprétatives.....	23
Entre éthique et esthétique : les dilemmes des auteurs-survivants.....	26
<b>Partie 1 : Prolégomènes aux témoignages concentrationnaires .....</b>	<b>30</b>
<b>Chapitre 1 : La notion d'indicible .....</b>	<b>31</b>
L'« indicible » historique.....	33
« Indicible » en linguistique .....	34
L'attrait du silence .....	38
L'indicible imposé.....	42
L'« indicible » chez les littéraires.....	44
Comparaison : L'indicible chez Robert Antelme et Marguerite Duras .....	50
Conclusion .....	56
<b>Chapitre 2 : Le paratexte des témoignages.....</b>	<b>58</b>
Les raisons d'écrire.....	61
Les thèmes du <i>pourquoi</i> .....	67
Le dilemme entre véracité et littérature .....	73
Fiction et diction.....	75
Langage et imagination .....	82
Conclusion .....	89
<b>Partie 2 : Aspects linguistiques des témoignages .....</b>	<b>91</b>
<b>Chapitre 3 : Les non-coïncidences du dire.....</b>	<b>92</b>
Nomination de l'entre-deux.....	93
Dire d'un mot où se profile un autre mot .....	95
Dire d'un mot PUIS d'un autre mot .....	97
Modalités irréalisantes du dire.....	99
Locution « si l'on peut dire » .....	100
Prédications négatives explicitant l'échec du dire.....	101
Formes du « déjà-répété ».....	105
Formes de « ce qu'on appelle communément X » .....	106
Formes de « ce qu'on appelle X » .....	109
Conclusion .....	112
<b>Chapitre 4 : Réflexions métalinguistiques .....</b>	<b>114</b>
Réflexions métalinguistiques chez Robert Antelme.....	118

Communication .....	118
Imagination .....	124
La corporéité du langage .....	126
Points de vue d'Antelme, de Levi et de Dufournier sur la langue des camps .....	130
Robert Antelme .....	130
Primo Levi .....	131
Denise Dufournier .....	135
La parole des camps .....	138
Le haut-parleur de Buchenwald .....	138
La libération : Re-prise de parole humaine .....	140
Conclusion .....	145
<b>Chapitre 5 : Dialogisme et <i>Lagerszpracha</i> .....</b>	<b>148</b>
La langue totalitaire .....	149
La <i>Lagerszpracha</i> .....	155
Le jargon .....	158
L'argot .....	161
Le sabir .....	169
Mécanismes de la LTI dans la <i>Lagerszpracha</i> .....	173
La violence verbale .....	173
Les euphémismes .....	177
Le dialogisme bakhtinien .....	182
Mises en évidence des mots d'autrui .....	185
L'hybridation .....	195
Conclusion .....	201
<b>Partie 3 : Ressources littéraires .....</b>	<b>203</b>
<b>Chapitre 6 : L'intertextualité testimoniale .....</b>	<b>204</b>
La notion d'intertextualité .....	205
Julia Kristeva .....	206
Roland Barthes .....	209
Michael Riffaterre .....	211
Laurent Jenny .....	216
Gérard Genette .....	222
Tiphaine Samoyault .....	224
Notre approche .....	226
Présence de la littérature dans les camps et au seuil des témoignages .....	229
Intertextualité diégétique .....	229
Les épigraphes .....	241
Figures littéraires : recours à Jarry, Kafka et Dante .....	245
Jarry et Kafka chez David Rousset .....	246
Dante Alighieri dans les témoignages .....	254
<i>Intertextualité relationnelle</i> .....	257
<i>Dante chez Levi</i> .....	267
<i>Intertextualité transformationnelle</i> .....	288
Conclusion .....	294
<b>Chapitre 7 : L'intermédialité des témoignages .....</b>	<b>298</b>
Le concept d'intermédialité .....	301
La photographie .....	305
L'intégration de photographies : une « combinaison de médias » .....	308
L'analogie photographique .....	322
Le théâtre du camp .....	327



Le champ lexical du théâtre.....	329
La métaphore filée du théâtre .....	336
Conclusion .....	348
<b>Conclusion .....</b>	<b>353</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>xviii</b>
<b>I. Corpus principal.....</b>	<b>xviii</b>
<b>II. Corpus secondaire.....</b>	<b>xviii</b>
<b>III. Corpus critique .....</b>	<b>xix</b>
1. Études critiques.....	xix
a) Sur les œuvres du corpus et la littérature concentrationnaire.....	xix
b) Autour du témoignage, de la Shoah et des camps nazis .....	xxiv
c) Sur la langue des camps et les langages totalitaires .....	xxvi
d) Sur la photographie et le théâtre.....	xxvii
2. Études théoriques et méthodologiques .....	xxix
a) Théorie littéraire .....	xxix
b) Théorie linguistique .....	xxx
3. Études historiques sur la Seconde Guerre mondiale, la Shoah, les camps nazis.....	xxxiii
<b>IV. Autres sources testimoniales.....</b>	<b>xxxiv</b>
<b>V. Autres œuvres abordées.....</b>	<b>xxxv</b>
<b>VI. Dictionnaires .....</b>	<b>xxxvi</b>
<b>VII. Varia .....</b>	<b>xxxvi</b>

## Liste des sigles

- (EH) Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Éditions de la Cité universelle, 1947.
- (FB) Liana Millu, *Il Fumo di Birkenau*, Milan, La Prora, 1947.
- (FF) Liana Millu, *La Fumée de Birkenau*, traduit de l'italien, Paris, Cerf, coll. « Toledot-Judaïsmes », 1993.
- (FJ) Suzanne Birnbaum, *Une Française juive est revenue*, Paris, Éditions du Livre français, 1946.
- (MC) Aldo Bizzarri, *Mauthausen: città ermetica*, Rome, OET-Edizioni Polilibreria, 1946.
- (MM) Denise Dufournier, *La Maison des mortes*, Paris, Hachette, 1945.
- (QB) Marcel Conversy, *Quinze Mois à Buchenwald*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, coll. « Documents d'aujourd'hui », 1945.
- (QP) Giuliana Tedeschi, *Questo povero corpo*, version anastatique, présentation d'Anna Bravo, introduction de Lucio Monaco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. « Quaderni della Memoria », 2005 [1946].
- (RA) Guy Kohen, *Retour d'Auschwitz. Souvenirs du déporté 174 949*, Paris, Chez l'Auteur, 1945.
- (SC) Primo Levi, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.
- (SQ) Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turin, De Silva, 1947.
- (UC) David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.

## Biographie des auteurs du corpus principal

Robert Antelme (1917-1990) : Communiste et membre du réseau de résistance Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés (MNPGD) dirigé par François Mitterrand, Robert Antelme est arrêté en juin 1944 et emprisonné à Fresnes, puis à Compiègne, d'où il est déporté à Buchenwald. Il passe la majorité de son incarcération à Gandersheim, un *Kommando* de Buchenwald. Devant l'avancée des Alliés, il est évacué et doit subir les marches de la mort, qui l'amènent à Dachau. Atteint du typhus, il y est libéré clandestinement par des amis du MNPGD et retrouve Paris en mai 1945. Il publie son témoignage en 1947 auprès des éditions de la Cité universelle, une petite maison d'édition qu'il fonde avec Marguerite Duras.

Suzanne Birnbaum (1903-1975) : Propriétaire d'un magasin de couture rue de Chazelles à Paris, Suzanne Birnbaum s'y fait arrêter en raison de sa judéité. Elle est déportée depuis Drancy à Auschwitz-Birkenau en janvier 1944, à l'âge de 40 ans. Elle y passera la majeure partie de son incarcération, avant d'être transférée à Bergen-Belsen, à Raguhn, puis à Theresienstadt, où elle arrivera le lendemain de la libération du camp. Elle écrit son témoignage au courant de l'année 1945 et le publie à compte d'auteur en 1946 (les Éditions du Livre Français en assurent l'impression).

Aldo Bizzarri (1907-1953) : Diplômé de lettres, Aldo Bizzarri pratique le journalisme, puis l'enseignement, qui l'amène à quitter l'Italie. De 1934 à 1944, il habite successivement à Santiago (Chili), à Rennes, à Lisbonne et à Budapest, où il est arrêté pour activités anti-nazies et envoyé à Mauthausen. De retour en Italie après la guerre, il publie son témoignage, *Mauthausen: città ermetica*, en 1946. L'année suivante, il fait paraître une fiction basée sur son expérience concentrationnaire, *Proibito vivere* (1947). Il poursuit une activité littéraire et journalistique jusqu'à sa mort, en 1953.

Marcel Conversy (1897-?) : Journaliste dans sa ville natale de Thonon-les-Bains, Marcel Conversy est arrêté par la Gestapo, sous dénonciation, pour introduction de journaux suisses en France. Interné successivement à la prison de Montluc (Lyon) et à Compiègne, il est déporté à Buchenwald en janvier 1944. Il revient en France en passant par l'hôtel Lutétia et publie en 1945, à Genève, le témoignage de son expérience.

Denise Dufournier (1915-1994) : Avocate et résistante française, Denise Dufournier est membre du réseau Comète. Dénoncée, elle est emprisonnée d'abord à Fresnes, puis à Compiègne, d'où elle est déportée à Ravensbrück en janvier 1944 dans le convoi dit « des 27 000 ». Elle y survit et publie le témoignage de son expérience en 1945, aux éditions Hachette, préfacé par Maurice Schumann. En avril 1946, elle épouse à Paris le diplomate britannique James McAdam Clark et s'installe en Angleterre, où elle aura deux filles.

Guy Kohen (c. 1924-?) : Arrêté dans la Creuse sans avoir encore pu obtenir de faux papiers pouvant cacher son identité juive, Guy Kohen est emprisonné à Limoges, puis à Drancy. Il est déporté à Auschwitz-Monowitz en mars 1944. En janvier 1945, il fait partie des marches de la mort et est libéré, en chemin, par les soldats de l'Armée rouge. Il récupère pendant six semaines dans un hôpital géré par les Russes à Sosnowiec, puis se dirige à Katowice et Odessa, d'où il prend un bateau pour Marseille. Il rentre à Paris en mai 1945. La même année, il publie son témoignage à compte d'auteur (la Librairie R. Leroy en assure l'impression).

Primo Levi (1919-1987) : Docteur en chimie, Primo Levi est arrêté par la Milice fasciste dans la Vallée d'Aoste, où il se cachait avec d'autres *partigiani*. En février 1944, il est déporté en tant que Juif à Auschwitz-Monowitz depuis le camp de Fossoli. Il est libéré à Auschwitz en janvier 1945 par l'Armée rouge. Après un long détour par de nombreux pays d'Europe de l'Est, il retrouve Turin en octobre 1945. Il publie son témoignage en 1947 chez De Silva, une petite maison d'édition turinoise. Il continuera d'écrire et deviendra un écrivain renommé à partir des années 1960 en Italie et 1980 sur la scène internationale.

Liana Millu (1914-2005) : Enseignante et journaliste à Livourne jusqu'à l'adoption des lois raciales de 1938, Liana Millu entre dans la Résistance anti-fasciste à Gênes, dans le réseau Otto. Arrêtée à Venise en 1944, elle est déportée à Auschwitz-Birkenau, où elle passe la majeure partie de son incarcération. Elle est ensuite transférée à Ravensbrück, puis à Malchow. De retour en Italie, elle publie son témoignage en 1947 chez La Prora, à Milan. Elle continue de témoigner et d'écrire sur son expérience concentrationnaire pendant des décennies.

David Rousset (1912-1997) : Journaliste, trotskiste français dès avant la guerre et sous l'Occupation, David Rousset est arrêté pour faits de résistance par la Gestapo et interné à Fresnes, d'où il est déporté à Buchenwald en janvier 1944. Il est transféré tour à tour à Porta Westphalica, à Neuengamme, dans les mines de sel de Helmstedt et à Wöbbelin, d'où il est libéré par l'armée américaine en mai 1945. Il fait paraître des passages de son futur témoignage dans *La Revue internationale* et dans *Les Temps modernes* en 1945 et début 1946, puis le publie en 1946 aux éditions du Pavois dans la collection que dirige Maurice Nadeau. Son livre remporte le prix Renaudot la même année. Rousset poursuivra une vive activité d'écriture (notamment *Les Jours de notre mort*, 1947) et de dénonciation des régimes concentrationnaires, qui le mènera à une rupture d'avec les communistes en 1949.

Giuliana Tedeschi (1914-2010) : Diplômée de linguistique, Giuliana Tedeschi est arrêtée à Turin en mars 1944, sous dénonciation, avec son mari Giorgio Tedeschi et sa belle-mère, en raison de leur judéité. Elle est déportée à Auschwitz-Birkenau, d'où elle est évacuée en janvier 1945. Elle est libérée sur la route par des soldats russes. À son retour en Italie, elle retrouve ses deux filles (cachées par sa domestique), mais son mari et sa belle-mère ne reviendront pas de leur déportation. Elle publie son témoignage en 1946 chez EDIT, à Milan. Elle effectuera plus tard une réécriture de ce témoignage, publiée sous le titre *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau* (1988).

## Remerciements

Je souhaite d'abord remercier ma directrice de thèse, Marie-Pascale Huglo, qui a vu mûrir ce projet depuis ses premières ébauches et qui a toujours su m'indiquer la bonne voie à suivre avec une finesse et une justesse sans égales. Je remercie mon codirecteur de thèse, Alain Goldschläger, pour sa profonde érudition qu'il se fait une réelle joie de transmettre. J'en profite ici pour le remercier, ainsi que sa femme Léa, de leur chaleureux accueil pendant mes séjours à London. Chez mes deux codirecteurs, je tiens à saluer le soutien indéfectible, la grande sensibilité et l'attention scrupuleuse sans lesquels cette étude n'aurait pas vu le jour.

Un énorme merci va au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) pour leur soutien financier ayant assuré la réalisation de ce travail. Merci à la Holocaust Educational Foundation (HEF) de l'Université Northwestern, grâce à laquelle j'ai pu participer en tant que Fellow au Summer Institute on the Holocaust and Jewish Civilization – un séjour qui a été pour moi aussi intensif qu'inoubliable, riche de savoirs et d'amitiés. Pour leur financement de mobilité, merci au Toni Schiff Memorial Fund par l'intermédiaire du Pears Institute for the study of Antisemitism (Birkbeck, University of London), à la Holocaust Educational Foundation de l'Université Northwestern (Lessons and Legacies XV), aux programmes RACLÉES et PARSECS, au comité de subvention du DLLF et à Marie-Pascale Huglo.

Je remercie tout particulièrement Barbara Agnese, qui a été une conseillère hors pair et dont l'aide généreuse quant aux difficultés de traduction de l'italien a été grandement appréciée. Je tiens à remercier Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis, grâce à qui j'ai travaillé à un remarquable projet de recherche sur la mémoire musicale et la résistance dans les camps, et auprès de qui j'ai trouvé un exemple admirable de rigueur et de minutie.

Pour leur conversation et leurs conseils indispensables ayant orienté mon processus de recherche et de réflexion pendant ce parcours, je souhaite remercier les personnes suivantes : Doris Bergen, Rémy Besson, Lucie Bourassa, Micheline Cambron, Boaz Cohen, Niek et

Robert Jan Delfos, Gabriel Finder, Guido Furci, Alexandra Garbarini, Jennifer Geddes, Simone Gigliotti, Henry Greenspan, Roel Hijink, Christiane Kègle, Madelon de Keizer, Joanna Krongold, Evelyne Ledoux-Beaugrand, Rocco Marzulli, Erin McGlothlin, Benoît Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge, Avinoam Patt, Carl Perrault, Claudia Polledri, Lyndsey Stonebridge, Mariangela Tobbia, Johanne Villeneuve.

Avec gratitude, je remercie les survivants de la Shoah, les résistants et les anciens combattants qui m'ont si généreusement fait part de leur expérience personnelle pendant la Seconde Guerre mondiale.

Je remercie les bibliothèques et les fonds d'archives suivants : l'Institut de Recherche sur la Littérature de l'Holocauste à London (Ontario), la Bibliothèque publique juive à Montréal, la Fondazione Memoria della Deportazione dell'Associazione Nazionale Ex Deportati nei Campi Nazisti (ANED) à Milan, le Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (Fondazione CDEC) à Milan, l'Istituto Storico Toscano della Resistenza e dell'Età contemporanea à Florence, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) à Florence, le Centro Internazionale di Studi Primo Levi à Turin, La contemporaine (anciennement BDIC) à Nanterre, la Bibliothèque de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP) à Paris, la Bibliothèque de Yad Vashem à Jérusalem. Merci également à la Bibliothèque des lettres et sciences humaines (BLSH) de l'Université de Montréal et aux incontournables services du Prêt entre bibliothèques (PEB) et de la carte BCI.

Pour leur constant encouragement, je tiens à remercier tout spécialement mes parents, Louise et Richard, mon frère, Guy, mes beaux-parents, Nina et Lyon, ainsi que mon beau-frère et ma belle-sœur, Adrian et Marie-Eve. Il me semble important de remercier ma mère une deuxième fois pour ses nombreuses relectures et son écoute attentive – un don rare et précieux.

Enfin et surtout, un merci plein d'amour à Mitchell, avec qui je partage ma vie entre de longues conversations et de grands éclats de rire.

## **Avant-propos**

Il s'avère impossible d'aborder le sujet de la Shoah et de l'univers concentrationnaire sans se sentir personnellement impliqué : aussi est-il facile de croire que l'on peut en saisir la portée. Pourtant, mes cinq années de recherches m'ont appris que je n'en connais – et n'en comprends – qu'une infime fraction. Car la Shoah demeure un gouffre en grande partie inexplorable : nous pouvons en connaître certains faits, mais tant d'autres resteront sans preuves et sans témoins ; nous pouvons tâcher d'en comprendre quelque chose, mais nous n'arriverons pas à éprouver toute la souffrance vécue individuellement par des millions de femmes, d'hommes et d'enfants. L'empathie humaine, quoi qu'on en dise, ne va pas si loin. Lorsqu'on aborde la Shoah en tant que chercheur, une partie du travail réside dans la reconnaissance de ses propres limites. Des affirmations selon lesquelles la lecture de témoignages fait du lecteur un témoin à son tour, comme le prétend Anne Martine Parent en conclusion de sa thèse, révèlent l'indiscernabilité courante et malheureuse, même chez les critiques, entre savoir et compréhension. Les mots, bien que chargés d'un pouvoir évocateur incontestable, ne remplacent pas l'expérience.

Dans son discours d'ouverture à une conférence intitulée « Emerging Questions in Holocaust Testimonies Research » qu'il donnait à l'Université de Virginie en novembre 2017, Lawrence Langer nous a mis en garde contre cette commune propension qui nous pousse à essayer d'extraire de la Shoah quelque valeur positive qui puisse calmer notre angoisse devant tant de souffrances. Dans les salles de classe comme dans les ouvrages scientifiques, on aborde la Shoah à coups de morale, de résilience et de rédemption. J'avoue avoir moi aussi, un

temps, voulu croire que parler apaisait la douleur de la mémoire. Que l'écriture et la littérature étaient salvatrices. Que les témoignages et les monuments commémoratifs avaient le pouvoir d'immortaliser les victimes. Nous sommes pétris, sans le savoir, d'idées reçues qui nous évitent de ressentir trop intimement le désespoir des autres. D'où, notamment, la difficulté qu'ont éprouvée et qu'éprouvent encore nombre de survivants à faire passer leur histoire. L'admettre est déjà un pas vers une meilleure posture éthique vis-à-vis d'une expérience que nous ne pourrons jamais, vraiment, comprendre.



« *Vous* qui lisez ceci, vous devez faire l'effort d'imaginer des scènes d'épouvante, mais nous qui les vivions, c'est le monde des vivants qu'il nous fallait imaginer. »

Germaine Tillion

## Introduction

En 1929, Jean Norton Cru publiait *Témoins*<sup>1</sup>, un ouvrage analysant et critiquant un peu plus de trois cents écrits de combattants de la Grande Guerre parus en français entre 1915 et 1928. Ancien combattant lui-même, ce professeur de littérature au Williams College visait avant tout à « donner une image de la guerre d'après ceux qui l'ont vue de plus près [...], les seules [voix] autorisées à parler de la guerre, non pas comme un art, mais comme un phénomène humain<sup>2</sup> ». Dénonçant l'immense mensonge – échafaudé de siècle en siècle par l'historiographie militaire et la littérature épique – dépeignant la guerre comme un joyeux mélange de « courage, [de] patriotisme [et de] sacrifice<sup>3</sup> », son livre créa une polémique dans les cercles d'historiens comme de littéraires<sup>4</sup>. Ce faisant, la voix des « simples » témoins de la guerre se voyait placée, pour la première fois, au centre même des débats. Quinze ans plus tard, le procès de Nuremberg (1945-1946) réintroduisait, à une échelle autrement considérable, les témoignages juridiques dans l'espace public. Or en raison de la nature même du système pénal se concentrant sur les accusés plutôt que sur les victimes, la parole de ces dernières s'est trouvée reléguée au second plan<sup>5</sup>, d'autant plus que l'on a accordé une valeur accusatrice bien

---

<sup>1</sup> Jean Norton Cru, *Témoins*, préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006 [1929].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Frédéric Rousseau, *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L'Affaire Norton Cru*, Paris, Le Seuil, 2003 et Charlotte Lacoste, « L'invention d'un genre littéraire : *Témoins* de Jean Norton Cru », *Texte !*, vol. 12, n° 3, juillet 2007 [[http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste\\_L-invention%20d-un%20genre.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_L-invention%20d-un%20genre.pdf)] (page consultée le 24 octobre 2018).

<sup>5</sup> Notons que le procès de Nuremberg n'était pas spécifiquement un procès de la Shoah : sur quatre-vingt-quatorze personnes appelées à témoigner pendant les onze mois du procès, trois seulement étaient juives (Laura Jockusch, « Justice at Nuremberg? Jewish Responses to Nazi War-Crime Trials in Allied-Occupied Germany », *Jewish Social Studies*, vol. 19, n° 1, 2012, p. 108-110).

supérieure aux documents allemands qu'aux témoignages<sup>6</sup> – lesquels n'apportent pas, en soi, de preuve tangible. À cet égard, le procès de Nuremberg situe le contexte social de l'après-guerre en ce qui concerne la réception des récits racontés par les survivants des camps et de la Shoah : on souhaite mesurer l'importance des crimes perpétrés par les nazis, sans cependant connaître les « détails » de l'expérience de leurs victimes<sup>7</sup>. Les témoignages écrits formant le corpus de cette étude ont été rédigés et publiés dans ce climat.

### Les témoignages et le contexte d'après-guerre

Renaud Dulong a bien montré qu'il ne suffit pas d'avoir *vu* un événement pour être témoin oculaire : il faut aussi *affirmer* y avoir assisté. La prise de parole enclenche l'acte testimonial marqué de sa « certification biographique », qui amène le témoin à s'engager

---

<sup>6</sup> Donald Bloxham, « Jewish Witnesses in War Crimes Trials of the Postwar Era », dans David Bankier et Dan Michman (dir.), *Holocaust Historiography in Context: Emergence, Challenges, Polemics and Achievements*, Jérusalem, Yad Vashem / Berghahn Books, 2008, p. 540 et Michael R. Marrus, « Holocaust at Nuremberg », *Yad Vashem Studies*, n° 26, 1998, p. 19, cités dans Laura Jockusch, « Justice at Nuremberg? », *art. cit.*, p. 135.

<sup>7</sup> À titre d'exemple, cet échange lors du témoignage de Severina Shmaglevskaya (rescapée d'Auschwitz-Birkenau) au procès de Nuremberg représente bien le refus d'entendre général auquel se sont heurtés les survivants à leur retour : « *SHMAGLEVSKAYA: What I want to say is that in some cases the kitchen utensils and pots contained remains of food, and in others there was human excrement. Each of the workers received a pail of water, and had to wash a great number of these kitchen utensils during one half of the day. These kitchen utensils, which were sometimes very badly washed, were given to people who had just arrived at the concentration camp. From these pots and pans they had to eat, so that often they caught dysentery and other diseases from the first day. THE PRESIDENT: Colonel Smirnov, I don't think the Tribunal wants quite so much of the detail with reference of these domestic matters. MR. COUNSELLOR SMIRNOV: The witness was called here with a view to describing the attitude of the Germans toward the children in the camps. THE PRESIDENT: Will you keep her to the part of her testimony which you wish to bring out?* » (« *SHMAGLEVSKAYA* : Ce que je veux dire, c'est que dans certains cas, les ustensiles de cuisine et les casseroles contenaient des restes de nourriture, et dans d'autres, il y avait des excréments humains. Chaque travailleur recevait un seau d'eau et devait laver un grand nombre de ces ustensiles de cuisine pendant la moitié de la journée. Ces ustensiles de cuisine, qui étaient parfois très mal lavés, étaient remis aux gens qui venaient d'arriver au camp de concentration. De ces casseroles et chaudrons, ils devaient manger, de sorte qu'ils attrapaient la dysenterie et d'autres maladies dès le premier jour. LE PRÉSIDENT : Colonel Smirnov, je ne crois pas que le Tribunal veuille tant de détails en ce qui concerne ces questions domestiques. M. LE CONSEILLER JURIDIQUE SMIRNOV : Le témoin a été appelé ici afin de décrire l'attitude des Allemands envers les enfants des camps. LE PRÉSIDENT : Pouvez-vous lui demander de s'en tenir à la partie de son témoignage que vous voulez faire ressortir ? ») (The Avalon Project, « Nuremberg Trial Proceedings vol. 8. Sixty-ninth day, Wednesday, 27 February 1946 » [<http://avalon.law.yale.edu/imt/02-27-46.asp#shmaglevskaya1>] (page consultée le 24 octobre 2018); notre traduction ; nous soulignons).

personnellement à faire et refaire le compte rendu de son expérience<sup>8</sup>. On s'attend dès lors à ce qu'il incarne non seulement la vérité, mais aussi la stabilité dans la mesure où on croit qu'il se doit de rester fidèle à une même version des événements au fil de ses récits – qui peuvent s'échelonner sur de longues années<sup>9</sup>. Or, poursuit Dulong, le témoignage implique toujours la présence d'un interlocuteur qui en influence nécessairement la qualité<sup>10</sup>. Dans un cadre juridique ou dans une entrevue d'histoire orale, le récit s'effectue de manière interactive : le témoin reçoit une rétroaction immédiate qui le pousse à clarifier ses propos – ou, lorsque la personne à qui il s'adresse se montre maladroite, à taire certaines circonstances. Dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale, la grande majorité des survivants des camps nazis n'ont pas trouvé cet important interlocuteur. Leurs histoires ont été accueillies avec répugnance et, plus souvent encore, par une totale incompréhension ou un refus catégorique d'entendre<sup>11</sup>. Cela n'a pourtant pas fait taire les survivants qui, mus par une volonté inextinguible de faire savoir au monde ce qu'ils avaient subi – tenant ainsi une promesse faite à ceux qui n'étaient pas revenus<sup>12</sup> –, ont fait paraître une quantité considérable

---

<sup>8</sup> Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire : Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, p. 12.

<sup>9</sup> L'idée d'une « identique version des faits » est contestée par des spécialistes du témoignage, qui remarquent une évolution du récit des survivants au fil des entrevues accordées (voir notamment Henry Greenspan, *On Listening to Holocaust Survivors: Beyond Testimony*, 2<sup>e</sup> édition, St-Paul, Paragon House, 2010 et Noah Shenker, « Telling and Retelling Holocaust Testimonies », dans *Reframing Holocaust Testimony*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 151-191).

<sup>10</sup> Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>11</sup> Ainsi le formule Simone Veil dans un entretien avec Annette Wieviorka : « On entend souvent dire que les déportés ont voulu oublier et ont préféré se taire. [...] Si je prends mon cas, j'ai toujours été disposée à en parler, à témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre. Ce que nous disions était trop dur, pouvait paraître cynique. [...] Il est vrai que la bêtise de certaines questions posées, le doute parfois exprimé sur la véracité de nos récits ou au contraire l'interrogation "gourmande" de ceux qui espéraient des récits encore plus horribles que la réalité pour satisfaire une imagination sadique avide de sensationnel nous ont incité à la prudence et à choisir nos interlocuteurs. [...] Cette incompréhension, ces difficultés, nous les retrouvons en famille. Peut-être même surtout dans nos familles, c'est le silence : un véritable mur entre ceux qui ont été déportés et les autres » (Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [1992], p. 170).

<sup>12</sup> Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, avec la collaboration de Jacques Ch. Lemaire, Bruxelles, Racine, 2016, p. 91.

d'écrits sur la déportation au sortir des camps de la mort<sup>13</sup>. La grande majorité de ces récits a été publiée auprès de petites maisons d'édition ou à compte d'auteur, ne trouvant au surplus qu'un lectorat restreint, composé surtout de connaissances (famille, amis) et d'autres survivants<sup>14</sup>. Tout au long de cette étude, il conviendra de garder à l'esprit ce contexte particulier dans lequel rédigent les auteurs de notre corpus, hantés par les souvenirs encore récents de leur incarcération, habités par la nécessité de *dire* cette expérience et néanmoins conscients du peu d'intérêt que suscitera leur récit. Sans véritable interlocuteur, les auteurs de témoignages écrivent néanmoins pour un Lecteur Modèle – soit, comme dans tout autre type de texte, un lecteur que prévoit le texte. Construction de l'auteur, le Lecteur Modèle ne correspond pas nécessairement à un lecteur réel, comme l'explique Umberto Eco :

un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas [...] que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement<sup>15</sup>.

Lorsque nous évoquerons le lecteur dans nos analyses, il s'agira d'un Lecteur Modèle (ou de Lecteurs Modèles) qu'inventent les auteurs-survivants dans une volonté – souvent illusoire – de dialogue.

---

<sup>13</sup> Annette Wieviorka dénombre 107 ouvrages de témoignages publiés entre 1945 et 1947 en France et, pour les mêmes années, Robert Gordon compte 55 écrits (témoignages et récits de fiction) parus en Italie (douze d'entre eux concernent l'expérience juive, huit sont des traductions) (Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 168 et Robert S. C. Gordon, « Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47 », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, Houndmills / New York, MacMillan Press / St. Martin's Press, 2000, p. 32-33).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Biblio Essais », 1985 [1979], p. 64.

Ne se rapportant pas forcément à un lecteur réel, le Lecteur Modèle peut cependant *se fonder* sur un public concret. En précisant vouloir informer leur lecteur<sup>16</sup>, des auteurs-survivants tentent de réorienter certaines conceptions déjà cristallisées dans la conscience collective de l'après-guerre. Ce public, en effet, ne sait pas *absolument rien* des camps nazis : il a vu les actualités filmées et les photographies prises par les Alliés à l'ouverture des camps dans le sillage de la Libération, il a lu les journaux, il a suivi le procès de Nuremberg. Les attentes du public, en matière de témoignages de survivants, s'inscrivent dans le registre du spectaculaire – en raison notamment du caractère percutant des images circulant abondamment pendant cette période. En termes dialogiques, le témoin *répond* à cette construction narrative en écrivant contre cette représentation spectaculaire ; son récit vise à modifier l'horizon d'attente de ce type de lecteur. Précisons cependant que si ce Lecteur Modèle (général) se forge en fonction d'un contexte social précis, son identité (particulière) s'avère différente d'un auteur-survivant à l'autre. Ainsi, Suzanne Birnbaum s'adresse directement, à un moment de son témoignage, à une autre survivante (qui fera incidemment paraître son propre témoignage l'année suivante) : « Tout à coup, Isis, la stubowa, trouve cette gamelle derrière mon lit, entre deux coyas : la mienne, où nous étions trois, avec *Louise Alcan* et Sarah (*tu te souviens de cela, Louise ?*) et celle de trois Italiennes, gentilles mais

---

<sup>16</sup> Dans sa préface, Gaetano De Martino affirme vouloir « *contribuire ad un giusto orientamento dell'opinione pubblica* » (« contribuer à une juste orientation de l'opinion publique ») (Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista*, Milan, Alaya, 1945, p. 8 ; notre traduction). Louise Alcan écrit dans la conclusion de son témoignage : « À notre retour, il nous a semblé que la terre et le ciel de France, nos familles, nos amis étaient ce que nous pouvions attendre de meilleur. Les premiers mois furent durs, la réadaptation se fit lentement. La joie ne venait pas, car nous avions ramené trop de morts avec nous. [...] Nous avons compris que notre retour avait un autre sens, celui de la lutte que nous devons mener pour rester fidèles à nos amis disparus qui nous ont dit avant de mourir : “*Que l'on sache ce que nous avons vécu* et que les responsables soient châtiés.” 6.000 rapatriés sont morts des suites de leur déportation. Il faut que ceux qui restent *fassent comprendre à tous ce qu'a été cette négation de l'humain* et le danger qui peut à nouveau menacer le monde civilisé tant que tous les responsables n'auront pas été mis hors d'état de nuire où qu'ils se trouvent et si haut placés soient-ils (Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, Limoges, Éditions d'Art, 1947, p. 119 ; nous soulignons).

peureuses » (FJ, p. 73 ; nous soulignons). Cet aparté laisse comprendre que dans la projection de son Lecteur Modèle, Birnbaum imaginait – en partie du moins – d’autres survivants, et plus particulièrement celles ayant partagé son martyre. Tout autrement, Primo Levi s’adresse non seulement à un lecteur n’ayant pas vécu l’expérience de la déportation, mais aussi à un lecteur non juif puisqu’il lui explique la profession du Melamed : « *i suoi compagni mi hanno detto che è rabbino, è anzi un Melamed, un dotto della Thorà*<sup>17</sup> » (SQ, p. 65). L’on peut ici apprécier la distance pouvant s’établir entre le Lecteur Modèle (imaginé par l’auteur) et le lecteur réel qui lira effectivement le texte, alors que la circulation initiale de *Se questo è un uomo*, limitée à la vente de 1 500 copies, s’effectue essentiellement dans un milieu piémontais, juif et de gauche<sup>18</sup>. « Le » Lecteur Modèle envisagé par les auteurs-survivants endosse une identité plurielle variant entre les différents témoignages et même parfois au sein d’un même récit s’adressant, ici ou là, à des Lecteurs Modèles différents.

En France comme en Italie, la société d’après-guerre doit composer avec une mémoire et une identité fracturées, alors que certaines factions se retrouvent perdantes et d’autres victorieuses<sup>19</sup>. La France construit un récit national évacuant son passé vichyste et glorifiant la Résistance, personnifiée par le général de Gaulle. Dans ce contexte, les témoignages des résistants communistes (opposés au gaullisme) sont accueillis avec suspicion à l’aube de la

---

<sup>17</sup> « [S]es camarades m’ont dit que c’était un rabbin, et même un Melamed, un connaisseur de la Thora » (SC, p. 102-103).

<sup>18</sup> Ernesto Ferrero, « Introduzione », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: Un’antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997, p. VII. Notons que *Se questo è un uomo* de Primo Levi, initialement refusé par l’éditeur Einaudi, a d’abord été publié par la petite maison d’édition De Silva en 1947. Sa seconde édition en 1958, chez Einaudi cette fois, permettra une plus grande diffusion de l’œuvre (qui comprendra d’ailleurs des réécritures et des ajouts majeurs – dont un chapitre complet – augmentant le texte original d’une trentaine de pages).

<sup>19</sup> Rosario Forlenza, « Sacrificial Memory and Political Legitimacy in Postwar Italy: Reliving and Remembering World War II », *History and Memory*, vol. 24, n° 2, 2012, p. 74.

guerre froide ; ceux des Juifs mentionnant la collaboration de la police française, particulièrement lors de la rafle du Vel' d'Hiv', ne peuvent qu'heurter le sentiment de culpabilité d'un lectorat souhaitant passer – et penser – à autre chose<sup>20</sup>. Dans son difficile cheminement vers l'entrée en vigueur de la constitution de la République italienne et ses premières élections démocratiques en 1948, l'Italie doit pour sa part s'extraire des décombres de la chute du régime fasciste, de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre civile ayant divisé le pays à partir de 1943. Pendant les années de la fin de la guerre et de l'immédiat après-guerre (1943-1947), les forces anti-fascistes – aux multiples allégeances – imposent une mémoire collective dépeignant les Italiens comme les victimes du fascisme et niant l'implication de l'Italie dans l'alliance de l'Axe. Cette vision glorifie les *partigiani* (anti-fascistes et anti-nazis), qualifiant la Résistance de « *secondo Risorgimento* » (deuxième unification italienne) – rappelant à la mémoire des Italiens la guerre d'unification ayant mené à l'établissement du Royaume d'Italie en 1861 –, l'associant à une guerre de libération patriotique contre l'ennemi incarné par le nazisme et le fascisme<sup>21</sup>. Ainsi, dans les récits nationaux de la France et de l'Italie en pleine reconstruction, la reconnaissance de la Shoah ne trouve que très peu de place.

Dans le cadre de l'examen des témoignages, il importe de savoir faire la différence entre la Shoah et l'entreprise concentrationnaire – une distinction qui ne s'imposait pas dans la majorité des esprits pendant l'après-guerre. Les rescapés juifs des camps nazis ont été déportés

---

<sup>20</sup> Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah, op. cit.*, p. 61-63.

<sup>21</sup> Rosario Forlenza, « Sacrificial Memory and Political Legitimacy in Postwar Italy », *art. cit.*, p. 73-74.



sur la seule base de leur judéité, survivant ainsi autant aux camps qu'à la Shoah<sup>22</sup>. Leurs témoignages relatent l'une des sombres pages de l'immense industrie meurtrière contre le peuple juif, qui a été mise en œuvre de multiples manières sur d'énormes territoires – des pogroms de Iași, d'Anvers, de Kaunas à la « Shoah par balles » des *Einsatzgruppen* à l'arrière du front de l'Est, des *Gaswagen* (camions à gaz) en Pologne et en Yougoslavie aux ghettos insalubres de Pologne, de Lituanie, de Biélorussie. Les camps eux-mêmes remplissaient des fonctions différentes, qu'il est essentiellement possible de répartir entre « camps d'extermination », « camps de concentration » et « camps de transit ». Les Juifs, les Roms et les Sinté des ghettos de l'Est que l'on envoyait à Belzec, Treblinka ou Sobibor n'en revenaient pas (sauf à de très rares exceptions), gazés la plupart du temps dans les heures suivant leur arrivée. Les témoignages des survivants des camps nazis formant notre corpus racontent nécessairement l'expérience des camps de concentration, aussi appelés « camps de la mort lente » : Mauthausen, Buchenwald, Ravensbrück, Dachau, Bergen-Belsen, Dora – parmi les plus connus, mais loin d'être les seuls. Cas hybride, Auschwitz-Birkenau – gigantesque

---

<sup>22</sup> « Shoah », mot hébreu signifiant « dévastation, catastrophe, calamité », désigne l'extermination systématique de six millions de Juifs d'Europe par les nazis et leurs collaborateurs entre 1933 et 1945. Le mot s'est imposé dans le monde francophone à la suite du film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. On lui préfère parfois le terme « Holocauste », dérivant du grec « *holokaustos* » et signifiant « brûlé tout à fait » – ce qui, argumente Giorgio Agamben, peut être perçu comme une offense quand il est rapproché à la manière dont sont partis en fumée des millions de Juifs sous l'Allemagne nazie (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Éditions Payot & Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2003 [1998], p. 33). D'aucuns, comme Henri Meschonnic, renient les deux mots à cause de leurs implications linguistiques : si « holocauste » renvoie à un sacrifice divin, « shoah » implique une catastrophe naturelle sans rapport avec une punition de Dieu – un terme « scandaleux » aux yeux de Meschonnic dans la mesure où l'on emploie un mot désignant un phénomène naturel pour parler d'un crime véritablement humain (Henri Meschonnic, « Pour en finir avec le mot "Shoah" », *Le Monde*, Débats, 21 février 2005, p. 10). Plus rarement, on emploie aussi le terme yiddish « hurban » (ou « hurbn ») signifiant « destruction, ruine », ou encore l'expression « génocide des Juifs ». Pour leur part, les Roms et les Sinté ont également choisi un terme pour désigner leur annihilation pendant la même période : *porrajmos*, un mot lui aussi contesté puisqu'il revêt une connotation de violence sexuelle (Anton Weiss-Wendt, *The Nazi Genocide of the Roma: Reassessment and Commemoration*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 23).

complexe de famine et d'esclavage<sup>23</sup>, de même que d'opérations de gazage – assumait à la fois les fonctions de camp de concentration et d'extermination. Ayant frappé l'imaginaire collectif de par son ampleur, Auschwitz sert souvent de métonymie pour parler de l'ensemble de l'entreprise concentrationnaire et même de la Shoah – un raccourci rhétoriquement percutant qui nous apparaît néanmoins réducteur dans la mesure où il contribue à une vision d'une certaine « hiérarchie de souffrances » selon laquelle Auschwitz en serait le noyau dur, évacuant ainsi une énorme part de l'expérience des autres victimes du nazisme.

Nous avons déjà mentionné que la population de l'après-guerre percevait mal la particularité juive de la déportation. En France, une idée reçue à propos de la Shoah résulte d'une confusion courante entre mémoire collective et psychanalyse, c'est-à-dire que l'on considère la conscience nationale comme s'il s'agissait de celle d'un individu. Des intellectuels et des figures publiques ont en effet insisté sur le fait que le génocide des Juifs a traumatisé à tel point la nation française qu'il a été refoulé jusque dans les années 1970 et 1980, deux décennies ayant vu – selon eux – un retour du refoulé collectif<sup>24</sup>. Il s'agit d'un mythe que s'est évertué à déconstruire le philosophe François Azouvi, qui l'a surnommé « le mythe du grand silence ». Dans son livre éponyme, il démontre le processus par lequel la compréhension française de la Shoah est passée de l'opinion dans les années 1940 (exprimée par des élites intellectuelles sur des plateformes à diffusion restreinte), à l'espace public dans les années 1950 (grâce à des séries de films et de « best-sellers »), à l'État dans les années 1960 et 1970 (qui a amorcé un processus de reconnaissance). Ainsi très rapidement, avance

---

<sup>23</sup> De nombreux prisonniers étaient consignés comme main-d'œuvre pour l'industrie de l'armement et les compagnies allemandes Krupp, Siemens, IG Farben et BASF, ou servaient de cobayes pour Bayer.

<sup>24</sup> François Azouvi, *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015 [2012], p. 16-17.

Azouvi, des intellectuels catholiques et protestants ont commencé à écrire sur la Shoah dans les journaux<sup>25</sup> – certains, dont François Mauriac, mentionnant explicitement les crimes commis contre les Juifs dès septembre 1944, suivant la libération de Paris<sup>26</sup>. Azouvi montre que nombre de survivants chrétiens des camps nazis – David Rousset, Robert Antelme, Eugen Kogon (rapidement traduit en français) – ont très tôt intellectualisé le système concentrationnaire, développant une « philosophie du nazisme et des camps » pavant la voie à une meilleure compréhension du totalitarisme<sup>27</sup> – et *a fortiori* de la Shoah. Néanmoins, les témoignages écrits *par* les survivants juifs dans l’après-guerre sont passés pour la plupart inaperçus au moment de leur publication.

Alain Goldschläger met de l’avant différentes raisons pour lesquelles les survivants juifs se sont heurtés à tant d’incompréhension et de méfiance à leur retour de déportation : de longues années de propagande antisémite en France marquaient encore les esprits et engendraient des soupçons qu’en tant que prétendus « maîtres des manipulations », les survivants juifs puissent exagérer leurs souffrances<sup>28</sup> ; les lecteurs devaient faire face à leur propre sentiment de culpabilité de n’avoir pas été en mesure de comprendre la signification de ce qui se passait devant eux : les témoignages de la Shoah obligeaient les lecteurs à faire un examen de conscience dont ils préféraient s’abstenir<sup>29</sup>. De plus, se sentant viscéralement trahis par leur propre pays, de nombreux auteurs de témoignages manifestent un ressentiment qui amplifie l’incompréhension entre les survivants juifs et leurs lecteurs d’après-guerre<sup>30</sup>. Les

---

<sup>25</sup> Dans *Témoignage chrétien*, *Le Figaro*, *Combat*, *L’Humanité*, etc.

<sup>26</sup> François Azouvi, *Le Mythe du grand silence*, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 140-156.

<sup>28</sup> Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 92 et 96.

témoignages écrits par les soldats et les membres de réseaux de Résistance ont trouvé bien meilleure réception. Comme le remarque Goldschläger, « le lecteur se sent moins surpris par leurs souffrances qui appartiennent à l'histoire de toutes les guerres. Ces combattants de l'ombre ont engagé un combat difficile et dangereux : ils méritent donc déférence et admiration et leur témoignage ne saurait être mis en cause<sup>31</sup> ». Dans l'Italie post-fasciste en quête de démocratie, la reconstruction nationale s'effectue sur la base d'une mythologie de la Résistance : aussi les témoignages des survivants des camps nazis ne font pas le poids devant les récits sur la vie partisane, tel *Il Sentiero dei nidi di ragno* (*Le Sentier des nids d'araignées*) (1947), premier roman d'Italo Calvino, qui amorcera sa renommée<sup>32</sup>.

L'immédiate reconnaissance publique d'un certain nombre de témoignages rédigés par des résistants français qui étaient aussi des intellectuels établis prouve que leur statut d'auteur leur conférait d'emblée une autorité testimoniale : *L'Univers concentrationnaire* (1946) publié par l'intellectuel trotskiste David Rousset s'est vendu à 160 000 exemplaires<sup>33</sup> et a obtenu le prix Renaudot en 1946<sup>34</sup> ; *L'Homme et la bête* (1947) du journaliste et écrivain Louis Martin-Chauffier, publié chez Gallimard, a reçu le prix Sainte-Beuve en 1948. Parmi les femmes résistantes, quatre ont été publiées auprès de maisons d'édition reconnues (Hachette, Tallandier, Fasquelle, Flammarion)<sup>35</sup>, bien qu'aucune n'ait remporté de prix littéraire<sup>36</sup>. Parmi

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>32</sup> Robert S. C. Gordon, « Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47 », *loc. cit.*, p. 33-34.

<sup>33</sup> Grégory Cingal, « Préface », dans David Rousset, *La Fraternité de nos ruines : Écrits sur la violence concentrationnaire (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2016, p. 31.

<sup>34</sup> *L'Univers concentrationnaire* de Rousset a aussi été nommé pour le prix Goncourt avec *Le Sacrifice du matin* de Pierre de Bénouville, un résistant qui n'a pas été déporté. Le Goncourt a été remporté par *Les Grandes vacances* de Francis Ambrière, un prisonnier de guerre incarcéré dans un stalag allemand de 1940 à 1945.

<sup>35</sup> Denise Dufournier, *La Maison des mortes*, Paris, Hachette, 1945 ; Simone Saint-Clair, *Ravensbrück*, Paris, Jules Tallandier, 1945 ; Marc Le Guillermé (pseudonyme), *Hors la vie : Journal d'une déportée*, Paris, Fasquelle, 1946 ; Yvonne Pagniez, *Scènes de la vie du bagne*, Paris, Flammarion, 1947. Nous excluons de cette liste les

les survivants juifs, seul le témoignage de Julien Unger a été publié par une maison d'édition prestigieuse, Gallimard : nous retenons de ce choix éditorial le fait que l'auteur adopte un style assez littéraire, qu'il s'emploie à montrer l'universalité de l'expérience de déportation et qu'il ne mentionne pas qu'il est Juif et qu'il a été incarcéré pour cette raison. Les autres témoignages parus en France entre 1945 et 1947 écrits par des femmes résistantes ou des survivants juifs ont été publiés soit par de petites maisons d'édition ou à compte d'auteur. Soulignons cependant que tous les résistants masculins *n'ont pas* immédiatement été reconnus comme des auteurs testimoniaux dignes de renommée. Un grand nombre d'entre eux ont également dû publier à compte d'auteur. *L'Espèce humaine* (1947) de Robert Antelme, aujourd'hui considérée comme l'une des grandes œuvres mondiales sur l'expérience concentrationnaire, est passée presque inaperçue dans l'après-guerre, publiée par les éditions de la Cité universelle, une petite maison d'édition fondée en 1945 par Antelme et Marguerite Duras qui ne publiera que trois ouvrages avant de fermer ses portes. Or les auteurs-survivants qui ont rapidement reçu un accueil favorable – en s'attirant un large lectorat et en remportant des prix littéraires – correspondaient à trois critères spécifiques : il s'agissait d'hommes chrétiens, membres de réseaux de Résistance et jouissant déjà d'une réputation intellectuelle ou littéraire. En fait, la plupart des témoignages publiés par les survivants juifs ou résistants n'ont obtenu que peu d'attention dans les années d'après-guerre puisqu'ils s'inscrivaient dans le genre testimonial, perçu d'emblée comme étant « non littéraire ».

---

romans, les témoignages de déportation en régime non-concentrationnaire et les publications traduites en français.

<sup>36</sup> Il vaut cependant la peine de mentionner que la journaliste, auteure et résistante Yvonne Pagniez, qui a publié *Scènes de la vie du bagne* (Flammarion, 1947), a reçu le Grand prix du roman de l'Académie française en 1949 pour son subséquent récit racontant son évasion d'un train la ramenant à Ravensbrück, *Évasion 44* (Flammarion, 1949).

L'une des raisons pour lesquelles *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset a remporté un tel succès tient au fait qu'il offrait une analyse politique du système des camps nazis – quoiqu'elle interprète erronément l'ampleur du génocide perpétré contre les Juifs et la manière dont il s'intégrait à ce système. Bien que Rousset mentionne « [l]es camps de Juifs et de Polonais » et caractérise Birkenau comme « la plus grande cité de la mort », il avance aussi qu'« [e]ntre ces camps de destruction et les camps “normaux”, il n'y a pas de différence de nature, mais seulement de degré » (UC, p. 50 et 51)<sup>37</sup>. Les survivants de la Shoah offrent une description bien différente – et bien plus exacte – de la spécificité du génocide des Juifs précisément parce qu'ils étaient eux-mêmes les victimes visées par ces mesures criminelles et en ont été directement témoins. Dans son récit publié à compte d'auteur, Guy Kohen raconte le souvenir traumatique – et particulièrement sonore – de son arrivée à Auschwitz alors que les enfants de son convoi s'en faisaient arracher pour être gazés :

La scène que je vécus alors ne sortira jamais de mon esprit, dussé-je vivre cent ans. Tous ces hommes, toutes ces femmes, tous ces vieillards, tous ces enfants, chargés comme du mauvais bétail dans des camions, les cris, les hurlements qui fusaient au démarrage brusque des voitures, les petits qui appelaient « Maman, maman », tout cela la cervelle d'un homme ne peut l'oublier, quelle que soit la force de sa volonté. (RA, p. 54-55)

Suzanne Birnbaum, quant à elle, raconte avoir compté parmi les 45 femmes sur environ 300 à passer l'implacable sélection au *Revier* de Birkenau en avril 1944, après laquelle elle a dû dormir dans le même *Block* que les condamnées qui savaient pertinemment où elles se dirigeraient bientôt :

Cette nuit-là, personne n'a dormi. Ceux qui ont été gazés dès leur descente du train, lors de leur arrivée, ignoraient qu'on les conduisait à la salle des gaz et du crématoire. Mais les pauvres petites savent maintenant qu'elles vont mourir, et pendant deux jours, parfois

---

<sup>37</sup> Mentionnons cependant que Rousset a continué à se renseigner sérieusement sur le système concentrationnaire, l'associant rapidement à l'antisémitisme : en 1948, il publie *Le Pitre ne rit pas*, une collection de documents antisémites de l'époque nazie rédigés par des Allemands comme des Français, provenant en grande partie des ses recherches au Centre de documentation juive contemporaine (C.D.J.C.) (voir David Rousset, *Le Pitre ne rit pas*, Paris, Éditions du Pavois, 1948).

trois, c'est l'attente atroce des camions [...]. Une femme malade devient subitement folle près de nous dans la nuit. Elle se lève et hurle, se débat, suffoque, étouffe et râle, croyant se trouver déjà dans la salle des gaz. On a la chair de poule. Elle se cramponne à tous les lits et ne laisse pas l'infirmière l'en arracher. Enfin, on arrive à la recoucher, mais tous les quarts d'heure, elle reprend ses hurlements. (FJ, p. 90)

Contrairement à l'analyse politique du système des camps nazis présentée par David Rousset, les témoignages rédigés par les survivants juifs ne peuvent pas donner un sens rationnel à l'expérience vécue par leurs auteurs – car le meurtre d'enfants et la folie déclenchée chez une femme terrorisée à la perspective de sa mort imminente par asphyxie dépassent l'entendement. Les témoignages des survivants de la Shoah évoquent un profond traumatisme qui ne peut pas offrir de sens à leur lecteur – seulement la connaissance de ce qui est arrivé. Cette affirmation nécessite deux précisions : d'abord, la *manière* dont les survivants tentent de transmettre leur expérience peut conférer du sens – puisqu'ils sont capables de l'exprimer de diverses façons touchant la philosophie, la littérature, la linguistique, la psychologie, etc. –, mais la *nature* même de ce qu'ils ont dû souffrir en tant qu'individus (il s'agit là de l'essence du témoignage, qui se doit de ne montrer que le point de vue du témoin) demeure, pour eux, incompréhensible et dénuée de sens. La deuxième précision concerne le savoir que renferment les témoignages : il était immensément important pour les survivants de le transmettre – ce qui explique pourquoi tant d'eux ont écrit dès leur retour –, mais il s'agissait d'une connaissance que, comme nous l'avons vu, très peu de gens étaient prêts à assimiler dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale.

## Les témoignages, des textes « non littéraires »

Dans l'après-guerre, il existe une raison précisément littéraire pour laquelle les témoignages *écrits* ne trouvent pas lecteur : on les juge de piètre qualité. En décembre 1945, David Rousset lui-même affirme dans une lettre à son ami Oscar Schoenfeld :

La plupart de ceux qui reviennent font une amnésie très étendue ou sont à bien des égards mentalement défailants [...]. J'ai conservé au contraire une mémoire extrêmement précise de tout ce qui m'est advenu pendant cette période. [...] C'est ce qui me permet aujourd'hui d'écrire mon livre. À ce propos, *tout ce qui a paru jusqu'ici en France est extrêmement médiocre* et ne permet pas du tout de connaître ce qu'était véritablement la société concentrationnaire<sup>38</sup>.

En 1928, déjà, l'ancien combattant Roland Dorgelès, auteur du roman *Les Croix de bois* (1919) – lauréat du prix Femina, finaliste du prix Goncourt –, exprime une opinion courante vis-à-vis des écrits de soldats : leur expérience directe de la guerre ne leur confère pas automatiquement une autorité auctoriale, qui devrait plutôt tenir du talent littéraire. Le 1<sup>er</sup> décembre 1928, il avance dans *Les Nouvelles littéraires* :

En avons-nous assez vu, au début de la campagne, de ces Carnets de route que s'acharnaient à tenir des fantassins fêrus de tradition. Chaque soir, fourbus, le ventre vide, ils trouvaient encore le courage d'inscrire sur leurs tablettes, avant de s'endormir, ce qu'ils croyaient être les faits saillants de la journée : « J'ai le talon qui saigne parce que ma chaussure est trop juste [...] ». À part cela, ils n'avaient rien remarqué. [...] On peut très bien avoir joué un rôle dans les aventures les plus tragiques et n'en garder que des souvenirs insignifiants. S'il suffisait d'avoir vécu un drame pour le bien conter, ce n'est pas Flaubert qui aurait écrit *Madame Bovary* : c'eût été le pharmacien<sup>39</sup>.

Les positions de Dorgelès reflètent celles qui s'imposent à la suite de la Seconde Guerre mondiale : le grand nombre de publications crée un sentiment de lassitude d'autant plus assommant qu'elles sont souvent perçues comme étant mal écrites ou, à tout le moins, « non littéraires ». Avec la progression du genre testimonial préconisé par Jean Norton Cru, les critiques ont vite fait de réfuter son appartenance au champ de la littérature. Alors que la

---

<sup>38</sup> David Rousset, « Lettre à Oscar Schoenfeld », dans *La Fraternité de nos ruines*, *op. cit.*, p. 44-45 ; nous soulignons.

<sup>39</sup> « Comptes-rendus de *Témoins* (1929-1931) et quelques réponses de Jean Norton Cru », dans Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. S61.



polémique chez les historiens s'étend sur de longues décennies suivant la publication de *Témoins*, celle des littéraires s'éteint dès les années 1930<sup>40</sup>. Se méprenant sur les arguments du professeur au Williams College – notamment en raison de ses jugements sévères à l'égard d'Henri Barbusse –, ces derniers l'ont accusé de ne rien comprendre à la littérature<sup>41</sup>. Dans les faits, comme l'explique Charlotte Lacoste, si Jean Norton Cru met de l'avant l'éthique de ce qu'il considère un « bon » témoignage de guerre, il insiste tout autant sur son esthétique. Par une éthique du témoin, il s'attend à ce que celui-ci reste le plus près possible de son expérience en racontant la vérité crue : le combattant expose ce qui constitue l'horreur de la guerre (son angoisse avant la bataille, ses attaques de panique, sa terreur de la mort, la réalisation de sa propre couardise). Le témoin se doit aussi de ne raconter que la vérité en décrivant *son* expérience de la guerre – et non « la » guerre, avec les visions panoramiques du champ de bataille ou la narration omnisciente auxquels s'est habitué le lecteur à la suite de décennies de littérature réaliste<sup>42</sup>. L'éthique du témoignage donne le ton de son esthétique : plutôt que de tenter de faire ressentir ses émotions à son lecteur, le « bon témoin » que célèbre Jean Norton Cru écrit de manière cohérente dans une volonté première de s'en faire comprendre. S'écartant du sublime et de l'épique, le style se montre sobre, modéré et extrêmement précis<sup>43</sup> – ce qui ne l'empêche pas, notons-le bien, d'être littéraire. L'on reconnaîtra sans peine ces qualités éthiques et esthétiques chez Primo Levi, par exemple (dont

---

<sup>40</sup> Charlotte Lacoste, « L'invention d'un genre littéraire », *art. cit.*, p. 10.

<sup>41</sup> Ainsi Jean de Pierrefeu écrit-il le 17 octobre 1929 : « Admirablement qualifié pour entreprendre la critique des témoignages de guerre, il [M. Norton Cru] déborde sur un terrain où il est manifestement insuffisant : la critique littéraire ». Similairement, Jean Galtier-Boissière soutient en décembre 1929 dans *Le Crapouillot* : « Tant que M. Cru examine de purs documents, il me semble qu'il est rigoureusement incritiquable et tous les anciens soldats lui doivent une reconnaissance émue pour sa très exacte appréciation des œuvres véridiques [...]. Mais, malheureusement, M. Cru semble s'être laissé aveugler par son amour du détail exact (date, topographie, etc.) et il se révèle d'une injustice criante à l'égard de *certain*s très beaux récits romancés [...]. C'est que M. Cru est totalement insensible à l'art, qu'il redoute et déteste comme un moine peut haïr une belle fille susceptible de le détourner de ses devoirs » (« Comptes-rendus de *Témoins* (1929-1931) », *loc. cit.*, p. S69 et S81).

<sup>42</sup> Charlotte Lacoste, « L'invention d'un genre littéraire », *art. cit.*, p. 7-9.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

le témoignage, publié en 1947, n'a acquis une notoriété que dans les années 1960 en Italie et dans les années 1980 sur la scène internationale). Or pour beaucoup de critiques encore aujourd'hui, *Se questo è un uomo* constitue l'une des rares exceptions confirmant la règle selon laquelle la vaste majorité des témoignages écrits demeurent sans grand intérêt littéraire.

### **Des témoignages écrits « méconnus »**

Dans la recherche sur les témoignages de la Shoah ou de l'entreprise concentrationnaire, les corpus privilégiés tiennent à deux formes testimoniales à plusieurs égards opposées : en littérature, on se penche volontiers sur les œuvres définitivement entrées dans le canon littéraire (celles de Primo Levi, Robert Antelme, Charlotte Delbo, etc.) qui peuvent le mieux maîtriser la langue afin de rendre intelligible une expérience jusque-là sans commune mesure dans l'imaginaire collectif<sup>44</sup> ; les critiques dans les domaines aussi variés que la littérature, la psychanalyse et l'histoire s'intéressent aux témoignages oraux pour la spontanéité du discours parlé dépourvu de procédés littérisants (qui transforment le réel en l'obscurcissant)<sup>45</sup> et pour leurs qualités performatives<sup>46</sup>. Entre les pôles constitués par les témoignages littéraires et les témoignages oraux subsiste, généralement ignorée par les chercheurs, l'énorme masse de témoignages écrits méconnus qui semblent ne posséder les

---

<sup>44</sup> Il s'agit là de l'avis de Lawrence Langer dans son ouvrage initiateur sur ce qu'il appelle la « littérature de l'atrocité » publié en 1975 (Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1975, p. 17).

<sup>45</sup> Lawrence Langer met de l'avant cet argument dans un subséquent ouvrage sur les témoignages oraux de la Shoah (Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1991, p. 19).

<sup>46</sup> Noah Shenker, *Reframing Holocaust Testimony*, op. cit. Voir aussi Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992. Notons en outre que les énormes efforts déployés par les fonds d'archives de témoignages vidéo sur la Shoah et d'autres génocides, parmi lesquels la Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies à l'Université Yale et la USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education, contribuent à une importante poussée de l'intérêt général pour les témoignages oraux, y compris chez les chercheurs.

qualités ni des premiers ni des seconds. À commencer par Terrence Des Pres, il existe bien certains littéraires (et linguistes) à s'être penchés sur des témoignages écrits largement méconnus, notamment Philippe Mesnard, Catherine Coquio et Pascaline Lefort, qui ne leur accordent toutefois pas la même attention analytique qu'aux autres œuvres « canoniques » formant aussi leur corpus<sup>47</sup>. Les travaux de Karla Grierson – étudiant de nombreux témoignages sur Auschwitz écrits en français, en anglais, en allemand et en italien – et de Sibilla Destefani – se penchant sur des témoignages provenant surtout de femmes italiennes ayant survécu à Auschwitz – rectifient le tir en s'intéressant sérieusement aux « méconnus »<sup>48</sup>. Le récent ouvrage d'Alain Goldschläger, un examen diachronique se fondant sur plus de trois mille témoignages écrits dans de multiples langues (de 1933 à 2012), donne enfin une place prépondérante aux récits d'individus ordinaires confrontés aux événements extrêmes de la Shoah<sup>49</sup>.

Nous ancrons notre étude dans ce courant d'analyse, car nous considérons que si les auteurs de témoignages ne sont pas tous des écrivains, la mise en récit – même dilettante – de l'expérience concentrationnaire nécessite une exploration textuelle pouvant jeter un éclairage sur les profondes réflexions habitant les survivants des camps nazis, de même que sur leurs intentions et les moyens d'expression qu'ils emploient pour les atteindre. En fait, nous

---

<sup>47</sup> Voir Terrence Des Pres, *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York, Oxford University Press, 1976 ; Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007 ; Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : Le témoignage et les œuvres*, Paris, L'arachnéen, 2015 ; Pascaline Lefort, *Les Écritures de la mémoire des camps : Un nouveau langage ? Étude pragmatique-discursive de survivants*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2012.

<sup>48</sup> Voir Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2003 et Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà. Il naufragio dell'Occidente nelle narrazioni della Shoah*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, coll. « Storia di storie », 2017.

<sup>49</sup> Voir Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, op. cit.

sommes d’avis qu’une analyse incluant des témoignages méconnus contribue à une meilleure compréhension littéraire de l’univers concentrationnaire dans la mesure où elle permet d’identifier certains aspects saisissants des camps – et de leur mise en récit – qui, collectivement, forment une véritable constellation de représentations. Nous avançons l’hypothèse que l’expérience traumatique des camps, ayant provoqué une abyssale fracture dans la conception du monde et du langage des auteurs-survivants, se reflète similairement dans les témoignages concentrationnaires rédigés à chaud durant l’immédiat après-guerre. Bien sûr, l’expérience en elle-même a été vécue fort différemment selon l’identité des victimes du nazisme – Juifs ou résistants, hommes ou femmes<sup>50</sup> – et les camps où ils ont été incarcérés – chaque camp ayant ses particularités propres<sup>51</sup>. Or la *manière* de la mettre par écrit, en raison notamment de son immense difficulté, présente des concordances textuelles frappantes qui méritent un approfondissement analytique. Avec les outils que nous offrent les théories linguistiques et littéraires, nous souhaitons aborder les questions suivantes : quelles réflexions entraînent l’expression écrite de l’expérience concentrationnaire ? Comment les auteurs-survivants tentent-ils de transmettre leur expérience par le langage, et plus précisément par une

---

<sup>50</sup> Les résistants, prêts à combattre pour une cause politique ou morale qui leur était chère, comprenaient très bien les raisons de leur déportation, alors que les Juifs, déportés pour des raisons dites « raciales », n’y étaient guère préparés. Plus encore, la grande majorité d’entre eux étaient déportés avec les membres de leur famille et de leur communauté, incluant les enfants – s’ils parvenaient à survivre à leur incarcération, ils étaient le plus souvent les seuls survivants de leur famille et, en Europe de l’Est particulièrement, de leur village tout entier. L’expérience des femmes, quant à elle, s’est jouée sur la base de leur biologie : représentant l’avenir du peuple juif, les femmes juives – surtout celles qui arrivaient au camp avec leurs enfants – étaient beaucoup plus à risque d’être envoyées directement à la chambre à gaz. Les femmes en général, plus souvent victimes de violences sexuelles, devaient aussi affronter des difficultés proprement féminines comme la grossesse, l’enfantement et l’aménorrhée (voir notamment à ce sujet Zoë Waxman, *Women in the Holocaust: A Feminist History*, Oxford, Oxford University Press, 2017 et Anna Hardman, « Representations of the Holocaust in Women’s Testimony », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, *op. cit.*, p. 51-66).

<sup>51</sup> De plus, ceux qui ont été transférés d’un camp à un autre – parfois aussi dans de multiples camps – devaient chaque fois s’habituer à de nouvelles « coutumes » concentrationnaires. L’expérience de la libération a également varié d’un survivant à l’autre, un certain nombre d’entre eux ayant fait partie des marches de la mort.

construction narrative ? Quels procédés littéraires communs utilisent-ils alors qu'ils s'adressent à un lecteur – encore incrédule – de l'après-guerre ?

### **Corpus et démarche**

Notre corpus comprend des témoignages canoniques et méconnus publiés dans l'immédiat après-guerre (1945-1947) en français et en italien. Il nous apparaît important de nous en tenir à une période de publication particulière, car nous croyons, à l'instar d'Alain Goldschläger, que tout témoignage se voit forgé par son contexte de production<sup>52</sup>. Les années suivant la fin de la guerre se révèlent fondamentales dans la mesure où les auteurs-survivants écrivent sous une irrépressible pulsion testimoniale au sortir des camps de la mort, tout en se trouvant confrontés à devoir réfléchir, les premiers, aux enjeux de la transmission de leur expérience. Contrairement à ceux qui ont écrit pendant la guerre – soit au cours de la première période de témoignages (1933-1945) selon la classification de Goldschläger –, les témoins rédigeant dans l'après-guerre s'adressent à leurs contemporains n'ayant cependant pas connu leurs épreuves<sup>53</sup>. Dans les ghettos, dans les camps ou dans la clandestinité, les auteurs de la première période de témoignages écrivent pour eux-mêmes (journaux intimes) et pour ceux qui partagent leur sort (poèmes, pièces de théâtre, etc.), tout en espérant que ces traces écrites enregistrant les événements historiques dont ils sont témoins puissent un jour se rendre jusqu'à un lecteur futur. Or la question de la communication ne se posera vraiment que dans l'immédiat après-guerre, alors que les survivants mesurent soudainement la distance séparant leur expérience – et les mots qu'ils emploient pour tenter de la *dire* – de la compréhension de

---

<sup>52</sup> Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>53</sup> Sur la première période de témoignages (1933-1945), voir *ibid.*, p. 69-90 ; sur la deuxième période de témoignages (1945-1951), voir *ibid.*, p. 91-125.

leurs interlocuteurs. Par ailleurs, il nous est rapidement apparu nécessaire, au tout début de notre parcours, d'effectuer une analyse interlinguistique de témoignages afin de voir si certaines conclusions tirées d'un corpus francophone pouvaient aussi s'appliquer dans une autre langue. Aussi avons-nous choisi de nous pencher plus spécifiquement sur des témoignages rédigés en français et en italien, deux langues que nous maîtrisons – nous permettant ainsi d'effectuer nos analyses linguistiques à partir de textes rédigés dans leur langue d'origine<sup>54</sup>. Il s'avère cependant que, les langues et les cultures françaises et italiennes s'assimilant à de nombreux égards, nos résultats demeurent beaucoup plus proches que si nous avions puisé du côté de textes yiddish, par exemple. Notre corpus primaire repose sur dix témoignages incluant les récits canoniques de Primo Levi, Robert Antelme, David Rousset et Liana Millu (connue surtout en Italie)<sup>55</sup>, de même que les écrits méconnus de Suzanne Birnbaum, Marcel Conversy, Denise Dufournier, Guy Kohen, Aldo Bizzarri et Giuliana Tedeschi. Contenant six témoignages de langue française et quatre de langue italienne, le corpus primaire représente aussi, dans une proportion presque égale, l'expérience des Juifs (cinq) comme des résistants/*partigiani* (sept : Levi et Millu étaient à la fois Juifs et *partigiani*), des femmes (quatre) comme des hommes (six). Notons que l'expérience concentrationnaire de ces dix survivants, puisqu'ils n'ont pas tous été incarcérés aux mêmes endroits, reflète une variété de camps. Pour des raisons qui échappent à notre contrôle et découlent à la fois de la prolificité de certains écrivains-survivants (Levi, Rousset, Antelme) et de l'intérêt général qui leur a été porté au fil des décennies, nous avons pu en apprendre bien davantage sur la vie et la

---

<sup>54</sup> L'Allemagne nazie n'ayant pas envahi de pays anglophones, les témoignages rédigés en anglais n'ont commencé à paraître qu'à partir des années 1950 (l'anglais devenant la langue testimoniale la plus utilisée dans les années 1980), suivant l'ajustement linguistique de survivants émigrés préférant écrire dans leur langue d'adoption (la plupart du temps celle de leurs enfants et petits-enfants) (*ibid.*, p. 56 et 182).

<sup>55</sup> Notre corpus écarte le témoignage de Charlotte Delbo qui, bien qu'elle ait rédigé *Aucun de nous ne reviendra* en 1946, ne l'a publié qu'en 1965.

poétique de ces auteurs canoniques que sur ceux qui sont demeurés méconnus : aussi notre propre analyse relève-t-elle beaucoup plus d'aspects chez Levi que chez Dufournier, par exemple, en raison du nombre impressionnant d'études sur le premier qui ont pu venir enrichir nos observations. Le corpus secondaire auquel nous nous référons à l'occasion est composé de onze témoignages, dont six écrits en français et cinq en italien. En amont de cette recherche, nous avons lu beaucoup d'autres témoignages et, pour ne pas alourdir notre étude, la sélection du corpus élargi (primaire et secondaire) que nous avons effectuée s'évertue à représenter un bassin bien plus large de témoignages, correspondant à un choix méthodologique visant davantage la représentativité que l'exhaustivité. Notons de surcroît que tous les auteurs-survivants de notre corpus élargi possédaient à la base une bonne instruction, ce qui explique en grande partie leur prédilection pour l'écriture. Aussi ces témoignages jettent-ils une lumière particulière sur les possibilités littéraires de l'expression d'une expérience traumatique qui ne reflète pourtant pas, loin s'en faut, celle de l'ensemble des survivants.

Il nous a par ailleurs semblé nécessaire de consulter tous les témoignages en édition originale pour nous assurer d'avoir accès au véritable texte publié dans l'immédiat après-guerre, car dans les quelques cas de réédition (Levi, Antelme, Millu, etc.), certains passages ont été modifiés, ajoutés ou supprimés, ce que nous relèverons dans cette étude en temps opportun. Nous avons dû pour ce faire nous rendre dans des bibliothèques et des fonds d'archives à London (Ontario), Milan, Florence, Turin, Paris, Nanterre et Jérusalem – ce qui nous a permis, incidemment, de constater l'ampleur de la précarité matérielle de l'édition d'après-guerre alors que nous feuilletions ces récits imprimés sur du papier fragile de mauvaise qualité. Le témoignage original de Giuliana Tedeschi, pratiquement introuvable, a

été réédité par les éditions dell’Orso en version anastatique (respectant donc fidèlement le témoignage et la pagination d’origine) : c’est à cette édition que nous nous sommes fiée. Mentionnons que nous avons conservé la graphie d’origine dans la retranscription des textes du corpus, y compris les erreurs d’orthographe – témoins discrets des conditions de publication de ces premiers témoignages. Rappelons en outre que nous avons travaillé sur tous les témoignages italiens dans leur langue d’origine, incluant ceux qui ont été traduits : nous retranscrivons en note infrapaginale les traductions françaises officielles lorsqu’elles nous semblent appropriées, mais nous avons dû apporter à l’occasion des changements à ces traductions : dans ces cas, nous indiquons notre variante entre crochets dans le texte cité et en précisons ensuite les raisons entre parenthèses.

## **Deux grandes tendances interprétatives**

Avant d’entrer dans le vif du sujet, il nous semble fondamental de relever deux tendances interprétatives opposées parmi la critique de la littérature concentrationnaire : *les indéfectibles humanistes*<sup>56</sup>, qui veulent voir à tout prix la victoire de la culture sur la violence et la déshumanisation, et *les apologistes de l’indicible*, qui veulent voir dans la Shoah et le système concentrationnaire la victoire du Mal sur toute expression verbale et culturelle. Les indéfectibles humanistes, au nombre desquels se trouvent Tzvetan Todorov et François

---

<sup>56</sup> Nous empruntons le terme « humaniste » pour désigner cette tendance à Sibilla Destefani, qui qualifie d’« humanistique » le programme interprétatif de François Rastier dans *Ulysse à Auschwitz* (Sibilla Destefani, *L’Anticiviltà, op. cit.*, p. 279-280). Le passage de Rastier que critique Destefani se lit comme suit : « les paroles d’Ulysse s’imposent comme une révélation : “Considérez votre semence, / Vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes, / Mais pour suivre vertu et connaissance”. Cette exhortation, qui valut à Ulysse d’être damné, pour avoir entraîné ses compagnons vers une connaissance interdite aux hommes, résonne ici “comme la voix de Dieu” et donc à sa place : “ces paroles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier”. *Ce sont celles d’un humanisme évidemment universel qui unit l’exigence morale et la connaissance* – comme en Levi le témoin et le scientifique » (François Rastier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2005, p. 48 ; nous soulignons).



Rastier<sup>57</sup>, courent le grave risque de minimiser l'expérience des concentrationnaires et des victimes de la Shoah. Lawrence Langer, dans *Preempting the Holocaust*, a déjà signalé les dangers guettant la tendance, courante chez les humanistes, à vouloir se conforter par des leçons positives dérivant de la Shoah – comme s'il y avait quelque chose de positif à extraire de tant d'atrocités<sup>58</sup>. En plus du programme préétabli cherchant coûte que coûte à tirer des leçons morales du génocide des Juifs et de l'univers concentrationnaire, certains littéraires humanistes effectuent des parallèles entre les camps et la littérature qui, mettant en regard une expérience réelle et une œuvre de fiction, s'avèrent à tout le moins « ingénus » – pour reprendre le mot du médiéviste Lino Pertile<sup>59</sup>. Pour leur part, les apologistes de l'indicible, en tête desquels se positionne George Steiner<sup>60</sup>, croient qu'en définitive, le silence constitue la seule réponse possible à l'horreur de la Shoah. Leurs analyses s'évertuent à chercher dans les œuvres des survivants la preuve d'un non-dit, de ce qui reste en suspens. À travers une rhétorique de l'extrême que représentent des expressions figées comme « cœur de la catastrophe<sup>61</sup> » ou le continuel « enfer des camps » – exprimant semble-t-il le Mal indicible –, ces critiques risquent ce faisant de perpétuer des lieux communs attribués à la Shoah et à l'univers concentrationnaire plutôt que d'en éclaircir l'expérience.

---

<sup>57</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1991 et François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, *op. cit.*

<sup>58</sup> Voir Lawrence L. Langer, « Preempting the Holocaust », dans *Preempting the Holocaust*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1998, p. 1-22.

<sup>59</sup> Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. VII, 2010, p. 25.

<sup>60</sup> Voir George Steiner, *Langage et silence*, traduit de l'anglais, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2010 [1967] et George Steiner, « The Long Life of Metaphor : An Approach to the "Shoah" », dans Berel Lang (dir.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 1988, p. 154-171.

<sup>61</sup> Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 282.

Se rapprochant davantage de la tendance des indéfectibles humanistes, cette étude tâche néanmoins d'en éviter les écueils. Il nous paraît important de souligner d'entrée de jeu que le choix même du corpus appelle une lecture humaniste, dans la mesure où il s'agit de témoignages écrits à un moment où leurs auteurs tentaient de forger un sens à la vie qu'ils venaient à peine de retrouver, alors qu'ils tentaient à toute force de s'y raccrocher. Or si ces témoignages écrits à chaud donnent une idée de l'état d'esprit de leurs auteurs à leur retour (dire que tous les rescapés des camps ont puisé à même leur culture pour réintégrer la vie civile serait trompeusement faux), ils ne nous en donnent pas d'indication à long terme. Nombre de critiques qui se veulent réalistes – avec la volonté louable de nous ramener sur terre – évoquent le suicide de Primo Levi en conclusion de leur analyse de *Se questo è un uomo*, et surtout de son chapitre « Il canto di Ulisse », pour montrer que la littérature n'a pas pu, en définitive, sauver l'écrivain. Il demeure cependant que la promptitude avec laquelle ils sont prêts à associer son suicide à son expérience concentrationnaire tient autant à un dilettantisme psychologique passé sous silence qu'à un penchant presque pervers pour les figures rhétoriques percutantes<sup>62</sup>. Le fait d'établir systématiquement un lien causal entre Auschwitz et le suicide de Levi relève, selon nous, d'une déduction hâtive<sup>63</sup> et certainement impertinente pour une analyse littéraire. Ainsi, notre recherche ne fait la lumière que sur un moment bien précis de l'expérience testimoniale dans le contexte particulier de l'immédiat

---

<sup>62</sup> Un exemple parmi d'autres, extrait d'un texte autrement grandement lucide et savant : « *E non si può nemmeno dimenticare che Levi stesso, che era riuscito a sopravvivere al campo di sterminio, non riuscì alla fine a sopravvivere al ricordo di esso, nonostante il sostegno di tutta la letteratura a sua disposizione* » (« On ne peut non plus oublier que Levi lui-même, qui était parvenu à survivre au camp d'extermination, ne réussit pas au final à survivre à son souvenir, malgré le soutien de toute la littérature mise à sa disposition ») (Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 31 ; notre traduction).

<sup>63</sup> Il s'avère en effet impossible pour quiconque, hormis son psychologue personnel, de déterminer en toute certitude les causes du suicide de Levi. Une méta-analyse portant sur le trouble de stress post-traumatique (TSPT) indique par ailleurs que même si le TSPT est associé à des risques plus élevés d'idéations suicidaires, il n'existe aucune preuve de l'existence d'un lien entre le TSPT et des tentatives de suicide réussies (voir Karolina Kryszynska et David Lester, « Post-Traumatic Stress Disorder and Suicide Risk: A Systematic Review », *Archives of Suicide Research*, vol. 14, n° 1, 2010, p. 1-23). Merci à Guy Santerre pour sa contribution à ce sujet.

après-guerre. D'un autre côté, cette étude ne s'appliquera pas – comme tant d'autres l'ont fait – à chercher dans les témoignages la preuve ultime de l'indicible. Nous tenons d'emblée pour vrai que le langage a ses limites et que nous ne pouvons jamais, par le truchement d'un récit, comprendre réellement une expérience que nous n'avons pas vécue. Si les témoignages concentrationnaires avaient ce pouvoir extraordinaire, nous serions incapables de les lire. Partant de la prémisse que tout témoignage contient une part d'indicible – en ce sens que l'expérience ne se transmet pas intégralement par les mots, en ce sens que le langage demeure impuissant à exprimer toute l'horreur meurtrière des camps –, nous nous intéresserons plutôt au *dire* des témoignages. Car en dépit de l'indicible, les survivants parlent et écrivent : c'est à leurs mots que nous nous attarderons.

### **Entre éthique et esthétique : les dilemmes des auteurs-survivants**

Nous l'avons vu avec Jean Norton Cru : le but premier d'un bon témoignage consiste à rapporter la vérité d'une expérience ainsi qu'elle a été vécue par celui ou celle qui la raconte. Or une idée reçue veut que le langage puisse revêtir les attributs d'un médium transparent capable de « montrer », telle quelle, la réalité. On croit que les « fioritures », c'est-à-dire les procédés stylistiques, camouflent le réel en le littérisant. On croit que la vérité ne peut se découvrir que par l'intermédiaire du langage le plus simple<sup>64</sup>. Les auteurs-survivants n'y échappent pas. Animés du devoir éthique de ne rien inventer, ils contestent dès leur préface toute association avec la fiction et, puisqu'elle s'y lie si souvent, avec la littérature. Cette

---

<sup>64</sup> La préface que rédige le docteur Victor Dupont au témoignage de Michel Fliecx s'avère exemplaire à cet égard : « *Sans artifices*, il nous découvre ses pensées, ses stratagèmes, ses habiletés et *tout cela est tellement vrai* que ceux qui ont été déportés se reconnaissent, reconnaissent leurs camarades, leurs voisins. [...] Je pense que "*Pour Délit d'Espérance*" par son extrême simplicité est un des meilleurs ouvrages qui aient été produits sur les camps » (Victor Dupont, « Préface », dans Michel Fliecx, *Pour délit d'espérance. Deux ans à Buchenwald, Peenemünde, Dora, Belsen*, Évreux, Hérissé, 1947, p. 9-10 ; nous soulignons).

insistance fréquente au seuil des témoignages révèle l'étendue de la lutte que livrent leurs auteurs avec le langage et l'écriture : ils souhaiteraient raconter leur histoire exactement comme elle s'est déroulée, alors même qu'une reproduction parfaite de la réalité vécue et perçue s'avère impossible. Tout récit relève nécessairement d'une construction narrative. Mais les auteurs de témoignages, qui ne demandent qu'à raconter la vérité tout en sachant qu'elle semblera irréaliste à ceux qui ne l'ont pas connue, se méfient des techniques littéraires – ces « artifices » du langage et de la représentation – qui pourraient assimiler leur histoire à la fiction. Et pourtant, les auteurs-survivants qui s'évertuent à faire le récit de leurs épreuves concentrationnaires se heurtent tout autant à la banalité du langage qu'aux limites de l'imagination de leur lecteur potentiel. Aux prises avec des mots du quotidien qui ne peuvent pas *montrer* l'horreur des camps, les auteurs de témoignages doivent se tourner, malgré leurs réserves, vers des procédés littéraires leur permettant de « faire passer une parcelle de vérité » (EH, p. 428), selon l'expression de Robert Antelme. Chacun des chapitres de cette étude, divisée en trois parties, apporte une épaisseur analytique qui tente de répondre aux questions initiales concernant les rapports qu'entretiennent les auteurs-survivants au langage et le dilemme qu'ils éprouvent entre véridicité et littérature (cette dernière étant souvent associée aux « artifices » de la fiction). Car les auteurs se trouvent confrontés à une double tension relevant de considérations tout autant linguistiques que littéraires. Une première tension émerge entre une langue « civilisée » complètement étrangère à la réalité des camps – qui ne peut qu'en déformer l'expérience – et la *Lagerszpracha* que le lecteur extérieur ne comprend pas. Une seconde tension apparaît entre le pouvoir d'évocation des références littéraires et imaginaires communes – qui sont compréhensibles pour le lecteur – et la crainte du simulacre et du mensonge qui s'y rattache. D'un point de vue communicatif, comment les survivants

peuvent-ils représenter ce qui n'a pas de précédent ? Comment peuvent-ils raconter une expérience horrible et en tous points extraordinaire au moyen des seuls mots du quotidien, tout en ayant recours à l'imaginaire pour favoriser la compréhension du lecteur, sans cependant faire basculer leur témoignage véridique dans l'invention ?

La première partie présente les prolégomènes aux témoignages concentrationnaires. Le chapitre 1 se penche sur la notion d'indicible, hautement problématique même chez les chercheurs – qui la confondent le plus souvent avec ses synonymes ou la comprennent comme relevant du silence et de l'interdit. Le chapitre 2 s'intéresse au paratexte des témoignages en y relevant les affirmations selon lesquelles les auteurs-survivants souhaitent se distancier de la littérature, à la source d'une interprétation erronée chez les critiques. Nous soulevons dans ce chapitre une confusion fréquente, chez les survivants comme chez les critiques, entre ce que Gérard Genette appelle « fiction » et « diction ».

La seconde partie concerne les aspects linguistiques des témoignages. Le chapitre 3 analyse les « non-coïncidences du dire » qui révèlent le gouffre linguistique entre les survivants et ceux qui ne *savent* pas. Le chapitre 4 interroge les réflexions métalinguistiques – reflets d'une profonde fracture entre le monde « civilisé » et le monde des camps – qui s'imposent aux auteurs-survivants alors qu'ils doivent repenser le langage pour pouvoir traduire ce qu'a été le monde concentrationnaire dans lequel ils ont vécu. Le chapitre 5 effectue une analyse linguistique de la *Lagerszpracha* (la langue des camps) – qui n'a pas encore été réalisée en français jusqu'ici – en se fondant sur des études de linguistes survivants publiés dans l'après-guerre et sur des travaux ultérieurs effectués par des linguistes et des

historiens allemand et italiens. Ce chapitre interroge ensuite l'intégration de la *Lagerszpracha* dans les témoignages en puisant du côté des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et l'hybridation.

La troisième partie explore des techniques littéraires fréquentes dans les témoignages. Dans le prolongement de la théorie dialogique vue dans le chapitre précédent, le chapitre 6 s'intéresse à l'intertextualité présente dans les témoignages, en relevant la portée évocatrice de la fiction, mais aussi les limites d'un parallèle entre un univers imaginaire et l'univers concentrationnaire. Le chapitre 7 se penche sur l'intermédialité des témoignages, en examinant deux cas spécifiques : l'utilisation de la photographie et le recours au théâtre. Ce chapitre met de l'avant la volonté des auteurs-survivants d'aller puiser du côté d'autres médias puisqu'un unique médium (l'écriture, en l'occurrence) leur semble insuffisant pour exprimer une expérience comme celle des camps.

À l'intersection de la linguistique et de la littérature, ce travail souhaite prolonger nos interrogations initiales concernant le rapport problématique qu'entretiennent les auteurs-survivants avec le langage et, plus encore, avec la littérature. Tenant compte du contexte social de leur production, il s'interroge sur les tensions perceptibles dans les écrits des témoins, en position précaire entre l'Histoire et la littérature, entre la vérité et l'artifice. En définitive, cette étude vise à réfléchir aux choix éthiques et littéraires qu'ont effectués les auteurs-survivants qui, malgré leur volonté d'écrire un « juste documentaire » dans un style neutre et limpide, se heurtent à l'insuffisance du langage et doivent se résoudre à utiliser des techniques littéraires pour évoquer chez leur lecteur un univers autrement inconcevable.

## **Partie 1 : Prolégomènes aux témoignages concentrationnaires**

## Chapitre 1 : La notion d'indicible

L'adéquation du langage, et son pendant, l'inadéquation du langage, demeurent une question que soulèvent nécessairement la Shoah et le système concentrationnaire, tout comme par la suite la difficulté que pose le témoignage de ces événements. Il est rare d'aborder le sujet sans parler d'« indicible », un terme qui, dans son acception générale, se rapporte à l'impossibilité de dire. Voilà pourquoi ce mot nous semble utile pour évoquer l'univers des camps : les survivants, quand ils tentent de raconter, se heurtent à la douleur de leurs souvenirs – on croit en avoir la preuve quand ils fondent en larmes dans les témoignages vidéo, on le perçoit dans les silences et les non-dits des témoignages écrits. L'indicible, compris en ce sens, devient rapidement un mot-écran. On l'utilise de manière expéditive pour évoquer d'emblée, et rapidement, une réalité que nous ne connaissons pas et que nous préférons ne pas connaître. La qualification d'indicible élève alors un obstacle de plus à la tentative de raconter des survivants et à notre appréciation des témoignages. De manière générale, le mot « indicible » s'érige entre les survivants et nous, leurs interlocuteurs – que nous soyons lecteurs ou auditeurs. S'il va de soi qu'une large part de l'indicible se situe au niveau du locuteur, il demeure nécessaire de nous interroger, dans cette équation, sur le rôle qu'y jouent ceux à qui il s'adresse. À cet égard, Janine Altounian a bien montré l'étroite relation s'établissant entre le traumatisme et le langage, de même qu'entre l'individu traumatisé et l'*autre* à qui il tente d'exprimer ce qu'il a vécu :

Ce qui signe la destruction d'un être humain est bien, selon la spécificité du trauma, la destruction de ses moyens d'intégration psychique et par conséquent de nomination, de mise à distance du traumatisme encouru. La désignification du langage, rendu impuissant



à dire aux autres ce qui eut lieu pour lui et en lui, parachève la désagrégation de sa personne et l'endommagement, sur plusieurs générations, de sa filiation<sup>65</sup>.

Dans tout traumatisme réside l'indicible – cette extrême difficulté qu'éprouve le survivant à traduire, pour les autres, l'ampleur de son expérience. Dans le cadre de cette étude à visée linguistique et littéraire, nous nous attacherons à la dimension langagière – et non psychologique – du traumatisme, d'où notre intérêt à nous pencher plus en détail sur l'indicible. En tant que notion, l'indicible s'est érigé au fil des décennies à mesure qu'a augmenté le nombre de travaux sur la Shoah et sur d'autres génocides. Dans l'immédiat après-guerre, on utilise l'adjectif « indicible », parmi d'autres, pour qualifier les horreurs de la guerre et des camps<sup>66</sup>, mais le mot ne renferme pas encore les particularités d'une notion théorique. Cela n'exclut pas, cependant, l'existence à l'époque de l'indicible tel qu'on le conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire la difficulté de dire éprouvée par les survivants et la difficulté à comprendre ressentie par leurs interlocuteurs. Vu le flou entourant cette notion parmi les critiques jusqu'à ce jour, nous souhaiterions voir un historien de la langue se pencher bientôt sur l'évolution linguistique de l'indicible. Comme nous le verrons dans ce chapitre, en effet, les chercheurs eux-mêmes associent fréquemment ce mot au silence ou à des synonymes qui ne possèdent pourtant pas la même signification, contribuant ainsi à une confusion tout autant

---

<sup>65</sup> Janine Altounian, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 54.

<sup>66</sup> Le mot se trouve dans certains témoignages de survivants des camps, dont en voici des exemples : « Les hommes, serrés les uns contre les autres [...], y croupissaient dans une *crasse indicible* » (Hubert Lapaille, *Buchenwald*, Bruxelles, Éditions Germinal 45 & Michel-Ange, 1945, p. 19 ; nous soulignons), « Lorsque nous étions couchés le soir, sur notre demi-couchette, que nous entendions les hurlements qui, toute la nuit, sortaient de la tente, nous étions envahies par une *indicible honte* à la pensée que nous ne pouvions venir en aide à ces malheureuses » (MM, p. 163 ; nous soulignons). Louis Martin-Chauffier utilise même l'adjectif pour exprimer une émotion positive éprouvée à Neuengamme en apprenant qu'il pourra quitter le travail aux cuisines pour entrer au *Revier* : « La tristesse, le déchirement, diffus et contrôlés, d'avoir, en mai 44, perdu la liberté et les miens, n'égalait pas *l'indicible et brusque soulagement* de quitter à jamais la cuisine infernale et ses jeunes démons » (Louis Martin-Chauffier, *L'Homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947, p. 182 ; nous soulignons).

théorique que terminologique<sup>67</sup>. À travers un parcours historique, linguistique et littéraire de la notion d'indicible se rapportant toujours au contexte des témoignages concentrationnaires, ce chapitre vise à caractériser l'indicible comme une double difficulté éprouvée dans son rapport entre l'individu parlant et le langage, de même qu'entre le survivant et la compréhension de son interlocuteur.

### **L'« indicible » historique**

Dans un article de *Raisons politiques*<sup>68</sup>, la politologue Astrid von Busekist effectue un parcours diachronique et synchronique de la notion d'indicible en s'attachant d'abord à son sens historiquement lié au courant religieux des mystiques français, puis en s'intéressant à deux ouvrages (*Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben et *LTI Lingua Tertii Imperii* de Victor Klemperer) produits dans le sillon d'un contexte particulier de rupture : la Shoah. Busekist explique que le courant mystique ne pose pas l'indicible comme un interdit, mais plutôt comme « une dialectique du caché-montré par l'ordonnance des termes dans la langue<sup>69</sup> ». L'indicible mystique, dans sa relation au langage, relève du paradoxe :

l'indicible mystique est d'abord un indicible mis en scène par le langage et un discours en apparence sans sujet, un sujet absent parce que l'objet (Dieu) est infini, un sujet que l'on retrouve cependant par le truchement d'un langage particulier, ou plus exactement à l'intérieur d'un langage particulier. L'indicible n'est pas un au-delà ou un en deçà de la voix, il est au contraire la figure du discours et son contenu. L'indicible mystique est aussi une « expérience », subjective, personnelle extra-ordinaire et en cela incommunicable par le langage qui est le véhicule de tous, même si cette incommunicabilité même est transmise et mise en scène par le langage : le langage dit l'indicible<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Voir à ce sujet Michael Rinn, *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998, p. 37-51.

<sup>68</sup> Astrid von Busekist, « L'indicible », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 89-112.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 101.

Pour la politologue se réclamant des travaux de Saussure et de Benveniste, ce qui touche à l'indicible, comme tout ce qui fait partie du langage, évolue avec le temps. Toutefois, les contextes de ruptures bouleversent l'adaptation linguistique, car « les changements de signification n'ont pas lieu uniquement entre les mots et les choses, ils altèrent le sens général des systèmes de pensée<sup>71</sup> ». Dans le cas extrême qu'a été la Shoah, où tous les repères semblaient s'écrouler à la fois et où le langage semblait inadapté à saisir l'ampleur des événements, l'indicible a ressurgi comme une notion pertinente pour exprimer l'incompréhension. Or Busekist affirme :

*c'est indigne du témoignage ou plutôt insensé que de faire rejoindre l'indicible et le non-dire. L'indicible invoqué dans ce contexte a ceci de troublant qu'il dit deux choses contraires et absolument incompatibles : l'unicité de l'événement d'abord, devant lequel le langage ploie, où l'écart entre les mots disponibles et les choses est tel que même l'affirmation de l'impossibilité de dire semble vaine ; à l'inverse, rompre le lien entre l'événement et le langage, faire de l'unique un hors-langage, un au-delà du langage ôte à la shoah, ainsi qu'à tout événement, son historicité et les rejette hors du monde commun. [...]*

L'indicible est ainsi un terme bien commode pour exprimer l'impuissance de dire (qui n'est pas l'impossibilité de l'énonciation pourtant ici capitale) ; il est surtout un terme proprement historique, inséparable de l'événement<sup>72</sup>.

Busekist envisage donc l'indicible sous deux aspects particuliers auxquels nous nous attacherons également : les *poétiques* et les *politiques* de l'indicible<sup>73</sup>.

### « Indicible » en linguistique

Dans le numéro spécial « L'indicible et ses marques dans l'énonciation<sup>74</sup> » qu'ils ont codirigé pour la revue *Linx*, les linguistes Jean-Jacques Franckel et Claudine Normand

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 104-105 ; nous soulignons.

<sup>73</sup> Busekist explique qu'il y a, « d'une part, le langage ou la parole de l'indicible, [les] *poétiques de l'indicible*, en tant que l'indicible est nécessairement représenté, parlé ; d'autre part, l'historicité ou la contextualité de l'indicible, les *politiques de l'indicible* » (*ibid.*, p. 91).

soutiennent que l'indicible dénote la difficulté de dire davantage qu'une impossibilité de dire. En effet, le préfixe « in- » en français n'indique pas d'emblée la négation. Il est à comprendre comme une gradualité plus que comme un « choix binaire<sup>75</sup> ». En ce qui a trait au terme « indicible », ils précisent que « ce terme négatif ne désigne pas [...] l'impossibilité d'une formulation mais sa difficulté. Il renvoie à l'effort d'une énonciation jugée non adéquate, à ce qui est ressenti comme un travail, parfois un échec à dire<sup>76</sup> ». Déjà dans son acception linguistique, en faisant abstraction du problème d'expression verbale associé au traumatisme des camps, l'indicible se présente comme une difficulté langagière que le locuteur souhaite surmonter. Il y a, à la base de l'indicible, une *volonté de dire*, qu'elle soit vécue de manière personnelle – en s'exprimant d'abord pour soi – ou avec la conscience de l'autre – pour transmettre un savoir, une expérience.

Michael Rinn, spécialiste des sciences du langage, a effectué une étude poussée de l'indicible dans le contexte génocidaire. Il remarque que bien des critiques de la littérature concentrationnaire remplacent souvent le terme « indicible » par ses synonymes, qui ne signifient pas exactement la même chose. Pour distinguer le sens de ces termes, Rinn effectue une approche lexicale d'« indicible » et de ses synonymes couramment employés dans la critique, comme « incompréhensible », « ineffable » et « innommable ». Ses recherches dans les dictionnaires lui permettent d'avancer :

l'indicible est lié à des états affectifs, positifs ou négatifs, auxquels on ne peut donner d'expression verbale puisque ce registre émotionnel relève plus du cri que de la parole

---

<sup>74</sup> Jean-Jacques Franckel et Claudine Normand (dir.), « L'indicible et ses marques dans l'énonciation », *Linx*, numéro spécial 10, 1998 [<http://linx.revues.org/943>] (mis en ligne le 3 juillet 2012) (page consultée le 4 novembre 2015).

<sup>75</sup> Jean-Jacques Franckel et Claudine Normand, « Introduction », *Linx*, numéro spécial 10, 1998 [<http://linx.revues.org/948>] (mis en ligne le 3 juillet 2012) (page consultée le 4 novembre 2015).

<sup>76</sup> *Idem.*

articulée. [...] Pourtant, cette défection du langage n'est pas expliquée. [...] Aussi la hiérarchie établie par les différents dictionnaires paraît-elle particulièrement aléatoire. Le choix de ce lexème qui désigne *l'impossibilité de dire* le génocide serait dû à l'implication émotionnelle trop forte du revenant<sup>77</sup>.

Sans trop insister sur ce point, il nous apparaît légitime de nous interroger sur la raison pour laquelle Rinn emploie dans cet extrait le terme « *impossibilité de dire* » pour désigner l'indicible : serait-ce sa manière de répéter, sans y adhérer, ce qui ressort des dictionnaires, ou Rinn lui-même emploie-t-il (par inadvertance) la connotation généralement attribuée à l'indicible ? Il serait difficile en effet de croire que Rinn, qui s'évertue à analyser des passages de la littérature concentrationnaire sous l'angle de l'indicible, considère qu'il s'agisse littéralement d'une « impossibilité de dire ». Procédant ensuite à l'approche lexicale des synonymes d'indicible, Rinn se penche sur le cas du terme « incompréhensible » :

le RobE. [*Le Robert électronique*] énumère des notions abstraites, telles que Dieu, les mystères religieux, l'infini et l'éternité, que la pensée ne peut saisir. L'adjectif « incompréhensible » a donc une valeur absolue, car il indique des grandeurs inaccessibles à l'homme. [...] Selon le lexicographe de l'Encyclopédie, une proposition est incompréhensible ou bien par la « faute de l'objet », ou bien par la « faute des mots ». Dans le premier cas, « il n'y a point de ressource ; dans le second, il se faut faire expliquer les mots ». [...] Ce lexème recouvre ainsi en grande partie ce que les critiques semblent entendre lorsqu'ils se servent d'un terme comme « indicible », « incommensurable », « innommable », etc. pour désigner la nature profonde du génocide<sup>78</sup>.

« Ineffable » s'associe beaucoup plus difficilement à « indicible » dans le contexte particulier du génocide des Juifs et du système concentrationnaire, puisque « le sens générique d'*ineffable* indique une verbalisation impossible. Mais contrairement à l'indicible, l'ineffable se trouve lié exclusivement aux “choses agréables” (RobE.) comme la douceur, le bonheur, les délices, l'extase, etc.<sup>79</sup> ». Astrid von Busekist explique par ailleurs qu'« [h]istoriquement, l'indicible, ailleurs “l'ineffable”, s'exprime d'abord par le silence, un silence qui n'est que le

---

<sup>77</sup> Michael Rinn, *Les Récits du génocide*, op. cit., p. 41 ; nous soulignons.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 41.

silence de la voix, non le silence de l'âme ». Puisant à même son étymologie, elle affirme en outre qu'« [i]neffable [*Aphthegktos*] est un des noms de Dieu et la manière la plus exacte de qualifier ce qui n'est pas nommable, donc de le désigner ». L'ineffable se fait ainsi « l'expression parfaite du mysticisme (l'*Ineffabilis Deus* dans la théologie mystique du Pseudo-Denys Aéropagite, vers 500)<sup>80</sup> ». Quant à « innommable », sa définition « est liée à une entité abstraite (Dieu, l'illimité, les monstres, etc.) à laquelle on ne peut attribuer un nom<sup>81</sup> ». Cela permet déjà de comprendre une chose en ce qui a trait à la relation de communication (*a priori* imparfaite) entre un survivant et son interlocuteur : l'impossibilité de nommer le système concentrationnaire en raison de son caractère étranger s'applique non pas à l'ancien détenu, mais à tous ceux qui n'ont pas connu ce système. L'innommable correspond donc à la perception éprouvée par ceux qui n'ont pas été déportés, une perception qu'il est toutefois facile de projeter sur les survivants, leur faisant ressentir, du même coup, qu'ils ne devraient pas dire ce qu'ils ont vu et vécu. Pis, l'interdiction entourant la prononciation du nom de Dieu – très présente dans la tradition religieuse juive – risque de transférer au système concentrationnaire, s'il est perçu comme étant innommable, un caractère sacré. Pour certains penseurs comme Henri Meschonnic, le terme « shoah » lui-même représente « l'innommable » du génocide et accroît les tabous sur les témoignages qui le disent<sup>82</sup>. Selon Giorgio Agamben, « shoah » consiste en un euphémisme qui évite de parler directement de la destruction, une habitude inquiétante si l'on considère que l'euphémisme s'apparente au fait d'« observer un silence religieux », d'« adorer en silence »<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Astrid von Busekist, « L'indicible », *art. cit.*, p. 96-97.

<sup>81</sup> Michael Rinn, *Les Récits du génocide*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>82</sup> Henri Meschonnic, « Pour en finir avec le mot "Shoah" », *art. cit.*, p. 10.

<sup>83</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 33-35.

## L'attrait du silence

George Steiner, bien qu'avec les meilleures intentions, ne peut pas s'empêcher de lier le langage – et le silence – à Dieu. Il ne parle pas d'interdit – qu'il lie au début de son chapitre à la religion chrétienne plutôt qu'à la religion juive en affirmant que le langage n'a jamais été une barrière entre le Dieu juif et son peuple<sup>84</sup> –, mais le silence qu'il préconise en le considérant comme la seule réponse possible à la Shoah s'en rapproche beaucoup :

*what processes of rational analysis and causal explanation are available to language after the cancer of reason, the travesty of all meaningfulness, enacted in the Shoah? It is doubts of this order that have generated my own (provisional) feeling that silence is the only, though in its way suicidal, option; that to try to speak or write intelligibly, interpretatively, about Auschwitz is to misconceive totally the nature of that event and to misconstrue totally the necessary constraints of humanity within language.*

*What is more: it may be that after the Shoah, [...] we no longer have cause or need to speak to or about a God whose overwhelming attribute became that of absence, of nothingness. Words fail us, as we have failed them. And it is this dialectic of reciprocal failing [...] which would come nearest to justifying the concept of the "death of God" or (as I prefer to think of it) the "exit of God" from language, which is to say, from the bounds of human experience<sup>85</sup>.*

Georges Perec avait déjà saisi l'attrait du silence et de l'indicible chez les littéraires – ce qu'il formule pour sa part comme un écueil :

L'écriture, aujourd'hui, semble croire, de plus en plus, que sa fin véritable est de masquer, non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence.

---

<sup>84</sup> George Steiner, « The Long Life of Metaphor », *loc. cit.*, p. 154-155.

<sup>85</sup> « [D]e quels processus d'analyse rationnelle et d'explication causale le langage dispose-t-il après le cancer de la raison, le simulacre de tout sens, mis en œuvre pendant la Shoah ? Ce sont des doutes de cet ordre qui ont donné lieu à ma propre impression (provisoire) que le silence constitue la seule option, quoique suicidaire à sa manière ; que de tenter de parler ou d'écrire de manière intelligible, interprétative, au sujet d'Auschwitz correspond à une fausse représentation totale de la nature de cet événement et à une mauvaise interprétation totale des contraintes nécessaires de l'humanité inhérentes à la langue. En outre, il est possible qu'après la Shoah, [...] nous n'ayons plus de raison ou de besoin de s'adresser à un Dieu ou de parler d'un Dieu dont l'attribut dominant est devenu l'absence, le néant. Les mots ne *nous* suffisent pas, comme nous ne *leur* suffisons pas. Et c'est cette dialectique d'insuffisance réciproque [...] qui se rapprocherait le plus de la justification du concept de la "mort de Dieu" ou (comme je préfère en penser) la "sortie de Dieu" du langage, c'est-à-dire des confins de l'expérience humaine » (*ibid.*, p. 156-157 ; notre traduction ; l'auteur souligne).

Nul ne cherche à désembrouiller le réel, à avancer, fût-ce pas à pas, à comprendre. Le foisonnement du monde est un piège auquel on se laisse prendre. L'amas des sensations épuise le réel : le monde ni les mots n'ont de sens.

La littérature a perdu son pouvoir ; elle cherche dans le monde les signes de sa défaite<sup>86</sup>.

Ce que remarquait Perec en 1963 continue de séduire un certain nombre de critiques aujourd'hui, qui utilisent la notion d'indicible – à tort – comme l'étendard de leur certitude quant à la validité du silence. La littéraire Karla Grierson affirme à ce sujet que « là où l'on revendique des obstacles représentationnels particuliers à la description des atrocités hitlériennes, la revendication tend à servir d'écran discursif, comme dans le cas des propos sur le "silence" et "l'indicible", à nos angoisses éthico-culturelles de commentateur<sup>87</sup> ». Si des survivants ont effectivement choisi la voie du silence comme réponse à la Shoah – d'autres, mentionnons-le, ont été forcés de se taire –, il devient toutefois périlleux que des chercheurs interprètent cette réaction comme la seule qui soit possible ou valable, car elle laisse entendre que ceux qui ont témoigné n'auraient pas dû le faire. Malgré elle, cette vision de l'indicible que préconisent certains critiques, dans le contexte des témoignages, se fait l'écho de celui qui était imposé aux détenus par le système concentrationnaire.

Michael Rinn distingue dans son étude trois niveaux de perception : le *monde*, le *mondain* et l'*ultramondain*. Le *monde* représente ce que nous appelons communément le « réel », le *mondain* correspond à une « prise de conscience du monde<sup>88</sup> » fonctionnant à partir de catégorisations, et l'*ultramondain* consiste en une « extrême limite du monde

---

<sup>86</sup> Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » [1963], dans Robert Antelme *et al.*, *Robert Antelme : Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996, p. 188-189. Ce texte a d'abord paru dans la revue *Partisans* en 1963. Il a aussi été republié dans *L. G. Une aventure des années soixante* en 1992.

<sup>87</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 129.

<sup>88</sup> Michael Rinn, *Les Récits du génocide, op.cit.*, p. 14.



appréhendable<sup>89</sup> ». Pour reprendre les mots de Rinn, l’ultramondain S.S. « est conçu comme le modèle d’un monde fossilisé, glacé, se réduisant au non-sens puisque, selon eux, les S.S. n’ont pas exterminé des êtres humains, mais des non-sujets déclarés hors norme<sup>90</sup> ». Toujours selon Rinn, cet ultramondain S.S., qui camouflait la réalité aux détenus et leur faisait percevoir cet univers comme quelque chose d’« insaisissable », ne leur permettait pas de l’exprimer puisqu’ils avaient du mal à distinguer le réel de la mise en scène, ce qui fait dire à Rinn qu’« aussi longtemps que l’*ultramondain* des S.S. n’est pas identifié, donc décodé comme un simulacre du monde conventionnel, il reste “indicible”<sup>91</sup> ». Dans certains témoignages, d’ailleurs, la description des camps s’inscrit dans un registre relevant du domaine théâtral (voir chapitre 7). Ainsi Denise Dufournier décrit-elle son arrivée à Ravensbrück en insistant sur la mise en scène des nazis et la difficulté qu’elle éprouve, à la fois dans le temps du récit et dans celui de l’écriture, de bien formuler ce qu’elle ressentait alors :

*Je crains qu’aucun récit ne puisse jamais exprimer le choc que la mise en scène de cette arrivée produisit sur nous. [...] Une immense porte, ouverte, derrière laquelle était levée une barrière de fer, tenant à la fois du passage à niveau et de la guillotine, [...] nous engloutit, rang par rang. [...] Quel fut notre ahurissement quand nous aperçûmes des créatures étranges, vêtues de robes et de jaquettes rayées, [...] qui circulaient deux par deux en portant ce qui semblait être des cuves. Étions-nous devenues subitement folles ? [...] Les corps informes, si maigres, évoquaient par leur galbe les statues du moyen âge qui ornent les portails de nos cathédrales. [...] L’étonnement nous coupait la parole.* (MM, p. 25-26 ; nous soulignons)

L’impossibilité du récit et le mutisme de la nouvelle détenue que met de l’avant Denise Dufournier peut sembler s’apparenter à l’indicible dans sa relation au silence que préconisent des critiques comme George Steiner. Pourtant, ce passage de Dufournier emprunte le style,

---

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 57.

commun à nombre d’auteurs de témoignages, que Philippe Mesnard appelle « pathique »<sup>92</sup> : « Les écritures absolues du pathos soumettent le lecteur à des figures de la déliaison, du choc, de l’effroi [...], des figures de l’*indiciblement dit* qui, par prétérition, produisent des discours de sidération court-circuitant tout jugement<sup>93</sup> ». La prétérition, comme le rappelle Philippe Mesnard en citant Pierre Fontanier, « consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force<sup>94</sup> ». Voici exactement ce qu’effectue Dufournier ici : son insistance sur l’impossibilité du dire se poursuit aussitôt dans une description particulièrement imagée. La survivante déclare plus tard dans son livre qu’elle « pense qu’aucun mot ne peut être à l’échelle d’un tel spectacle » (MM, p. 205), une affirmation pourtant précédée d’une description notablement sonore ; similairement, les propos de Guy Kohen (« Ce que fut cette marche, dans la nuit, dans le froid, avec des haltes insuffisantes en durée et en fréquence, est quelque chose d’indescriptible » (RA, p. 100)) et de Marcel Conversy (« Des prisonniers en provenance de camps silésiens, menacés par l’offensive russe, arrivent à Buchenwald dans un état qui défie toute description » (QB, p. 156-157)) sont suivis d’une description. Comme le rappelle justement Karla Grierson, « qui dit “indescriptible” est déjà dans la description<sup>95</sup> ». Il vaut la peine de préciser, toutefois, que le terme « indescriptible » (comme « indicible », d’ailleurs) demeure opaque et, à lui seul, ne reflète pas la particularité de ce qu’a vécu le locuteur. Si « indescriptible » verse déjà dans la description, l’expérience racontée en reste là si le témoin n’ajoute rien. C’est ainsi que dans les exemples des témoignages vus précédemment, les auteurs ne se contredisent nullement : par

---

<sup>92</sup> Dans son ouvrage, Philippe Mesnard distingue quatre manières formelles ou esthétiques d’exprimer l’expérience concentrationnaire dans les témoignages : les configurations réaliste, symbolique, critique et pathique (voir à ce sujet Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, *op. cit.*).

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 357 ; l’auteur souligne.

<sup>94</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 143, cité dans Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, *op. cit.*, p. 357.

<sup>95</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », *loc. cit.*, p. 121.

leur recours à la prétérition, ils soulignent non pas l'impossibilité, mais la difficulté de dire ce qu'ils ont vécu dans les camps.

### **L'indicible imposé**

L'indicible ne concerne pas seulement le survivant dans son rapport à sa propre expérience, mais aussi dans son rapport aux autres. Imposé aux survivants par le système concentrationnaire, l'indicible a aussi été imposé par le monde extérieur, c'est-à-dire par ceux qui refusaient d'entendre les propos des survivants. Selon Thomas Trezise, le fait même de qualifier la Shoah d'« indicible », ou d'« *unspeakable* » en anglais<sup>96</sup>, peut avoir un effet inhibant sur le survivant : « *We could stop to consider how, in a concrete situation of address, it [the word “unspeakable”] might be heard by a Holocaust survivor and whether, among other translations, by no means the least plausible might sound like this: “I don't want to listen”*<sup>97</sup> ». L'examen de la notion d'indicible qu'effectue Trezise trouve une confirmation empirique chez l'historienne Annette Wieviorka, qui relève que le silence se trouvait, dans l'après-guerre, du côté de la réception des témoignages et du côté des historiens :

En matière d'histoire, la notion d'indicible apparaît comme une notion paresseuse. Elle a exonéré l'historien de sa tâche qui est précisément de lire les témoignages des déportés, d'interroger cette source majeure de l'histoire de la déportation, jusque dans ses silences. Elle a transféré sur les déportés la responsabilité du mutisme des historiens<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Comme pour toute traduction, « indicible » et « *unspeakable* » ne sont pas d'exactes correspondances, le sens de chacun des deux mots étant imprégné du bagage historique de sa langue propre. Nous retenons de l'analyse de Trezise ce qui se dégage de la manière dont le terme peut être interprété par les survivants (dont la langue maternelle n'est que très rarement l'anglais, par ailleurs).

<sup>97</sup> « Nous pourrions nous arrêter pour considérer comment, dans une situation concrète du discours, il [le mot “indicible”] pourrait être entendu par un survivant de la Shoah et si, parmi d'autres traductions, l'une qui ne compterait guère parmi les moins plausibles serait : “Je ne veux pas écouter” » (Thomas Trezise, *Witnessing Witnessing. On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 225 ; notre traduction).

<sup>98</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 165.

Marie-Anne Paveau, spécialiste des sciences du langage, rejoint les propos de Thomas Trezise et d'Annette Wieviorka en relevant que l'indicible s'assimile à l'« inouï », c'est-à-dire à ce qui n'est pas entendu : « L'indicible [...] est plus affaire d'interaction que de contenu, le silence n'est pas forcément celui de la langue impuissante, mais celui que provoque l'auditeur sourd contraignant le témoin-survivant à des paroles inouïes<sup>99</sup> ». Catherine Coquio souligne quant à elle que les critiques ont rapidement fait de l'expérience des camps un tabou, qui n'a pourtant pas, dans les faits, réussi à faire taire la voix des survivants :

Le monde des camps a été reçu par les survivants comme *anus mundi*, cosmos infernal destiné à l'expiation, transgression sacrilège appelant une série de contre-rituels destinés à apprendre, raconter et comprendre, à s'abriter et survivre dans les mots... Mais en tant que toponyme et ordre du discours, Auschwitz s'est mué en puissance de Loi rendant la vie coupable et exigeant le sacrifice. La cristallisation des angoisses a fait construire un système de dogmes déclarant impossible et induit l'assimilation de l'événement par les ressources jusque-là disponibles aux hommes pour affronter l'adversité : langage, raison, récit, forme, rythme. Focalisé sur l'indicible et l'irreprésentable, ce système négatif a voulu créer dans les domaines du *logos* et de la *mimésis* un *tabou*, mais il ne pouvait le faire qu'en multipliant les signes, signaux et avertissements : il fallait compenser l'autorité défaillante des savoirs, et surtout du *réel*. [...] Avant même qu'il ne s'installât, le tabou avait été mille fois transgressé, du fait de la pulsion testimoniale qu'engendre ce type d'événement voué à l'effacement<sup>100</sup>.

Suivant les propos de Michael Rinn, il devient possible de remarquer que la compréhension de l'indicible qu'ont Trezise (le refus d'entendre), Paveau (l'inouï), Wieviorka (le blâme attribué aux survivants pour le mutisme des historiens) et Coquio (le tabou), relèvent de conceptions par synonymes de la notion d'indicible s'apparentant surtout à l'innommable et à l'incompréhensible, qui reflètent la position adoptée par les récepteurs, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas vécu les camps. Ces réactions ne caractérisent pas celles qui se rattachent d'emblée à l'indicible, mais elles peuvent avoir un impact direct sur l'indicible en accentuant son niveau

---

<sup>99</sup> Marie-Anne Paveau, « Les paroles inouïes de la shoah », *Le Français aujourd'hui*, n° 126, 1999, p. 105 [<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/246/files/2013/11/126-Shoah.pdf>] (mis en ligne en 2013) (page consultée le 28 septembre 2015).

<sup>100</sup> Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, op. cit., p. 37 ; l'auteure souligne.

de difficulté éprouvé par le survivant, qui a l'impression à la fois de parler dans le vide et de transgresser les limites de ce qui s'avoue socialement acceptable. On notera à ce sujet que l'un des historiens ayant rapidement effectué des recherches sur le génocide des Juifs, Raul Hilberg, auteur de l'incontournable ouvrage historique *La Destruction des Juifs d'Europe*, s'est heurté, comme les survivants, à un mur de silence et de négation, ses travaux ayant été refusés pour publication par Yad Vashem, Columbia University Press (malgré qu'il ait reçu le « *Clark F. Ansley Award* », un contrat pour la publication de sa thèse) et Princeton University Press (sur avis de Hannah Arendt). Bien que Hilberg ait soutenu sa thèse de doctorat à l'Université Columbia en janvier 1955, ce n'est qu'en 1961 – et grâce à une subvention de la Petschek Foundation – que son manuscrit trouvera un éditeur auprès de Quadrangle Books, une petite maison d'édition indépendante basée à Chicago. Son livre passera inaperçu jusque dans les années 1980<sup>101</sup>. Cette expérience de se voir confronté à un refus d'entendre, de savoir et de se remémorer, vécue par Hilberg et par nombre de survivants, révèle une volonté d'oubli chez leurs interlocuteurs. Ceux qui voulaient parler sentaient peser sur eux l'indifférence ou la réprobation d'une société qui souhaitait « passer à autre chose ».

### **L'« indicible » chez les littéraires**

Le grand nombre de témoignages publiés dans l'après-guerre n'implique pas que l'expérience d'écriture ait été chose aisée. Il convient de se demander comment les survivants ont pu lutter avec la langue pour *dire* l'expérience traumatisante qu'ils ont vécue, et si des traces de cette lutte sont perceptibles dans leurs écrits. Car les récits concentrationnaires

---

<sup>101</sup> Voir à ce sujet Raul Hilberg, *La Politique de la mémoire*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996 [1994].

demeurent le produit d'un processus réflexif sur le langage découlant de cette extrême difficulté de raconter à laquelle se sont trouvés confrontés les survivants, et les mots qui composent leurs témoignages ne s'avèrent pas choisis ni agencés au hasard. En ce sens, Philippe Mesnard affirme :

en dépit de tout ce qui a été dit sur l'indicible de la déportation et de la tendance, y compris chez les déportés, à déplorer que la langue ne puisse traduire fidèlement une telle expérience, cette « infidélité » de la langue s'avère au contraire fondamentale. Elle permet le témoignage et sa nécessaire réappropriation subjective<sup>102</sup>.

L'indicible implique une lutte entre le survivant et la langue, entre le sentiment d'une inéluctable impossibilité de l'expression et l'extrême difficulté – néanmoins possible – à dire. C'est bien à travers la fissure de l'indicible que se négocie le témoignage concentrationnaire. D'où l'intérêt que portent tant de littéraires à l'indicible.

Dans son ouvrage *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*<sup>103</sup>, Linda Pipet aborde l'indicible dans un corpus très restreint composé des œuvres de trois auteurs : Robert Antelme, Charlotte Delbo et Primo Levi. Ne donnant d'entrée de jeu que la définition du *Petit Larousse* de 1981 (« Qu'on ne peut exprimer ; indescriptible, extraordinaire »<sup>104</sup>), Pipet n'explique jamais clairement sa conception de ce qu'est l'indicible. En introduction, elle avance seulement :

le problème se situe bien au niveau des mots et du langage ; c'est donc bien par les mots et le langage que la solution sera trouvée. Voilà pourquoi il est intéressant d'aborder le phénomène concentrationnaire du point de vue littéraire, de le questionner par où, semble-t-il, il est le plus sensible : l'expression de l'indicible<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 283-284.

<sup>103</sup> Linda Pipet, *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 14.

Ceci expose la raison pour laquelle elle se propose d'étudier des « témoignages écrits, à caractère littéraire<sup>106</sup> », car, selon elle, « seule la littérature permet de composer avec ce paradoxe : “Dire l'indicible”<sup>107</sup> ». Cette vision nous semble contraignante dans la mesure où seuls les témoignages ayant atteint le statut d'œuvre littéraire à part entière parviendraient à surmonter l'extrême difficulté de raconter l'expérience des camps. Les écrits d'Antelme, de Delbo et de Levi demeurent certes exemplaires à cet égard, mais les critiques se concentrant sur les œuvres majeures de la littérature concentrationnaire participent à l'évacuation des témoignages méconnus – qui permettent une compréhension plus large, plus inclusive de l'indicible –, contribuant, par le fait même, à garder sous silence une parole qui a tenté de s'en affranchir<sup>108</sup>. Dans sa conclusion, toutefois, Linda Pipet repositionne sa conception des témoignages « à caractère littéraire » dans leur rapport à l'indicible :

Le message que toutes [les œuvres de la littérature concentrationnaire] tentent de faire passer est *renforcé par les moyens littéraires mis en œuvre*. [...] Tous les auteurs s'accordent à dire que les mots dont ils disposent ne sont pas adaptés et pourtant ils écrivent, et pourtant quelque chose passe... par delà l'indicible il est des mots<sup>109</sup>.

Là se joue en effet le paradoxe de l'indiciblement dit : les témoignages parviennent à évoquer la difficulté de leur propre expression par le truchement de techniques littéraires – qui ne sont pas, loin s'en faut, l'exclusivité des grands textes de la littérature.

---

<sup>106</sup> *Idem*, nous soulignons.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>108</sup> C'est la raison pour laquelle Alain Goldschläger, par exemple, assied son analyse sur un corpus de plus de trois mille témoignages. Il explique ainsi son recours limité aux œuvres-phares de la littérature concentrationnaire : « Il nous est apparu impérieux de faire appel à des auteurs moins reconnus qui s'expriment avec la langue et leur vie intérieure pour faire passer, sans ostentation, leurs traumatismes et leurs phantasmes. [...] [C]'est sciemment que nous avons relevé un grand nombre d'exemples dans des textes à diffusion réduite et souvent passés inaperçus. Nous souhaitons ainsi rendre un hommage discret aux nombreux auteurs dont l'œuvre risque de rester dans l'ombre » (Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, *op. cit.*, p. 18).

<sup>109</sup> Linda Pipet, *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, *op. cit.*, p. 143 ; nous soulignons.

L'apport de Luba Jurgenson à la compréhension littéraire de la notion d'indicible est autrement considérable. Elle avance que « [l']indicible du réel concentrationnaire n'est [...], en aucun lieu, une notion mystique ou floue : c'est au contraire une notion très concrète<sup>110</sup> ». Jurgenson considère que malgré leur apparence simple, les témoignages concentrationnaires – des camps nazis et des goulags – n'en sont pas moins très riches :

Le concept de représentation fonde la chair même de l'œuvre en assurant son insertion dans l'espace littéraire, par de multiples liens partant de sa capacité à figurer le réel – ici, un réel atroce –, et qui se nouent autour de la métaphore de l'enfer. Derrière une apparente simplicité du récit concentrationnaire et sa facture plate, s'entrouvre une verticalité douée d'une structure proliférante, dynamique. La métaphore nous conduit également devant un lieu nouveau, qui n'a encore jamais été décrit, un espace « extramondain » appartenant au domaine du non-éthique<sup>111</sup>.

Pourtant, malgré son ouverture à l'apport littéraire des témoignages, elle fonde son analyse, tout comme Linda Pipet, sur des œuvres définitivement entrées dans le « panthéon » littéraire (Varlam Chalamov, Alexandre Soljénitsyne, Primo Levi, etc.). Similairement à la conception de l'indicible de Philippe Mesnard, elle estime que « [l]e fait littéraire, contrairement aux sciences, opère au sein même de l'indicible et représente, à ce titre, le lieu du dépassement de la problématique<sup>112</sup> ». Elle ajoute : « ce que nous avons désigné comme indicible a été le moteur même du dire<sup>113</sup> ». Par ailleurs, Jurgenson émet sa propre hypothèse quant à la génétique du témoignage écrit, selon laquelle l'indicible constitue ce qui reste en sus de la négociation entre une langue des camps, « brouillon » du témoignage, et la langue dans laquelle s'écrit réellement le témoignage :

au cœur de l'expérience, dans le camp, le réel s'impose de façon totale, sans reste, accueilli dans *une langue qui dit tout, qui épuise l'expérience*. Cette langue n'est pas plus riche que les langues d'arrivée, mais au contraire, infiniment plus pauvre [...]; pourtant,

---

<sup>110</sup> Luba Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 367.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 371.



elle possède la transparence et ne laisse aucun résidu. L'œuvre de « traduction » effectuée par les auteurs afin de porter leur témoignage au public, [...] laisse une zone d'ombre. [...] Cette zone d'ombre, dans laquelle s'accomplit la traduction, mais qui est elle-même soustraite aux yeux du lecteur, nous l'avons considérée comme un « brouillon », un brouillon toujours perdu, mais auquel l'œuvre se réfère implicitement<sup>114</sup>.

La conception de Jurgenson selon laquelle le réel s'impose sous une « vraie » langue dans le camp représente l'inverse de celle de Michaël Rinn, pour qui l'euphémisme et la mise en scène des camps se trouvent à la source même de l'indicible. En fait, la vision d'un « brouillon perdu » reprend en le réorientant un topos que soulève Gérard Genette dans *Mimologiques : Voyage en Cratylie*<sup>115</sup>. Trouvant sa genèse dans la thèse naturaliste de Cratyle pour qui chaque objet du monde correspond à une juste dénomination – par opposition à la thèse conventionaliste d'Hermogène selon qui le langage tient à une convention sociale –, ce lieu commun prend de l'élan en France par l'intermédiaire du *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie* (1765) de Charles de Brosses (dit « le président de Brosses »)<sup>116</sup>. Dans ce *Traité*, le président vise à retrouver « une langue primitive » – que Genette associe aux idées de « langue mère » et de « langue par excellence » – par le biais de l'étymologie :

La vérité des mots, ainsi que celle des idées, consiste dans leur conformité avec les choses : aussi l'art de dériver les mots a-t-il été nommé étymologie, c'est-à-dire discours véritable [...]. Nul doute que les premiers noms ne fussent convenables à la nature des choses qu'ils expriment<sup>117</sup>.

En évoquant une langue « transparente » reflétant la réalité concentrationnaire, Luba Jurgenson puise à même la thèse de Cratyle ; en suggérant le « brouillon perdu » du témoignage, elle fait écho à la « langue primitive » que recherche activement le président de

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 368 ; nous soulignons.

<sup>115</sup> Gérard Genette, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976 [Livre numérique].

<sup>116</sup> Sur le *Cratyle* de Socrate et le *Traité de la formation mécanique des langues* du président de Brosses, voir respectivement les chapitres « L'éponymie du nom » et « Peinture et dérivation » dans *idem*.

<sup>117</sup> Président de Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Paris, Saillant, Vincent et Desaint, tome I, 1765, p. 30-31, cité dans Gérard Genette, « Peinture et dérivation », dans *Mimologiques, op. cit.*

Brosses. À travers le prisme déformant de l'entreprise génocidaire des camps, Jurgenson réactive le topos d'une langue « d'origine » capable d'imiter le réel. Il s'agit d'une croyance évidemment fautive, mais qui comporte ses risques dans la mesure où elle tend son piège non seulement à certains critiques, mais aussi à de nombreux auteurs-survivants, ce qui ne fait qu'accroître leur difficulté à raconter alors qu'ils se heurtent à l'impossibilité concrète d'utiliser une langue transparente. Néanmoins, de par sa vision d'une langue concentrationnaire se positionnant comme « langue première » du témoignage, Jurgenson laisse comprendre que l'indicible des camps entraînera toujours une part de non-dit, de silence. Ce faisant, elle insiste surtout sur l'opération de traduction à laquelle s'assimile la rédaction testimoniale – une activité nécessairement imparfaite dans sa volonté même de transmettre le plus de sens possible. Dans un article publié postérieurement, elle étoffe en effet sa position : « L'indicible se dessine comme une oscillation complexe entre le concept de négativité et celui de référence. [...] Il est un vide fécond au sein du dire<sup>118</sup> ».

La conception de l'indicible de Karla Grierson, enfin, s'inscrit dans une perspective communicationnelle fortement rattachée à l'empirisme. Dans son chapitre « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », elle affirme :

le fait de demander si la langue et l'écriture, « littéraires » ou autres, peuvent exprimer ou représenter la déportation et la Shoah pose d'emblée un faux problème [...] : la réponse est alors évidemment « non », que l'on va essayer de transformer en « oui » partiel afin de rendre hommage aux pouvoirs transcendants de l'art (littéraire). Cette tentative demeure cependant vouée à l'échec, car la souffrance n'est justement pas virtuelle [...].

On nous accusera ici d'avoir une vision trop empirique de la connaissance, mais en l'occurrence l'expérience que l'on cherche à représenter prend toute son importance dans le fait qu'elle est justement empirique. Les victimes de la déportation ne furent pas torturées et tuées en théorie : on ne les noyait pas dans leurs propres excréments de façon

---

<sup>118</sup> Luba Jurgenson, « L'indicible : Outil d'analyse ou objet esthétique ? », *Protée*, vol. 37, n° 2, automne 2009, p. 10.

rhétorique. Leur dilemme fut celui de l'existence matérielle de leurs corps, et nous, lecteurs et spectateurs, ne pouvons ni connaître ni partager cette donnée fondamentale<sup>119</sup>.

Se rapprochant des propos de Trezise, Paveau, Wieviorka et Coquio, Karla Grierson comprend l'indicible comme une lacune se trouvant non pas davantage du côté de l'expression des survivants comme le conçoivent Pipet et Jurgenson, mais surtout du côté de leurs interlocuteurs :

les rapports particuliers entretenus par l'événement extrême et la représentation tournent non pas autour d'un problème de « diction », comme semblent le croire la critique littéraire et certains auteurs de récits de déportation, mais de réception, où le lecteur reçoit des discours sans en reconnaître le contenu, et donc sans le comprendre<sup>120</sup>.

Pour Grierson, l'« énigmaticité [des récits de déportation] ne se situe pas tant sur le plan esthétique (de la représentation) que sur le plan cognitif<sup>121</sup> ». Cette vision de l'indicible nous semble être la plus éthiquement appropriée pour parler des témoignages concentrationnaires, car elle souligne la distance empirique séparant les mots des survivants de la compréhension de leurs lecteurs (ou auditeurs). Si la notion d'indicible désigne la difficulté – et non l'impossibilité – de dire, comme l'affirment Franckel et Normand, elle implique aussi la difficulté d'entendre et de comprendre qui constitue la nôtre. Illustré en un schéma de la communication à la Jakobson, l'indicible toucherait à la fois au destinataire et au destinataire.

### **Comparaison : L'indicible chez Robert Antelme et Marguerite Duras**

Pour corroborer cette vision jusqu'ici théorique de l'indicible comme impasse communicationnelle, une brève analyse comparative de deux récits, *L'Espèce humaine* de

---

<sup>119</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », *loc. cit.*, p. 115.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 132.

Robert Antelme et « La Douleur » de Marguerite Duras<sup>122</sup>, rédigés respectivement par un survivant des camps et par sa femme demeurée à Paris pendant l'Occupation, peut trouver quelque utilité<sup>123</sup>. Il vaut la peine de préciser d'emblée que nous ne lirons pas « La Douleur » en tant que document de l'époque, malgré l'affirmation préfacielle de l'auteure : « J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit<sup>124</sup> ». Contrairement à *L'Espèce humaine*, « La Douleur » sera abordé comme un récit autofictionnel procédant à des détournements stylistiques et référentiels, ce qui n'empêche pas, néanmoins, d'apprécier sa mise en œuvre de certaines caractéristiques propres à l'indicible. La comparaison de ces deux récits dans leur rapport à l'indicible permettra en outre de constater une différence majeure en ce qui a trait à la position auctoriale : Antelme écrit en tant que témoin *et* survivant, alors que Duras écrit à titre de témoin *des* survivants.

Née en Indochine française en 1914, Marguerite Donnadiou est aujourd'hui mieux connue sous son nom de plume, Marguerite Duras. Elle arrive à Paris dans les années 1930, où elle fait la connaissance de Robert Antelme, qu'elle épouse en 1939. Unis davantage par une admiration réciproque que par amour, « [i]ls ne formaient pas un couple. L'un et l'autre avaient des liaisons extérieures<sup>125</sup> ». En 1942, dans la France occupée, ils ont un enfant qui meurt à la naissance. La même année, Duras rencontre Dionys Mascolo, avec qui elle entame

---

<sup>122</sup> Marguerite Duras, « La Douleur », dans *La Douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 9-85.

<sup>123</sup> Pour une analyse comparative de *L'Espèce humaine* d'Antelme et *La Douleur* de Duras, voir aussi Martin Crowley, « “Il n'y a qu'une espèce humaine” : Between Duras and Antelme », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, *op. cit.*, p. 174-192.

<sup>124</sup> Marguerite Duras, « La Douleur », *loc. cit.*, p. 12.

<sup>125</sup> Georges Beauchamp, Marguerite Duras, Dionys Mascolo, François Mitterrand, Edgar Morin, Maurice Nadeau et Claude Roy, « Autour de Robert Antelme », dans Robert Antelme *et al.*, *Robert Antelme : Textes inédits sur L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 254.

une relation amoureuse. Il fait connaissance avec Antelme pour devenir rapidement le meilleur de ses amis. En 1943, le trio entre dans le réseau de Résistance du futur président de la République, François Mitterrand<sup>126</sup>. Lors d'une souricière tendue chez Marie-Louise Antelme en juin 1944, la Gestapo arrête Robert Antelme<sup>127</sup>. Il sera déporté et ne reviendra à Paris qu'en mai 1945. Sa sœur Marie-Louise ne survivra pas à Ravensbrück<sup>128</sup>. Antelme et Duras divorcent après la guerre, tout en conservant une profonde amitié l'un pour l'autre. Ils fondent les éditions de la Cité universelle, qui fait paraître *L'Espèce humaine* d'Antelme en 1947. La même année, Duras donne naissance à Jean Mascolo. « La Douleur » paraîtra dans un recueil éponyme aux éditions P.O.L. en 1985, alors qu'Antelme se trouve immobilisé et atteint d'amnésie antérograde suite à un accident vasculaire cérébral deux ans plus tôt<sup>129</sup>. Le récit se présente sous la forme d'un journal que rédige au printemps 1945 la narratrice, Marguerite, dans l'attente du retour de déportation – ou de l'annonce de la mort – de son mari, Robert L.

Dans « La Douleur », Marguerite Duras souligne sans ambages la volonté de parler qu'éprouve Robert L. dès sa sortie du camp :

Dès qu'ils se sont éloignés de Dachau, Robert L. a parlé. Il a dit qu'il savait qu'il n'arriverait pas à Paris vivant. Alors *il a commencé à raconter* pour que ce soit dit avant sa mort. Robert L. n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme. Au sortir de l'horreur, mourant, délirant, Robert L. avait encore cette faculté de n'accuser personne, sauf les gouvernements qui sont de passage dans l'histoire des peuples. Il voulait que D. et Beauchamp me racontent après sa mort ce qu'il avait dit<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 258-259.

<sup>128</sup> Christiane Kègle, « Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme », *Frontières*, vol. 27, n° 1-2, 2015-2016 [<http://id.erudit.org/iderudit/1037078ar>] (page consultée le 14 novembre 2017).

<sup>129</sup> Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987, p. 8.

<sup>130</sup> Marguerite Duras, « La Douleur », *loc. cit.*, p. 67 ; nous soulignons.

Or, contre toute attente, Robert L. atteint Paris ; avec l'aide d'un docteur, on arrive à le maintenir en vie. Installé sur le divan de l'appartement de la rue Saint-Benoit qu'il partage avec la narratrice, il continue à parler avec la même urgence : « Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait<sup>131</sup> ». Ses paroles, pourtant, demeurent souvent incomprises par ses interlocuteurs. Voilà ce qui arrive, déjà, sur la route entre Dachau et Paris :

Ils ont dîné dans un mess d'officiers. Robert parlait et racontait toujours. [...] Il parlait du martyr allemand, de ce martyr commun à tous les hommes. Il racontait. [...] Il a parlé de la charité. Il avait entendu quelques périodes du Révérend père Riquet, et *il a commencé à dire cette phrase très obscure* : « Quand on me parlera de charité chrétienne, je dirai Dachau. » Il ne l'a pas terminée<sup>132</sup>.

Dans son avant-propos à *L'Espèce humaine* que l'on analysera plus en détail dans le chapitre suivant, Robert Antelme évoque son expérience du retour liée à sa volonté de parler et à l'immédiate difficulté qui en découle :

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien à faire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. (EH, p. 11 ; l'auteur souligne)

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 67-68 ; nous soulignons.

Selon ses dires, la difficulté de parler qu'éprouve Antelme tient à deux facteurs : d'une part, il met en cause sa capacité personnelle à s'exprimer en relevant la distance qu'il découvre entre le langage et son expérience, de même que la réaction physique (« nous suffoquions ») qu'entraîne chez lui toute tentative de raconter. Ces « symptômes » se rapportent à la conception de l'indicible dans son rapport exclusif entre l'individu parlant et le langage que soulignent par exemple les linguistes Franckel et Normand. La difficulté de parler que ressent le locuteur – dans ce cas-ci, le survivant – demeure indissociable de sa volonté de raconter. D'autre part, en faisant ressortir le rapport s'établissant entre le langage et l'imagination, Antelme inclut ses interlocuteurs dans l'équation : « *À nous-mêmes*, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. [...] Nous avons donc bien à faire à l'une de ces réalités *qui font dire* qu'elles dépassent l'imagination ». Par l'intermédiaire de ces deux phrases, Antelme laisse entendre qu'il s'est heurté, à son retour<sup>133</sup>, à l'insuffisance de l'imagination de ceux à qui il tentait de s'adresser. La distance qu'il découvre entre son expérience et le récit qu'il souhaite en faire ne tient pas uniquement aux ressources du langage, mais aussi aux limites de l'imagination – et de la compréhension – des destinataires de ce récit. Duras abonde dans le sens d'Antelme en soulignant l'insuffisance de l'imagination chez ceux qui ont échappé à la déportation. C'est ce qui ressort des paroles qu'elle attribue d'abord à François Morland (alias Mitterrand) : « le téléphone a sonné. Ça venait d'Allemagne, c'était François Morland. [...] “Écoutez-moi bien. Robert est vivant. [...] Il est à Dachau. [...] Robert est très faible, à un point que vous ne pouvez pas imaginer. [...]”<sup>134</sup> ». La formule revient dans la mise en garde antithétique dont lui fait part D. (alias Dionys

---

<sup>133</sup> Et avant même son retour : Antelme en effet se penche longuement sur les ramifications du mot « inimaginable » prononcé par les soldats américains lors de la libération de Dachau. Nous y reviendrons dans le chapitre 2.

<sup>134</sup> Marguerite Duras, « La Douleur », *loc. cit.*, p. 65 ; nous soulignons.

Mascolo) : « Juste avant de venir rue Saint-Benoit, D. s'est arrêté pour me téléphoner encore. "Je vous téléphone pour vous prévenir que c'est *plus terrible que tout ce qu'on a imaginé*. Il est heureux"<sup>135</sup> ». Pour pallier l'insuffisance du langage, Antelme se tourne vers l'imaginaire : « c'était seulement [...] par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose ». Or Duras insiste pour sa part sur les limites de l'imagination chez ceux qui n'ont pas vécu l'expérience de la déportation. C'est en cela qu'il y a impasse ; l'indicible réside ici. Voilà pourquoi le choix du mot « *essayer* d'en dire quelque chose », dans l'avant-propos d'Antelme, n'a sans doute pas été proposé au hasard.

L'indicible qu'évoque Antelme dans son avant-propos tient à une addition de difficultés distinctes : celle de raconter (qu'éprouvent les rescapés) et celle de comprendre (que ressentent leurs interlocuteurs), une situation que constatent rapidement les survivants. Dans « La Douleur », Marguerite Duras expose séparément la double difficulté propre à l'indicible. La première occurrence s'attache à sa description de deux camarades déportés de Robert L. revenus avant lui, qu'elle et D. vont interroger pour tenter d'en avoir des nouvelles :

C'est comme si on interrogeait des coupables, on ne leur laisse pas une seconde de répit. « Moi en tout cas, je l'ai vu, dit le jeune, j'en suis sûr. » Il regarde dans le vague et il répète qu'il en est sûr, mais il n'est sûr de *rien*. *Rien* ne fera taire D. [...] *Perrotti ne sait plus raconter, rien*, il a la mémoire en miettes, il se décourage. « Puisqu'on vous dit qu'il reviendra. » [...] Perrotti sourit. « Je comprends bien mais *on est fatigués à un point...* » Ils *se taisent* un instant. *Silence total*. [...] D. : « Ce qu'on voudrait savoir, c'est pourquoi vous ne l'avez pas trouvé. – Il faisait noir », recommence Perrotti. [...] Moi : « Vous vous étiez entendus avant l'évasion pour vous évader ensemble à la gare ? » *Silence*, ils se regardent. [...] Non, ils ne savent plus, de cela ils ne peuvent plus se souvenir. Ils se souviennent de certains mouvements de la colonne, de certains gestes des camarades quand ils se jetaient dans les fossés pour se cacher, des Américains qui étaient partout, ils se souviennent aussi. Mais du reste non, ils ne se souviennent plus<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 68 ; nous soulignons.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 54-55 ; nous soulignons.



L'indicible dans son rapport entre l'individu parlant et le langage se dégage clairement de ce passage, lequel se voit truffé des silences et des incertitudes trouant le récit des déportés – car nous nous trouvons confrontés aux mots de Duras qui viennent se substituer à ceux qui manquent aux survivants. Un euphémisme particulièrement marquant ressort de la prise de parole en discours direct que Duras attribue à Perrotti : « on est fatigués à un point... ». Il y a lieu d'apprécier ici la distance que souligne Antelme, dans son avant-propos, « entre le langage [...] et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps ». La deuxième figuration de l'indicible qu'effectue Marguerite Duras vient souligner la difficulté de comprendre qui marque les interlocuteurs des survivants : « C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais<sup>137</sup> ». Cette simple phrase, par laquelle la narratrice Marguerite assume son incapacité à comprendre tout ce qu'a vécu Robert L., vient soutenir la conception empirique de l'indicible qu'avance Karla Grierson.

## Conclusion

L'indicible, en somme, se découvre comme une notion d'autant plus complexe qu'elle ne fait pas consensus dans la critique. Paraissant particulièrement utile dans un contexte historique de rupture (Busekist), le mot – de par son étymologie – ne signifie pourtant pas « impossibilité », mais bien « *difficulté* de dire » (Franckel et Normand). Comme le montre Michael Rinn, certains chercheurs assimilent l'indicible à ses synonymes (« incompréhensible », « ineffable », « innommable »), alors que d'autres, tel George Steiner, privilégient sa relation au silence. Cette dernière tendance risque cependant de nuire à la

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 74.

parole des nombreux survivants qui ont effectivement parlé sans être écoutés, ainsi que le relèvent à leur manière Thomas Trezise, Annette Wieviorka, Marie-Anne Paveau et Catherine Coquio. Dès lors, l'indicible se retrouve à l'intersection complexe de l'écart s'établissant entre l'individu parlant et le langage et du décalage entre le récit de l'expérience du survivant de la compréhension de son interlocuteur. Tout au long de cette étude, notre analyse textuelle considérera l'indicible des témoignages dans sa forme matérielle – laquelle porte les traces d'une difficulté de dire propre aux auteurs-survivants, de même que de leur conscience, inhérente à leur acte d'écriture, de la distance empirique entre le monde d'où ils reviennent et celui de leur lecteur.

## Chapitre 2 : Le paratexte des témoignages

Dès leur retour des camps, des survivants se mettent à écrire et font rapidement paraître le témoignage de leur expérience, souvent à compte d'auteur ou auprès de petites maisons d'édition. Dans l'immédiat après-guerre, à un moment où ils demeurent encore aux prises avec une lente récupération physique et mentale, alors qu'on ne les écoute pas et que tout indique qu'on ne les lira pas non plus, ces survivants prennent la plume et revisitent – revivent<sup>138</sup> – les douloureuses étapes de leur incarcération pour en raconter l'histoire. Ce fait en lui-même incite à penser que l'acte de témoigner se vit comme une nécessité. Dans le chapitre « The Will to Bear Witness<sup>139</sup> » de son ouvrage *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps* paru en 1976, Terrence Des Pres réfléchit aux raisons pouvant pousser les survivants à témoigner. Il remet en question ce qu'on appelle couramment la « culpabilité du survivant<sup>140</sup> » et suppose que ce sont plutôt les interlocuteurs du témoin qui souhaitent à la fois l'entendre et l'ignorer, formant ainsi une « conspiration du silence » lorsque ses propos contredisent leur vision du monde<sup>141</sup>. En projetant sur le survivant le propre sentiment de culpabilité ressenti par ceux qui n'ont pas eu à vivre la douleur de son expérience, il devient plus facile de croire le rescapé coupable de quelque collaboration à l'extermination qui avait

---

<sup>138</sup> Terrence Des Pres, *The Survivor*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>139</sup> « The Will to Bear Witness », *ibid.*, p. 27-50.

<sup>140</sup> Dans l'imaginaire collectif, la culpabilité du survivant se révèle en fait surtout attribuée aux survivantes, et en particulier aux survivantes juives : on se doute que leur survie soit due à des faveurs sexuelles. Les œuvres littéraires ont contribué à cristalliser cette idée. Dans un chapitre examinant les représentations littéraires (entre 1943 et 1953) de la violence sexuelle perpétrée par les nazis à l'encontre de femmes juives, Pascale Bos montre comment ces œuvres mettent de l'avant une conception de la victimisation féminine et de la complicité juive (voir Pascale Bos, « "Her flesh is branded: 'For Officers Only'": Imagining and Imagined Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust », dans Hilary Earl et Karl A. Schleunes (dir.), *Lessons and Legacies, Volume XI: Expanding Perspectives on the Holocaust in a Changing World*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, p. 59-85).

<sup>141</sup> Terrence Des Pres, *The Survivor*, *op. cit.*, p. 41.

cours : de cette façon, ce dernier mériterait les tourments qui l'ont accablé sans que ses interlocuteurs n'aient à en ressentir le poids<sup>142</sup>. Bien davantage qu'une manifestation de culpabilité, la volonté des témoins de parler pour les morts découle du fait que, puisque « survivre est un acte collectif », celui de témoigner l'est également<sup>143</sup>. Selon Des Pres, « survivre en tant que témoin » constitue l'une des formes que peut prendre l'acte de survivance<sup>144</sup>, découlant de ce qui se ressent comme étant de réels besoins : celui de se remémorer<sup>145</sup> et celui d'informer le monde<sup>146</sup>.

Dans le paratexte de leur témoignage, les auteurs expliquent parfois les raisons qui les ont poussés à écrire, permettant de jeter quelque éclairage sur les motivations et les difficultés inhérentes à l'acte de témoigner. Avant d'entrer dans l'étude du contenu testimonial, il convient de se pencher sur les caractéristiques formelles du paratexte, que Gérard Genette définit ainsi dans *Seuils* :

l'accompagnement [du texte par] un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation<sup>147</sup>.

Le paratexte entourant le témoignage sert d'explication à l'existence même de ce récit. Non seulement l'introduit-il, mais il tente d'en orienter la réception, car les témoignages proviennent d'un contexte particulier de souffrance humaine. Il devient donc primordial d'éviter chez le lecteur toute mauvaise interprétation. Si chaque témoignage raconte une

---

<sup>142</sup> *Idem*.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>147</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 7 ; l'auteur souligne.

histoire unique aux niveaux du contenu et du contexte, le moyen de le présenter se calque néanmoins sur des codes préfaciels déjà établis :

la plupart des thèmes et des procédés de la préface sont en place dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et les variations ultérieures ne relèvent pas d'une véritable évolution, mais plutôt d'une série de choix divers dans un répertoire beaucoup plus stable qu'on ne le croirait *a priori*, et que ne le croient en particulier les auteurs eux-mêmes, qui souvent recourent sans le savoir à des recettes bien éprouvées<sup>148</sup>.

Il conviendra de garder cette particularité à l'esprit lors de l'analyse, en particulier lorsque surgiront les réserves qu'éprouvent les auteurs de témoignages vis-à-vis de la littérature (souvent liée à la fiction). Notons qu'en ce qui a trait à la préface, Gérard Genette la considère dans son sens large, incluant « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La "postface" sera donc considérée comme une variété de préface<sup>149</sup> ». La grande majorité des explications paratextuelles offertes par les auteurs de témoignages se trouvent dans ce type élargi de la préface au sens de Genette<sup>150</sup>. Dans ce chapitre, l'analyse s'étendra sur les thèmes récurrents exprimés par les auteurs de témoignages, quelle que soit leur place dans le paratexte. Elle se penchera d'abord sur les raisons d'écrire exprimées par les auteurs-survivants, puis sur les différentes techniques de valorisation du sujet qu'ils mettent de l'avant (ce que Genette appelle les thèmes du *pourquoi*), et enfin sur le (faux) dilemme qui se présente aux auteurs de témoignages entre la véracité et la littérature.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>150</sup> En introduisant les propos individuels des auteurs, nous garderons le terme utilisé dans la version publiée de leur témoignage (avant-propos, avertissement, conclusion, etc.) ; en parlant des témoignages en général, nous utiliserons le terme « préface » à la manière de Genette.

## Les raisons d'écrire

L'acte de témoigner découle d'une pression intérieure. Voilà ce qu'affirme Primo Levi dans sa préface :

*Se non di fatto, come intenzione e come concezione [il libro] è nato già fin dai giorni di Lager. Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore<sup>151</sup>. (SQ, p. 8)*

Que Levi parle d'une « libération » intérieure, laquelle fait écho à la libération du camp, revêt de l'importance : malgré le fait qu'il ait été libéré à Auschwitz en janvier 1945, Levi ne retournera pas chez lui avant le mois d'octobre de la même année, comme il le raconte dans *La Tregua*. À l'entrée des troupes alliées dans les différents camps nazis, le sentiment de libération chez les anciens prisonniers, c'est-à-dire celui d'un retour à la liberté, s'avoue loin de l'immédiateté alors que la grande majorité d'entre eux luttent encore pour leur survie<sup>152</sup>. Selon Primo Levi et Aldo Bizzarri, la libération s'effectue plutôt par le biais du témoignage – passant ainsi d'une libération passive apportée par les autres à une libération active :

*Scrivere questo volumetto è stato per l'autore come liberarsi da un incubo: una catarsi per la memoria ossessionata da tanti immagini disumane e incancellabili. Solo adesso che tali immagini si sono in certo senso staccate dalla coscienza per fissarsi sulla carta, e*

---

<sup>151</sup> « [Ce livre] était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensée dès l'époque du Lager. Le besoin de raconter aux "autres", de faire participer les "autres", avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure » (SC, p. 8).

<sup>152</sup> À titre d'exemple, l'historien Mark Celinscak, spécialiste de la libération de Bergen-Belsen, rapporte que sur les 60 000 prisonniers encore en vie dans le camp à l'arrivée des troupes britanniques et canadiennes en avril 1945, 14 000 mourront par la suite. Il apporte cette précision quant à la libération : « *Allied control of Bergen-Belsen did not mean an end to suffering and death. [...] For [...] the survivors of Bergen-Belsen their internal and external struggles continued long after liberation. The ensuing days, weeks, and months were spent trying to survive, heal from illnesses, recuperate spiritually, and locate any surviving friends and family* » (« Le contrôle de Bergen-Belsen par les Alliés ne signifiait pas la fin de la souffrance et de la mort. [...] Pour [...] les survivants de Bergen-Belsen, les luttes internes et externes se sont poursuivies longtemps après la libération. Les jours, semaines et mois qui ont suivi ont été passés à tenter de survivre, à guérir de maladies, à récupérer spirituellement et à retrouver, le cas échéant, des amis ou membres de la famille ayant survécu ») (Mark Celinscak, *Distance from the Belsen Heap. Allied Forces and the Liberation of a Nazi Concentration Camp*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 2015, p. 42-43 ; notre traduction).

*possono essere contemplate dal di fuori, come oggetti, egli si sente tornato uomo normale fra gli uomini*<sup>153</sup>. (MC, p. 109)

Outre le bien qu'a pu lui apporter, à titre personnel, la narration de son expérience, l'acte de témoigner relève pour Bizzarri d'un devoir :

*Ma questo scrivere ha obbedito soprattutto a un altro stimolo: quello di compiere un dovere, al quale l'autore si sentiva impegnato sin dai giorni della prigionia nel campo e che allora di tanto in tanto si proponeva, "se ne fosse uscito vivo". Il fatto di esserne poi uscito, ha reso per lui la realizzazione dell'impegno necessaria e improrogabile come lo scioglimento d'un voto*<sup>154</sup>. (Ibid)

Tout comme chez Levi, qui le mentionne dans l'extrait cité précédemment, la volonté de témoigner existe chez Bizzarri non pas seulement depuis la libération, mais depuis les temps mêmes de son emprisonnement. Cela constitue un élément que remarque Terrence Des Pres, auquel il rattache l'importance de parler au nom de la communauté décimée :

*in extremity men and women make a special promise among themselves, always implicit and often openly declared. [...] Whoever comes through will take with him the burden of speaking for the others. Someone will survive and death will not be absolute. This small pledge, this gigantic demand, is intensely important to people facing extinction*<sup>155</sup>.

La volonté de libération intérieure des auteurs-survivants s'anime aussi par la promesse de témoigner pour tous ceux qui sont morts.

---

<sup>153</sup> « Écrire ce petit volume a été pour l'auteur une manière de se libérer d'un cauchemar : une catharsis pour la mémoire obsédée de tant d'images inhumaines et indélébiles. Seulement depuis que ces images se sont, en un certain sens, détachées de la conscience pour se fixer sur le papier, et qu'elles peuvent maintenant être contemplées de l'extérieur comme des objets, se sent-il redevenu un homme normal parmi les hommes » (notre traduction).

<sup>154</sup> « Mais cet écrit a surtout obéi à une autre impulsion : celle d'accomplir un devoir, auquel l'auteur se sentait engagé depuis l'époque du camp et qui alors se présentait de temps en temps, "s'il s'en sortait vivant". Le fait d'en être ensuite effectivement sorti a instigué chez lui la réalisation nécessaire et impérative de cet engagement qui s'assimile à l'accomplissement d'un vœu » (notre traduction).

<sup>155</sup> « [D]ans l'extrême, les hommes et les femmes se font entre eux une promesse spéciale, toujours implicite et souvent ouvertement déclarée. [...] Quiconque s'en sort devra porter le fardeau de parler pour les autres. Quelqu'un survivra et la mort ne sera pas absolue. Ce petit engagement, cette énorme exigence, revêt une importance extrême pour les personnes faisant face à l'extinction » (Terrence Des Pres, *The Survivor*, op. cit., p. 38 ; notre traduction).

Beaucoup d'auteurs de témoignages insistent sur l'importance de parler au nom des victimes assassinées : « *Desidero che questi brevi cenni sull'inferno di Mauthausen siano un omaggio alla memoria dei cari amici, che più non rividero la Patria*<sup>156</sup> », avance Gino Valenzano dans son avant-propos. L'ancien prisonnier politique belge Hubert Lapaille laisse entendre que son expérience personnelle se situe loin de la douleur subie par ses codétenus décédés :

Je ne suis pas un héros. Avant tout, je tiens à préciser que ma personne est hors cause, et que je n'entends nullement inspirer la sympathie apitoyée de lecteur. Des milliers et des milliers de prisonniers politiques ont enduré, à Buchenwald ou ailleurs, des souffrances infiniment plus terribles que celles que je connus [*sic*] moi-même<sup>157</sup>.

Lapaille s'exprime pour ceux qui ont été déportés pour les mêmes raisons que lui et n'aborde pas, dans son avant-propos, la dimension juive de l'entreprise d'extermination au sein du système concentrationnaire nazi<sup>158</sup>. Parallèlement, les auteurs de témoignages ayant été persécutés du fait de leur judéité parlent d'abord au nom des Juifs exterminés : l'Italienne Alba Valech Capozzi dédie sa douleur à des membres de sa famille, puis « *a tutti gli EBREI, / che, lontano dalla Terra Promessa, / hanno sofferto il martirio sognando la Terra /*

---

<sup>156</sup> « Je désire que cet aperçu de l'enfer de Mauthausen soit un hommage à la mémoire de mes chers amis, qui jamais plus ne reverront la Patrie » (Gino Valenzano, *L'Inferno di Mauthausen (come morirono 5.000 italiani deportati)*, Turin, S.A.N., 1945, p. 5 ; notre traduction).

<sup>157</sup> Hubert Lapaille, *Buchenwald, op. cit.*, p. 11.

<sup>158</sup> Lapaille mentionne dans son témoignage que les Juifs, de même que les Sinté et les Roms, subissaient des discriminations ciblées à Buchenwald : « Parfois, certains groupes pouvaient rompre les rangs, tandis que d'autres continuaient à subir les tragiques simagrées de l'appel. Les Juifs et les Tziganes furent, pendant une longue période, particulièrement visés » (*ibid.*, p. 46), « Le samedi 7 avril [1945], à midi, le micro invita très poliment les Juifs à bien vouloir se rendre sur la place d'appel. On imagine difficilement l'étonnement que put produire chez tous les auditeurs cet extraordinaire et brusque changement de ton. Les Juifs, jugeant que cette singulière politesse ne pouvait que cacher une grosse ruse germanique, ne répondirent pas à cet appel formulé en termes suspects. Quelques heures plus tard, le micro répéta son appel, sur un ton sec et impératif cette fois. Les Juifs firent la sourde oreille et demeurèrent cachés dans les blocs. Alors, recourant aux grands moyens, les S.S. firent vider toutes les baraques et procédèrent à un rassemblement général sur la place d'appel. Des groupes de détenus Israélites furent saisis et emmenés dans une dépendance de l'Optic. Mais beaucoup, s'étant mêlés aux populations des diverses baraques, échappèrent à cette raffle » (*ibid.*, p. 110-111).



*Promessa*<sup>159</sup> ». Le Français Georges Wellers indique d'emblée dans son avertissement que les Juifs constituaient les victimes premières de l'entreprise d'extermination nazie et que son expérience personnelle s'intègre au destin tragique d'une collectivité : « Il nous a été donné de connaître intimement le phénomène le plus original de notre triste époque : le déchaînement de bestialité humaine à l'état pur qu'on [*sic*] marqué les persécutions contre les Juifs<sup>160</sup> ». Suit une longue liste de noms « À la mémoire de [s]es amis morts ou disparus en déportation<sup>161</sup> ». Il semble que, dans leur volonté de parler au nom des morts, les auteurs de témoignages le font d'abord au nom de ceux auxquels ils s'identifient le plus, ceux qu'ils peuvent le mieux représenter<sup>162</sup>. Car l'entreprise d'extermination vise à effacer non seulement toute trace des individus qu'elle cible, mais aussi celles de leur communauté et de leur culture. La mort menace aussi bien l'être humain que la mémoire. Parler permet de contrer l'oubli ; cela signifie contrer cette mort-là. D'où la volonté, exprimée dans les préfaces des auteurs de témoignages, de faire savoir au monde ce dont ils ont été témoins, rendant parfois explicite leur désir pragmatique d'atteindre un lecteur : « Je n'apporterai à cet ouvrage aucune conclusion ; je m'efforcerai de ne porter aucun jugement ; j'exposerai seulement les faits. Puissent-ils, toutefois, éveiller chez le lecteur une juste colère ! » (MM, p. 13).

---

<sup>159</sup> « [À] tous les JUIFS, / qui, loin de la Terre Promise, / ont souffert le martyr en rêvant de la Terre / Promise » (Alba Valech Capozzi, *A 24029*, Sienne, Soc. An. Poligrafica, 1946 (ristampa anastatica dall'Istituto Storico della Resistenza senese, 1995), p. 2 ; notre traduction).

<sup>160</sup> Georges Wellers, *De Drancy à Auschwitz*, Paris, Éditions du Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1946, p. 8.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>162</sup> Julien Unger, par exemple, dédie son témoignage à la mémoire de sa mère, de son frère et de sa sœur, sans préciser qu'ils étaient Juifs, de même qu'à celle de tous les hommes, femmes et enfants victimes du nazisme : malgré le fait qu'il ait été déporté à Auschwitz-Birkenau en tant que Juif, Unger n'en fait pas mention et s'affirme, dans son témoignage, comme un Français politiquement impliqué (voir Julien Unger, *Le Sang et l'or. Souvenirs de camps allemands*, Paris, Gallimard, 1946). Similairement, le témoignage de Louise Alcan, arrêtée pour faits de résistance puis déportée à Auschwitz en tant que Juive, reflète beaucoup plus son sentiment d'identification aux résistantes (voir Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, *op. cit.*). Concernant ces deux auteurs, voir aussi Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 472 et 468.

La parole des survivants les place entre les morts occupant encore leur mémoire et le monde dans lequel ils reviennent. Comme le souligne Terrence Des Pres, « *The “world” to which survivors speak is very much a part of their condition as witnesses. They speak for someone, but also to someone, and the response they evoke is integral to the act they perform*<sup>163</sup> ». Des Pres ne relève pas, toutefois, qu'en s'adressant à un lecteur, les auteurs peuvent charger leur témoignage d'une fonction didactique : « *L'ho ritenuto opportuno anche per contribuire ad un giusto orientamento dell'opinione pubblica. Questo è l'unico scopo che mi sono prefisso. L'amico lettore vedrà se ho raggiunto lo scopo*<sup>164</sup> », avance l'Italien Gaetano De Martino dans sa préface. Avec cette visée, Aldo Bizzarri donne, dans la conclusion de son témoignage, les résultats de ses réflexions politiques mûries par son expérience concentrationnaire. Conscient que ses contemporains chercheront à blâmer la « race » allemande plutôt que le système politique, il martèle l'importance de raisonner et de « *trarre delle conclusioni intellegibili anche dal disumano. E la prima è questa: che tutto quell'orrido non è stato un capriccio di delinquenti e di pazzi [...], ma il supremo fiore d'un sistema politico*<sup>165</sup> » (MC, p. 112), lequel prend « *tutti i caratteri d'una religione*<sup>166</sup> » (MC, p. 113) dont le chef suprême est présenté et perçu comme étant infaillible. Il en va de même chez Primo Levi, qui met en garde dans sa préface contre tout sentiment de xénophobie :

*A molti, individui o popoli, può accadere di ritenere, più o meno consapevolmente, che “ogni straniero è nemico”. Per lo più questa convinzione giace in fondo agli animi come*

---

<sup>163</sup> « Le “monde” auquel s'adressent les survivants constitue un aspect fondamental de leur condition de témoins. Ils parlent *pour* quelqu'un, mais aussi *à* quelqu'un, et la réaction qu'ils suscitent fait partie intégrante de l'acte qu'ils performent » (Terrence Des Pres, *The Survivor, op. cit.*, p. 41 ; notre traduction ; l'auteur souligne).

<sup>164</sup> « Je l'ai aussi estimé opportun afin de contribuer à une juste orientation de l'opinion publique. Il s'agit de l'unique but que je me suis fixé. Le lecteur jugera si j'ai atteint ce but » (Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore, op. cit.*, p. 8 ; notre traduction).

<sup>165</sup> « [T]irer des conclusions intelligibles même à partir de l'inhumain. Et la première est celle-ci : que toute cette horreur n'a pas été le résultat du caprice de fous et de délinquants [...], mais le véritable produit d'un système politique » (notre traduction).

<sup>166</sup> « [T]ous les caractères d'une religion » (notre traduction).

*una infezione latente; si manifesta solo in atti saltuari ed incoordinati, e non sta all'origine di un sistema di pensiero. Ma quando questo avviene, quando il dogma inespresso diventa premessa maggiore di un sillogismo, allora, al termine della catena, sta il Lager. Esso è il prodotto di una concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano. La storia dei campi di distruzione dovrebbe venire intesa da tutti come un sinistro segnale di pericolo*<sup>167</sup>. (SQ, p. 7-8)

Avec la même volonté didactique, mais se positionnant aux antipodes des conclusions politico-philosophiques que tirent Bizzarri et Levi, Hubert Lapaille blâme non seulement le nazisme, mais aussi – implicitement – les Allemands en général :

Ce que le cerveau le plus morbide imagine malaisément, le *nazisme* l'a réalisé. Quelle que soit notre répugnance à nous pencher sur l'horrible, nous devons nous y contraindre. Instruits, nous saurons la signification exacte de la *croix gammée*. Cette notion, le temps même ne devrait jamais parvenir à en atténuer la netteté. La guerre en Europe est finie. Aujourd'hui déjà, les *atrocités nazies* appartiennent au passé. Soit, mais à un passé dont il faudra garder sous la main tous les témoignages. À un passé qu'il faudra toujours consulter soigneusement quand il s'agira de juger le moindre fait ou geste venant d'*Outre-Rhin*<sup>168</sup>.

*A priori*, Lapaille identifie bien l'ennemi en employant des termes soulignant expressément sa particularité politique (« nazisme », « croix gammée », « atrocités nazies »). À la fin du passage, cependant, l'auteur-survivant suggère le risque que continuera de poser la nation allemande, puisqu'il se sert de la locution exogène « outre-Rhin » – laquelle donne ce faisant le point de vue de la France (et de la Suisse), convoquant implicitement l'opposition historique France/Allemagne. Cette différence fondamentale entre les positions antiracistes de Bizzarri et de Levi et antiallemandes de Lapaille illustre la grande variété de propos s'établissant d'un survivant à l'autre. Ayant cela de commun qu'ils ont été esclaves du système

---

<sup>167</sup> « Beaucoup d'entre nous, individus ou peuples, sont à la merci de cette idée, consciente ou inconsciente, que "l'étranger, c'est l'ennemi". Le plus souvent, cette conviction sommeille dans les esprits, comme une infection latente ; elle ne se manifeste que par des actes isolés, sans lien entre eux, elle ne fonde pas un système. Mais lorsque cela se produit, lorsque le dogme informulé est promu au rang de prémisse majeure d'un syllogisme, alors, au bout de la chaîne logique, il y a le Lager ; c'est-à-dire le produit d'une conception du monde poussée à ses plus extrêmes conséquences avec une cohérence rigoureuse ; tant que la conception a cours, les conséquences nous menacent. Puisse l'histoire des camps d'extermination retentir pour nous tous comme un sinistre signal d'alarme » (SC, p. 7-8).

<sup>168</sup> Hubert Lapaille, *Buchenwald*, *op. cit.*, p. 12-13 ; nous soulignons.

concentrationnaire, ils n'en sortent pas moins avec une compréhension toute personnelle de cette expérience. D'où l'insistance de Lapaille, par ailleurs, à encourager la prise en compte de tous les témoignages des victimes du nazisme : indispensables à l'intelligence de l'Histoire, ils se révèlent aussi nécessaires à une meilleure compréhension de l'avenir.

### **Les thèmes du *pourquoi***

Outre les raisons personnelles qu'ils mettent de l'avant pour expliquer la rédaction de leur témoignage, les auteurs-survivants se doivent de donner à leur lecteur des raisons de le lire. Et avant tout, il leur faut s'assurer que ce dernier puisse le faire correctement. Gérard Genette précise ce qui suit à propos de la « préface auctoriale assumptive originale », que l'on peut simplement désigner par « préface originale » :

[elle] a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*<sup>169</sup>.

La préface, grâce à « son emplacement préliminaire », oriente la lecture sur deux plans : celui du *pourquoi* et celui du *comment*<sup>170</sup>. Découlant de la *captatio benevolentiae*, les thèmes du *pourquoi* comportent la fonction suivante :

*valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur. [...] On se garde par exemple d'insister sur ce qui pourrait passer pour une mise en évidence du *talent* de l'auteur [...] : il faut valoriser le *sujet*, quitte à plaider plus ou moins sincèrement l'insuffisance de son *traitement*<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 183 ; l'auteur souligne. Sabine Sellam effectue une analyse des préfaces de témoignages en fonction de cette double visée, après laquelle elle conclut qu'elles ont davantage tendance à « susciter la lecture qu'[à] l'orienter » (voir à ce sujet Sabine Sellam, *L'Écriture concentrationnaire ou la poésie de la résistance*, Paris, Publibook, coll. « Lettres & langues. Lettres modernes », 2008, p. 20-26).

<sup>170</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 184 ; l'auteur souligne.

À propos de ce type de préface particulièrement efficace pour introduire les « œuvres étrangères à l'ordre de la fiction<sup>172</sup> », Genette apporte cependant cette mise en garde :

cette rhétorique de valorisation, par la dissociation qu'elle suppose entre le sujet (toujours louable) et son traitement (toujours indigne), n'est plus guère de mise aujourd'hui [...]. D'où un relatif effacement, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, des fonctions de valorisation (arguments du pourquoi [...]) au profit des fonctions d'information et de guidage de la lecture : thèmes du comment, qui présentent l'avantage de *présupposer* le pourquoi, et donc, par la vertu bien connue de la présupposition, de l'imposer d'une manière imperceptible. [...] Le comment est donc à certains égards un mode indirect du pourquoi, qui peut se substituer sans perte aux modes directs – avec lesquels il a d'abord coexisté<sup>173</sup>.

En affirmant que les thèmes du *pourquoi* se sont effacés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, Genette se fonde sur un énorme corpus de la littérature mondiale ; dans le cas précis des préfaces des témoignages publiés dans l'après-guerre, toutefois, ces thèmes du *pourquoi* sont mis de l'avant et impliquent les thèmes du *comment*. L'analyse se penchera donc plus en détail sur le *pourquoi*. Nous y lirons néanmoins en filigrane certaines fonctions des thèmes du *comment*, c'est-à-dire le choix d'un public<sup>174</sup>, la déclaration d'intention<sup>175</sup> et la définition générique<sup>176</sup>.

Parmi les thèmes du *pourquoi*, une tactique de valorisation insiste sur l'importance du sujet, soulignant ses utilités documentaire, intellectuelle, morale, religieuse, ou sociale et politique<sup>177</sup>. Les utilités morale, sociale et politique des témoignages se retrouvent dans les préfaces abordées précédemment lorsque les auteurs (Bizzarri, Levi, Lapaille) confèrent une

---

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 194 ; l'auteur souligne.

<sup>174</sup> « Guider le lecteur, c'est aussi et d'abord le situer, et donc le déterminer. Il n'est pas toujours prudent de ratisser trop large, et les auteurs ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent pouvoir toucher » (*ibid.*, p. 197).

<sup>175</sup> « [U]ne interprétation du texte par l'auteur » (*ibid.*, p. 205).

<sup>176</sup> « Ce souci de définition générique n'apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées comme celle du théâtre classique, où une simple indication paratitulaire (*tragédie, comédie*) est réputée suffisante, mais plutôt dans les franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de "transition" comme l'âge baroque ou les débuts du romantisme, où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle » (*ibid.*, p. 208).

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 184-185.

fonction didactique à leur texte, fonction qu'ils peuvent endosser du fait de leur expérience concentrationnaire, leur donnant une autorité auctoriale<sup>178</sup>. Expliquée par Genette de manière lapidaire, l'utilité documentaire sert à « conserver le souvenir des exploits passés [tel que chez] Hérodote, Thucydide, Tite-Live, Froissart<sup>179</sup> ». Un indicateur de la conscience qu'ont les survivants de l'ampleur historique de ce qu'ils viennent de vivre, l'aspect documentaire se trouve particulièrement souligné dans les préfaces des témoignages : « Par de nombreux documents photographiques, interviews et résultats d'enquêtes, la réalité parvient au monde. Les pages qui vont suivre constituent, simplement, un minuscule fragment de cette vérité<sup>180</sup> ».

De même chez Aldo Bizzarri :

*È il fatterello quotidiano che ha bisogno di venir drammatizzato per stare in piedi; ma le grosse tragedie collettive mi sembra vogliano sobrietà di racconto e in luogo di abbellimenti si giovino della più scarna nudità. [...] Così questo scritto aspira a essere un documentario, sintetico e doveroso<sup>181</sup>. (MC, p. 5)*

En présentant son témoignage comme un documentaire, Bizzarri laisse entendre qu'il souhaite relater les faits en toute objectivité, abordant de front les préjugés que pouvaient entretenir contre lui ses contemporains du fait même de son expérience. Pendant longtemps, les historiens continueront d'ailleurs de reprocher leur subjectivité aux survivants, refusant pour cette raison de considérer leurs témoignages comme des sources fiables<sup>182</sup>. En insistant sur le

---

<sup>178</sup> « L'énoncé didactique [...] [a] pour fonction de légitimer l'entreprise. Le prescriptif est absolument un discours de légitimation. D'où qu'il n'évite jamais l'énoncé *génétique* (comment est né ce roman [...]) » (Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 15-16).

<sup>179</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 184-185.

<sup>180</sup> Hubert Lapaille, *Buchenwald*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>181</sup> « C'est le fait quotidien qui a besoin d'être dramatisé pour pouvoir tenir debout ; mais les grosses tragédies collectives me semblent exiger une sobriété de récit et, en lieu d'enjolivements, tirer profit de la nudité la plus dépouillée. [...] Ainsi cet écrit aspire-t-il à être un documentaire, juste et synthétique » (notre traduction).

<sup>182</sup> Laura Jockusch indique que les historiens ont longtemps négligé les travaux entrepris dès l'immédiat après-guerre par des commissions historiques juives et que, même de longues années plus tard, les survivants qui se lançaient dans des recherches historiques, comme Joseph Wulf, n'étaient pas considérés par leurs pairs comme pouvant être de bons historiens de la Shoah. Voir à ce sujet Laura Jockusch, « Historiography in Transit: Survivor Historians and the Writing of Holocaust History in the Late 1940s », *Leo Baeck Institute Year Book*, n° 58, 2013, p. 75-94.

caractère documentaire de leur témoignage, Lapaille et Bizzarri touchent à un autre thème du *pourquoi* des préfaces, celui de la véridicité.

Gérard Genette établit :

face à ces valorisations du sujet, les valorisations du traitement sont rares ou discrètes. Le seul mérite qu'un auteur puisse s'attribuer par voie de préface, sans doute parce qu'il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c'est-à-dire d'effort vers la véridicité. C'est, depuis Hérodote et Thucydide, un lieu commun de la préface historique et, depuis Montaigne, de la préface d'autobiographie, ou d'autoportrait<sup>183</sup>.

Caractéristique de la préface depuis la Grèce antique, l'insistance sur la véridicité dans les témoignages découle aussi du contexte d'après-guerre qui influence la rédaction même de ces préfaces. Michel Flicx démontre dans son avertissement les répercussions que pourrait causer une information erronée :

je ne veux raconter que ce que j'ai personnellement vu et ressenti. Je ne voudrais absolument pas publier un récit que j'aurais seulement entendu et qui pourrait un jour être contrové. Ce livre doit être un témoignage de plus contre le nazisme, et, si un seul des faits cités était réfuté, on pourrait douter de l'ouvrage entier<sup>184</sup>.

Conscients que l'expérience qu'ils relatent paraîtra « inimaginable » (EH, p. 11 et 429), « incroyable » (MC, p. 51), à ceux qui ne l'ont pas vécue, les auteurs de témoignages insistent dans leur préface sur la vérité de leurs propos : « En écrivant les pages qui suivent notre plus grand souci a été l'exactitude ; notre seule inspiration, le souvenir de nos malheureux camarades des camps ; notre unique souhait que des événements aussi tristes et aussi

---

<sup>183</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 191.

<sup>184</sup> Michel Flicx, *Pour délit d'espérance*, op. cit. Similairement, Gino Valenzano souligne dans son avant-propos qu'il entend se comporter comme un témoin fiable, son récit ne mentionnant que ce à quoi il a personnellement assisté : « *Ma quanto narro è vero. Ne fui protagonista o testimone oculare e raramente auricolare. Non ho raccolto gli infiniti "si dice!" e le innumerevoli supposizioni, possibili anche a Mauthausen* » (« Mais combien est vrai ce que je raconte. J'en fus protagoniste ou témoin oculaire, rarement auriculaire. Je n'ai pas recueilli les infinis "on dit !" et les innombrables suppositions, possibles même à Mauthausen ») (Gino Valenzano, *L'inferno di Mauthausen*, op. cit., p. 5 ; notre traduction).

dégradants ne puissent plus jamais se reproduire<sup>185</sup> », écrit Georges Wellers dans son avertissement. Gaetano De Martino, pour sa part, est conscient que son intégrité d'auteur et de survivant pourrait être remise en question par de potentiels lecteurs ; aussi d'autres témoignages pourront-ils confirmer le sien : « *Non è possibile dubitare della verità di quanto ho scritto, perché troppi testimoni possono farne fede*<sup>186</sup> ». À la fin de sa préface, Primo Levi emploie une figure de prétérition tournée vers le lecteur, puisqu'elle endosse une visée rhétorique persuasive : « *Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato*<sup>187</sup> » (SQ, p. 8). Cette simple phrase, écrite dans une volonté de court-circuiter tout scepticisme, révèle du même coup une crainte commune aux survivants : celle de n'être pas crus. Ces différents exemples se montrent indicatifs de la situation de réception de l'après-guerre qui influence les survivants dans leur manière d'écrire leur témoignage et de le présenter. Devant le peu d'intérêt et le silence auxquels ils se heurtent au retour des camps, on peut raisonnablement penser que le lecteur projeté par les auteurs de témoignages, celui auquel ils s'adressent, s'avère une personne non seulement méinformée de la situation des camps de concentration, mais aussi sceptique quant aux informations relatant ce qui s'y déroulait. L'insistance dans le paratexte sur la véracité de la narration révèle la volonté des auteurs de réorienter cette attitude.

Reprenant les termes de la rhétorique classique, Genette explique comment, sur le plan du *pourquoi*, l'*amplificatio* du sujet se trouve souvent modérée par l'*excusatio propter infirmitatem*, s'apparentant au topos de modestie :

---

<sup>185</sup> Georges Wellers, *De Drancy à Auschwitz*, op. cit., p. 8.

<sup>186</sup> « Il n'est pas possible de douter de la vérité de ce que j'ai écrit, puisque trop de témoignages peuvent en faire foi » (Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore*, op. cit., p. 8 ; notre traduction).

<sup>187</sup> « Il me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'y est inventé » (SC, p. 8).



Face à l'importance de son thème, parfois exagérée au-delà de toute mesure, l'orateur plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire, comptant apparemment sur le public pour établir une juste moyenne. Mais c'était là, surtout, la plus sûre façon de prévenir les critiques, c'est-à-dire de les neutraliser, voire de les empêcher en prenant les devants<sup>188</sup>.

Il s'agit d'une tactique préfacielle que Gérard Genette appelle « paratonnerre ». Dans sa préface, Guy Kohen fait figure de modestie en qualifiant son livre de « faible ouvrage ». Or sa préface a cela de particulier qu'elle dédie son témoignage non pas à des compagnons d'infortune, morts dans les camps ou non, mais à son père, Henry Kohen (qui a pu éviter la déportation) : « Voici les raisons qui m'incitent à dédier à cet homme excellent le faible ouvrage d'un fils qui, en dehors d'un amour filial bien naturel, éprouve pour celui qu'il est fier d'appeler son père, admiration et respect » (RA, p. 11). Affirmant qu'« [i]l est un usage auquel je ne veux manquer de me conformer, [...] celui de dédier son livre à la personne qui a su vous l'inspirer » (RA, p. 7), Guy Kohen mêle l'éloge à sa préface tout en précisant qu'il s'agit pour lui de suivre une coutume littéraire. En fait, l'éloge remonte à une tradition déjà bien établie au Moyen Âge central : dans les romans en vers, « [l]'éloge [était] une section de longueur importante dans le prologue<sup>189</sup> » contenant des « leçons d'ordre [...] moral [...] invit[ant] l'auditeur/lecteur à calquer ses actions sur celles d'un commanditaire ou dédicataire<sup>190</sup> ». Qu'ils le sachent ou non, les auteurs-survivants inscrivent leur témoignage, dès la préface, dans le sillon d'une tradition littéraire ; il s'agit pourtant d'un fait que nient nombre d'entre eux dans la même préface en se distanciant d'emblée de la littérature, car cette dernière a trop souvent partie liée avec la fiction – laquelle porte le risque de venir contredire leur insistance sur la véridicité de leur témoignage.

---

<sup>188</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>189</sup> Chantal Bonneville, « Mécanismes et fonctions du prologue dans les romans en vers écrits entre 1170 et 1230 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 37.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 36.

## Le dilemme entre véracité et littérature

En regard des autres témoignages parus dans les deux années suivant la fin de la guerre, dans lesquels il ne trouve que des descriptions « artificielles » qui laissent le lecteur « sceptique », le docteur Victor Dupont<sup>191</sup> fait éloge, dans la préface allographe qu'il signe pour le témoignage de Michel Flicex, à l'impression de vérité qui s'en dégage :

Aujourd'hui un jeune résistant de 20 ans, engagé au réseau VENGEANCE [...], nous raconte avec une simplicité extrêmement émouvante, son calvaire à travers quatre camps de l'Allemagne nazie. [...] Sans artifices, il nous découvre ses pensées, ses stratagèmes, ses habiletés et tout cela est tellement vrai que ceux qui ont été déportés se reconnaissent, reconnaissent leurs camarades, leurs voisins. [...] Enfin la libération arrive, plongeant les détenus dans une stupeur dont il leur faudra des mois pour revenir, et cette stupeur est, avec la même simplicité et la même puissance tracée en quelques lignes qui ne sont suivies d'aucun commentaire conférant à ce livre toute sa valeur de témoignage. Je pense que « *Pour Délit d'Espérance* » par son extrême simplicité est un des meilleurs ouvrages qui aient été produits sur les camps<sup>192</sup>.

La préface de Dupont se pose comme une légitimation. Elle constitue aussi une réflexion sur la valeur du témoignage : la simplicité, l'absence de commentaire et l'absence d'artifice – garantes de la vérité – deviennent selon lui les ingrédients nécessaires à la production d'un bon témoignage, c'est-à-dire d'un témoignage « véridique ». Jouant sur le registre dichotomique artifice / vérité, Dupont énonce particulièrement bien le désir des auteurs d'éloigner leur témoignage de ce qui pourrait l'apparenter à de la littérature en tendant vers une narration testimoniale qui se voudrait transparente. On souhaiterait donner à son témoignage l'apparence d'un récit lisse sans traces de manipulation narrative, on voudrait qu'il reflète la

---

<sup>191</sup> Dupont est identifié dans la préface comme étant le chef du réseau de résistance « Vengeance » et ancien docteur à Buchenwald – des informations qui ne sont pas laissées au hasard, ces qualifications servant à donner du poids à sa critique.

<sup>192</sup> Victor Dupont, « Préface », dans Michel Flicex, *Pour délit d'espérance*, *op. cit.*, p. 9-10.

réalité telle qu'elle a été vécue. Or tout récit implique une construction<sup>193</sup> et les auteurs survivants n'y échappent pas, ce qui dresse sans doute un obstacle supplémentaire devant leur tentative de raconter leur expérience. En reconnaissant le fait que leurs témoignages contiennent des défauts de structure<sup>194</sup>, les auteurs avertissent d'emblée le lecteur que leur récit ne revêt aucun caractère littéraire : « *Non ho la pretesa di avere steso un'opera letteraria*<sup>195</sup> », avance Gino Valenzano ; l'expression se répète presque textuellement chez Suzanne Birnbaum : « Je ne prétends pas faire œuvre littéraire. J'ai vu des choses tristes, souvent horribles. J'ai beaucoup souffert. Voici simplement tout ce que j'ai vu et vécu » (FJ, p. 5). L'absence de prétention littéraire indique aussi, *a contrario*, la prétention testimoniale. En glosant ce dernier passage de Birnbaum, Karla Grierson souligne par ailleurs que chez les auteurs de témoignages comme chez les critiques se trouve « l'idée que je peux transmettre à l'état brut "ce que j'ai vu et vécu". L'illusion [est] transformée en méfiance envers des éléments de style "littéraires", perçus comme contraires à la véracité du texte<sup>196</sup> ». Terrence Des Pres fait exactement cela en reprenant cette affirmation commune chez les auteurs survivants, insistant sur le fait que « *Their testimony is given in memory, told in pain and often clumsily, with little thought for style or rhetorical device. The experience they describe,*

---

<sup>193</sup> De même que « *Remembering in general is an inherently (re)constructive process [...], a performative, discursive act* » (« Se souvenir, en général, est un processus intrinsèquement (re)constructeur [...], un acte performatif, discursif ») (Jovan Byford, « "Shortly afterwards we heard the sound of the gas van": Survivor Testimony and the Writing of History in Socialist Yugoslavia », *History and Memory*, vol. 22, n° 1, 2010, p. 32 ; notre traduction).

<sup>194</sup> « Je me propose de dire ici, aussi simplement et aussi objectivement que possible, ce que j'ai vu et de rapporter les témoignages de mes compagnons de détention. Choses vécues et témoignages directs que je vous livre pêle-mêle sans aucun ordre préconçu » (Hubert Lapaille, *Buchenwald, op. cit.*, p. 11-12) ; « *Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro. Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni di Lager [...]: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza* » (SQ, p. 8) (« Je suis conscient des défauts de structure de ce livre, et j'en demande pardon au lecteur [...] : les chapitres en ont été rédigés non pas selon un déroulement logique, mais par ordre d'urgence » (SC, p. 8)).

<sup>195</sup> « Je n'ai pas la prétention d'avoir rédigé une œuvre littéraire » (Gino Valenzano, *L'Inferno di Mauthausen, op. cit.*, p. 5 ; notre traduction).

<sup>196</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », *loc. cit.*, p. 114.

*furthermore, resists the tendency to fictionalize which informs most remembering*<sup>197</sup> ». S'il a raison de souligner le caractère non fictionnel des témoignages, Des Pres prend à la lettre les réserves avancées par les auteurs sans s'interroger sur ce qui peut motiver ces remarques prudentes ou se pencher plus à fond sur le style et la narration des témoignages eux-mêmes. Car, comme nous le verrons plus loin dans cette étude, il s'avère tout à fait faux que l'écriture des survivants soit exempte de figures de style. Sans l'aborder directement, Des Pres touche de très près au rapport problématique s'établissant pour les survivants, et par la suite pour les chercheurs, entre fiction et diction.

### Fiction et diction

Sous l'influence d'Aristote, la société occidentale a longtemps considéré – et considère encore, à bien des égards – la fiction comme le socle de la littérature. Dans *Fiction et diction*<sup>198</sup>, Gérard Genette revient sur la poétique aristotélicienne afin de déterminer ce qui fait la particularité de la *littérarité* – comprise dans la définition qu'en donne Roman Jakobson, c'est-à-dire « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art<sup>199</sup> » – en regard des « “autres sortes de pratiques verbales”, ou linguistiques<sup>200</sup> ». Comme le souligne Genette, « le prix à payer [de l'influence d'Aristote], c'est l'éviction [...] d'un trop grand nombre de textes, et même de genres, dont le caractère artistique, pour être moins automatiquement assuré, n'en est

---

<sup>197</sup> « Leur témoignage est donné en mémoire, exprimé dans la douleur et souvent gauchement, sans beaucoup de souci pour le style ou les dispositifs rhétoriques. De plus, l'expérience qu'ils décrivent résiste à la tendance fictionnelle qui colore la plupart des souvenirs » (Terrence Des Pres, *The Survivor*, *op. cit.*, p. 29 ; notre traduction).

<sup>198</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991 [Livre numérique].

<sup>199</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 210, cité dans Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*

<sup>200</sup> *Idem.*

pas moins évident<sup>201</sup> ». Pour Aristote en effet, « il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événements imaginaires<sup>202</sup> », ce qui fait dire à Genette que la *mimèsis* au sens aristotélicien du terme peut se traduire par « fiction ». Il découle de cette conception une exclusion, « dans le champ de la poétique, de toute poésie non fictionnelle, de type lyrique, satirique, didactique ou autre<sup>203</sup> ». Puisque de nombreux textes non fictionnels contiennent des caractéristiques formelles faisant d'eux des œuvres d'art verbales, il devient nécessaire, pour Genette, de diviser la littéarité en deux régimes, le constitutif et le conditionnel. Suivant la poétique aristotélicienne de la *mimèsis* et de la *poièsis*, le régime constitutif « régit deux grands types, ou ensembles, de pratiques littéraires : la fiction (narrative ou dramatique) et la poésie, sans préjudice de leur éventuelle collusion dans la fiction en forme poétique<sup>204</sup> ». Le régime conditionnel permet la considération littéraire d'un troisième type, que Genette nomme « *diction* », correspondant à une version positive du terme « *non-fiction*<sup>205</sup> » : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles<sup>206</sup> ». Comme le précise Genette par la suite, une œuvre de diction en régime conditionnel s'écrit nécessairement en prose, puisqu'une œuvre de diction en vers, de par son appartenance au type de la poésie, fait partie du régime constitutif. La poétique entourant l'œuvre de diction, contrairement à celle du régime constitutif, « n'est guère exprimée dans des textes doctrinaux ou démonstratifs, pour cette raison simple qu'elle

---

<sup>201</sup> *Idem.*

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> *Idem.*

<sup>204</sup> *Idem.*

<sup>205</sup> *Idem.*

<sup>206</sup> *Idem.*

est plus instinctive et essayiste que théoricienne, confiant au jugement de goût, dont chacun sait qu'il est subjectif et immotivé, le critère de toute littérature<sup>207</sup> ». On verra, tout au long de ce travail, que l'on peut apprécier bien des témoignages non fictionnels comme des œuvres de diction, puisque leurs auteurs se servent de la langue comme d'un véritable matériau créatif afin de faire passer leur histoire.

Le recours à la fiction suscite un débat controversé chez les auteurs et les critiques de la littérature de la Shoah. Dans son ouvrage *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, qui se consacre au trope de la mutité dans la littérature fictionnelle de la Shoah, Sara Horowitz remarque à juste titre que la fiction se voit souvent associée au mensonge<sup>208</sup> et qu'elle pose particulièrement problème, dans le contexte de la Shoah, à cause de son éventuel rapprochement avec des propos des négationnistes – par opposition aux ouvrages historiques qui sont associés à la vérité –, d'où le malaise chez certains auteurs ou certains artistes traitant de la Shoah d'appeler leur œuvre une fiction<sup>209</sup>. Du côté des critiques, on soulève plusieurs problèmes liés à l'utilisation de la fiction : celui associé à la représentation esthétique d'un événement aussi inouï que le génocide des Juifs<sup>210</sup> ; celui associé à l'imaginaire littéraire de la Shoah, qui risque de le trivialisier<sup>211</sup> ; celui associé à une

---

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> Sara R. Horowitz, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 1.

<sup>209</sup> Horowitz donne l'exemple de la lettre envoyée au *New York Times Book Review* par Art Spiegelman dans laquelle il lui demande de retirer ses bandes dessinées *Maus I et II* de la catégorie « fiction » de sa liste des meilleurs vendeurs et de les classer sous une nouvelle catégorie (*ibid.*, p. 12-13).

<sup>210</sup> Il s'agit de l'opinion de Theodor Adorno, maintes fois glosée depuis, selon laquelle « *[n]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch* » (« [é]crire un poème après Auschwitz est barbare ») (Theodor Adorno, « Engagement », *Noten zur Literatur*, vol. 3, Francfort, Suhrkamp, 1963, p. 125, cité dans Sara R. Horowitz, *Voicing the Void*, *op. cit.*, p. 8 et 16).

<sup>211</sup> Irving Howe, « Introduction », dans Primo Levi, *If Not Now, When?*, traduit de l'italien par William Weaver, New York, Summit Books, 1985, p. 14, cité dans Sara R. Horowitz, *Voicing the Void*, *op. cit.*, p. 25.

moralité déficiente à cause de l'ambivalence du message dans certains récits<sup>212</sup>. Horowitz, quant à elle, considère la fiction comme un vecteur sérieux de réflexion sur la Shoah<sup>213</sup>, qui mêle l'invention au témoignage<sup>214</sup> : plutôt que de faire obstacle à la compréhension de l'Histoire, l'imagination littéraire s'avère nécessaire pour rendre plus visibles les événements<sup>215</sup>. Pour Horowitz, les textes littéraires forment une catégorie à part dans la vaste gamme d'études sur la Shoah puisque, « *In fiction and poetry, language is acknowledged and explored not as a transparent medium through which one comes to see reality but as implicated in the reality we see, as shaping our limited and fragile knowledge*<sup>216</sup> ». Sans vouloir en diminuer la portée, nous souhaiterions apporter à cette phrase deux précisions. Il semblerait d'abord que la conception de la littérarité d'Horowitz se positionne exclusivement en régime constitutif puisqu'elle ne mentionne que les œuvres de fiction et de poésie, en faisant abstraction des œuvres de diction dont parle Genette et dont font partie, bon gré mal gré, un nombre considérable de témoignages non fictionnels sur la Shoah. Ensuite, si le langage a longtemps été considéré en fiction comme un matériau transparent, nous devons constater, comme le rappelle Genette, qu'avec l'avènement du romantisme allemand et l'influence de Mallarmé, la situation change en littérature à partir du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>217</sup> – et nous ajouterons à cette revue que, depuis Saussure, nul locuteur ne peut plus penser se servir du langage comme d'un « médium transparent ». En dépit de ce qu'avance Horowitz, donc, le langage ne constitue pas un médium transparent dans les témoignages non fictionnels non

---

<sup>212</sup> Irving Halperin, *Messengers from the Dead: Literature of the Holocaust*, Philadelphie, Westminster Press, 1970, cité dans Sara R. Horowitz, *Voicing the Void*, op. cit., p. 26.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>216</sup> « En fiction et en poésie, la langue est reconnue et explorée non pas comme un médium transparent par lequel l'on vient à voir la réalité, mais comme étant impliquée dans la réalité que nous voyons, modulant nos connaissances limitées et fragiles » (*ibid.*, p. 17 ; notre traduction).

<sup>217</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit.

plus : il s'agit d'une difficulté que relèvent maints survivants, qui doivent raconter leur vécu concentrationnaire avec des mots qui ne permettent jamais d'en « montrer » l'horreur. Car à leur retour des camps, outre leur propre traumatisme et le refus général d'entendre leurs histoires, les auteurs-survivants se heurtent aussi à une conception commune d'une langue simple se faisant le vecteur « transparent » de la réalité, par opposition à la langue « ornée » de la littérature (vue comme transformatrice du réel). Bien que ne correspondant pas du tout à l'expérience d'écriture des témoins – qui ne peuvent pas *simplement* raconter leurs épreuves concentrationnaires avec des mots du quotidien –, cette transparence imaginaire de la langue fait partie d'un horizon d'attente avec lequel les auteurs-survivants doivent composer dans l'après-guerre. Par ailleurs, l'imagination littéraire peut bel et bien s'activer dans les témoignages sans avoir nécessairement recours à la fiction, comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie de cette étude. Quoique non fictionnels, les témoignages demeurent des constructions verbales et narratives qui restent à analyser comme telles. Ainsi que l'avance Genette, la « séparation entre histoire et récit, et entre authentique et fictionnel, [...] est purement théorique : tout récit introduit dans son histoire une “mise en intrigue” qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction<sup>218</sup> ».

S'il va de soi que la littérature ne s'impose pas impérativement comme fictionnelle, un problème se pose néanmoins pour les auteurs de témoignages : comment en effet écrire un texte non fictionnel dont le contenu semble tiré d'un monde véritablement hors du monde ? Genette reconnaît à cet égard qu'« une histoire que d'autres tiennent pour véritable peut vous laisser totalement incrédule, mais vous séduire comme une espèce de fiction : il y aura bien là

---

<sup>218</sup> *Idem.*



une sorte de fictionalité conditionnelle, histoire vraie pour les uns et fiction pour les autres<sup>219</sup> ». Pour atténuer cet « effet d’irréel », un style prosaïque se présente comme une solution – reflétant en ce sens l’imaginaire transparence de la langue perçue comme valeur de vérité. D’où l’insistance, dans les préfaces, non seulement à souligner le caractère véridique du témoignage, mais aussi à nier toute forme de littérature, parce que la vérité de ce qui est raconté *doit* prendre le pas sur la manière de le dire<sup>220</sup>. Pourtant, le style prosaïque – qui n’annonce d’aucune façon un matériau transparent, comme on l’a vu – ne garantit ni la vérité, ni la crédibilité du lecteur. Aussi Aldo Bizzarri déclare dans sa conclusion : « *credo che ogni forza umana si sarebbe dimostrata (come le mie) inadeguata a raffigurare tanto disumano in tutto il suo vigore. Ciò nonostante questo semplice e spoglio documentario apparirà ancora a molti incredibile*<sup>221</sup> » (MC, p. 109-110). On retire de cette assertion que la violence des camps se situe au-delà de toute capacité humaine à recevoir les mots qui tenteraient de la dire et à en comprendre le sens. À cet égard, Alain Parrau explique :

la « démesure » de l’expérience concentrationnaire fait apparaître très vite les limites d’une écriture qui voudrait s’en tenir au simple exposé des faits. De nombreux survivants butent sur cet obstacle du langage, et renvoient, trop rapidement sans doute, leur expérience au registre de l’indicible, un indicible qui signerait l’échec de la littérature elle-même [...]. Cette rupture, aussi réelle soit-elle, il faut pourtant la relativiser, la mettre en perspective, à partir d’un point d’ancrage qui nous semble incontestable. Ce point, c’est le *il y a* des œuvres, c’est-à-dire : la « mise en œuvre » effective de la vérité des camps nous est donnée dans des textes qui, par eux-mêmes, nous contraignent. Nous contraignent à quoi ? D’abord à les reconnaître comme des œuvres, à prendre acte de ce que, avant même de pouvoir nommer ce qui advient et d’en chercher les raisons, l’œuvre s’empare de nous<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> C’est le constat auquel arrive aussi Alain Parrau : « Si tant de déportés prennent soin, dans la présentation de leurs récits, de se démarquer nettement de toute préoccupation “littéraire”, c’est qu’ils identifient littérature et fiction, littérature et mensonge » (Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 19).

<sup>221</sup> « [J]e crois que toute force humaine se serait révélée (comme les miennes) insuffisante à représenter tant d’inhumanité dans toute sa vigueur. Ainsi, bien que simple et sobre, ce documentaire apparaîtra encore incroyable à beaucoup de gens » (notre traduction).

<sup>222</sup> Alain Parrau, *Écrire les camps*, *op. cit.*, p. 36-38.

Il s'avère alors essentiel – pour aller à l'encontre de la démarche de Des Pres – de comparer ce que les auteurs avancent vouloir faire dans leur témoignage et ce qu'ils font effectivement, car ce qui s'exprime dans les mises en garde des auteurs ne se reflète pas nécessairement dans les témoignages eux-mêmes<sup>223</sup>. Cela se perçoit de manière exemplaire dans l'avant-propos de Denise Dufournier :

je souhaite que soit né quelque part un grand poète et, qu'inspiré par quelque génie du mal, il célèbre, en des chants géants et magnifiques, la monstrueuse épopée de ce peuple sans âme, afin que chaque homme né de cette race, ses enfants et les enfants de ceux-ci entendent sans trêve, [...] depuis le jour de leur naissance jusqu'à la minute de leur mort, cette grande plainte du Désespoir, lourde comme un remords et toujours recommencée. Le vent la porterait, telle une malédiction, à travers les plaines stériles, par-delà les pins macabres et les roseaux des marais glauques, jusqu'aux confins de ce pays, jusqu'au bord de ses mers, jusque dans le sillage de ses propres navires. Pour ma part, je ne puis, hélas ! que susciter une émotion toute rationnelle. Le récit de mon exil à Ravensbrück serait tout aussi bien le récit d'une quelconque prisonnière. (MM, p. 12-13)

Tout en jouant sur les codes préfaciels en ranimant le topos de modestie, Dufournier affirme les limites de son témoignage en lui attribuant un caractère prosaïque, paradoxalement dans un style lyrique qu'il serait difficile de qualifier autrement que littéraire. Œuvre de diction, le témoignage de Dufournier s'écarte-t-il par là même de la « vérité » de l'expérience des camps ? Karla Grierson suggère en fait que l'opposition entre littéarité et vérité n'en est pas une, la première pouvant évoquer la seconde :

le débat qui se focalise sur l'adéquation entre vérité et littéarité comporte une case vide, car la « vérité » au sens de la littéralité de l'événement ne fonctionne pas en tant que catégorie épistémologique [...]. Ainsi aboutit-on à une interrogation qui se veut avant tout esthétique : la langue serait-elle capable de transcender la littéralité de l'expérience afin de lui rendre toute l'ampleur de sa signification ? Ce qui revient à dire : la langue serait-elle capable de transcender sa propre littéralité afin d'accéder à un mode d'expression (symbolique) qui irait droit à l'essence (la « vérité ») du réel que l'on cherche à représenter<sup>224</sup> ?

---

<sup>223</sup> Comme cela sera analysé plus loin dans cette étude, certains passages fortement empreints d'une impression d'irréel, telle l'arrivée au camp, redoublent de figures de style plutôt que d'adopter une neutralité stylistique.

<sup>224</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », *loc. cit.*, p. 117-118.

Deux auteurs, le père Ettore Accorsi et Robert Antelme, réfléchissent à cette possibilité dès leur préface.

### Langage et imagination

Dans l'introduction à son témoignage faisant alterner poèmes, prières, chansons, partitions de musique, illustrations et citations de lettres, le dominicain Ettore Accorsi explique sa décision de faire appel à d'autres formes d'art :

*Ho pensato: se le parole sono scardinamenti fisici e psichici (tale fu spesso la nostra vita di internati) la pittura e la musica però sono arte vera. Se io non sono riuscito a dir nulla, dicono qualcosa l'armonia musicale e pittorica*<sup>225</sup>.

Plus qu'un autre exemple d'appropriation du topos de modestie, ce passage révèle que l'auteur ressent la nécessité d'inclure des images et des chansons pour conférer une valeur expressive à son témoignage. Au-delà de la volonté de produire une œuvre artistique, toutefois, Accorsi laisse entendre que la peinture et la musique se révèlent des médias plus efficaces pour communiquer son expérience que ne le pourraient ses propres mots. Si l'hybridité formelle et esthétique peut certes aider à atteindre à une meilleure représentation de la complexité d'une situation, le langage et l'auteur qui le manie se retrouvent mis en cause comme insuffisants à décrire l'expérience concentrationnaire. Le langage se dévoile infidèle, l'auteur ne peut s'en servir que de manière imprécise : pour Accorsi, le témoignage ne peut réussir à évoquer son expérience qu'en dépassant les mots et en allant puiser du côté d'autres formes d'expression.

---

<sup>225</sup> « J'ai pensé : si les mots sont des bouleversements physiques et psychiques (c'est ainsi que fut souvent notre vie d'internés), la peinture et la musique sont toutefois un art véritable. Si je n'ai pas, pour ma part, réussi à dire quoi que ce soit, l'harmonie musicale et picturale, elles, disent quelque chose » (Ettore Accorsi, *Fullen, il campo della morte*, Bergame, Ist. italiano d'arti grafiche, 1946, p. 9 ; notre traduction).

À la différence d'Ettore Accorsi, Robert Antelme croit au potentiel du langage à faire passer une partie de l'expérience concentrationnaire à ses interlocuteurs, à qui elle semble de prime abord « inimaginable », comme nous l'avons vu au chapitre 1. Aussi écrit-il dans son avant-propos :

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*.

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien à faire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. (EH, p. 11 ; l'auteur souligne)

L'avant-propos de Robert Antelme ne peut se lire indépendamment d'un passage présent à la toute fin de son livre et qui s'avère indispensable à une bonne compréhension de ce que signifient pour lui les mots – tel « inimaginable » – qu'il emploie au seuil de son témoignage. Il s'agit du passage lors duquel Antelme relate les premiers échanges entre les prisonniers de Dachau et les soldats américains les ayant libérés. Certains, parmi les détenus, commencent à parler : « ils racontent, ils racontent, et bientôt le soldat n'écoute plus » (EH, p. 428). Alors, écrit Antelme, « au détenu sa propre expérience se révèle pour la première fois, comme détachée de lui, en bloc. Devant le soldat, il sent déjà surgir en lui sous cette réserve, le sentiment qu'il est en proie désormais à une sorte de connaissance infinie, intransmissible » (EH, p. 428). En se confrontant pour la première fois aux gens de l'extérieur, en l'occurrence aux soldats américains, Antelme réalise la dimension de l'indicible dans son rapport à la

compréhension de l'interlocuteur, que nous avons abordée dans le chapitre précédent. Devant l'incompréhension et le prompt désintérêt des soldats, l'expérience des camps lui semble être « intransmissible ». Antelme continue :

Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation. (EH, p. 428)

Cet extrait de *L'Espèce humaine* combiné à son avant-propos a fait l'objet de nombreuses analyses. Certaines, comme celles de Pascaline Lefort et de Marylène Duteil, lisent dans son apologie de l'artifice et de l'imagination une inscription de *L'Espèce humaine* dans le type de la fiction.

Glosant le passage de l'avant-propos d'Antelme dans lequel il affirme « Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose », Lefort argue :

Ces propos tenus par R. Antelme font donc perdre à son œuvre son caractère purement autobiographique et nous autorise[nt] à considérer cette dernière comme romanesque. [...] [L]'avant-propos de *L'Espèce humaine* oriente le destinataire sur la manière d'aborder le texte et le met en garde : certes, ce texte porte la mention « récit » mais il n'est pas exempt d'artifice, d'éléments de fiction<sup>226</sup>.

L'interprétation de Lefort confond fiction et diction, car l'artifice dont parle Antelme se place sur le plan formel et n'implique aucunement que le contenu de son témoignage se fictionnalise. Lefort ajoute : « le recours à la fiction dans les textes [dont *Le Grand voyage* et *L'Évanouissement* de Jorge Semprún et *L'Espèce humaine*] est utilisé pour pallier un manque : celui de l'impuissance linguistique à traduire en mots une expérience personnelle

---

<sup>226</sup> Pascaline Lefort, *Les Écritures de la mémoire des camps*, op. cit., p. 50-51 ; nous soulignons.

douloureuse<sup>227</sup> ». Si Semprún utilise assurément la fiction pour faire passer quelque chose de l'expérience concentrationnaire – l'appartenance de ses livres au genre romanesque s'affiche d'ailleurs explicitement –, rien de tel chez Antelme. La tendance qu'a Lefort à considérer les textes d'Antelme et de Semprún comme relevant pareillement de la fiction semble s'effectuer sur la seule base commune de leur littéarité : « Une solution à cette difficulté s'est rapidement imposée : traiter l'expérience concentrationnaire à la manière d'une fiction. La littérature permettrait d'ailleurs de dire cet indicible<sup>228</sup> ». Cette dernière affirmation, quoique vraie, ne justifie pas que Lefort amalgame ainsi littérature et fiction. Sans préjudice de leur qualité respective au regard de cette comparaison, les textes de Semprún relèvent de la littéarité en s'inscrivant simultanément dans les régimes – non exclusifs – constitutif (par la fiction) et conditionnel (par la diction), alors que le témoignage d'Antelme appartient au registre littéraire par le seul fait de sa diction. Les artifices dont il parle concernent non pas le contenu (non fictionnel) de son témoignage, mais les moyens de son écriture.

Similairement à Lefort, Marylène Duteil avance :

Le recours à l'imagination est associé dans l'esprit d'Antelme à celui du « choix ». Se confirme ainsi la nécessité d'une *littéarisation* du témoignage, laquelle découle du constat selon lequel le réel ne peut se redonner de manière illusoire que *par le jeu du simulacre ou encore d'une certaine fiction de la réalité*.

Le recours à l'imagination fait effectivement surgir le problème de la fiction, fiction qui semble *a priori* incompatible, comme invention, avec l'exigence de la vérité. Il est nécessaire [...] de distinguer l'imagination dont parlent les survivants – à rapprocher certainement de la mémoire –, de l'imagination des écrivains qui n'ont pas vécu la déportation et imaginent ce vécu, le créant de toutes pièces. L'imagination testimoniale doit se comprendre à la lumière du rôle de l'image à donner, à recréer et à choisir parmi toutes les images possibles<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>228</sup> *Idem.*

<sup>229</sup> Marylène Duteil, « L'imagination au secours de l'inimaginable : Robert Antelme et Jean Cayrol », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature, op. cit.*, p. 252 ; nous soulignons.

Duteil a raison quand elle dit que la fiction ne s'inscrit pas nécessairement comme l'envers de la vérité, comme l'a relevé Sara Horowitz, et elle fait bien de souligner la différence éthique s'établissant entre l'imagination littéraire des survivants et celle des écrivains n'ayant pas vécu les camps, mais son erreur se trouve dans son empressement à rapprocher l'imagination, dont parle Antelme, de la fiction. En relevant le « jeu du simulacre », Duteil convoque (sans le mentionner explicitement) le concept de « feintise ludique » mis de l'avant par Jean-Marie Schaeffer. Cette notion se trouve à la base – et cela dès l'enfance – de la capacité humaine à apprécier la fiction sans toutefois y adhérer « sur le mode de la *croyance*<sup>230</sup> » :

[la feintise ludique] consiste dans la production d'amorces mimétiques, de leurres, qui permettent l'immersion mimétique dans l'univers fictionnel. C'est ainsi qu'un récit de fiction imite le mode d'énonciation d'un récit factuel, que la poupée de l'enfant imite un bébé réel, etc. Dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'induire en erreur, mais de mettre à la disposition de celui qui s'engage dans l'espace fictionnel des amorces qui lui permettent d'adopter l'attitude mentale du « comme si », c'est-à-dire de se glisser dans l'univers de fiction<sup>231</sup>.

Cependant, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, tout récit – quoique narratif et donc « transformateur », à certains égards, du réel – n'implique pas nécessairement la fiction : « *Toute* représentation est une élaboration mentale, une construction, une modélisation. [...] [À] moins de souscrire à la thèse autoréfutante selon laquelle *toute* représentation serait une fiction, il n'y a pas de raison d'affirmer que tout *récit* est une fiction<sup>232</sup> ». Il ajoute :

Le fait est que dans la vie humaine la distinction entre récits factuels et récits de fiction est indispensable et inévitable. [...] Il est donc notamment important que les récits qui se donnent pour référentiels le soient effectivement, de même qu'il est important que nous sachions distinguer ces récits-là des récits de fiction. Cela est d'autant plus important que sous la forme de la « narration naturelle », la narrativisation est sans doute l'outil mental principal grâce auquel nous organisons le monde des événements vécus<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n<sup>os</sup> 175-176, juillet-septembre 2005, p. 34 ; l'auteur souligne.

<sup>231</sup> Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica* [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>] (page consultée le 20 novembre 2018).

<sup>232</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *art. cit.*, p. 30 ; l'auteur souligne.

<sup>233</sup> *Idem.*

Littérisation et imagination ne se ramènent donc pas impérativement à de la fiction. Or comme Lefort, Duteil associe automatiquement littérisité et fiction, et il en découle que de telles analyses desservent les auteurs de témoignages. Car le fait que des critiques universitaires maintiennent l'idée que littérisité devient synonyme de contenu fictionnel perpétue la vision dichotomique selon laquelle les témoignages non fictionnels s'avouent nécessairement de piètre qualité et que les témoignages littéraires contiennent nécessairement des éléments fictionnels. Plus encore, cette dernière assomption s'érige directement contre le soin qu'ont pris les survivants d'avertir explicitement leur lecteur, dans leur préface, « qu'aucun des faits n'y est inventé » (SC, p. 8), comme le formule Primo Levi.

Que veut alors dire Antelme par « imagination » ? Il faut pour cela comprendre d'abord ce qu'il signifie par « inimaginable ». Le terme, présent dans son avant-propos, revient dans la scène déjà vue, à la fin de son témoignage, dans laquelle il raconte l'ignorance des soldats américains :

La plupart des consciences sont vite satisfaites et, avec quelques mots, se font de l'inconnaissable une opinion définitive. [...]  
*Inimaginable*, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermit, la conscience se reprend. (EH, p. 429 ; l'auteur souligne)

La compréhension de la misère des camps ne s'effectue pas par le seul fait d'en avoir été témoin, comme l'ont été les soldats : il faut pour cela l'avoir vécue « dans son corps » (pour réutiliser l'expression d'Antelme dans son avant-propos). Une tentative de compréhension peut cependant aller loin, mais – comme le souligne Antelme – « personne n'a ce vice » (EH, p. 429). D'entrée de jeu, les soldats qualifient d'« inimaginable » cette expérience qu'ils découvrent. Le terme leur appartient. Pour Marylène Duteil, l'inimaginable correspond à



l'indicible dans son rapport entre le survivant et son interlocuteur – ce qu'elle appelle pour sa part « l'inaudible » : « brandi comme une défense », le mot sert de « prétexte pour ne pas vouloir entendre<sup>234</sup> ». Sachant que, génétiquement parlant, la plupart des auteurs rédigent leur préface après l'achèvement du texte principal, Martin Crowley voit la reprise du mot « inimaginable » dans l'avant-propos d'Antelme comme une volonté de s'y opposer :

S'il le souligne, ici [dans son avant-propos], c'est pour indiquer qu'il ironise, c'est-à-dire qu'il n'adopte la perspective du déporté pour qui raconter commence à paraître impossible que pour insister sur la nécessité de dépasser cette impossibilité. [...] Mais c'est une ironie qui prépare le renversement dialectique à venir, renversement qui constitue le moment déterminant de cette phénoménologie du témoignage<sup>235</sup>.

Effectivement fidèle à la méthode dialectique, Antelme s'emploie à dépasser le dilemme : il se produit chez lui un basculement de l'inimaginable à l'imagination : partant de la perception de l'inimaginable chez ses interlocuteurs, Antelme se propose de recourir au « choix, c'est-à-dire encore [à] l'imagination » (EH, p. 11) pour activer en retour celle de ses lecteurs. Cela se fait par le truchement du langage, grâce auquel Antelme parvient à évoquer des images mentales permettant à son lecteur de se représenter quelque chose (en l'occurrence, la réalité concentrationnaire) à partir d'autre chose. Pour l'auteur-survivant, l'imagination sert avant tout de faculté d'évocation : « dans certaines situations, l'imaginaire, non seulement ne nous empêche pas d'atteindre le réel, mais est une condition indispensable pour l'atteindre<sup>236</sup> », avance encore Jean-Marie Schaeffer. Remarquant qu'Antelme désigne l'inimaginable comme un « mot du vide », Stéphane Bikialo voit justement la volonté chez le survivant de « [d]ire

---

<sup>234</sup> Marylène Duteil, « L'imagination au secours de l'inimaginable », *loc. cit.*, p. 252.

<sup>235</sup> Martin Crowley, *Robert Antelme. L'humanité irréductible*, Paris / Fécamp, Léo Scheer / Lignes, 2004, p. 164-165.

<sup>236</sup> Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *art. cit.*

quand même, dire sans dénier la part d'inimaginable de cette expérience vécue<sup>237</sup> » à travers des formules mettant en avant les non-coïncidences du dire (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). Alain Parrau arrive à un constat similaire : « Cet échec de la communication immédiate et la volonté de le surmonter rencontrent alors la littérature, comme ouverture, possibilité : celle d'une écriture qui préserve le contenu de vérité de l'expérience sans en réduire la part d'obscurité<sup>238</sup> ». Or contrairement à ce que laisse entendre Parrau dans le choix de son corpus composé exclusivement d'œuvres testimoniales « canoniques », la rencontre avec les moyens de la littérature s'effectue aussi dans les témoignages qu'il qualifie de « témoignages bruts<sup>239</sup> ». Mais Antelme se distingue des autres auteurs-survivants de l'après-guerre en ce qu'il assume dans sa préface quelque chose qu'ils ne disent pas, pour leur part, explicitement. Son avant-propos met de l'avant sa volonté de faire appel à l'imagination, ce qui, sans faire tomber son témoignage dans la fiction, comporte le potentiel de « faire passer une parcelle de vérité » à son lecteur. Comme le résume Alain Parrau : « Imaginer un langage qui dise l'indicible en le figurant, c'est affirmer que la vérité des camps relève non d'une imitation mais d'une invention<sup>240</sup> ».

## Conclusion

Les préfaces jouent un rôle déterminant : elles introduisent le propos et en orientent la lecture. Elles tendent à expliquer les motivations des auteurs à écrire le témoignage qu'elles présentent, motivations qui surpassent l'extrême difficulté de revivre l'expérience

---

<sup>237</sup> Stéphane Bikialo, « Langage et identité : Les non-coïncidences du dire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature*, op. cit., p. 161.

<sup>238</sup> Alain Parrau, *Écrire les camps*, op. cit., p. 40.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 298.

concentrationnaire et de la formuler par écrit. À l'exception notoire de celle de Robert Antelme, les préfaces tendent aussi à nier tout lien avec la littérature, ce que des critiques comme Terrence Des Pres ont pris à la lettre. Une analyse plus scrupuleuse des préfaces permet cependant de comprendre qu'elles suivent une recette éprouvée : les commentaires insistant sur la véridicité ou sur le piètre talent de l'auteur en regard de son sujet, s'ils peuvent avoir été écrits en toute sincérité, n'illustrent que des procédés inhérents à l'art de la préface. Certes, comme l'explique Genette dans un passage cité en début de chapitre, il n'y a pas nécessité que les auteurs aient une conscience claire de respecter une formule préfacielle pour le faire. Néanmoins, en adoptant ce modèle bien établi dans l'histoire littéraire – n'oublions pas que Genette retrace le parcours du paratexte depuis les œuvres de l'Antiquité, affirmant que ses thèmes se cristallisent vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et que Kohen reprend l'éloge présent dès les romans médiévaux –, les témoignages s'inscrivent, dès la préface, dans une tradition littéraire.

## **Partie 2 : Aspects linguistiques des témoignages**

### Chapitre 3 : Les non-coïncidences du dire

La langue comporte la caractéristique de s'auto-référencer et de s'interroger sur elle-même. Ses innombrables points de non-coïncidence viennent constamment la remettre en question. Les non-coïncidences du dire désignent les formes par lesquelles l'individu parlant (ou écrivant) s'interroge, au fil même de son énonciation, sur la non-adhésion des mots aux choses du réel ou encore à eux-mêmes. En cela, elles s'opposent à l'idée, mentionnée dans le chapitre précédent, selon laquelle le langage pourrait agir comme un matériau transparent. Tout doute de la part de l'énonciateur sur cette transparence du langage révèle sa non-coïncidence, son « non-un » : les mots « ne vont pas de soi », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacqueline Authier-Revuz, dans lequel la linguiste s'attache à l'étude de ces formes : « c'est à travers ses non-coïncidences – tout ce qui marque de non-un la communication : incompréhension, inquiétude, manque, malentendu, ambiguïté, – que “le langage se rappelle”, dans sa réalité, à l'énonciateur<sup>241</sup> ». En analysant les non-coïncidences du dire chez Robert Antelme et Claude Simon, Stéphane Bikialo note à juste titre que la manière d'afficher les marques opacifiantes les identifie : ce style devient constitutif du sujet<sup>242</sup>. Il avance que leur écriture, se basant sur la mémoire, doit lutter avec la langue et son rapport à la réalité, car « [l]a mémoire et l'écriture sont les conditions et les moyens d'une préservation du sujet<sup>243</sup> ». L'analyse des non-coïncidences du dire dans les témoignages concentrationnaires de l'après-guerre permet de comprendre non seulement la conscience des auteurs-survivants de la

---

<sup>241</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, tome 1, p. II.

<sup>242</sup> Stéphane Bikialo, « Langage et identité », *loc. cit.*, p. 147.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 167.

non-transparence de la langue, mais aussi leur travail pour contourner les difficultés qu'elle leur pose. Ils peuvent parfois blâmer la langue elle-même, d'autres fois se présenter comme étant à la source du problème de la nomination. Lorsque les auteurs de témoignages écrivent, ils ont pleine conscience de l'impact que peuvent avoir leurs mots et la manière dont ils les présentent. Ils signalent d'ailleurs souvent leur impression de « mal dire », parce que « bien dire » leur semble constituer une qualité nécessaire. Malgré une nomination équivoque ou insuffisante, les auteurs s'efforcent de la montrer comme telle et de *faire sens* à travers même les lacunes du langage. Ils y parviennent à l'aide de trois formes particulières de non-coïncidences du dire sur lesquelles nous nous pencherons dans ce chapitre : la nomination de l'entre-deux, les modalités irréalisantes du dire et les formes du déjà-répété.

### **Nomination de l'entre-deux**

La « nomination de l'entre-deux » se positionne, explique Jacqueline Authier-Revuz, « entre coïncidence et non-coïncidence, entre présence et absence du mot juste, entre présence et absence de l'énonciateur à ce qu'il dit<sup>244</sup> ». Aussi appelée « nomination multiple », elle se révèle, selon Stéphane Bikialo, « précisément conçue comme une figure qui s'oppose au “mot juste” puisqu'elle met en scène la nécessité de passer par plusieurs mots pour dire quelque chose du réel [...]. La nomination multiple s'oppose à l'esthétique du mot juste qui est celle du siècle classique<sup>245</sup> ». Pour Pascaline Lefort cependant, par la présence d'autoreformulations, de reprises, indiquant la conscience de l'énonciateur d'avoir « mal dit » et sa volonté de « mieux dire », « [l]a nomination multiple permet [...] d'exhiber le

---

<sup>244</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 598.

<sup>245</sup> Stéphane Bikialo, « “En un mot” (ou en deux) : Mot juste et sens obtus chez Roland Barthes et Claude Simon », dans Johan Faerber, Mathilde Barraband et Aurélien Pigeat (dir.), *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 27.

déploiement de la pensée en train de se dire, à la recherche du mot qui serait juste [...]. [E]lle permet de dire à travers les mots ce qui échappe aux mots<sup>246</sup> ». La nomination multiple dans son rapport au « mot juste » entraîne différentes interprétations chez les linguistes. Il semblerait en fait que la nomination multiple puisse endosser plusieurs rôles qui dépendent directement de son contexte et qu'elle puisse donc, parfois, s'opposer au « mot juste », d'autres fois tenter de le trouver, d'autres encore osciller entre ces deux possibilités.

Dans le contexte testimonial, la nomination de l'entre-deux se trouve souvent liée à une tentative d'atteindre un juste équilibre – parfois explicitement montré comme étant illusoire – entre les mots « trop forts » et les mots « trop faibles ». Dans son chapitre sur l'anecdote dans les récits concentrationnaires, Marie-Pascale Huglo se penche sur les questions à l'œuvre dans la stratégie communicative des auteurs-survivants : « Comment dire l'abrutissement, la répétition et la perte du sens sans perdre et le sens du récit et l'intérêt du lecteur ? Mais aussi : comment rapporter les excès de l'horreur tout en restant soi-même crédible. Quoique l'on dise, on risque toujours [...] d'en dire trop ou pas assez<sup>247</sup> ». Trouver la juste mesure dans la nomination devient un défi de taille : d'une part, l'impression d'en dire trop s'attache à la crainte de n'être pas cru, comme cela a été abordé précédemment dans l'analyse du paratexte. D'autre part, l'impression de parler en-dessous de la réalité revient comme un leitmotiv dans les témoignages. On soulignera cependant que dans toutes sortes d'autres contextes dont les exemples ont été répertoriés par Jacqueline Authier-Revuz, les

---

<sup>246</sup> Pascaline Lefort, *Les Écritures de la mémoire des camps*, op. cit., p. 279. Pour son analyse de la nomination multiple chez les survivants des camps, voir aussi *ibid.*, p. 129-167.

<sup>247</sup> Marie-Pascale Huglo, « Récits concentrationnaires : Question de l'opacité », dans *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Candiac, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1997, p. 79.

affirmations mettant en cause des mots « trop faibles » se trouvent généralement beaucoup plus communes :

Dans l'ordre de la représentation de la coïncidence, on remarque la dissymétrie entre la fréquence de (A) *X, le mot n'est pas trop fort* qui repousse le soupçon d'exagération, d'hyperbole, d'écart par le « trop » et [...] l'absence dans mes relevés de la forme inverse qui asserterait que (B) *X n'est pas trop faible, n'est pas une litote*<sup>248</sup>.

Ainsi Giuliana Tedeschi tente-t-elle de gloser un mot qu'elle considère « trop faible » et, ce faisant, procède à une nomination multiple visant à mettre le doigt sur un mot « plus juste » :

*Se oggi analizzo i sentimenti che la visione dei nostri corpi mi suscitò in momenti diversi, mi accorgo che non basta la parola "pietà" a riassumere quel complesso di sensazioni che provai. C'era un sentimento che la oltrepassava e che partendo da essa degenerava in disgusto e ripugnanza*<sup>249</sup> (QP, p. 19 ; nous soulignons).

Chez Tedeschi prévaut la tentative de trouver le « mot juste » décrivant le mieux possible ce qu'elle ressentait – une *tentative*, car il n'y a pas un seul mot qui puisse y correspondre exactement. Ce passage met en lumière la possibilité de coexistence entre les conceptions de la nomination multiple de Lefort et de Bikialo : l'auteure souhaite « mieux dire » par la recherche du « mot juste » (Lefort), alors que le résultat auquel aboutit cette tentative montre que l'*idée juste* doit être évoquée par le truchement de plusieurs mots (Bikialo).

#### Dire d'un mot où se profile un autre mot

Dans son témoignage, Denise Dufournier raconte qu'avant d'entrer dans le camp de travail, le groupe de Françaises dont elle faisait partie s'est installé sur la neige pour faire un joyeux pique-nique :

Les policières étaient si surprises qu'elles ne disaient rien, mais, si elles n'avaient pas été si endurcies et si peu accessibles à la compassion, elles eussent été effrayées par ce qu'il y

---

<sup>248</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 663 ; l'auteure souligne.

<sup>249</sup> « Si, aujourd'hui, j'analyse les sentiments que la vision de nos corps me suscita à divers moments, je me rends compte que le mot "pitié" ne suffit pas à résumer la complexité des sensations que j'éprouvai. Il y avait un sentiment qui le dépassait et qui, partant de lui, dégénérait en dégoût et en répugnance » (notre traduction).



avait de touchant dans notre innocence, *je dirais même* d'enfantin dans notre gaieté ; celle-ci éclatait parce qu'il faisait beau, parce que nous avions de l'espoir au cœur et parce qu'il y avait en nous une flamme que ni la faim, ni les coups, ni le travail, n'avaient encore ternie. (MM, p. 37 ; nous soulignons)

La forme « X, je dirais même Y » fait partie des locutions d'une « nomination entre deux mots » que Jacqueline Authier-Revuz repère comme étant « le dire d'un mot où se profile un autre mot » :

Y représente la recherche d'un dire *plus adéquat* encore, – plus fort, plus aigu, plus éclairant, plus précis... –, allant plus avant dans l'effort de saisir la chose mais au risque, ce faisant, de jouer, dans la nomination, avec les limites de l'étroite exactitude – le « plus » de Y risquant de devenir trop – ou celles de la recevabilité d'une formulation « osée »<sup>250</sup>.

Les termes « enfantin » et « gaieté » remplacent, respectivement, « touchant » et « innocence » : plutôt que de tendre vers une représentation pathétique de la naïveté des prisonnières sur le point d'entrer dans le camp de travail, Dufournier insiste sur leur caractère folâtre, sur l'attitude qu'elles décident de prendre à ce moment fatidique. Par le changement de vocabulaire que souligne la locution « je dirais même », les prisonnières passent de victimes innocentes et impuissantes à maîtresses de leur humeur, maîtresses d'elles-mêmes : elles ne peuvent pas changer leur sort, mais elles peuvent, solidairement, se donner du courage par leur bonheur de vivre. Or la crainte d'une « avancée risquée<sup>251</sup> » émane également de la formulation de Dufournier. L'évocation de l'attitude enjouée qu'elle et ses compagnes adoptent avant le début des travaux forcés suscite le risque que cette tentative de mieux nommer vienne embrouiller plutôt qu'éclairer la compréhension de ce qu'était la nature même du camp.

---

<sup>250</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., tome 2, p. 615-616 ; l'auteure souligne.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 615.

### Dire d'un mot PUIS d'un autre mot

Dans son témoignage, Marcel Conversy adopte lui aussi une forme de « nomination entre deux mots » : « Le patient est mort probablement de faim mais, fait à peine croyable, le guérisseur l'a suivi à deux jours d'intervalle dans la tombe, *je veux dire* le chemin du four crématoire » (QB, p. 178 ; nous soulignons). Il s'agit de ce que Jacqueline Authier-Revuz qualifie de « dire d'un mot PUIS d'un autre mot » qui utilise une forme impliquant une « nomination avec remplacement : X, non, Y ». Ces formulations montrent « le parcours de nomination [...] accidenté, heurté, d'un dire effectué puis *remplacé* par un autre dire *effaçant*, annulant le premier<sup>252</sup> ». Plus précisément, selon Authier-Revuz, la locution « X, je veux dire Y » ne constitue pas un rejet formel de X, mais correspond plutôt à ce qui suit :

une emphatisation du dire de Y qui, rétroactivement, efface X. [...] [Elle] situe explicitement cette emphase sur le dire de Y au plan de son *intentionnalité* renvoyant différentiellement X du côté du dit « sans réfléchir » – de l'approximatif au lapsus (vrai ou rhétorique)<sup>253</sup>.

En gardant l'expression intacte, pour ensuite l'annuler, Conversy procède à un retournement de l'habitude qu'incarne l'expression « suivre dans la tombe » – qui normalise et euphémise la mort –, une habitude autant linguistique que sociale, culturelle et religieuse, respectant les codes des rites funèbres. En remplaçant « tombe » par « chemin du four crématoire » de manière visible, « emphatique », l'auteur du témoignage souligne que dans le camp, c'est à une mort industrialisée qu'on doit s'attendre, une mort niant l'individualité, l'humanité. Ainsi, Conversy s'emploie à montrer l'incompatibilité s'établissant entre la réalité du monde des camps et celle du monde civilisé en mettant en échec, pour parler de l'univers concentrationnaire, une expression toute faite ne pouvant s'appliquer qu'au monde civilisé.

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 621 ; l'auteure souligne.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 625 ; l'auteure souligne.

Conversy fait appel à une autre locution découlant du « dire d'un mot PUIS d'un autre mot » :

400 Juifs polonais arrivés au camp après quinze jours de marche à pied viennent d'être répartis entre les blocks 55 et 60 ; 200 hommes de plus ! Nous ne pouvons remuer sans buter contre un être humain, *ou plus exactement* une bête humaine, car beaucoup de ces malheureux n'ont plus d'autres réflexes que l'instinct de dormir et de manger leur part ou celle qu'ils peuvent attraper autour d'eux. (QB, p. 159 ; nous soulignons)

L'expression « ou plus exactement » correspond à une « nomination avec alternative hiérarchisée » qui, contrairement à l'expression « je veux dire » vue plus tôt chez Conversy, « caractéris[e] explicitement le deuxième dire comme préférable, sans pour autant “effacer” le premier dont il est donné non comme remplaçant mais comme alternative<sup>254</sup> ». Plus spécifiquement, cette locution implique « un Y rectifiant une légère – puisque le laissant admissible – inadéquation de X [...] sans que Y soit pour autant donné explicitement comme “bon”<sup>255</sup> ». Conversy effectue dans ce passage une réflexion sur la déshumanisation. La nature des prisonniers qu'il décrit prend un sens parallèle à celui qu'implique la forme de la locution, c'est-à-dire que s'ils sont présentés comme étant plus près de la « bête humaine » que de l'« être humain », les détenus n'ont néanmoins pas entièrement perdu la possibilité de se rattacher à leur essence. Malgré les apparences, l'« être humain » ne s'« efface » pas entièrement chez la « bête humaine » que produit le camp – ce que suggère par surcroît le terme « malheureux » que choisit d'employer l'auteur, qui implique humanité et compassion. Sous la formulation de Conversy couve un message d'espoir, ou du moins celui d'un refus du fatalisme.

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>255</sup> *Idem.*

Ces quelques exemples permettent de comprendre que les auteurs de témoignages maîtrisent leur écriture davantage que ce qu'ils laissent entendre. Les reformulations reflétant une nomination de l'entre-deux ne marquent pas toujours leur inhabileté à manier la langue, elles signalent plutôt une interrogation sur le sens courant que l'on attribue à certains mots ou à certaines expressions. Elles indiquent aussi, parfois, une progression de sens en insistant sur certains mots après en avoir écrit un autre qui, disqualifié mais non pas effacé, continue à hanter la signification du mot jugé plus approprié.

### **Modalités irréalissantes du dire**

Jacqueline Authier-Revuz appelle « modalités irréalissantes du dire » les formes locutoires impliquant que « c'est la réalité même du dire – dit sur le mode de n'être pas dit –, qui est donnée, suspendue ou annulée, comme faisant défaut au dire<sup>256</sup> ». Authier-Revuz précise cette figure dans un article ultérieur : « Le dire, ici, s'effectue sur le mode – auto-représenté – de ne pas (à des degrés divers) s'effectuer : c'est [...] dans un battement entre dire et ne pas dire qu'elles inscrivent l'énonciation “déréalissée” de X<sup>257</sup> ». En d'autres termes, les modalités irréalissantes du dire deviennent la marque d'une oscillation entre l'affirmation du UN et celle du NON-UN de la nomination. Chez Denise Dufournier, des signaux du NON-UN se retrouvent par exemple sous la forme des guillemets : « C'était un peu de notre vie “d'avant” qui se glissait parmi nous » (MM, p. 134) ; « la cuisine eut à faire face à des difficultés de charbon qui entraînaient des retards dans la cuisson des “repas” » (MM, p. 187). Puisque les guillemets ouvrent sur toute une gamme d'interprétations, le contexte permet le

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>257</sup> Jacqueline Authier-Revuz, « Musiques méta-énonciatives : Le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques*, n° 7, 2004, p. 94.

mieux de comprendre quelle forme de NON-UN ils indiquent<sup>258</sup>. Dans le premier exemple, la non-coïncidence demeure vague, d'autant plus que la locution « un peu » précède les guillemets, signalant ainsi une coïncidence imparfaite ; dans le deuxième exemple, la non-coïncidence du mot à lui-même se voit beaucoup plus soulignée : le terme « repas » devient inadéquat pour parler de ce qui se mangeait à Ravensbrück. Dans le contexte des témoignages concentrationnaires, les modalités irréalisantes du dire réclament qu'on les aborde avec la conscience d'un plan temporel précis : les formes locutoires tiennent du présent de l'énonciation et ont la fonction d'évoquer un temps passé, celui du camp. Les modalités irréalisantes du dire, en suspendant le dire ou en le mettant en échec au temps de l'énonciation, se relie à la rupture de sens vécue au temps du récit.

#### Locution « si l'on peut dire »

Dans leur témoignage respectif, Denise Dufournier et Suzanne Birnbaum utilisent toutes deux la locution « si l'on peut dire », un « tic-méta-énonciatif d'un dire perpétuellement “suspendu”<sup>259</sup> ». En décrivant les conditions de vie atroces de la tente sous laquelle devaient habiter, faute d'espace dans les baraques, les nouvelles arrivées à Ravensbrück, Dufournier écrit :

Nous vîmes arriver [à l'approche de l'hiver 1944-1945] le plus misérable de tous les convois : des Juives hongroises, toutes atteintes d'une sorte de choléra dégageant une odeur pestilentielle. [...] On leur avait attribué, comme vêtements, des robes d'été. [...] Lorsque nous étions couchées le soir, sur notre demi-couchette, que nous entendions les hurlements qui, toute la nuit, sortaient de la tente, nous étions envahies par une indicible honte à la pensée que nous ne pouvions venir en aide à ces malheureuses vivant, *si l'on peut dire*, tout près de nous, dans un dénuement et une misère auprès desquels notre bloc, notre lit, nos couvertures étaient un suprême luxe. (MM, p. 163 ; nous soulignons)

---

<sup>258</sup> Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 670.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 632.

Parlant de l'exécution publique de Malla<sup>260</sup> – une Belge appréciée de toutes qui s'était évadée de Birkenau avant que de se faire reprendre –, Birnbaum raconte que Malla, poussée au milieu de la place centrale, s'ouvre les veines des poignets à l'aide d'une lame de rasoir qu'elle avait réussi à se procurer et à camoufler. On la traîne aussitôt vers l'hôpital. Après ce que l'auteure qualifie d'« horrible drame », différentes rumeurs courent dans le camp sur le sort qui fut réservé à la Belge. Et Birnbaum de conclure : « Fût-ce de n'importe quelle façon, Malla est morte. Et la vie reprit le lendemain, – *si l'on peut dire* la vie, – comme les autres jours. » (FJ, p. 126 ; nous soulignons). On notera que chez les deux survivantes, la modalité irréaliste concerne la « vie » ou le verbe « vivre ». La locution « si l'on peut dire » – « si l'on peut dire » que ces femmes vivaient sous la tente, « si l'on peut dire » que c'était une vie que l'existence de Birkenau – sert d'interrogation sur ce qui caractérise la « vie » si elle ne comporte que des souffrances physiques et psychologiques. Ce faisant, il y a désolidarisation du sens courant, hégémonique, de la vie. Chez Dufournier et Birnbaum, le signifiant « vivant » ou « vie » est suspendu au temps de l'énonciation, réactualisant le suspens du signifié dans le contexte concentrationnaire, dans le temps du récit.

### Prédications négatives explicitant l'échec du dire

Frontière symbolique du monde civilisé et du monde concentrationnaire, l'arrivée au camp a constitué un moment traumatique incontestable pour les nouveaux prisonniers, se répercutant dans certains témoignages à travers la langue. Dans ceux de Guy Kohen et d'Enea Fergnani, cet épisode se voit décrit à l'aide de modalités irréalistes du dire qui viennent

---

<sup>260</sup> Il s'agit de Mala Zimetbaum, une figure historique connue de la résistance des femmes à Birkenau (voir à ce sujet Anne Grynberg, « Mala Zimetbaum, un "être lumineux" à Auschwitz », *Les Cahiers du judaïsme*, vol. 4, n° 12, 2002, p. 115-128). Deux autres témoignages de l'après-guerre en font mention également (voir Julien Unger, *Le Sang et l'or*, *op. cit.*, p. 199-200 et Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, *op. cit.*, p. 53-54).

souligner « un dire où le mot juste fait défaut<sup>261</sup> ». En évoquant son arrivée à Auschwitz, Guy

Kohen écrit :

Le 10 mars, au petit matin, nous arrivâmes à destination. Des coups brutaux furent frappés aux portes des wagons. [...] Puis les portes s'ouvrirent et nous vîmes sur le quai quelques SS, très peu, et de nombreux *bagnards*. *Comment en effet nommer ces gens*, entièrement habillés « *en rayé* », portant un numéro sur le côté gauche de la veste, et un autre sur le côté droit du pantalon ? (RA, p. 53-54 ; nous soulignons)

Cette interrogation de l'auteur du témoignage à même sa description relève d'une « prédication négative explicitant l'échec du dire<sup>262</sup> » qui souligne « la dimension du manque, de l'absence du mot juste qui *ne* “se trouve” *pas* au rendez-vous – de la nomination – avec la chose<sup>263</sup> ». La description objective qu'effectue Guy Kohen après son interrogation angoissée correspond à une paraphrase bien incomplète d'un mot qu'il n'arrive pas à trouver. En effet, l'énonciateur, davantage que la langue elle-même, est mis en cause comme la source de la lacune au niveau de la nomination<sup>264</sup>. Cette lacune, évoquée par Kohen, provient entre autres d'un manque d'information au moment de son arrivée au camp, puisque le nouveau détenu ne déchiffre pas encore la « vie » concentrationnaire et les êtres qui habitent les camps. En fait, l'interrogation de Kohen souligne la distance – temporelle, empirique – entre ce que *voit* le nouveau détenu et ce que *sait* le survivant. Au temps du récit, le récent déporté Kohen voit des *bagnards*, qu'il reconnaît ainsi à leurs vêtements. Malgré sa valeur approximative, le terme « *bagnards* » n'est pas entouré de signes typographiques puisqu'il correspond exactement à ce que perçoit le nouveau détenu. Or l'expression « *en rayé* » – suivant immédiatement l'interrogation de Kohen-énonciateur (au temps de l'écriture) qui sait pertinemment que ces gens ne sont pas *que* des *bagnards*, que ce terme ne « colle » pas à leur situation – porte la

---

<sup>261</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., tome 2, p. 639.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 640.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 639 ; l'auteure souligne.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 640.

marque de guillemets de protestation qui viennent creuser l'écart entre ce qu'a cru voir le récent déporté à l'époque et ce qu'il saura après-coup. Au temps de l'écriture, Guy Kohen revient sur la nomination qualifiant les concentrationnaires au moment de son arrivée à Auschwitz – nécessairement approximative du fait de son incompréhension au temps du récit –, sans toutefois parvenir, malgré son bagage empirique de survivant, à mieux « nommer ces gens ».

L'arrivée au camp de Mauthausen racontée par le survivant italien antifasciste Enea Fergnani prend une tournure semblable à la description de Kohen : « *A un tratto, vediamo levarsi sul folto gruppo quattro, cinque, sei staffili. Non v'è parola che possa descrivere l'orrore di quella scena. Ogni colpo produce una ferita e da ogni ferita spiccia un rivolo di sangue*<sup>265</sup> ». À la différence de Kohen, la « prédication négative explicitant l'échec du dire » met en cause la « défaillance de la langue<sup>266</sup> » plutôt que celle de l'énonciateur. En effet, Fergnani insiste sur l'insuffisance des mots pour décrire ce dont il a été témoin. Comme l'explique Authier-Revuz, « [c]'est alors, non plus une excuse plus ou moins désinvolte à ne pas nommer exactement, mais une plainte, une protestation qui est formulée contre la contrainte, pesant sur l'énonciateur, de cette langue limitée, se révélant insuffisante à nommer “bien” le réel qu'il vise<sup>267</sup> ». Relevons cependant le fait que Fergnani utilise un mot pour qualifier, au passage, cette scène : « horreur ». Certes approximatif, le terme revêt une valeur affective et une intensité négative qui expriment, en partie seulement, ce qu'il a pu ressentir.

---

<sup>265</sup> « Tout à coup, nous voyons se lever sur la foule compacte quatre, cinq, six martinets. *Il n'y a pas de mot qui puisse décrire l'horreur de cette scène.* Chaque coup produit une blessure et chaque blessure expédie des filets de sang » (Enea Fergnani, *Un Uomo e tre numeri*, Milan, Speroni, 1945, p. 185-186 ; notre traduction ; nous soulignons).

<sup>266</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 641.

<sup>267</sup> *Idem.*



Alors que Kohen s'interroge sur les limites de la nomination (vécue comme une lacune propre à l'énonciateur), Fergnani met de l'avant l'insuffisance de la langue elle-même. Dans le temps du récit comme dans celui de l'énonciation, Fergnani affirme l'incompatibilité entre le sens strict des mots et la charge émotionnelle ressentie au moment des événements, et qui se ressent encore malgré le passage du temps.

À mi-chemin entre les exemples issus de Kohen et de Fergnani se trouve une troisième possibilité de « prédication négative explicitant l'échec du dire » qui regroupe « des formes diverses ramenables à un *je ne trouve pas le mot*, ne tranchant pas explicitement quant à ce manque de mot entre la défaillance de l'énonciateur et celle de la langue<sup>268</sup> ». Hubert Lapaille fait usage de cette forme dans sa tentative de décrire la faim :

À Buchenwald, la faim régnait à l'état endémique. La faim, maladie grave, mal mortel... Mais *je renonce à tenter d'en donner une idée. Je ne puis m'évertuer à rechercher des mots qui demeureraient insuffisants*. Je vous suggère de revoir les nombreuses photos des squelettes vivants de Buchenwald ou d'autres camps d'enfer. Je vous signale que nombre d'hommes de grande taille, un mètre soixante-quinze à un mètre quatre-vingts, pesaient à leur libération, à peine quarante kilos<sup>269</sup>.

Pour Lapaille, la langue et l'énonciateur demeurent impuissants à communiquer l'idée de la souffrance engendrée par la faim, malgré toute la richesse de la langue et le bagage empirique du survivant. De manière à éclipser le problème d'une mise en mots approximative, Lapaille renvoie à l'image (aux photos) et à des données quantifiables, qui ont l'avantage d'une valeur testimoniale plus fiable de par leur précision – visuelle ou mathématique –, mais qui présentent les conséquences de la faim et ne laissent que deviner les souffrances qu'ont dû

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 642 ; l'auteure souligne.

<sup>269</sup> Hubert Lapaille, *Buchenwald, op. cit.*, p. 53 ; nous soulignons.

éprouver les prisonniers pour se rendre jusqu'à cet état<sup>270</sup>. En ce sens, les mots ne s'imposent pas comme moins insuffisants que les photos ou que les données quantifiables : ces dernières servent plutôt ici à crédibiliser la parole du survivant<sup>271</sup>.

Les modalités irréalisantes du dire dans les témoignages, si elles adoptent des formes similaires pour traiter d'un contexte similaire, illustrent néanmoins la diversité des rapports que peuvent entretenir les survivants à la langue : par la locution « si l'on peut dire » couplée au signifiant « vivre » ou « vie », Dufournier et Birnbaum s'interrogent sur la signification du terme en réactualisant dans le temps de l'énonciation le signifié vécu au temps du récit ; en évoquant l'arrivée au camp, Kohen relève la dimension du manque dans la nomination en performant, dans le temps de l'énonciation, son incompréhension dans le temps du récit, alors que Fergnani dénonce la défaillance de la langue en la représentant à la fois dans le temps du récit et dans celui de l'énonciation.

### Formes du « déjà-répété »

Les figures du « déjà-répété » « rel[ève]nt d'un *multiplement-déjà-dit*<sup>272</sup> », c'est-à-dire qu'elles dévoilent la conscience qu'a l'énonciateur de réutiliser des formules courantes,

---

<sup>270</sup> Pour Anny Dayan Rosenman, le recours aux photos prises dans les camps porte le risque d'endiguer la parole des témoins-survivants : « Rien de plus éloquent que ces images d'archives montrant des survivants squelettiques, à moitié morts, à moitié vivants, regardant fixement l'objectif. Ces images disent ce que l'homme peut faire à l'homme. Mais si elles suscitent l'effroi et la stupeur, elles ne rétablissent pas pour autant les survivants dans la plénitude de leur statut. Elles témoignent, en quelque sorte, pour eux, à leur place. S'il est vrai que les corps parlent d'eux-mêmes, ils ne rendent pas aux victimes leur voix » (Anny Dayan Rosenman, « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politique*, n° 56, 1998, p. 11-12).

<sup>271</sup> Sur l'inclusion de photographies dans les témoignages, voir chapitre 7.

<sup>272</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 475 ; l'auteure souligne.

empreintes des autres locuteurs. Authier-Revuz les différencie en trois ensembles<sup>273</sup> « allant du *plus au moins explicite* » et « du *moins au plus stéréotypique*<sup>274</sup> » ; nous garderons les deux dernières formes, qui correspondent aux exemples relevés dans notre corpus. Les formes de « ce qu'on appelle communément X » impliquent une « [f]réquence, [une] habitude, [une] convention<sup>275</sup> », alors que les formes de « ce qu'on appelle X » découlent d'un stéréotype, d'une « figure de *la langue comme Autre*<sup>276</sup> » affectant les mots, ce qui permet différentes interprétations, soit celle d'un « *questionnement* [...] des catégories “enfermantes”<sup>277</sup> », soit celle d'un « *appui* aux catégories éprouvées<sup>278</sup> ». Nous y reviendrons. Dans les témoignages concentrationnaires, le « *multiplement-déjà-dit* » qu'impliquent ces figures marque une perte de sens, non seulement à cause de l'usage qui évacue une bonne partie d'individualité et d'originalité chez le locuteur et ce dont il parle, mais aussi parce que les contextes d'énonciation – les figures du « *multiplement-déjà-dit* » relevant d'un monde civil souvent incompatible avec celui des camps – indiquent assez de dissemblances pour créer une dissonance au niveau de la langue. À cet égard, l'impression de « la langue comme Autre » s'amplifie.

#### Formes de « ce qu'on appelle communément X »

Les formes de « ce qu'on appelle communément X » présentent « des verbes de (l'autre) dire conjugués au *présent d'habitude*, avec des sujets *non-individualisés* (*on*,

---

<sup>273</sup> Les trois ensembles se distinguent ainsi : 1) X, je m'excuse de ce lieu commun, usé, que j'aurais voulu éviter, ... ; 2) X, selon la formule consacrée ou ce qu'on appelle communément X ; 3) X, comme on dit ou ce qu'on appelle X (*idem*).

<sup>274</sup> *Idem* ; l'auteure souligne.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 484 ; l'auteure souligne.

<sup>277</sup> *Idem* ; l'auteure souligne.

<sup>278</sup> *Idem* ; l'auteure souligne.

massivement, et *tout le monde, la tradition, l'usage, la langue, le langage*) et non exprimés au passif et à l'impersonnel<sup>279</sup> ». Cela implique que les formules usuelles se trouvent présentées comme telles et que l'énonciateur peut ou non y adhérer à l'aide d'« explicitations » ou de « jugements appréciatifs<sup>280</sup> ». Ces formes peuvent se décliner selon des « *termes courants* [ex. : ce que l'on appelle couramment]<sup>281</sup> », « de *l'ordinaire, du banal, du classique, du commun* [ex. : ce qu'on nomme communément ; que l'on appelle communément]<sup>282</sup> », « de *l'habitude* et de *l'usage* [ex. : ce qu'on appelle d'habitude ; qu'il est d'usage d'appeler]<sup>283</sup> », « du *convenu* et du *consacré* [ex. : ce qu'il (on) est convenu d'appeler ; selon l'expression (la formule) consacrée]<sup>284</sup> ».

Primo Levi renoue avec une figure de l'usage en écrivant : « *Dopo una cinquantina di passi, sono al limite di quanto si suole chiamare la normale sopportazione*<sup>285</sup> » (SQ, p. 64 ; nous soulignons). La « capacité normale de résistance » indique une expression relevant de l'habitude dans le vocabulaire des hommes libres. Or il n'y a pas d'habitude qui persiste à Auschwitz et la « capacité normale de résistance » est bien en deçà de la *normale*, en ce sens que la norme appartient aux gens « normaux » auxquels Levi ne s'identifie plus. Giuliana Tedeschi utilise quant à elle une figure du commun : « *Non so come fu, ancor oggi me lo*

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 479 ; l'auteure souligne.

<sup>280</sup> *Idem.*

<sup>281</sup> *Idem* ; l'auteure souligne.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 479-480 ; l'auteure souligne.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 480 ; l'auteure souligne.

<sup>284</sup> *Idem* ; l'auteure souligne.

<sup>285</sup> « Au bout d'une cinquantaine de pas, je suis à la limite de *ce [qui s'appelle habituellement]* la capacité normale de résistance » (SC, p. 101). La traduction officielle – utilisant « ce qu'on appelle » plutôt que « ce qui s'appelle habituellement » – ne respecte pas la signification de l'expression utilisée par Levi. « Suole » vient du verbe « solère », signifiant « avoir l'habitude » (« Avere l'abitudine, usare. Il verbo, [...] appartiene alla lingua letter. o elevata (salvo in alcune espressioni impers. come *si suol dire, si suole fare, suole accadere, ecc.*) » (« Solère », *Treccani* [En ligne], s.d. [<http://www.treccani.it/vocabolario/solere/>] (page consultée le 7 décembre 2016)). Merci à Barbara Agnese pour son aide sur ce passage.

*domando, certo un istinto bestiale, quello che volgarmente si chiama istinto di conservazione mi spinse a gettarmi sul bidone delle patate, le mangiai a morsi con tutta la buccia sfidando le percosse*<sup>286</sup> » (QP, p. 31 ; nous soulignons). L'« instinct de conservation », expression commune, banale, est entourée d'explicitations qui la clarifient et la troublent tout à la fois : apparentée à un « instinct bestial », la force qui pousse la prisonnière à se jeter sur le bidon de patates est encore par elle incomprise au moment de l'énonciation. Sans une totale compréhension de la situation de la part de l'énonciatrice, la nomination demeure vague : l'« instinct », cependant, qu'il soit « bestial » ou lié à la « conservation », demeure un mot approprié pour conférer une idée d'impulsion inconsciente.

Une autre figure du commun se trouve chez Robert Antelme, dans un passage qui implique le recours à certaines notions que nous développerons plus en détail ultérieurement :

*Là-bas*, ils disent : « Je sors » : ils descendent l'escalier, ils sont dehors. Ils disent : « Je vais m'asseoir », ils disent : « On va dîner ensemble », ils disent : « Je vais... » et ils vont, ils font. « Je », c'est le pain, le lit, la rue. *Ici*, on peut seulement dire : « Je vais aux chiottes ». Elles sont sans doute ce qui correspond le mieux ici à *ce qu'on appelle communément là-bas* liberté. (EH, p. 160 ; nous soulignons)

La figure du « multiplement-déjà-dit » souligne une fracture que représentent les déictiques spatiaux<sup>287</sup> « ici » et « là-bas » : ils opposent en effet les deux mondes qu'ils évoquent

---

<sup>286</sup> « Je ne sais pas comment cela se fit, je me le demande encore aujourd'hui, sûrement un instinct bestial, *ce qui s'appelle vulgairement* instinct de conservation, me poussa à me jeter sur le bidon des patates, que je mordis à belles dents avec la pelure, défiant les coups » (notre traduction). « Volgarmente », qui veut dire dans ce contexte « [s]econdo l'uso del volgo; popolarmente. [...] Comunemente » (« Volgarmente », *Dizionario La Repubblica* [En ligne], 2011 [http://dizionari.repubblica.it/Italiano/V/volgarmente.php] (6 décembre 2016)), se traduit par « vulgairement », c'est-à-dire « [d]ans la langue commune, vulgaire (avec des verbes comme *dire, appeler, nommer*) » (Alain Rey (dir.), « Vulgairement », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], 3<sup>e</sup> édition, Paris, Le Robert, 2014 [2013]).

<sup>287</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni définit les déictiques comme « les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir [1.] le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé, [2.] la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. Il importe d'insister sur ce point qui prête à de fréquentes méprises : ce qui « varie avec la situation »,

respectivement, l'« ici » du camp et le « là-bas » de la vie citoyenne – auquel appartient le lecteur. Pour Antelme, l'action se lie directement à la parole ; leur coïncidence engendre la liberté<sup>288</sup>. Dire « je » signifie assumer son identité, mais avant tout sa liberté. Et cette liberté dont parle Antelme correspond à une possibilité de mouvement et à une nomination simple : du moment qu'un sujet perd sa liberté d'action, la nomination devient complexe, difficile. Le mot « liberté » semble commun « là-bas », dans un monde où la liberté d'action et de parole ne se trouve pas entièrement entravée et où la question du sens du mot « liberté » ne se pose pas d'une manière aussi existentielle. Or, nous demande Antelme, que peut bien signifier le même mot dans les camps ? Pourrait-il jamais y prendre une connotation aussi banale ?

#### Formes de « ce qu'on appelle X »

Robert Antelme revient dans un autre passage sur les figures du « déjà-répété » avec la forme « ce qu'on appelle X », qui met de l'avant, à même le discours, une « représentation, dans le dire, de sa rencontre, en lui, de l'extériorité de déjà-répété *de la langue* d'où il reçoit “ses” mots<sup>289</sup> » :

Chacun aurait pu essayer, seul, de remplir les heures grâce au sommeil. Ou bien on aurait pu se risquer – comme on l'avait [fait] bien des fois – à poser un pied dans le passé. [...] Ayant cédé à ce vice de croire tout possible, chacun aurait pu se risquer à sombrer, à cause d'un mot quelconque du passé, qui aurait grossi, grossi et serait devenu lourd comme une pierre au cou. Puis les yeux se seraient ouverts sur cet après-midi *ici*, dans ce carré d'espace [...]. Les copains se seraient de nouveau découpés en rayé dans cet espace. Le temps de la guerre se serait figé brutalement dans cet après-midi [...]. Et l'on aurait retrouvé la faim, là, vraie. Et l'on aurait pu penser que c'était eux, *là-bas*, qui étaient

---

c'est le référent d'une unité déictique, et non pas son sens, lequel reste constant d'un emploi à l'autre » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 [1980], p. 36).

<sup>288</sup> Les chiottes impliquent la liberté chez Antelme, puisque leur accès ne peut pas être interdit aux prisonniers : on ne peut pas nier leur fonctionnement biologique. C'est aussi un endroit où les détenus peuvent se « planquer » quelques minutes pour éviter le travail.

<sup>289</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 483 ; l'auteure souligne.

séparés de la faim par une distance, la même, notre distance, et que leurs yeux aussi devaient s'ouvrir sur un carré d'espace figé.

Penser enfin que c'était bien le chemin de notre vie, cet après-midi. Ce qu'il pouvait y avoir de plus sérieux, de plus vrai dans notre vie et qui à ce moment-là ne pouvait être échangé contre rien et ne cessait pourtant pas de fuir, de glisser, de se muer. *Ce que l'on appelait* de haut la guerre ; *ce qui pouvait s'appeler* la patience. Le courage. La faiblesse. L'amour. (EH, p. 285-286 ; nous soulignons)

Les mots du passé ont le pouvoir de créer une illusion momentanée dont la douceur se volatilise dès le retour à la réalité<sup>290</sup>. Ici, maintenant, le prisonnier retrouve le temps de la guerre et de la faim et se souvient que les mots du passé appartiennent à un « là-bas » aussi distant de lui que de la compréhension de ce que fait ressentir la faim, de ce que veut exprimer ce terme, « ici ». Que peut bien, alors, signifier le mot « guerre » quand il se retrouve aussi bien « ici » que « là-bas » ? Quand la compréhension de ce mot se différencie ici et là-bas ? La forme du déjà-répété « [c]e que l'on appelait de haut la guerre » souligne que le mot appartient à d'autres, c'est-à-dire à ceux qui n'hésitent pas à nommer les choses avec « hauteur » dans leur certitude de tout comprendre du monde, ceux qui se trouvent aussi séparés de la faim par une distance. La forme précède une « nomination admissible » présentée par l'auxiliaire modal « pouvoir », une « évaluation positive de la nomination comme conforme au fonctionnement normal, consensuel du rapport mot-chose c'est-à-dire ne trahissant ni les choses dans leur réalité singulière, ni les mots dans leur signification<sup>291</sup> ». La nomination admissible ne peut fonctionner que là-bas, où la guerre correspond à de beaux mots comme « courage » et « faiblesse », des mots qu'on prononce sans en mesurer la valeur, mais auxquels il est facile de croire<sup>292</sup>. Même, parfois, dans un moment de rêverie dans l'ici des camps.

---

<sup>290</sup> Notons au passage que le scénario virtuel, hypothétique – qu'on ne saurait confondre avec une fiction – est, ici, bien signalé comme tel par l'emploi du *conditionnel* : il s'agit d'un des nombreux exemples du recours d'Antelme à l'imaginaire (voir chapitre 2).

<sup>291</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 556.

<sup>292</sup> Jean Norton Cru aussi avait dénoncé la glorification de la guerre et son association avec des mots tel que « courage » : « L'homme s'est toujours glorifié de faire la guerre, il a embelli l'acte de la bataille, il a dépeint

Les figures du déjà-répété nous rappellent que les mots émanent de l'usage et viennent confirmer l'immutabilité du signe relevé par Saussure<sup>293</sup>, s'ajoutant au sentiment d'impuissance du survivant puisque tout individu se trouve dans l'impossibilité de modifier les choix opérés par une communauté linguistique donnée. Ainsi, les mots qu'utilisent les auteurs-survivants représentent des mots d'emprunt qui ne « collent » pas bien à la situation qu'ils ont vécue et qu'ils tentent d'expliquer. En ce sens, les figures du déjà-répété amplifient le caractère « autre » de la langue appartenant aux civils – une langue développée et utilisée par la multitude de ceux qui vivent dans un monde « normal », civilisé –, à ceux qui n'ont pas de mots pour parler d'une réalité qu'ils n'ont jamais éprouvée. Pourtant, comme l'indique Stéphane Bikialo dans son analyse de l'écriture de Robert Antelme et de Claude Simon, « la mise en avant de points de non-coïncidences souligne [...] par contraste la coïncidence, le UN du reste du discours. [...] C'est par autrui, qu'il s'agisse des Allemands ou des amis détenus, que le sujet peut retrouver une intégrité<sup>294</sup> ». Le rapport à l'autre – bien que problématique – qu'impliquent les figures du déjà-répété ne correspond pas exclusivement à celui d'un rejet. Après tout, les mots d'une langue forgée et comprise par la multitude, dont chaque auteur-survivant fait aussi partie, permettent à celui-ci de s'exprimer.

---

avec magnificence les charges des cavaliers, les corps à corps des soldats à pied ; il a attribué au combattant des sentiments surhumains : le courage bouillant, l'ardeur pour la lutte, l'impatience d'en venir aux mains, le mépris de la blessure et de la mort, le sacrifice joyeux de la vie, l'amour de la gloire. Les siècles, les millénaires ont ancré la réalité de cette conception dans l'esprit des citoyens qui n'ont pas combattu ». Il continue plus loin : « notre baptême du feu, à tous, fut une initiation tragique. Le mystère ne résidait pas, comme les non-combattants le croient, dans l'effet nouveau des armes perfectionnées, mais dans ce qui fut la réalité de toutes les guerres. Sur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort, on nous avait trompés, et aux premières balles nous reconnaissons tout à coup le mensonge de l'anecdote, de l'histoire, de la littérature, de l'art, des bavardages de vétérans et des discours officiels. Ce que nous voyions, ce que nous éprouvions, n'avait rien de commun avec ce que nous attendions d'après tout ce que nous avons lu, tout ce qu'on nous avait dit » (Jean Norton Cru, *Témoins*, *op. cit.*, p. 1 et 13-14).

<sup>293</sup> Voir à ce sujet Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005, p. 104-108.

<sup>294</sup> Stéphane Bikialo, « Langage et identité », *loc. cit.*, p. 160.



## Conclusion

Les non-coïncidences du dire dans les témoignages concentrationnaires de l'après-guerre marquent les traces d'une réflexion sur la langue, sur ses inexactitudes, son insuffisance. Elles indiquent un gouffre linguistique séparant les survivants de ceux qui ne *savent* pas. La nomination de l'entre-deux affiche une progression de sens et, ce faisant, procède à une interrogation sur la langue. Les modalités irréalisantes du dire relient le temps de l'énonciation au temps du récit pour réactualiser la rupture de sens éprouvée dans les camps. Les formes du déjà-répété relèvent la présence de l'autre dans les mots, dans la langue elle-même. Pourtant, malgré la distance séparant les survivants du reste des locuteurs, les auteurs de témoignages s'approprient ce qu'il y a de coïncidence pour faire passer par la langue, autant que possible, le récit de ce qu'ils ont vécu – qui ne se comprend vraiment que par l'expérience. L'écart fondamental entre le signifiant et le signifié se manifeste comme indispensable à la littérature qui, comme le souligne Authier-Revuz, en fait son matériau :

écrire, c'est se vouer à réduire l'écart à travers cela même, le langage, qui fait (est) écart, [...] prenant réflexivement – « paradoxe » si l'on veut, mais inévitable – cet écart même pour objet [...]. Nous avons déjà évoqué [...] comment l'écriture pouvait trouver sa source – et son objet – dans une souffrance de dépossession de « ses mots à soi » envahis du déjà-dit des mots des autres [...]. Le « qui va de soi » de la nomination transparente se suspend, interposant la présence de mots dans le sentiment qu'ils *font défaut* [...] ou bien qu'ils *font écran* [...]. À considérer qu'écrire c'est, éprouvant avec intensité l'écart qui sépare les mots et les choses, entreprendre « d'habiter » cet écart et de *le dire*<sup>295</sup>.

Cette distance que souligne Robert Antelme, en expliquant son incompréhension vécue en tant que nouveau détenu, lui permet d'adopter du même coup la position de son lecteur :

Quand on a vu en arrivant à Buchenwald les premiers rayés qui portaient des pierres ou qui tiraient une charrette à laquelle ils étaient attachés par une corde, leurs crânes rasés sous le soleil d'août, on ne s'attendait pas à ce qu'ils parlent. On attendait autre chose,

---

<sup>295</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., tome 2, p. 537 ; l'auteure souligne.

peut-être un mugissement ou un piaillage. *Il y avait entre eux et nous une distance* que nous ne pouvions pas franchir, que les SS comblaient depuis longtemps par le mépris. On ne songeait pas à s'approcher d'eux. Ils riaient en nous regardant, et ce rire, *nous ne pouvions pas encore le reconnaître, le nommer.*

Mais il fallait bien finir par le faire coïncider avec *le rire de l'homme*, sous peine, bientôt, de ne plus se reconnaître soi-même. Cela s'est fait lentement, à mesure que nous devenions comme eux. (EH, p. 137-138 ; nous soulignons)

Antelme établit une corrélation entre la condition – sociale, matérielle, psychologique – et la langue. Une distance empirique sépare ceux qui souffrent de ceux qui ne souffrent pas, une distance qui couvre celle de l'incompréhension, de l'inconnu, de l'*invécu*. Cet écart ne peut pas se combler par les mots ni par la pensée. Réduit au rôle d'une bête par l'esclavage, l'humain peut encore faire usage du rire<sup>296</sup> et du langage. Mais son rapport au langage se modifie. Il convient de s'attarder, dans ce passage, au marqueur temporel « encore » : il souligne que le temps et l'expérience se révèlent nécessaires pour arriver à une meilleure compréhension et, de là, à une meilleure nomination. Cela se passe dans les camps : le nouveau détenu apprend qu'il fait encore partie de l'espèce humaine et que les anciens détenus appartiennent aussi au genre humain. À lire en filigrane dans ce passage : un second temps de la réflexion deviendra nécessaire, après les camps, pour se risquer à une mise en écriture, à une nomination sans doute inexacte, mais s'évertuant à réduire l'écart entre les mots et le réel, entre les mots et l'expérience concentrationnaire.

---

<sup>296</sup> Avant même la parole réside le rire propre à l'espèce humaine. En mentionnant « le rire de l'homme », Antelme évoque peut-être la maxime « le rire est le propre de l'homme » par laquelle Rabelais ouvre son *Gargantua* : « Mieux est de ris que de larmes écrire / Pource que rire est le propre de l'homme » (François Rabelais, « Aux Lecteurs », dans *Gargantua*, présentation et notes par Nicole Cazauran, transcription du texte par Marie-Claire Thomine, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Salamandre », 1997 [1534], p. 55).

## Chapitre 4 : Réflexions métalinguistiques

Le chapitre précédent sur les non-coïncidences du dire dégage le fait que les auteurs de témoignages maîtrisent mieux la langue que ce qu'ils avancent d'emblée. L'expérience concentrationnaire n'a pas moins provoqué une profonde brèche dans leur conception du monde et de la place qu'ils y tiennent en tant qu'êtres humains. Repositionner son rapport au monde nécessite de repenser son rapport au langage : « [p]lus qu'une véritable croyance en "l'indicible" ou un procès fait au langage, c'est de nouveau l'angoisse de la perte de sens qui est traduite dans l'interrogation portant ostensiblement sur la langue<sup>297</sup> », avance Karla Grierson. Les mots qui désignaient le monde tel qu'on le percevait jusqu'alors n'ont plus la même résonance. Les mots auxquels on croyait – ceux du quotidien avec lesquels on a grandi, ceux qu'on a martelés, qu'on a invoqués –, les mots jusqu'alors profondément identitaires, sonnent creux ou faux. Les mots qui circonscrivaient le monde s'écroulent avec lui. L'expérience concentrationnaire force les anciens détenus qui cherchent à témoigner à repenser le langage pour pouvoir traduire ce qu'a été l'univers concentrationnaire dans lequel ils ont vécu, qui a brisé les limites du monde civilisé. Dire ce monde se fait nécessairement dans la même langue « civilisée » que celle des lecteurs, mais les réflexions sur le langage qui s'imposent aux auteurs-survivants, à la lumière de leur expérience et par l'entremise de l'acte d'écriture lui-même, gravent leur marque dans les témoignages.

Le langage parlant du langage porte un nom : métalangage. Dans son ouvrage-phare sur le métalangage paru en 1978, Josette Rey-Debove explique :

---

<sup>297</sup> Karla Grierson, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », *loc. cit.*, p. 135.

le langage parle tantôt du monde ou des choses, tantôt du langage. Le monde, les choses occupent l'univers du discours qui exclut le langage [...]. Par monde ou choses, on entend tout l'univers référentiel qui n'est pas le langage [...] Cette dichotomie qui oppose le monde (sans langage) au langage est purement méthodologique et terminologique, puisqu'il n'y a pas de monde sans langage. Mais il est nécessaire pour notre propos, de poser comme hypothèse que l'on peut valablement distinguer deux types de discours, correspondant à deux univers du discours, l'un sur ce qui n'est pas le langage (traditionnellement étudié par les linguistes) et l'autre sur le langage<sup>298</sup>.

Rey-Debove qualifie un signifié renvoyant au monde de « signifié mondain » (ou « signe ordinaire ») et un signifié renvoyant au langage de « signifié langagier » (ou « signe métalinguistique »)<sup>299</sup>. Elle distingue par ailleurs le métalangage des logiciens de celui des linguistes : « Le métalangage des logiciens [est] néanmoins différent du métalangage de description linguistique dans la mesure où il [décrit] un langage artificiel, la logistique, qui [a] bien peu de caractères communs avec le langage naturel<sup>300</sup> ». En effet :

le métalangage naturel [est] partie intégrante du langage naturel auquel il se mêle, et [...] aucune langue n'[est] décrite sans la description de ce métalangage. L'étude de la compétence pour une langue doit évidemment comprendre la compétence métalinguistique naturelle (possibilité de parler des signes, de rapporter des paroles, de corriger son discours, de préciser un sens, de faire des jeux de mots etc.)<sup>301</sup>.

Ce qui intéresse réellement Rey-Debove à titre d'objet d'étude relève non pas du métalangage des linguistes, mais du métalangage courant. À la suite de Roman Jakobson, pour qui « le “métalangage” parlant du langage lui-même [...] joue un rôle important dans le langage de tous les jours<sup>302</sup> », Rey-Debove opère cette distinction :

Sur le mode scientifique-didactique, le métalangage correspond au discours du linguiste (la linguistique) et de celui qui apprend, enseigne une langue, ou pense s'y intéresser en spécialiste. Il est naturel, ou partiellement formalisé ou symbolisé, ou encore entièrement axiomatisé et formalisé. Sur le mode courant, il correspond au discours de l'utilisateur d'une langue, discours souvent confus où l'énonciation fait preuve, à la fois d'une conscience

---

<sup>298</sup> Josette Rey-Debove, *Le Métalangage : Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 [1978], p. 21.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>300</sup> Josette Rey-Debove, « Les logiciens et le métalangage naturel », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 1, n° 1, 1979, p. 15.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>302</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 217.

métalinguistique moindre, au plan du contenu et de l'expression, et d'une liberté plus grande, puisque les énoncés produits ne ressortissent plus au discours scientifique sur la langue<sup>303</sup>.

Les témoignages des survivants recourent à ce dernier mode de métalangage : nous nous emploierons à l'analyser dans ce chapitre. Deux motifs se trouvent à la source du métalangage courant selon Josette Rey-Debove, pour qui « l'usage métalinguistique naît d'une nécessité pratique de communication et de distanciation tout à la fois (mieux communiquer et mieux se cacher) et satisfait aussi un besoin ludique : jeux de mots ou jeux de langage<sup>304</sup> ». Il va sans dire que le métalangage présent dans les témoignages concentrationnaires découle majoritairement d'un besoin de communiquer. Le besoin ludique, jamais très loin de l'humour, peut quant à lui paraître déplacé dans un tel contexte. Louise Alcan le fait pourtant dans une parenthèse métalinguistique sur la littéralité du mot « bondir » :

Françoise arrive en me disant : « Yvonne Oddon voudrait te voir. » Yvonne, qui a travaillé au journal « Résistance » dès 1940, qui a été prise début 1941, condamnée à mort, qui est déportée en forteresse depuis trois ans, dont on était sans nouvelles depuis 1942, que je croyais morte, elle est là. C'est merveilleux. *Je bondis (moralement surtout, car je suis trop fatiguée pour bondir vraiment)*, j'enfile mes chaussures et je repars avec allégresse vers le block 24<sup>305</sup>.

Il s'avère nécessaire de se rappeler que l'humour ressort comme un outil indispensable dans les camps afin de résister à la défaillance morale, afin de refuser la déshumanisation voulue par les nazis<sup>306</sup> ; après le retour des déportés, on ne peut exclure que ceux qui se mettaient à

---

<sup>303</sup> Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, op. cit., p. 22.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>305</sup> Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, op. cit., p. 87 ; nous soulignons.

<sup>306</sup> Terrence Des Pres pose le dilemme entourant l'humour et la Shoah en ces termes : « *can laughter be restorative in a case as extreme as the Holocaust? [...] The question is whether or not, on occasion, laughter can be helpful. We know the ready answer because we know what has been said, namely, that toward matters of the Holocaust the comic attitude is irreverent, a mode that belittles or cheapens the moral severity of its subject. At the same time, no one disputes its survival value. In dark times, laughter lightens the burden. Possibly this accounts for the fact [...] that in his Notes from the Warsaw Ghetto, Emanuel Ringelblum included the many jokes that kept people going in the ghetto* » (« le rire peut-il être reconstituant dans un cas aussi extrême que la Shoah ? [...] Il s'agit de déterminer si, parfois, le rire peut aider. Nous connaissons la réponse toute faite parce que nous savons ce qui a été dit, soit que, pour ce qui concerne la Shoah, une attitude comique est irrévérencieuse, déprécie ou atténue la gravité morale de son sujet. Parallèlement, personne ne remet en question

l'écriture testimoniale fassent parfois preuve du même humour. Dans le cas de cet exemple pris chez Alcan, on notera que le métalangage ludique apparaît à un moment du récit où la narratrice apprend une nouvelle qui l'enchanté : son état d'esprit se trouvait alors plus propice au ludisme et, à quelque temps de distance, l'écriture se fait fort de le refléter. Il demeure cependant que la très grande majorité des réflexions métalinguistiques présentes dans les témoignages de l'après-guerre se veulent avant tout réflexives et explicatives. Il s'agira, dans ce chapitre, d'approfondir ce genre de réflexions. D'entrée de jeu, notons que le métalangage représente une notion méthodologique plus souple que les sujets abordés dans les autres chapitres de cette étude, puisque tout devient métalangage du moment que l'on parle du langage. Ainsi, le métalangage offre de vastes perspectives d'analyse que nous tâcherons de resserrer en nous penchant sur des citations métalinguistiques renvoyant tout autant au langage (cela va de soi) qu'à l'expérience des camps. À cet effet, d'autres chercheurs pourront sans doute trouver matière à amplifications ou à de nouvelles interprétations. Notre analyse métalinguistique se divisera en trois sections : langage (dans son sens large), langue (particulière) et prise de parole. Nous aborderons, respectivement, les réflexions sur le langage que pose Robert Antelme, les différences de points de vue concernant la langue des camps entre Antelme, Primo Levi et Denise Dufournier et, enfin, la prise de parole par les camps personnifiés dans certains témoignages.

---

sa valeur pour survivre. Lorsque les temps sont durs, le rire allège le fardeau. C'est ce qui peut expliquer le fait [...] que dans ses *Notes from the Warsaw Ghetto*, Emanuel Ringelblum a consigné les nombreuses blagues qui aidaient les gens à persévérer dans le ghetto » (Terrence Des Pres, « Holocaust *Laughter?* », dans Berel Lang (dir.), *Writing and the Holocaust*, op. cit., p. 218-219 ; notre traduction). Voir aussi Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, 2009 et Aviva Atlani, « The Ha-Ha Holocaust. Exploring Levity Amidst the Ruins and Beyond in Testimony, Literature and Film », thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 2014.

## Réflexions métalinguistiques chez Robert Antelme

### Communication

Nul, dans le corpus des premiers témoignages, n'a fait preuve de plus de réflexions métalinguistiques que Robert Antelme. Il s'agit sans aucun doute d'une des raisons principales qui en font un texte incontournable de la littérature concentrationnaire. Antelme aborde la difficulté du langage – on l'a vu – dès sa préface. Au début de son témoignage, alors qu'il relate ses premiers jours à Buchenwald, il introduit le personnage du *Blockältester*, c'est-à-dire du chef de *Block* (littéralement : aîné du *Block*) :

Il était là aux débuts de Buchenwald, quand il n'y avait que la forêt, quand beaucoup d'entre nous étaient encore à l'école. Nous, nous arrivions à peine dans cette ville qu'ils avaient construite eux-mêmes [...] et qui leur avait coûté des milliers de leurs camarades, et nous disions : « Bientôt on sera libérés ». [...] *Ce que nous appelions la libération, il ne parvenait évidemment plus à s'en faire une représentation. On aurait voulu lui dire que c'était encore possible, que c'était même certain, que ce qu'ils attendaient depuis onze ans allait arriver, mais il ne pouvait pas nous croire.* (EH, p. 24-25 ; nous soulignons)

Ici, Antelme touche au cœur de la conception saussurienne du langage. Selon Saussure, le signe linguistique est « une entité psychique à deux faces » caractérisée par la coexistence du signifiant (« l'image acoustique ») et du signifié, « le concept »<sup>307</sup>. Dans cet extrait de *L'Espèce humaine*, le signifiant « libération », prononcé par le narrateur et ses camarades, ne trouve pas même de signifié chez le *Blockältester* : il s'agit dans ce passage de la destruction du signe linguistique. Or Antelme poursuit sa description en inversant les rôles : le *Blockältester*, d'abord introduit comme celui qui ne peut se représenter l'idée dont parlent les nouveaux détenus, tente de leur expliquer une autre idée qu'à leur tour, ils ne peuvent pas comprendre :

Un jour, des copains étaient allés le trouver pour lui parler d'un camarade qui était très malade et qui venait d'être désigné pour un transport. S'il partait, il avait de fortes chances

---

<sup>307</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 99.

de mourir pendant le trajet. Lui avait ri et avait répété : « Vous ne savez donc pas pourquoi vous êtes ici ? » et appuyant sur chaque mot : « Il faut que vous sachiez bien que vous y êtes pour mourir. Allez dire aux SS que votre camarade est malade, vous verrez ! » [...]

Mais, *que pouvions-nous comprendre ? Nous n'étions pas encore des familiers de la mort*, pas en tout cas de la mort d'ici. Son langage à lui, ses hantises en étaient imprégnés, son calme aussi. Nous, nous pensions encore qu'il y avait un recours possible, qu'on ne mourait pas « comme ça », qu'on pouvait faire valoir des droits quand la question se posait à la fin, et surtout qu'on ne pouvait pas regarder « sans rien faire » un camarade mourir. (EH, p. 25 et 27 ; nous soulignons)

Conceptuel par définition, le signifié ne correspond pas au référent qui, en général, existe dans le réel<sup>308</sup>. Pris dans la référentialité du *Lager*, le *Blockältester* ne peut pas envisager la mort autrement que comme quelque chose de naturel, d'incontournable. Pour les habitués du camp, être malade signifie mourir : « Le mot du kapo, l'un de nos premiers jours au camp, était revenu aux copains : "Ici, il n'y a pas de malades : il n'y a que des vivants et des morts." *C'était cela que voulait dire le chef de block, cela qu'ils disaient tous* » (EH, p. 26 ; nous soulignons). Les nouveaux détenus, pour leur part, arrivent au camp avec un référent tout autre : le signifié /mort/, pour eux, se différencie de celui du *Blockältester*, bien qu'ils utilisent tous le même signifiant. La communication achoppe ici : il existe entre eux une marge empirique influençant directement leurs signifiés respectifs. L'insuffisance du langage à faire comprendre la réalité concentrationnaire aux nouveaux venus se voit exposée en même temps que l'explication de la vie et de la mort au camp : il s'agit peut-être de la question la plus difficile à éclaircir pour un esprit « civilisé ». À travers ce passage, Antelme tente d'expliquer la réalité concentrationnaire au lecteur en le poussant à s'identifier à la position que lui-même

---

<sup>308</sup> Umberto Eco rappelle à juste titre que le référent du signifiant /cheval/ correspond à un cheval réel particulier ou à tous les chevaux du monde ayant existé dans l'Histoire, ce qui peut aider à forger le concept de /cheval/ qu'est le signifié. Pourtant, ce ne sont pas tous les signifiés qui peuvent se baser sur un référent, car certains référents, comme dans le cas de /licorne/, n'ont pas d'existence réelle (voir Umberto Eco, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992, p. 36-38).



adoptait en tant que nouveau détenu. Avec le temps, Antelme finira toutefois par adopter pour le signifiant /mort/ le même signifié que celui du *Blockältester* :

La mort était *ici* de plein pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons *là*, il y avait eu des os de *morts* dans la soupe des *vivants*, et l'or de la bouche des *morts* s'échangeait depuis longtemps contre le pain des *vivants*. La *mort* était formidablement entraînée dans le circuit de la *vie* quotidienne. (EH, p. 27 ; nous soulignons)

À l'aide de parallélismes antithétiques, les morts et les vivants – de même que la mort et la vie – se côtoient dans la phrase, à l'image de la réalité concentrationnaire que l'auteur-survivant tente d'évoquer. L'Antelme du temps de l'écriture a le bagage empirique du *Blockältester*, l'Antelme du temps du récit, celui du lecteur extérieur (les déictiques « ici » et « là » vont dans ce sens). À travers les réflexions métalinguistiques présentes dans le passage sur le *Blockältester*, Antelme affirme au lecteur : je comprends votre incompréhension, je suis moi aussi passé par là. En conséquence, il s'efforce d'expliquer son expérience à partir de l'incompréhension réciproque se dressant entre le *Blockältester* et les nouveaux détenus, car le sens peut percer de la reconnaissance de l'incompréhension.

Or les deux exemples d'obstacle à la communication que présente Antelme ne trouvent pas la même source : chez les nouveaux détenus, c'est effectivement la *compréhension* de la mort des camps (« que pouvions-nous comprendre ? ») qui pose problème ; chez le *Blockältester*, la *représentation mentale* de la libération (« il ne parvenait évidemment plus à s'en faire une représentation ») s'avère impossible. Pour Antelme, l'absence d'imagination – et non pas la mort<sup>309</sup> – révèle l'anéantissement de l'homme par les camps. Comme il le

---

<sup>309</sup> S'il insiste régulièrement sur le fait que pour lui, la résistance passait par sa propre survie, Antelme affirme également que « [l]e mort est plus fort que le SS. Le SS ne peut pas poursuivre le copain dans la mort. [...] C'est pourquoi on n'a pas toujours peur absolument de mourir. Il y a des moments où, par brusque ouverture, la mort apparaît juste comme un moyen simple, de s'en aller d'ici, tourner le dos, s'en foutre » (EH, p. 135). Il est

souligne dans sa préface, l'imagination demeure à son sens le seul recours pour transmettre son expérience, bien qu'*a priori* elle puisse sembler « inimaginable » à ceux qui ne l'ont pas vécue<sup>310</sup>. L'imagination des soldats et des civils aura toujours ses limites parce qu'elle se butte à l'absence de connaissance empirique du système concentrationnaire. Le *Blockältester*, pour sa part, ne peut pas imaginer la libération, car il ne peut pas imaginer la fin des camps : l'absence d'imagination, chez lui, se lie à la perte de l'espoir. En filigrane de la destruction du signe linguistique et de l'achoppement de la communication, Antelme décèle la mort de l'imagination chez ceux que l'empire concentrationnaire est parvenu à briser.

Alors que le narrateur de *L'Espèce humaine* s'improvise la tâche de ramasser par terre des pièces de dural pour rester à l'intérieur de l'usine de Gandersheim et ainsi éviter les intempéries, un codétenu allemand se joint à lui. Ce codétenu se présente comme un évangéliste ; il porte le triangle violet des objecteurs de conscience. Partageant le même panier et la même tâche inutile – inutile pour l'usine, utile pour eux puisqu'elle les protège –, mais ne partageant aucune *lingua franca*, ils essaient malgré tout de se parler :

L'évangéliste [...] ne pouvait pas davantage se faire comprendre. J'essayais de lui parler en allemand, et de cette énorme volonté de parler sortaient des lambeaux de phrases criblés des mêmes barbarismes qui me servaient pour les kapos ou les meister. Lui, répondait. Je faisais répéter plusieurs fois la même phrase, parfois je finissais par saisir : « L'Allemagne a perdu la notion de Dieu », « La joie que j'ai le matin c'est Dieu qui est en moi ». *Je saisisais à peine le langage dont les SS auraient compris chaque terme*, celui de l'objecteur qui disait qu'il était heureux.  
Après un grand effort pour se comprendre, on restait silencieux, l'un et l'autre de chaque côté du panier, impuissants. (EH, p. 101 ; nous soulignons)

La rencontre avec l'évangéliste allemand constitue un événement extraordinaire dans les camps : deux détenus essayant de se comprendre mutuellement, malgré la barrière de la langue

---

possible d'avoir résisté jusqu'au bout et de mourir sans capituler : « Des copains sont morts en disant : “Les vaches, les fumiers...” » (EH, p. 280).

<sup>310</sup> Pour la citation de ce passage d'Antelme et l'analyse que nous en faisons au chapitre 2, voir *infra*, p. 83-89.

et l'énergie qu'il faut déployer pour ce faire, dans une situation où l'on meurt de faim, a certainement quelque chose d'exceptionnel. Dans les camps, la normalité, en cas d'incompréhension linguistique, implique d'en venir rapidement aux coups<sup>311</sup>. L'évangéliste parle la même langue que les SS, mais en tant que détenu s'efforçant de travailler le moins possible, de préserver son énergie physique pour survivre et ainsi contrer la volonté SS, il s'aperçoit rapidement qu'il se rapproche bien davantage du narrateur : surgit alors la volonté d'une compréhension réciproque en dépit de la barrière de la langue<sup>312</sup>. À travers leur tentative de communication (linguistiquement) inaboutie, ils se découvrent d'autres points de similitude renforçant leur compréhension mutuelle : non seulement partagent-ils une volonté de résistance physique aux nazis, mais leur conception même de la résistance passe d'abord par un processus cognitif, celui de refuser consciemment la déshumanisation en tentant de donner un sens aux mots qu'ils s'adressent, en tentant de comprendre, de *se comprendre*<sup>313</sup> :

Dans ce marécage de langage, j'attrapais aussi parfois : *Musik, Musik* ; il le prononçait comme l'auraient prononcé les SS. Il parlait de Mozart. Autour de nous, les copains

---

<sup>311</sup> « Ces hommes, qui ne parlaient pas la même langue, n'étaient en rapports que pour se disputer, non, certes, des faveurs, mais l'accès aux besoins les plus élémentaires : l'approche des lavabos, les paillasses du bas, le rabiote de soupe... D'où des injures, dont le ton, sinon les paroles, était fort compréhensible, des coups, qui constituent le seul langage universel, la loi du plus fort régnant seule, et le plus fort, dans cette extrême simplification des instincts, étant aussi le plus brutal » (Louis Martin-Chauffier, *L'Homme et la bête*, *op. cit.*, p. 140).

<sup>312</sup> Ce genre de compréhension dépassant toute différence linguistique se retrouve à la toute fin du témoignage de Giuliana Tedeschi, lorsqu'elle rencontre des Russes après la Libération : « *Qualche soldato russo passando ci rivolgeva un saluto festoso: "Ah, Italianke, charasciò!" Guardavamo i nostri liberatori, uomini diversi etnicamente, rozzi, ma spontanei, cordiali, e in un ibrido linguaggio fatto di "Ruski" "charasciò" "spassiva" "gut" "Italianki" "Gefangene" cercavamo di esprimere la nostra riconoscenza. Quando i sentimenti traboccano e le circostanze sono eccezionali per capirsi non c'è bisogno di vocabolario* » (« Un soldat russe qui passait nous adressa ses salutations festives : "Ah, Italianke, charasciò !" Nous regardions nos libérateurs, des hommes ethniquement différents, grossiers, mais spontanés, cordiaux, et dans un langage hybride composé de "Ruski", "charasciò", "spassiva", "gut", "Italianki", "Gefangene", nous cherchions à exprimer notre reconnaissance. Quand les émotions débordent et que les circonstances sont exceptionnelles, il n'est nul besoin de vocabulaire pour se comprendre ») (QP, p. 124-125 ; notre traduction).

<sup>313</sup> Cette volonté qu'a Antelme de lutter en construisant du sens est, pour Georges Perec, ce qui est aussi le propre de la littérature : « Cet homme qui raconte et qui interroge, qui combat avec les moyens qu'on lui laisse, qui extirpe aux événements leurs secrets, qui refuse leur silence, qui définit et oppose, qui restitue et qui compense, redonne à la littérature un sens qu'elle avait perdu » (Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *loc. cit.*, p. 189-190).

étaient penchés sur leur atelier. Un meister foutait des coups de pied à un Français. Le compresseur crépitait. *Musik résonnait dans la tête et couvrait le bruit de l'usine*. J'avais attrapé le mot et je ne lui faisais pas répéter la phrase. L'évangéliste continuait à parler seul. Ses yeux étaient bleus et doux. *Je ne comprenais plus, mais le mot que j'avais saisi illuminait toute la phrase*. Quand il avait achevé, je disais non de la tête et à mon tour je parlais en français, il répondait en allemand, et nous nous arrêtions désespérés et comme honteux de n'arriver à rien. (EH, p. 102 ; nous soulignons)

Les descriptions alternent entre la tentative de conversation du narrateur et de l'évangéliste et la violence qui les entoure. Leur conversation n'échappe pas à la violence, mais elle se passe malgré elle – ou peut-être à cause d'elle, justement. Un mot, « *Musik* » – similaire en allemand et en français, qui donc *signifie* pour le narrateur qui l'entend –, a l'effet particulier de lui faire comprendre le *sens* de la phrase de l'évangéliste. Le mot « *Musik* » – et par extension toute la conversation – correspond à ce que John Langshaw Austin appelle un « acte perlocutoire<sup>314</sup> », car il produit un effet concret sur l'interlocuteur :

On ne se comprenait pas, mais qu'est-ce qu'il y aurait eu à expliquer ? On ne sentait pas le froid du corps, ni la faim, ni les SS. On était encore capables de se regarder pour se regarder et se serrer la main. Il ne fallait pas quitter cet homme. Jamais sans doute on n'avait eu envie de crier ainsi de joie, cependant que les SS promenaient leur tête de mort sur la prairie. On essayait de retenir cette joie, de calculer pour la retenir le plus possible, de ne pas s'en séparer. (EH, p. 102)

Un contact communicationnel s'établit entre le narrateur et l'évangéliste à l'aide de certains (rares) mots. Martin Crowley y trouve la raison pour avancer qu'il y a dans *L'Espèce humaine* une « phénoménologie de la communication interrompue<sup>315</sup> ». Or il nous semble plutôt que ce passage métalinguistique sur l'évangéliste pointe vers le fait qu'une communication peut s'établir malgré le langage. La *tentative* même de se comprendre, bien qu'elle échoue en grande partie au plan linguistique, permet au narrateur et à l'évangéliste d'entrer en rapport :

---

<sup>314</sup> « Dire quelque chose provoquera souvent – le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter des effets. [...] Nous appellerons un tel acte un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*. » Austin précise plus loin que les actes perlocutoires sont des « actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose » (John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1962], p. 114 et 119 ; l'auteur souligne).

<sup>315</sup> Voir Martin Crowley, *Robert Antelme, op. cit.*, p. 128-136 ; ici p. 134.

« Sa figure ne cessait de vouloir dire » (EH, p. 101). Davantage que les mots, cette tentative s'avère signifiante pour les deux interlocuteurs – ce qui n'empêche pas, néanmoins, le sentiment de désespérance qui s'empare de ces deux hommes « honteux de n'arriver à rien » dans leur désir de communication.

### Imagination

Les deux séquences que l'on vient d'analyser présentent des personnages avec qui le narrateur de *L'Espèce humaine* tente de communiquer et dont la rencontre provoque des réflexions métalinguistiques. Antelme, toutefois, n'a pas qu'une conception communicationnelle du langage. Le même passage sur l'évangéliste lie langage et imagination : « avec cette parole qu'il fabriquait et que je ne comprenais pas, il s'évadait » (EH, p. 101-102). L'évangéliste se présente comme l'antagoniste du *Blockältester*, car les mots ont encore un effet sur son imagination : en cela, aussi, il est objecteur, lui qui se refuse à se plier à la volonté nazie de le transformer en une bête incapable de pensées. Pourtant, l'évasion, possible dans ce cas-ci par le truchement du langage, ne s'effectue que mentalement – l'évangéliste demeure prisonnier, qu'il l'accepte ou non, qu'il se dise heureux ou non. Antelme affirme les limites de l'imagination en ce sens qu'elle ne permet pas réellement de s'évader : la réalité la circonscrit invariablement. L'évangéliste en effet deviendra la première victime de la marche de la mort qu'Antelme devra endurer<sup>316</sup> (notons au passage que dans la description qui suit, les détenus forment un seul corps doté de plusieurs vies) :

L'évangéliste allemand s'est arrêté sur la route ; il a deux rides très creuses le long des joues. [...] C'est un vieil homme ; il a l'air absent et en même temps décidé,

---

<sup>316</sup> Selon Martin Crowley, la figure de l'évangéliste signifie aussi la mort à cause de la fin qui lui est réservée (*ibid.*, p. 136-138).

définitivement arrêté. *Personne ne lui parle. Si on allait lui dire quelques mots, ses yeux brilleraient, il répondrait de sa voix lente quelque chose comme : Got ist über alles.* J'ai revu ses yeux au passage et son triangle violet d'« objecteur de conscience » [...].

On marche depuis un moment. Deux coups de feu derrière. [...]

C'est l'évangéliste. Fritz a tiré là-dessus. Deux coups de feu pendant qu'on marchait. [...]

Une de *nos vies* a été interrompue pendant qu'on marchait (EH, p. 332-334 ; nous soulignons).

Ici encore, l'imagination (du narrateur) se lie intimement au langage, mais elle ne peut rien contre la réalité que sont les deux coups de feu tirés par Fritz. Antelme connaît les risques associés au fait de se laisser aller au pouvoir de l'imagination :

Francis avait envie de parler de la mer. J'ai résisté. *Le langage était une sorcellerie.* La mer, l'eau, le soleil, quand le corps pourrissait, vous faisaient suffoquer. C'était avec ces mots-là comme avec le nom de M... qu'on risquait de ne plus vouloir faire un pas ni se lever. Et on reculait le moment d'en parler, on le réservait toujours comme une ultime provision. Je savais que Francis, maigre et laid comme moi, *pouvait s'halluciner et m'halluciner avec quelques mots.* Il fallait garder ça. Pouvoir être son propre sorcier plus tard encore, quand on ne pourrait plus rien attendre du corps ni de la volonté, quand on serait sûr qu'on ne reverrait jamais la mer. Mais tant que l'avenir était possible il fallait se taire. (EH, p. 243 ; nous soulignons)

L'imagination enclenchée par le langage, si elle s'associe à l'évasion dans le passage sur l'évangéliste, reste liée à la sorcellerie et à l'hallucination dans cet extrait. On constate entre certains personnages et Antelme des points de vue différents sur le langage : l'évangéliste et Francis recherchent activement son pouvoir évocateur, alors qu'Antelme considère, dans ce commentaire métalinguistique qui explicite sa pensée, qu'il peut devenir salutaire s'il ne dépasse pas certaines limites. Les limites : ramener à travers les mots la mémoire de la vie personnelle d'avant les camps (« la mer », « le nom de M... »). Il s'agit d'une évocation périlleuse puisqu'elle porte le risque de briser l'endurance morale des détenus. Pour Antelme, parler de la mer a quelque chose d'envoûtant qui risque de faire abandonner toute volonté de lutte. En dénonçant d'abord les bobards qui circulaient à Ravensbrück, auxquels nombre de détenues préféraient croire pour fuir la réalité, Germaine Tillion explique les risques associés à

l'imagination. Elle éprouve comme Antelme une grande méfiance à l'égard de ce qu'elle qualifie elle aussi d'« hallucination » :

À la dernière minute de l'épuisement, dans la période qui précède l'agonie, ce n'était plus des bobards agencés, mais une simple image qui surnageait seule dans le pauvre cerveau désancré : celle d'un départ impossible. Dans les heures qui précédèrent sa mort, notre camarade Colette P. (dont le mari, colonel d'aviation, venait d'être tué en Libye) parlait de « l'avion blanc » qui venait la chercher. Ce furent ses dernières paroles. [...] Telles sont ces « hallucinations de la mort » qu'on peut aussi appeler « mirages de la vie », si semblables aux hallucinations de la faim et de la soif : d'abord des affabulations romanesques, bien combinées, presque vraisemblables, où l'on ruse avec l'obsession, puis l'obsession toute crue qui se visse dans ce qui reste de pensée. Il nous fallait lutter contre elles, mais lutter avec prudence, car elles sont aussi nécessaires que dangereuses<sup>317</sup>.

Comme Antelme, Tillion a pu constater le pouvoir palliatif de l'imagination chez les moribonds qui n'ont plus d'autre recours. On trouve ici la raison pour laquelle Antelme veut « garder ça » : lorsque le corps ne pourra plus lutter, le temps viendra alors de s'abandonner à la sorcellerie du langage. L'évangéliste, quant à lui, incarne l'exemple du pouvoir salutaire du langage : en parlant de Dieu, il trouve la force de continuer à lutter<sup>318</sup> : cela lui permet de s'évader sans halluciner.

### La corporéité du langage

Outre ses réflexions sur le langage dans son rapport à la communication et à l'imagination, Antelme évoque ce que nous appellerons la « corporéité du langage ». En parlant de ses compagnons de chambrée à Gandersheim, il décrit les menaces qu'ils se lancent l'un l'autre :

Il y avait longtemps déjà qu'on entendait ces menaces. Elles voulaient faire croire que la haine pouvait être chez certains autre chose qu'une fulguration des estomacs vides, qu'elle avait une chance d'être durable. Mais la menace était elle-même usée par la misère.

---

<sup>317</sup> Germaine Tillion, « À la recherche de la vérité », dans Germaine Tillion *et. al.*, *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1946, p. 17-18.

<sup>318</sup> Comme on le verra dans le chapitre 6, la littérature a aussi un pouvoir évocateur salutaire, comme peut l'être la mention de Dieu pour les croyants.

*C'était un état du corps qui proposait à ceux-là les mots les plus ignobles. Enculé était l'un des plus fréquents. Il voulait être définitif. C'était ainsi que Félix venait de traiter le petit stubendienst. Il le lui avait déjà dit en face d'ailleurs. Mais il pouvait le lui redire et, deux jours plus tard, rigoler avec lui.*

*Fange, mollesse du langage. Des bouches d'où ne sortait plus rien d'ordonné ni d'assez fort pour rester. C'était un tissu mou qui s'effiloçait. Les phrases se suivaient, se contredisaient, exprimaient une certaine éruçtation de la misère ; une bile de mots. Tout y passait à la fois : le salaud, la femme abandonnée, la soupe, le pinard, les larmes de la vieille, l'enculé, etc... la même bouche disait tout à la suite. Ça sortait tout seul, le type se vidait. Ça ne cessait que la nuit. L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueulis d'ivrogne. (EH, p. 204 ; nous soulignons)*

Non plus un système de signes relevant de l'abstraction, le langage se découvre ici comme une présence matérielle, véritable produit de la misère du corps. Une lettre de Robert Antelme adressée à son ami Dionys Mascolo<sup>319</sup>, rédigée en juin 1945 et rendue publique par ce dernier en 1987, permet de faire quelque lumière sur ce que représente « l'Enfer », pour Antelme, dans son passage de *L'Espèce humaine* :

*Dans l'enfer on dit tout, ce doit d'ailleurs être à cela que nous, nous le reconnaissons ; pour ma part, c'est surtout comme cela que j'en ai eu la révélation. Dans notre monde au contraire on a l'habitude de choisir et je crois que je ne sais plus choisir. Eh bien, dans ce qui chez d'autres représentait pour moi l'enfer, tout dire, c'est là que j'ai vécu mon paradis ; car il faut que tu saches bien D., que pendant les premiers jours où j'étais dans mon lit et où je vous ai parlé, à toi et à Marguerite surtout, je n'étais pas un homme de la terre. J'insiste sur ce fait qui me hante rétrospectivement<sup>320</sup>.*

Ce qu'Antelme écrit dans sa lettre, d'une manière plus directe et plus ambivalente à la fois<sup>321</sup>, Mascolo le lie à l'état physique dans lequel il l'a trouvé en se remémorant le trajet en voiture le jour où il l'a sorti de Dachau :

*Il parle. Il dit tout. [...] Dans son épuisement physique, il n'est plus que parole. Je n'ai pas à le questionner. Il dit tout. Tout ce qu'il a vécu depuis un an, épisode par épisode, sans*

---

<sup>319</sup> Après l'appel de François Mitterrand qui a retrouvé Antelme presque moribond à Dachau, c'est Mascolo, accompagné de Georges Beauchamp, qui ira l'y chercher et l'en fera sortir clandestinement afin de lui donner une chance de survivre (Antelme était atteint de typhus et sa sortie du camp n'était pas autorisée par les militaires américains qui l'avaient libéré) (Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire, op. cit.*, p. 46-49).

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 14 ; nous soulignons.

<sup>321</sup> Mascolo affirme d'ailleurs : « lorsque Robert aura commencé, un an plus tard, le travail qui devait aboutir à la publication de *L'Espèce humaine*, se donnant les moyens d'écrire un livre, d'intention destiné à tous, il se sera aussi tout naturellement retiré les moyens de dire (d'écrire) ce qu'il écrit (ce qu'il dit) dans cette lettre » (*ibid.*, p. 29-30).



ordre, l'un évoquant l'autre. Garder le silence plus de quelques instants lui serait impossible. Il parle continûment. Sans heurt, sans éclat, comme sous la pression d'une source constante, possédé du besoin véritablement inépuisable d'en avoir dit le plus possible avant de peut-être mourir, et la mort même n'avait manifestement plus d'importance pour lui qu'en raison de cette urgence de tout dire qu'elle imposait<sup>322</sup>.

Voici ce que veut dire Antelme lorsqu'il parle de paradis. Dans l'enfer des camps, les détenus parlent constamment, et de tout : adressée à d'autres damnés, la parole reste confinée dans un cercle fermé. À sa libération, Antelme peut s'exprimer d'une manière tout aussi irrépressible, mais il s'adresse enfin à des interlocuteurs du dehors : le cycle se brise. Pouvoir témoigner engendre son paradis. Mais bientôt la parole ne lui semblera pas aussi libre qu'elle le lui avait semblée juste après sa sortie du camp, car il retrouve la civilisation, un monde de contraintes (« Dans notre monde au contraire on a l'habitude de choisir et je crois que je ne sais plus choisir »). Aussi ajoute-t-il dans la même lettre adressée à Mascolo :

D'avoir pu libérer des mots qui étaient à peine formés et en tout cas n'avaient pas de vieillesse, n'avaient pas d'âge, mais se modelaient seulement sur mon souffle, cela vois-tu, ce bonheur m'a définitivement blessé et à ce moment-là, moi qui me croyais si loin de la mort par le mal – typhus, fièvre, etc., – je n'ai pensé mourir que de ce bonheur<sup>323</sup>.

Antelme trouve le bonheur de pouvoir tout dire, mais ce bonheur a son pendant lorsqu'il prend conscience – on l'a vu plus haut – que ceux à qui il s'adresse pourront trouver ses mots mal choisis. Les mots d'Antelme, qui se forment comme d'eux-mêmes – ces mots sans âge –, lui prouvent qu'ils s'inscrivent dans l'histoire linguistique sans toutefois porter la mémoire des hommes, les souffrances du rescapé. Sa langue, tout au moins au début de son retour (car elle deviendra problématique bien assez vite, on le sait), se montre fidèle à elle-même : elle n'a pas *vieilli* comme lui, n'a pas éprouvé ses tourments. En ce sens, il retrouve quelque chose d'avant sa déportation, une base identitaire et expressive sur laquelle il peut s'appuyer. On remarque par ailleurs qu'Antelme rapproche encore le langage du corps en insistant sur le souffle dont il

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 49-50 ; nous soulignons.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 14.

représente un élément indivisible. Mascolo glose ce passage de la lettre d'Antelme en avançant qu'il se trouve dans « l'urgence absolue [...] de parler », un état d'« exigence extrême [...] qu'il ressent comme *dangereu[x]* et *tyrannique*<sup>324</sup> ». Pour revenir au passage de *L'Espèce humaine*, Antelme décrit « l'Enfer » comme le lieu où l'on dit tout. Les détenus ne cessent de parler, sans ordre (« [t]out y passait à la fois »), sans contrainte (« on entendait ces menaces », « les mots les plus ignobles »). Cet état de volubilité provient de la misère. Au sortir des camps, Antelme se trouve dans un état encore comparable à celui de la misère (celle de son corps), auquel s'ajoute celui de l'urgence de témoigner. Il parle tout autant, sans ordre ni contrainte. Antelme n'est que parole : le langage – impératif, impulsif – existe comme un état en soi et finit par s'imprégner des attributs du corps miséreux qui l'émet.

Les réflexions métalinguistiques analysées jusqu'ici touchent le langage dans son sens le plus large. Or dans son acception plus restreinte, le langage peut aussi être conçu comme une langue particulière parlée par un groupe déterminé de personnes. Le langage (dans son sens large) et la langue (particulière) provoquent des réflexions différentes en ce sens que la langue est comprise et vécue bien davantage dans son rapport à l'individu : on verra par exemple qu'Antelme associe sa langue maternelle à son identité. Nous nous pencherons cependant sur les réflexions qu'effectuent trois auteurs-survivants quant aux répercussions et à la signification d'une langue spécifique : la langue des camps.

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 30 ; l'auteur souligne.

## Points de vue d'Antelme, de Levi et de Dufournier sur la langue des camps

Indépendamment les uns des autres, Robert Antelme, Primo Levi et Denise Dufournier ont chacun effectué des réflexions métalinguistiques portant spécifiquement sur une langue hypothétique, la langue des camps. La vision de ce qu'implique cette langue diverge selon les auteurs.

### Robert Antelme

Antelme, particulièrement, évoque l'idée d'une langue des camps, qu'il appelle la « langue du détenu », pour la nier aussitôt :

Un soir, j'ai appelé ; ils ne devaient pas dormir. Les copains, eux, dormaient. J'ai crié à voix basse, longtemps, sûr, un instant, qu'ils devaient m'entendre. *En pleine sorcellerie*. Jamais absolument assuré que l'on n'est qu'ici, que l'on peut bien finir ici. C'est peut-être le langage qui nous trompe ; il est le même là-bas qu'ici ; nous nous servons des mêmes mots, nous prononçons les mêmes noms. *Alors on se met à l'adorer car il est devenu l'ultime chose commune dont nous disposions*. Quand je suis près d'un Allemand, il m'arrive de parler le français avec plus d'attention, comme je ne le parle pas habituellement là-bas ; je construis mieux la phrase, j'use de toutes les liaisons, avec autant de soin, de volupté que si je fabriquais un chant. Au près de l'allemand, la langue sonne, je la vois se dessiner au fur et à mesure que je la fais. Je la fais cesser et je la fais rebondir en l'air à volonté, j'en dispose. À l'intérieur du barbelé, chez le SS, on parle comme là-bas et le SS qui ne comprend rien le supporte. Notre langue ne le fait pas rire. Elle ne fait que confirmer notre condition. À voix basse, à voix haute, dans le silence, elle est toujours la même, inviolable. *Ils peuvent beaucoup mais ils ne peuvent pas nous apprendre un autre langage qui serait celui du détenu*. Au contraire, le nôtre est une justification de plus de la captivité.

On aura toujours cette certitude, même méconnaissable pour les siens, d'employer encore ce même balbutiement de la jeunesse, de la vieillesse, *permanente et ultime forme de l'indépendance et de l'identité*. (EH, p. 67-68 ; nous soulignons)

Ce passage s'amorce sur la sorcellerie du langage : le narrateur appelle les siens, convaincu que cet appel détient le pouvoir de se rendre jusqu'à eux. Or le *langage* de son appel, sorte d'incantation, a effectivement un pouvoir particulier à ses yeux : celui de lui confirmer qu'ils partagent encore certaines choses, malgré la distance et les souffrances qui les séparent. Son appel aux siens représente en fait un rappel des siens, c'est-à-dire qui il est et d'où il vient. Sa

langue maternelle, langue de son passé et de son avenir, langue partagée avec ceux qu'il aime, se lie intimement à son identité. Son indépendance face au SS passe par cette identité : le SS – et le système concentrationnaire plus généralement – a pour but de l'avilir, de le métamorphoser, mais il ne pourra pas le changer jusqu'à lui faire perdre la notion du français. Il lui restera toujours cette langue dont il se clame indissociable. Son indépendance tient au fait qu'il peut maîtriser le français comme bon lui semble : privé de droits, il lui reste une chose sur laquelle il peut exercer son contrôle. Dans sa lettre à Dionys Mascolo, Antelme écrit encore : « Mon cher D. jamais ne reviendront les moments où, tout maigre, je pouvais te dire tant de choses *enfouies* depuis un an, si riches, si solitaires d'avoir été préservées de l'ennemi et gonflées contre lui<sup>325</sup> ». Dans les camps, le prisonnier *soigne* et *enfouit* sa langue – de façon rusée – ; à son retour, le survivant *lâche* enfin tout ce qu'il avait contenu. En dissimulant ses mots, le détenu préserve non seulement son identité, mais aussi la possibilité de dire un jour à l'ami, dans leur langue commune, ces paroles qu'il a longuement cultivées contre le SS, à son insu et à l'abri de sa puissance. Maîtriser sa langue devant l'ennemi signifie aiguiser son arme contre lui : l'arme de l'indépendance, de la résistance morale. Voilà pourquoi, chez Antelme, l'idée d'une langue des camps ne se pose pas. Sa langue à lui sera toujours celle qui prendra le pas sur toutes les autres : jamais, au risque de se perdre, il ne pourra penser autrement que dans la langue qui exprime le mieux son identité.

### Primo Levi

Primo Levi, pour sa part, a une conception tout autre de la langue des camps :

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 17 ; nous soulignons.

*Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo “fame”, diciamo “stanchezza”, “paura”, e “dolore”, diciamo “inverno”, e sono altre cose. Sono parole libere, create ed usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene<sup>326</sup>. (SQ, p. 135-136 ; nous soulignons)*

On reconnaît dans cet extrait une figure de non-coïncidence du dire : Primo Levi représente explicitement « l'écart entre le mot et la chose » en « spécifi[a]nt la nature de l'écart<sup>327</sup> » (« en disant cela nous disons autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres »). Ici, il s'agit :

non pas seulement d'une nomination méta-énonciativement marquée de manque, mais d'une sorte de méta-nomination complexe, dans laquelle l'écart, l'espace explicitement ouvert entre le mot et la chose est le lieu d'un balisage, indiquant [...] à partir du mot inadéquat, pris comme point de repère initial, la direction et la distance qui le séparent du mot juste, et donc où se trouverait celui-ci s'il n'était manquant, que ce soit manquant à la langue, ou à l'énonciateur<sup>328</sup>.

Le manque dans le passage de Levi se situe au niveau de la langue, or ce qu'il avance va bien plus loin que cela : il ne s'agirait pas d'implanter des néologismes dans la langue italienne afin de régler le problème de l'écart mot-chose, car l'italien, forgé « par et pour des hommes libres », ne pourrait pas créer une nomenclature issue des tourments vécus dans les camps. La langue italienne n'incorpore pas la mémoire d'une telle souffrance. Conséquemment, Levi avance l'idée d'une nouvelle langue (en italien : « *un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato* », littéralement : « un nouveau langage âpre serait né ») : la langue des camps. Notons cependant

---

<sup>326</sup> « De même que ce que nous appelons faim ne correspond en rien à la sensation qu'on peut avoir quand on a sauté un repas, de même notre façon d'avoir froid mériterait un nom particulier. Nous disons “faim”, nous disons “fatigue”, “peur” et “douleur”, nous disons “hiver”, et en disant cela nous disons autre chose, *des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres* qui vivent dans leurs maisons et connaissent la joie et la peine. *Si les Lager avaient duré plus longtemps, ils auraient donné le jour à un langage d'une âpreté nouvelle* ; celui qui nous manque pour expliquer ce que c'est que peiner tout le jour dans le vent, à une température au-dessous de zéro, avec, pour tous vêtements, une chemise, des caleçons, une veste et un pantalon de toile, et dans le corps la faiblesse et la faim, et la conscience que la fin est proche » (SC, p. 192).

<sup>327</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, op. cit.*, tome 2, p. 657.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 658 ; l'auteure souligne.

que cette langue demeure hypothétique : cela aurait pu se produire « [*s*]i les Lager avaient duré plus longtemps ».

La position qu'adopte Levi sur la langue des camps s'accompagne – à rebours – d'une description relatant son arrivée à Auschwitz, sa longue attente dans la salle des douches et son arrivée dans une baraque où il revêt l'uniforme de bagnard, ce qui provoque cette réflexion :

*Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla più è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga<sup>329</sup>. (SQ, p. 25-26)*

L'affirmation selon laquelle la langue (italienne) manque de mots pour exprimer ce que le personnage et ses compatriotes, unis dans la dépossession, vivent collectivement, précède celle à laquelle le narrateur aboutira dans le témoignage, à savoir que la langue italienne (ou tout autre langue « libre ») s'avoue incapable de rendre la réalité concentrationnaire et qu'une nouvelle langue deviendrait nécessaire pour incarner tout ce que les prisonniers ont souffert. Ce passage métalinguistique trouve à sa base l'un des motifs du métalangage courant tels que relevés par Josette Rey-Debove : la nécessité de communication. Certes réflexif, ce passage est aussi éminemment explicatif, car il donne au lecteur, cette personne libre pour qui le lien entre le nom et l'identité semble évident, la possibilité de concevoir jusqu'où peut aller la

---

<sup>329</sup> « Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme. En un instant, dans une intuition quasi prophétique, la réalité nous apparaît : nous avons touché le fond. Il est impossible d'aller plus bas : il n'existe pas, il n'est pas possible de concevoir condition humaine plus misérable que la nôtre. Plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas. Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste » (SC, p. 34).

dépossession des camps. Ce passage métalinguistique reflète la tentative de Levi de communiquer l'« incommunicable », tout comme Antelme vise à faire imaginer l'« inimaginable ». La dernière phrase de cet extrait rejoint de surcroît la réflexion d'Antelme sur la « langue du détenu » et sa position sur sa langue maternelle : indissociable de son identité, la maîtrise du français lui permettra de conserver son nom – dans le sens que lui confère Levi.

Antelme affirme : « ils ne peuvent pas nous apprendre un autre langage qui serait celui du détenu » ; Levi, pour sa part, croit qu'avec le temps, une telle langue aurait été possible. Si leur conception diverge, c'est aussi parce qu'ils n'abordent pas la langue des camps de la même manière. Pour Antelme, cette « langue du détenu » serait imposée par les SS : pour cette raison, il utilise sa langue maternelle à des fins de résistance et se refuse à toute possibilité de parler la langue des camps. Pour Levi, qui s'évertue à *expliquer* ce que cela a été que « vivre » dans les camps (en italien : « *di questo [linguaggio] si sente il bisogno per spiegare* », littéralement : « de [ce langage], nous en ressentons le besoin pour expliquer »), la langue des camps trouve son utilité dans sa portée testimoniale. Contrairement à l'italien ou à toute autre langue « libre », la langue du détenu aurait été créée par et pour les détenus. Encore une fois, précisons que Levi avance cette idée de manière hypothétique, car quand bien même une telle langue existerait pour dire la réalité des camps, son lecteur ne la maîtriserait pas de façon à en saisir le sens et son témoignage resterait « inouï ». Il n'en demeure pas moins cependant que la langue des camps conçue par Levi se présente pour le lecteur comme une langue étrangère : il y a entre l'italien et la langue des camps un écart radical reflétant la distance empirique qui sépare les notions rattachées aux mots libres « faim », « fatigue », « la démolition d'un

homme » de celles que leur attribue le détenu. Par ces passages métalinguistiques s'apparentant à une note du traducteur, Levi arrive à communiquer au lecteur le caractère essentiellement étranger de la langue des camps.

### Denise Dufournier

Denise Dufournier donne elle aussi sa vision d'une langue des camps :

Dans la monotonie épuisante de cette vie, tout entière vouée au sable, il me sembla que bientôt le moment arriverait où nous ne saurions plus distinguer « hier » de « demain », où les mots même deviendraient inutiles. Désormais, économes de tout effort, nous ne pourrions plus user que de ce langage inarticulé et indifférencié dont se servaient, aux temps très anciens, les hommes primitifs. (MM, p. 76-77)

Partant d'une réflexion similaire concernant la perte de sens de certains mots autrefois considérés comme allant de soi (« faim », « fatigue », etc. chez Levi, « hier » et « demain » chez Dufournier), Levi et Dufournier diffèrent dans leur interprétation en ce qui a trait à la complexité d'une langue des camps : pour Levi, un nouveau système linguistique comportant son propre vocabulaire – âpre, vraiment – se serait construit si les camps avaient persisté, alors que Dufournier affirme plutôt que toute langue issue des camps ne pourrait que constituer une régression en regard des autres langues parlées au XX<sup>e</sup> siècle. Pour Dufournier, le langage inscrit une marque de la civilisation. Les camps, cette abominable anomalie de l'Europe moderne, constituent une régression sur tous les plans de la vie civilisée, dont celui du langage<sup>330</sup>. En parlant de la « mollesse du langage », Antelme avait aussi abordé, comme

---

<sup>330</sup> George Steiner effectuera plus tard une réflexion fort similaire, mais ira encore plus loin en ce sens qu'il affirmera la mort du langage après les camps, et non seulement dans les camps comme l'indique Dufournier : « *It may be that the Auschwitz-universe [...] precisely marks that realm of potential – now realized – human bestiality or, rather, abandonment of the human and regression to bestiality, which both precedes language, as it does in the animal, and comes after language as it does in death. On a collective, historical scale, Auschwitz would signify the death of man as a rational, “forward-dreaming” speech-organism (the zoon phonanta of Greek philosophy). The languages we are now speaking on this polluted and suicidal planet are “post-human”* » (« Il se peut que l'univers d'Auschwitz [...] désigne ce royaume d'une bestialité potentielle – désormais réalisée – ou,



Dufournier, la perte de sens se manifestant par l'indifférenciation atteignant le langage des détenus, qui finissent par parler sans ordre ni contrainte. Or si Antelme considère la « langue du détenu » comme un moyen d'expression imposé par le SS, Dufournier la perçoit, malgré la perte dont elle souffre, comme une manière, pour le détenu, d'économiser ses forces. Les deux auteurs-survivants ne partagent pas tout à fait la même conception de la résistance : pour Antelme, elle doit d'abord être morale, ainsi il lui semble nécessaire de résister en parlant le français ; pour Dufournier, la résistance est d'abord physique et tout doit s'engager de manière à conserver son énergie, même si cela implique de réduire au maximum son vocabulaire.

Les réflexions métalinguistiques, qu'elles touchent au langage dans son sens le plus large ou à une langue particulière comme celle des camps, laissent voir la manière dont les survivants s'interrogent sur le langage pendant et après leur incarcération. Un passage issu du témoignage d'Antelme relie les deux premières catégories. Sa perception du langage dans les camps se répercute dans sa description de Gaston Riby, résistant membre des Compagnons de France qui survivra à sa déportation :

Gaston Riby était un homme qui approchait de la trentaine. C'était un professeur. [...] À ce moment-là, il travaillait avec quelques autres dans ce qu'ils appelaient la mine. C'était un tunnel-abri [...]. Quand Gaston rentrait au block, souvent il avait à peine la force de boire sa soupe et aussitôt il allait s'étendre sur la paille et ses yeux se fermaient. Pourtant, *la bête de somme qu'ils en avaient fait, ils n'avaient pas pu l'empêcher de penser en piochant dans la colline, ni de parler lourdement avec des mots qui restaient longtemps dans les oreilles.* Il n'était pas seul dans le tunnel ; il y en avait d'autres qui piochaient à côté de lui et qui charriaient la terre et qui, comme lui, le matin, avaient quand même un peu plus de force que le soir. Le contremaître civil pouvait promener dans le tunnel sa capote de futur volkstorm et sa petite moustache noire et gueuler et pousser le

---

plutôt, d'abandon de l'humain et de régression à la bestialité, qui à la fois précède le langage, comme c'est le cas chez l'animal, et qui vient après le langage, comme cela a lieu dans la mort. Auschwitz signifierait à l'échelle historique, collective, la mort de l'homme en tant qu'organisme parlant, rationnel, rêveur d'avenir (le *zoon phonanta* de la philosophie grecque). Les langages que nous parlons désormais sur cette planète corrompue et suicidaire sont post-humains » (George Steiner, « The Long Life of Metaphor », *loc. cit.*, p. 156 ; notre traduction).

travail, *il ne pouvait pas empêcher les mots de passer d'un homme à l'autre*. (EH, p. 287-288 ; nous soulignons)

On retrouve ici l'opinion d'Antelme sur la langue des camps, ou « langue du détenu » : les SS peuvent faire une bête de somme de Riby, mais ils ne peuvent pas l'empêcher de parler sa propre langue et de l'utiliser comme une arme défensive contre eux<sup>331</sup>. Et Gaston Riby, en effet, se sert de sa parole pour ses vertus communicationnelles dans une tentative d'établir un réseau de résistance morale. Alors que le narrateur de *L'Espèce humaine* résiste seul en parlant français, Riby et ses codétenus résistent ensemble. Cette communication-résistance fonctionne mieux que celle s'établissant brièvement entre le narrateur et l'évangéliste, car ils partagent la même langue. Ainsi une communication s'établit réellement, bien que succincte :

Peu de mots, d'ailleurs ; ce n'était pas une conversation que ces hommes tenaient, parce que le travail de la mine ne se faisait pas par groupes homogènes, et chacun ne pouvait donc pas rester auprès du même copain plusieurs heures de suite. *Les phrases étaient hachées* par le rythme du travail à la pioche, le va-et-vient de la brouette. Et c'était trop fatiguant de tenir une véritable conversation. *Il fallait faire tenir ce qu'on avait à dire en peu de mots*. (EH, p. 288 ; nous soulignons)

Les phrases hachées et lapidaires des travailleurs de la mine évoquent la réflexion métalinguistique de Dufournier selon laquelle, « économes de tout effort, nous ne pourrions plus user que de ce langage inarticulé et indifférencié [...] [d]es hommes primitifs » (MM, p. 77). Pourtant, tel que raconté par Antelme, Gaston Riby partage avec lui l'idée d'une résistance morale : malgré sa volonté de conserver son énergie, il lui semble vital de continuer à lutter et cela passe notamment par le langage. Il ne prononce pas des mots « inarticulé[s] et indifférencié[s] », mais continue à s'exprimer dans le français des hommes libres de manière à faire passer son message auprès de ses codétenus :

---

<sup>331</sup> Primo Levi effectue lui aussi une comparaison entre l'état des détenus et l'impression fautive qu'en ont les Allemands (les SS chez Antelme, les civils chez Levi), les associant à des animaux incapables d'un langage articulé : « *Ci odoño parlare in molte lingue diverse, che essi non comprendono, e che suonano loro grottesche come voci animali* » (SQ, p. 133) (« Ils nous entendent parler dans toutes sortes de langues qu'ils ne comprennent pas et qui leur semblent aussi grotesques que des cris d'animaux » (SC, p. 188)).

Gaston devait dire ceci :

– Dimanche, il faudra faire quelque chose, on ne peut pas rester comme ça. Il faut sortir de la faim. Il faut parler aux types. Il y en a qui dégringolent, qui s'abandonnent, ils se laissent crever. Il y en a même qui ont oublié pour quoi ils sont là. Il faut parler.

Ça se passait dans le tunnel, et ça se disait de bête de somme à bête de somme. Ainsi, un langage se tramait, qui n'était plus celui de l'injure ou de l'éruclation du ventre, qui n'était pas non plus les aboiements de chiens autour du baquet de rab. Celui-là creusait une distance entre l'homme et la terre boueuse et jaune, le faisait distinct, non plus enfoui en elle mais maître d'elle, maître aussi de s'arracher à la poche vide du ventre. Au cœur de la mine, dans le corps courbé, dans la tête défigurée, le monde s'ouvrait. (EH, p. 288-289)

Le langage devient, pour Gaston Riby et ses camarades, une matière qu'ils peuvent manipuler ; dépassant le cri du ventre, allant au-delà de la corporéité du langage évoqué par Antelme, ils se le réapproprient. Le langage qu'ils parlent n'est plus celui de la misère, « de l'injure ou de l'éruclation », c'est-à-dire de l'Enfer où tout se dit sans ordre ni contrainte. Le langage qu'ils parlent devient celui d'une résistance qui s'organise. Ainsi, ils sont « maître[s] [...] de s'arracher à la poche vide du ventre », de sortir de l'Enfer où on exprime constamment « une certaine éruclation de la misère », « une fulguration des estomacs vides » (EH, p. 204).

### **La parole des camps**

Le langage s'impose de manière si omniprésente dans la pensée des survivants qu'ils en font un attribut des camps. La fréquente figure de la personnification du *Lager* ou de certains de ses aspects<sup>332</sup>, qui laisse entendre que les camps se perçoivent plus humains que les détenus qu'ils réifient, permet à l'occasion d'y glisser une description métalinguistique.

### Le haut-parleur de Buchenwald

Ainsi Marcel Conversy met en scène le haut-parleur de Buchenwald :

---

<sup>332</sup> Le passage de la benne chez Levi en est un exemple : à la Buna, les détenus affamés regardent avec fascination le « repas de la drague » qui, seule, mange à sa faim, « avec voracité » et « satisfaction » (voir SC, p. 112).

Ce matin-là, avant le jour, notre triste troupeau est emmené près de la Tour où s'achève l'appel des travailleurs. [...] *Les mugissements d'un haut-parleur*, les appels rauques des S.S. et des capos hurlant et frappant, s'accompagnent de bousculades.

Nous nous serrons les uns contre les autres, telles les ouailles d'un troupeau pour lutter contre le froid. [...]

Des minutes interminables passent. Finalement, *le haut-parleur donne des ordres en allemand, la seule langue qu'il pratique*. (QB, p. 46-47 ; nous soulignons)

On retrouve dans cet extrait la personnification du haut-parleur qui, conjugué à la comparaison déshumanisante des détenus, laisse entendre qu'il les contrôle tel un maître ses bêtes de somme. La description métalinguistique, bien que lapidaire, n'en donne pas moins le ton : les ordres du haut-parleur ne peuvent être données que dans la langue officielle du camp. À lire en filigrane : personnifié, le haut-parleur ne représente pas n'importe quel humain, car il existe avant tout comme un Allemand dont on ne peut attendre aucune sympathie. La figure du haut-parleur de Buchenwald revient dans le témoignage de Robert Antelme :

De temps en temps, une voix sort d'un haut-parleur. *Une voix grave, bien timbrée, presque mélancolique*. Est-ce à l'un des nôtres que l'on parle ainsi ? C'est un SS qui parle. Il appelle posément un chef de block, un kapo ou quelque autre fonctionnaire ; mais c'est bien à un détenu qu'il s'adresse. On l'avait entendue souvent, cette voix, dans le camp : « Kapos... Kapos ! », avec un « a » grave. C'était le mot qui revenait le plus souvent. Au début, cela avait paru mystérieux. *Cette voix et ce mot manifestaient en réalité toute l'organisation*. Calme, la voix ordonnait tout. Entre la voix et le régime imposé par les SS, il était d'abord impossible de faire le rapprochement. C'était pourtant une même chose. La machine était au point, admirablement montée, et *cette voix tranquille, d'une fermeté neutre, c'était la voix de la conscience SS absolument régnante sur le camp*. (EH, p. 30-31 ; nous soulignons)

Le haut-parleur d'Antelme offre un contraste frappant avec celui de Conversy. Chez ce dernier, le haut-parleur, bien que personnifié, endosse des caractéristiques vocales animales : il « mugit ». Il s'assimile en cela aux descriptions des Allemands (SS ou prisonniers) qu'effectuent bon nombre d'auteurs-survivants :

*Gli S. S. ci stavano alle costole, regolavano l'andirivieni del nostro lavoro con grida bestiali, inumane. "Los, weiter, schnell!" non una forma espressiva di linguaggio sulle*

*loro bocche, ma una specie di abbaiare rabbioso, di ringhio che li rendeva simili agli inseparabili cani lupi*<sup>333</sup>. (QP, p. 27-28)

Chez Antelme, le haut-parleur prend d'abord des traits étonnamment humains (« presque mélancolique »). Antelme insiste sur le timbre de la voix (« grave », « calme », « tranquille, d'une fermeté neutre ») – à mille lieues de celle, criarde et mugissante, que représente Conversy. Antelme s'éloigne en cela des lieux communs attribués aux Allemands par les autres auteurs-survivants, qui les dépeignent régulièrement sous les traits d'animaux agressifs, incontrôlés et incontrôlables. Or ce faisant, il échafaude une description beaucoup plus terrifiante du corps qu'incarne la voix du haut-parleur : jouant sur le concept moral de « la voix de la conscience », Antelme laisse entendre que le système concentrationnaire, dont le haut-parleur devient le porte-parole, jouit d'une conscience tranquille, satisfaite de l'implacable efficacité de son organisation. La voix, à la fin du passage, est placée sur le même plan que la machine bien rodée qu'elle figure – tout en en renversant les attentes et la portée. Dans une progression descriptive du haut-parleur, la voix, d'abord présentée comme humaine, devient redoutablement machinale.

### La libération : Re-prise de parole humaine

Les représentations d'un camp personnifié doté de langage ont tendance à s'inverser à l'approche de la libération : le camp perd en effet ses facultés langagières. Chez Primo Levi et

---

<sup>333</sup> « Les SS étaient constamment sur notre dos, ils régissaient les allers et venues de notre travail par des cris bestiaux, inhumains. « Los, weiter, schnell ! » : ce n'était pas une forme expressive du langage sur leurs lèvres, mais une espèce d'aboïement enragé, de grognement qui les assimilait à leurs inséparables chiens-loups » (notre traduction). Denise Dufournier décrit ainsi les *prisonnières* allemandes avec qui elle travaille à la colonne de peinture : « Les Allemandes s'absentaient pendant de longs moments, et, le reste du temps, elles demeuraient immobiles sur leurs échelles sans donner un coup de pinceau. Si je me laissais aller à me reposer quelques minutes, elles vitupéraient, criaient, menaçaient. [...] J'avais l'impression de me trouver en présence d'animaux féroces sur lesquels aucun raisonnement ne pouvait avoir de prise » (MM, p. 142).

Aldo Bizzarri, la description de la déliquescence s'effectue par une gradation de la parole se synchronisant à un changement de perspective, qui passe du camp aux détenus. Ainsi chez Levi :

*Tutto intorno a noi parla di disfacimento e di fine. [...] La Buna è silenziosa adesso, e quando il vento è propizio, se si tende l'orecchio, si sente un continuo sordo fremito sotterraneo, il quale è il fronte che si avvicina. Sono arrivati in Lager trecento prigionieri del ghetto di Lodz, che i tedeschi hanno trasferiti davanti all'avanzata dei russi: hanno portato fino a noi la voce della lotta leggendaria nel ghetto di Varsavia, e ci hanno raccontato di come, già un anno fa, i tedeschi hanno liquidato il campo di Lublino: quattro mitragliatrici agli angoli e le baracche incendiate; il mondo civile non lo saprà mai. A quando la nostra volta?*<sup>334</sup> (SQ, p. 151-152 ; nous soulignons)

Le passage commence avec l'idée de la ruine : l'avenir « parle », dans un contraste frappant avec la Buna « silencieuse » dont le règne appartient au passé. Puis le silence de la Buna est troublé par « une vibration souterraine, sourde et continue » qui, avec l'avancée de l'Armée rouge, annonce l'arrivée de l'espoir de survivre au camp<sup>335</sup>, de réintégrer une vie « normale ». Jusqu'à présent, le silence et la vibration appartiennent au registre du bruit ; la prise de parole, bien humaine, s'effectue à la mention de l'insurrection du ghetto de Varsovie, symbole s'il en est de la résistance juive. La voix portant l'histoire du ghetto semble déjà tenir de la légende. La description parachève la réappropriation de la langue par les détenus qui, entre eux, « racontent » : la parole se voit maîtrisée de manière à construire un récit structuré : on a donc bien affaire ici à un langage complexe. Dans ce passage, la Buna, autrefois personnifiée et à présent muette, laisse place aux détenus qui se sentent redevenir des hommes à travers le

---

<sup>334</sup> « Autour de nous tout *parle* de désagrégation et de ruine. [...] La Buna est désormais *silencieuse*, et quand le vent souffle dans le bon sens, on entend en prêtant l'oreille une *vibration souterraine, sourde et continue* : le front qui approche. Trois cents prisonniers du ghetto de Łódź, que les Allemands ont transférés devant l'avancée des Russes, viennent d'arriver au camp : ils y ont porté avec eux [*la voix*] de la lutte légendaire du ghetto de Varsovie, et nous ont raconté comment, il y a déjà un an, les Allemands ont liquidé le camp de Lublin : une mitrailleuse aux quatre coins, et les baraques incendiées ; le monde civil ne le saura jamais. À quand notre tour ? » (SC, p. 213). La traduction officielle a traduit par « échos » le terme « *voce* », qui signifie « voix ». Nous optons pour ce dernier terme dans le cadre de cette analyse puisqu'il implique la parole humaine, ce qui n'est pas nécessairement le cas d'« écho ».

<sup>335</sup> Il est à noter cependant que, comme l'indique la fin du passage, l'espoir des détenus d'Auschwitz demeure mitigé par la peur qu'ils ressentent d'être à leur tour liquidés avant la Libération.

langage qu'ils se réapproprient. Chez Primo Levi, en effet, la parole permet aux détenus de retrouver leur humanité : « *A sera, intorno alla stufa, ancora una volta Charles, Arthur ed io ci sentimmo ridiventare uomini. Potevamo parlare di tutto*<sup>336</sup> » (SQ, p. 192).

Aldo Bizzarri décrit pour sa part le camp de Mauthausen le jour de sa libération :

*Tutto il campo aveva assistito alla partenza degli SS senza batter ciglio: incredulità sino alla fine, sospetto, poi sorpresa muta. [...] La parola d'ordine era di mostrarsi tranquilli e non provocare niente. [...] Ma il giorno 5 [maggio], verso l'una del pomeriggio, sotto un sole accecante, quando si vide ai piedi della collina apparire una pattuglia di due carri armati americani, tutto il campo fu un urlo. Sui tetti delle baracche salirono, a sbracciarsi, a gridare; poi [...] la massa dei prigionieri si slanciò giù incontro all'apparizione. L'urlo indescrivibile restava ancora nell'aria, intatto e sospeso, uscito non dalla gola soltanto ma dalle viscere, dal profondo della coscienza ora fatta leggera. Ognuno che l'aveva lanciato non aveva visto semplicemente due carri armati, ma l'ombra della morte, compagna assidua, che finalmente si staccava da lui. [...] Quello stesso pomeriggio la piazza dell'appello era rigurgitante, s'erano aperte anche le porte dei campi 2 e 3, nella folla gli ex prigionieri si cercavano per sapersi vivi e abbracciarsi, grida in tutte le lingue*<sup>337</sup>. (MC, p. 106-107 ; nous soulignons)

Comme chez Levi, la description implique un changement de perspective du camp aux détenus, mais, contrairement à Levi, Bizzarri parle du camp au sens figuré : « tout le camp » fait ici figure de métonymie pour représenter les détenus. Cette métonymie s'écroule rapidement avec l'arrivée des Américains : « tout le camp » devient « la masse des prisonniers » : la description se rapproche un peu plus de l'individualité alors que les détenus prennent le pouls de leur libération. Ce passage contient de plus, comme dans celui de Levi,

---

<sup>336</sup> « Le soir, autour du poêle, encore une fois Charles, Arthur et moi, nous nous sentîmes redevenir des hommes. Nous pouvions parler de tout » (SC, p. 269).

<sup>337</sup> « Tout le camp avait assisté au départ des SS sans ciller : incrédule jusqu'à la fin, soupçon, puis surprise muette. [...] Le mot d'ordre était de se montrer tranquilles et de ne rien provoquer. [...] Mais le 5 [mai], vers une heure de l'après-midi, sous un soleil aveuglant, quand on vit aux pieds de la colline apparaître une patrouille de deux chars d'assaut américains, *tout le camp fut un hurlement*. La masse des prisonniers monta sur les toits des baraques, gesticulant, *criant*; puis [...] elle s'élança à la rencontre de l'apparition. *Le hurlement indescrivibile* restait encore dans l'air, intact et comme suspendu ; il était *sorti non de la gorge mais des viscères*, du plus profond de la conscience maintenant légère. Chacun de ceux qui l'avaient lancé n'avait pas simplement vu deux chars d'assaut, mais l'ombre de la mort, compagne assidue, qui finalement se détachait de lui. [...] Le même après-midi, *la place d'appel débordait*, les portes des camps 2 et 3 s'étaient ouvertes aussi ; dans la foule les anciens prisonniers se cherchaient pour savoir qui était vivant, pour s'étreindre, *cri en toutes les langues* » (notre traduction).

une gradation de la parole. D'abord muets, les prisonniers lancent un hurlement viscéral à la vue des chars d'assaut américains. Bizzarri insiste à deux reprises sur l'acte physique que constitue ce hurlement, l'une de manière explicite : « il était sorti non de la gorge mais des viscères » ; l'autre à travers la polysémie d'un terme qu'il choisit d'emprunter en parlant de la place d'appel qui vibre du « hurlement [...] [qui] restait encore dans l'air » : « la place d'appel débordait », en italien, se lit « *la piazza dell'appello era rigurgitante* ». Le sens figuré du verbe « *rigurgitare* » (régurgiter) et le participe présent « *rigurgitante* » (régurgitant) s'utilisent en italien pour parler d'un lieu empli de monde, mais la première dénotation correspondant à ce verbe implique néanmoins, comme en français, l'action de « rendre vers l'extérieur, émettre par régurgitation »<sup>338</sup>. Cet acte viscéral évoque certaines théories sur l'origine du langage : Christophe Tarkos, par exemple, associe le vomissement et l'action de la parole<sup>339</sup>. Le hurlement dont parle Bizzarri représente une régurgitation de ce qui a été refoulé pendant longtemps par peur, par prudence (Antelme aussi, une fois libéré, avait expulsé par la parole « tant de choses enfouies depuis un an »). Primo Levi, comme Tarkos, effectue un parallèle entre parler et projeter lorsqu'il décrit, à son arrivée à Auschwitz, la réaction physique de l'interprète face à la violence verbale qu'il doit répéter : il doit en effet « recracher » ces mots qui ne lui appartiennent pas – il s'agit ici d'une régression langagière, d'un retour vers l'acte physique à l'origine du langage, coïncidant avec la conscience qu'a l'interprète de sa déshumanisation :

---

<sup>338</sup> « Rigurgitare », *Treccani* [En ligne], s.d. [<http://www.treccani.it/vocabolario/rigurgitare>] (page consultée le 22 septembre 2017).

<sup>339</sup> « [L]es bouches ont leur propre profession, leur propre vomi, leur propre langue, leurs propres moustaches, les moustaches parlent, profèrent, sortent de leur bouche des bruits, des paroles et du vomi, les bouches vomissent, toutes les bouches vomissent, c'est un geste instinctif soudain, ventral, tripal, automatique, qui ne peut pas s'arrêter, des cris et des gémissements des mongoliens, des cris des handicapés mentaux, des asilés, des proférations des vendeurs » (Christophe Tarkos, *Le Signe*, Paris, P.O.L., 1999, p. 41-42).



*Andiamo in su e in giù senza costruito, e parliamo, ciascuno parla con tutti gli altri, questo fa molto chiasso. Si apre la porta, entra un tedesco, è il maresciallo di prima; parla breve, l'interprete traduce. "Il maresciallo dice che dovete fare silenzio, perché questa non è una scuola rabbinica."* Si vedono les paroles non sue, les paroles cattive, torcergli la bocca uscendo, come se sputasse un boccone disgustoso<sup>340</sup>. (SQ, p. 23 ; nous soulignons)

Le « re-crachat » langagier de l'interprète rappelle le langage des camps vécu comme régression physique chez Antelme, quand il parle de « l'injure ou de l'éruclation du ventre ». Chez Bizzarri, le hurlement sans forme précise qu'il associe aux viscères et à la régurgitation n'implique pas une régression comme chez Levi, mais laisse au contraire deviner une éventuelle prise de parole par les détenus. La gradation se termine avec un « cri en toutes les langues » qui vient unifier les prisonniers, indépendamment de leur origine, par le partage d'une émotion commune. Avant même le retour de la parole articulée, ce cri signifie. Dans un article posthume sur l'oralité, Paul Zumthor affirme d'ailleurs :

*la voix déborde la parole. [...] Dans et par la voix, le langage (quel que soit le message qu'il transmet) se charge d'une sorte de souvenir des origines de l'être, d'une intensité vitale émanant de ce qu'il y a en nous d'antérieur au langage articulé. Les émotions les plus intenses suscitent chez l'homme le son de la voix, indépendamment de tout langage : cri de bonheur, cri de guerre, effroi devant la mort subite, cris des enfants dans leurs jeux, comme autant d'échos du cri natal<sup>341</sup>.*

Le passage d'Aldo Bizzarri s'avère emblématique de la variation des réflexions métalinguistiques à l'œuvre dans les témoignages concentrationnaires : si certains auteurs-survivants insistent explicitement sur la difficulté de l'expression, d'autres la mettent directement en scène. Dans sa description des détenus à la libération de Mauthausen, Bizzarri effectue ainsi une gradation de la parole (mutité, hurlement viscéral, régurgitation, cri en

---

<sup>340</sup> « Nous arpentons la pièce de long en large, dans un grand brouhaha de conversations entrecroisées. La porte s'ouvre, un Allemand entre, c'est l'adjudant de tout à l'heure ; il prononce quelques mots brefs que l'interprète traduit : "L'adjudant dit qu'il faut se taire, qu'on n'est pas dans une école rabbinique." *Les mots de l'Allemand, les mots odieux lui tordent la bouche quand il les prononce, comme s'il recrachait une nourriture dégoûtante* » (SC, p. 30).

<sup>341</sup> Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 172 [<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>] (mis en ligne le 19 février 2010) (page consultée le 27 août 2018) ; nous soulignons.

toutes les langues) suggérant chez eux une *renaissance au monde* et la possibilité, par la suite, de reprendre possession du langage. Par son témoignage dans lequel il arrive à retourner la difficulté du langage sur elle-même, Bizzarri fournit la preuve de cette possibilité.

## **Conclusion**

Les auteurs-survivants se servent du métalangage – le langage qui parle du langage – dans le but premier de *communiquer* quelque chose de leur vécu. Et en effet, le métalangage leur permet de *réfléchir* à l'identité et à l'humanité qu'impliquent le langage et, ce faisant, à *représenter* – pour leur lecteur – leur expérience concentrationnaire. Notre analyse s'est focalisée sur trois aspects : les réflexions métalinguistiques à l'œuvre chez Robert Antelme, les divergences de points de vue d'Antelme, de Levi et de Dufournier sur la langue des camps, et la prise de parole par les camps personnifiés. Les réflexions métalinguistiques présentes chez Robert Antelme viennent souligner les rapports qu'entretient le langage avec la communication, l'imagination et le corps. Avec le personnage du *Blockältester*, nous avons constaté que la communication se brouille au niveau du signifié. Dans le passage sur l'évangéliste, la tentative de se comprendre permet au narrateur et à l'évangéliste d'établir un contact en dépit de la barrière linguistique. Les réflexions liant langage et imagination indiquent quant à elles qu'il existe, dans le contexte concentrationnaire, deux types de recours à l'imagination : l'un salutaire, tel qu'on le retrouve chez l'évangéliste, l'autre nocif, vu comme une hallucination et une sorcellerie. La corporéité du langage, finalement, montre à quel point la parole se vit comme une impulsion, dans les camps et après la libération, lorsque les détenus, vivant encore la misère dans leur corps même, peuvent enfin témoigner. Entre Antelme, Levi et Dufournier existent trois points de vue particuliers sur la langue des camps.

Antelme nie toute possibilité de ce qu'il appelle la « langue du détenu » : sa conception de la résistance restant d'abord morale et cognitive, il lui semble indispensable de maîtriser sa langue maternelle de manière à conserver son identité. Levi évoque pour sa part l'absence d'une langue nouvelle, créée par et pour les détenus, pour expliquer les souffrances qu'ils ont éprouvées et, par le fait même, arrive à en communiquer quelque chose. Dufournier, quant à elle, considère qu'une langue des camps constituerait l'emblème de la régression de la civilisation européenne. Dans certains témoignages, enfin, le langage et la voix se présentent comme un attribut des camps personnifiés, ce qu'exemplifie le haut-parleur de Buchenwald chez Conversy et Antelme. Chez ce dernier, la voix, le ton deviennent signifiants : tout le système, sûr de lui, se trouve compris dans le timbre du haut-parleur. De cette voix calme, Antelme construit un langage (celui de la maîtrise) incarnant la machine SS. La libération fera perdre aux camps leurs facultés langagières pour faire place à une éventuelle réappropriation de la langue par les détenus dans une gradation de la parole chez Levi et Bizzarri. Les réflexions métalinguistiques dont il a été question dans ce chapitre révèlent qu'après avoir abordé de front les questionnements qu'entraîne la perte de tous leurs repères, dont celui établi jusqu'à leur incarcération entre les mots et leur signification, les auteurs-survivants extraient un sens de l'expérience vécue et le forgent à même leur témoignage. Georges Perec dit du livre de Robert Antelme – mais cela s'applique aussi aux autres témoignages des auteurs-survivants analysés dans ce chapitre :

À ce niveau, langage et signes redeviennent déchiffrables. Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert. La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres<sup>342</sup>.

---

<sup>342</sup> Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *loc. cit.*, p. 190.

Par le truchement de l'écriture, les auteurs de témoignages réinvestissent le sens dans les mots qui leur ont, pour un temps, failli.

## Chapitre 5 : Dialogisme et *Lagerszpracha*

Tout lecteur de témoignages sur les camps nazis aura été frappé par le nombre considérable de mots étrangers qu'ils contiennent. Dans leur tentative de reproduire l'atmosphère sonore des camps, les auteurs-survivants donnent aussi à comprendre la confusion linguistique qui était le lot de tout prisonnier et pouvait, très concrètement, le mener à sa perte. Polyphoniques, les témoignages esquissent les grandes lignes d'un véritable système linguistique né de la cohabitation de milliers de détenus parlant de multiples langues européennes dans l'espace clos des camps ; un système linguistique qui, dans sa pauvreté et sa brutalité, se faisait le reflet des conditions d'extrême misère de ses locuteurs. Ce chapitre se propose de comprendre plus à fond la langue des camps pour pouvoir ensuite explorer sa réutilisation verbale et narrative dans les témoignages. Il conviendra tout d'abord, à partir des travaux de Tzvetan Todorov, de réfléchir à l'influence de la langue totalitaire sur la langue des camps. Détournant la langue allemande, le III<sup>e</sup> Reich a en effet créé sa propre langue, nommée LTI par le philologue Victor Klemperer, qui s'insinuait dans les mots – et jusque dans les pensées – de ses locuteurs. Rapidement, la LTI – *Lingua Tertii Imperii*, langue du Troisième Reich – s'est propagée dans les camps de concentration, lesquels ont donné naissance à leur propre langue, conventionnellement appelée, à la suite de Wolf Oschlies, *Lagerszpracha*<sup>343</sup>. Nous avons constaté l'existence d'un système linguistique complexe relevant à la fois du jargon, de l'argot et du sabir – ce que nous développerons ici. Dans sa structure même, la

---

<sup>343</sup> Wolf Oschlies, « "Lagerszpracha". Zu Theorie und Emperie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik », *Zeitgeschichte*, n° 1, octobre 1985, p. 1-27 et Wolf Oschlies, « "Lagerszpracha". Soziolinguistische Bemerkungen zu KZ-Sprachekonventionen », *Muttersprache*, vol. 96, 1986, p. 98-108.

*Lagerszpracha* emprunte deux mécanismes à la LTI : la violence verbale et les euphémismes. Aussi influents qu'aisément imitables, ces mécanismes se retrouvaient jusque chez les concentrationnaires, qui les utilisaient tout autant à l'encontre ou pour le bien de leurs codétenus. En effet, les déportés opposaient parfois une résistance langagière à l'opresseur, se manifestant sous forme d'un argot dissident. Après cette première partie consacrée à la *Lagerszpracha*, c'est-à-dire correspondant à la temporalité des camps, le chapitre s'interrogera plus particulièrement sur la manière dont les auteurs-survivants la représentent dans leur témoignage – et à quelles fins. Nous puiserons ainsi du côté des travaux de Mikhaïl Bakhtine, et plus spécifiquement dans sa conception du dialogisme et dans son analyse des techniques discursives de l'hybridation. Il nous semble par ailleurs important de préciser d'entrée de jeu que nous aborderons la *Lagerszpracha* à partir de témoignages – ceux du corpus et de linguistes survivants français ayant publié sur la question dans l'après-guerre –, mais aussi à la lumière de travaux effectués par des linguistes et des historiens italiens, qui ont commencé à se pencher sur le sujet vers le milieu des années 1990. Dans la recherche actuelle en langue française, il n'existe, à notre connaissance, aucune étude linguistique portant spécifiquement sur la *Lagerszpracha*<sup>344</sup>.

## **La langue totalitaire**

Dans *Le Siècle des totalitarismes*, Tzvetan Todorov s'emploie à décortiquer les différents mécanismes mis en pratique par l'état totalitaire, régime oppressif qui assied son

---

<sup>344</sup> Karla Grierson et David Benhaïm l'abordent brièvement, respectivement dans une réflexion littéraire sur le rôle du langage chez les rescapés et dans une perspective sociolinguistique retraçant l'influence de la langue totalitaire sur la langue des camps (voir Karla Grierson, « Des mots qui font vivre : Commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *Mots. Les langages du politique*, n° 56, 1998, p. 15-32 et David Benhaïm, « Quelle langue pour la Shoah ? », *Filigrane*, vol. 21, n° 1, 2012, p. 65-88).

pouvoir sur une vision manichéenne du monde : « La division de l'humanité en deux parties mutuellement exclusives est essentielle pour les doctrines totalitaires. [...] Réduisant la différence à l'opposition et cherchant ensuite à éliminer ceux qui l'incarnent, le totalitarisme nie radicalement l'altérité<sup>345</sup> ». Exacerbant les peurs sociales latentes afin d'accroître son pouvoir, s'affirmant comme le seul système en mesure de protéger sa population « menacée », le régime totalitaire a tout intérêt à se trouver des ennemis :

L'ennemi est la grande justification de la terreur ; l'État totalitaire ne peut vivre sans ennemis. S'il en manque, il s'en inventera. Une fois identifiés, ceux-ci ne méritent aucune pitié. [...] Pour se faciliter la tâche, on commencera par le déshumaniser : les épithètes habituelles qu'on lui accole sont « vermine » ou « parasite »<sup>346</sup>.

Avant même que l'Allemagne nazie n'entre en guerre ouverte contre l'Europe, ses ennemis sont intérieurs. Elle compte des ennemis politiques et idéologiques : communistes, socialistes, Témoins de Jéhovah, homosexuels, dissidents de toute sorte ; elle compte aussi des ennemis biologiques au regard de son idéologie raciale : Juifs, Sinté et Roms, Slaves, Afro-Allemands, handicapés physiques et mentaux. Dans l'extrait cité, Todorov relève un fait important : l'exclusion de l'ennemi s'effectue d'abord par le langage. La violence physique, si elle est encouragée pour ostraciser ou même anéantir l'individu qui fait partie de la catégorie des « ennemis », suit généralement la violence verbale. Dès ses débuts, le régime national-socialiste doit distinguer – par des définitions sophistiquées – ceux qui correspondent au côté du bien (*das Volk*, le peuple) de ceux qui appartiennent à celui du mal. Dans son analyse du langage totalitaire pensé par les acteurs politiques nazis de l'entre-deux-guerres, laquelle le situe fermement au croisement de l'économie et de l'idéologie, Jean Pierre Faye explique le

---

<sup>345</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 567.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 457-458.

glissement sémantique qui s'opère dans la langue allemande, s'immiscant du même coup dans la logique de ses locuteurs :

Entre le langage propre aux Partis Antisémites des années 80 [du XIX<sup>e</sup> siècle] et celui du parti nazi, un tissu de discours narratif s'est interposé, à partir de la charnière des deux siècles, qui prépare l'acceptabilité du discours nazi en substituant au mot tout « négatif » qu'est *antisemitisch* le mot « positif » par excellence dans la langue du nationalisme allemand : *völkisch*. [...]

Il ne s'agit plus simplement de dénoncer le peuple prétendument maudit dans sa dispersion, il faut exalter le Peuple pour qui le Moi = Moi fichtéen prétend se projeter dans sa biologie : celui qui peut se dire, par tautologie, *diutisk* = *völkisch*.

À ce peuple tautologique, il sera possible de rendre acceptable, par une certaine préparation narrative, la pratique de l'extermination : réservée, selon une hiérarchie inscrite dans sa fable, aux peuples de l'altérité<sup>347</sup>.

Omniprésente et insidieuse, la langue totalitaire a été non seulement la langue du pouvoir, mais elle est aussi devenue celle de tout un chacun, incluant les victimes mêmes du nazisme. Il s'agit d'un phénomène que relève le philologue Victor Klemperer et qu'il nomme – parodiant ainsi le penchant du nazisme pour les acronymes<sup>348</sup> – LTI : *Lingua Tertii Imperii*, la langue du III<sup>e</sup> Reich<sup>349</sup>. Spécialiste de littérature française et professeur de philologie romane à l'Université de Dresde, Klemperer perd son emploi en 1935 dans le sillage des lois de Nuremberg. Protégé de par le statut de son mariage « mixte » avec Eva Klemperer, née Schlemmer, une « aryenne » au regard des catégories nazies, Victor Klemperer évite la déportation<sup>350</sup>, mais sera assigné à résidence dans trois *Judenhäuser* consécutives et devra effectuer des travaux forcés pendant plus d'un an. La protection – précaire – que confère aux Juifs un mariage « mixte » vient à son terme en février 1945, lorsque les Juifs de Dresde

---

<sup>347</sup> Jean Pierre Faye, *Langages totalitaires*, édition augmentée de l'introduction théorique, Paris, Hermann, 1973 [1972], p. 198-199.

<sup>348</sup> Primo Levi, « Communiquer », dans *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989 [1986], p. 96.

<sup>349</sup> Victor Klemperer, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1996.

<sup>350</sup> Au début du mois de février 1945, il restait à Dresde 198 des 1 265 Juifs que comptait la ville à la fin de 1941. Tous ceux qui se trouvaient encore à Dresde, comme Klemperer, étaient mariés à des non-Juifs (Martin Chalmers, « Preface », dans Victor Klemperer, *I Will Bear Witness. 1933-1941. A Diary of the Nazi Years*, traduit de l'allemand par Martin Chalmers, New York, Modern Library, 1999, p. viii).



considérés comme physiquement aptes au travail sont appelés à se présenter pour leur déportation. Le 13 février, cependant, survient le bombardement allié de Dresde qui durera deux jours et détruira la ville dans sa quasi-totalité. Dans le chaos de la première nuit des bombardements, Eva Klemperer arrache l'étoile jaune que doit porter son mari et le couple, subitement incognito, se mêle au flot des déplacés de Dresde dans une Allemagne nazie crépusculaire, échappant ainsi à la déportation et à une mort probable<sup>351</sup>.

Pendant les douze années du nazisme, Klemperer tient en cachette un journal dans lequel il note les nombreuses modifications que la LTI effectue à même la langue allemande. Il remarque entre autres que la langue commune se calque sur celle des hommes politiques nazis, et en particulier sur celle de Joseph Goebbels, le ministre de la Propagande :

La domination absolue qu'exerçait la norme linguistique de cette petite minorité, voire de ce seul homme, s'étendit sur l'ensemble de l'aire linguistique allemande avec une efficacité d'autant plus décisive que la LTI ne faisait aucune différence entre langue orale et écrite. Bien plus : tout en elle était discours, tout devait être harangue, sommation, galvanisation. [...] Et ici, sous la raison apparente de cette pauvreté de la LTI, en surgit une autre, plus profonde. Elle n'était pas pauvre seulement parce que tout le monde était contraint de s'aligner sur le même modèle, mais surtout parce que, dans une restriction librement choisie, elle n'exprimait complètement qu'une seule face de l'être humain<sup>352</sup>.

Il s'agit d'une langue qui se présente comme le chant de tout un peuple, une langue de l'harmonie, de l'unisson, mais le système politique qui l'a mise en place ne tolère aucune voix discordante. Il n'est pas surprenant que le peuple ait imité la langue du pouvoir, d'autant plus que cette période de l'histoire a vu naître un nouveau médium, la radio, qui permettait à Hitler et à ses délégués de rejoindre chaque citoyen allemand au cœur de sa vie privée<sup>353</sup>. Or

---

<sup>351</sup> Marshall De Bruhl, *Firestorm: Allied Airpower and the Destruction of Dresden*, New York, Random House, 2006, p. 214-215.

<sup>352</sup> Victor Klemperer, *LTI, op. cit.*, p. 48-49.

<sup>353</sup> Raul Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1994, p. 29.

l'omniprésence de cette langue était telle que, comme le souligne Klemperer, même la parole de ceux qui faisaient partie de la catégorie des « ennemis » du nazisme se voyait contaminée par la LTI. Parlant de la germaniste Elsa Glauber de qui il était proche, Klemperer raconte :

Je ne saurais vraiment pas dire si Elsa était meilleure Juive ou meilleure patriote allemande. Ces deux manières de penser et de sentir s'intensifiaient sous la pression des événements. Une expression pathétique affleurait, même dans les conversations quotidiennes terre à terre. Elsa racontait souvent combien elle veillait à ce que ses enfants soient élevés dans la foi juive orthodoxe mais à ce qu'en même temps, malgré l'opprobre du moment, ils respirent la foi dans l'Allemagne répandue autour d'eux – elle ne disait jamais autrement que « dans l'Allemagne éternelle ». « Ils doivent apprendre à penser comme moi, ils doivent lire Goethe comme la Bible, ils doivent être des Allemands fanatiques ! »

Il était là, le coup au visage. « Que doivent-ils devenir, madame Elsa ?

- Des Allemands fanatiques, tout comme moi. Seule la germanité fanatique peut laver notre patrie de la non-germanité actuelle.

- Eh bien, ne savez-vous donc pas ce que vous êtes en train de dire ? Ne savez-vous pas que “fanatique” et “allemand”, je veux dire votre allemand, sont des mots qui jurent entre eux [...]. Ne savez-vous pas que vous parlez la langue de votre ennemi mortel, et qu'ainsi vous vous avouez vaincue, et qu'ainsi vous vous livrez, et qu'ainsi vous commettez une trahison envers votre germanité justement ? Si vous ne le savez pas, vous qui êtes une femme lettrée, vous qui défendez l'Allemagne éternelle, l'Allemagne immaculée –, qui donc le sentira et l'évitera ? [...] »<sup>354</sup>

Influencés par le discours officiel, certains mots de la langue allemande, tel celui de « fanatique »<sup>355</sup>, acquéraient un nouveau sens et se propageaient parmi la population. Des règles langagières voyaient le jour et se disséminaient rapidement, s'assimilant à une coutume, comme le fait de désigner les Juifs en précédant leur nom de « Juif », exacerbant ainsi la xénophobie des locuteurs de la LTI, qui soulignaient, par le seul fait de les nommer « Juifs », leur altérité. Les euphémismes, servant à masquer la réalité, devenaient également monnaie courante – l'on connaît aujourd'hui la signification de « Solution finale » (*Endlösung der Judenfrage*). Dans l'entrée du 27 février 1943 de son journal, Klemperer décèle le véritable sens de l'un de ces euphémismes, « *abgewandert* » :

---

<sup>354</sup> Victor Klemperer, *LTI, op. cit.*, p. 249-250.

<sup>355</sup> Compris dans un sens péjoratif depuis les philosophes des Lumières qui l'associent au délire religieux et le voient comme un obstacle à la pensée rationnelle, le terme « fanatique » a pris dans l'Allemagne hitlérienne une connotation positive (voir *ibid*, p. 89-94).

J'ai répondu [à Caroli Stern-Hirschberg] le 25, et aujourd'hui, la carte m'est revenue. Tampon bleu « Retour à l'expéditeur », inscription au crayon : *abgewandert* [a émigré]. À noter pour la LTI : « a émigré » au sens de « avoir été émigré ». Mot anodin pour « violer », « expulser », « envoyer à la mort ». Il n'est plus possible maintenant d'imaginer qu'un seul [J]uif revienne vivant de Pologne<sup>356</sup>.

Comparant les mots de la LTI à de petites doses d'arsenic, Klemperer observe :

Le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires et qui furent adoptées de façon mécanique et inconsciente. On a coutume de prendre ce distique de Schiller, qui parle de la « langue cultivée qui poétise et pense à ta place », dans un sens purement esthétique et, pour ainsi dire, anodin. [...]

Mais la langue ne se contente pas de poétiser et de penser à ma place, elle dirige aussi mes sentiments, elle régit tout mon être moral d'autant plus naturellement que je m'en remets inconsciemment à elle. Et qu'arrive-t-il si cette langue cultivée est constituée d'éléments toxiques ou si l'on en a fait le vecteur de substances toxiques ? [...] Le Troisième Reich n'a forgé, de son propre cru, qu'un très petit nombre de mots de sa langue, et peut-être même vraisemblablement aucun. La langue nazie renvoie pour beaucoup à des apports étrangers et, pour le reste, emprunte la plupart du temps aux Allemands d'avant Hitler. Mais elle change la valeur des mots et leur fréquence, elle transforme en bien général ce qui, jadis, appartenait à un seul individu ou à un groupuscule, elle réquisitionne pour le Parti ce qui, jadis, était le bien général et, ce faisant, elle imprègne les mots et les formes syntaxiques de son poison, elle assujettit la langue à son terrible système, elle gagne avec la langue son moyen de propagande le plus puissant, le plus public et le plus secret<sup>357</sup>.

Par l'entremise de ses locuteurs – membres de la SS, civils allemands incarcérés –, l'influence de la LTI s'est retrouvée jusque dans les camps de concentration nazis, où certains de ses aspects ont été repris par les détenus, qui étaient bien loin d'être tous germanophones. Ainsi, les mécanismes de la LTI transcendent l'allemand en tant que système linguistique et se greffent à d'autres langues. Deux caractéristiques majeures de la LTI se propagent dans la *Lagerszprache* (la langue des camps) : la violence verbale et les euphémismes. Avant d'approfondir ces manifestations de la LTI, il y a lieu d'explorer la nature même de la langue des camps, c'est-à-dire ce en quoi elle consiste.

---

<sup>356</sup> Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, vol. II *Tagebücher 1942-1945*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1995, p. 335 (traduction d'Hélène Camarade), cité dans Hélène Camarade, *Écritures de la résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*, préface de Peter Steinbach, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues », 2007, p. 222.

<sup>357</sup> Victor Klemperer, *LTI, op. cit.*, p. 40-41.

## La *Lagerszpracha*

*Lagerszpracha* : un mot mixte allemand-polonais évoquant le mélange de langues en contact étroit<sup>358</sup>. C'est ainsi que l'on peut nommer, tel qu'il est d'usage en Pologne<sup>359</sup>, la langue qu'a été celle des camps nazis, produit de la cohabitation d'une grande quantité de langues et de dialectes européens dans un rapport de force complexe<sup>360</sup>. À cette complexité s'ajoute le fait que la *Lagerszpracha* doit être comprise dans sa diversité concentrationnaire et sa malléabilité temporelle : chaque camp avait son fonctionnement propre et incarcérait des locuteurs de langues distinctes dans des proportions différentes<sup>361</sup>, ainsi, par exemple, la *Lagerszpracha* utilisée à Auschwitz n'était pas exactement la même que celle de Dachau, mais en outre, la *Lagerszpracha* parlée à Auschwitz en 1943 n'était pas identique à celle utilisée dans le même camp à la fin de l'été 1944 à la suite de l'arrivée massive de Juifs hongrois.

À la libération des camps, le monde découvre les horreurs incomparables qui s'y passaient. Un petit nombre d'individus se penche aussi, et ce très tôt, sur le laboratoire

---

<sup>358</sup> Daniela Accadia, « La lingua nei campi nazisti della morte », *I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n<sup>os</sup> 9-10, septembre 2009, p. 15 [<http://www.cddelbocafekini.org/wp-content/uploads/2013/11/00-ISDR0910-Completo.pdf>] (page consultée le 9 février 2018). Sur la *Lagerszpracha*, voir aussi Wolf Oschlies, « “Lagerszpracha”. Zu Theorie und Emperie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik », *art. cit.* et Wolf Oschlies, « “Lagerszpracha”. Soziolinguistische Bemerkungen zu KZ-Sprachekonventionen », *art. cit.*

<sup>359</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, Rome, Carocci, 2004, p. 53.

<sup>360</sup> « [N]ella gerarchia delle lingue del Lager è riflessa la gerarchia del potere », note Giovanna Massariello Merzagora (« Dans la hiérarchie des langues du Lager se reflète la hiérarchie du pouvoir ») (Giovanna Massariello Merzagora, « Il Lager come Babele: Il plurilinguismo nei KZ », dans Gian Paolo Marchi et Giovanna Massariello Merzagora (dir.), *Il Lager. Il ritorno della memoria*, Actes du colloque international d'avril 1995 (Università degli studi di Verona), Milan / Trieste, ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati Politici nei campi di sterminio nazisti / LINT, 1997, p. 130 ; notre traduction).

<sup>361</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 51.

linguistique que constituaient ces lieux de la destruction humaine. En France<sup>362</sup>, dès 1945, la revue *Le Français moderne* publie dans son numéro d'octobre un premier examen linguistique succinct, signé Amsler, sur le sens du terme « organiser » dans le camp de Dachau d'après ce que l'auteur a pu remarquer de l'usage du mot lors de sa participation « à une mission de rapatriement de déportés français » de ce camp<sup>363</sup>. S'ensuit un second article par Marcel Cressot sur le parler des déportés dans le camp de Neuengamme, où l'auteur y était gardé en otage, dans le numéro de janvier 1946 de la même revue<sup>364</sup>, laquelle fait ensuite rapidement paraître trois autres articles – toujours de nature linguistique – dans le numéro de juillet de la même année. La première de ces trois contributions de juillet se veut une tentative d'élucidation de la provenance de certains termes mentionnés par Cressot dans le numéro de janvier<sup>365</sup>. Les deux autres articles, rédigés par des survivants de camps en Allemagne – Y. Eyot et F.-L. Max –, insistent sur le caractère proprement international de ce qui se parlait dans les camps<sup>366</sup>. Il ressort de ces essais linguistiques, non seulement une fine analyse objective complètement dépourvue de pathos – comme l'a déjà relevé Manlio Cortelazzo en évoquant l'analyse linguistique de Georges Straka<sup>367</sup> –, mais aussi une conscience très claire des connaissances et des attentes du lectorat, lequel était déjà familier, à la suite de la Première Guerre mondiale, des études sur l'argot militaire. Aussi deux de ces articles (de Cressot et de

---

<sup>362</sup> La France de l'après-guerre se distingue à cet égard de l'Italie, comme le souligne l'historien de la langue Manlio Cortelazzo : à sa connaissance, aucun ancien déporté italien n'a publié de contribution linguistique sur les camps nazis et les chercheurs ne commenceront à s'intéresser à ce phénomène linguistique qu'à partir de 1961 (Manlio Cortelazzo, « Linguisti nei lager », dans Gian Paolo Marchi et Giovanna Massariello Merzagora (dir.), *Il Lager, op. cit.*, p. 80).

<sup>363</sup> Amsler, « “Organisme” au camp de Dachau » [sic], *Le Français moderne*, n° 4, octobre 1945, p. 248.

<sup>364</sup> Marcel Cressot, « Le parler des déportés français du camp de Neuengamme », *Le Français moderne*, n° 1, janvier 1946, p. 11-17.

<sup>365</sup> Gaston Esnault, « L'argot des déportés en Allemagne. En marge de Neuengamme », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 165-167.

<sup>366</sup> Y. Eyot, « L'argot de Dachau », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 167-168 et F.-L. Max, « Argots et sabirs des camps de déportés », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 168-173.

<sup>367</sup> Voir Manlio Cortelazzo, « Linguisti nei lager », *loc. cit.*, p. 77-78.

Max) tracent-ils d'emblée une comparaison entre l'argot des camps et celui des casernes, pour aussitôt insister sur leurs différences. L'année 1946 voit également la publication d'un article signé Georges Straka dans la *Revue des études slaves* sur l'influence du tchèque dans le vocabulaire de Buchenwald<sup>368</sup>, analyse qui trouvera son écho l'année suivante dans le chapitre d'un professeur de philologie slave à l'Université de Strasbourg, Boris Ottokar Unbegaun, dans les *Mélanges 1945* publiés par Les Belles Lettres, basé sur l'expérience personnelle de l'auteur de son incarcération à Buchenwald et de quelques témoignages de survivants de Dachau, de Sachsenhausen et de « certains camps de travailleurs dits libres »<sup>369</sup>.

La contribution d'Unbegaun explicite les différents emplois linguistiques à l'œuvre à l'intérieur même des camps, c'est-à-dire l'argot et le sabir :

D'une part, des innovations linguistiques créées par la détention émaillaient le vocabulaire que les prisonniers d'une même nationalité employaient dans leurs relations internes. Il se constituait donc, dans chaque langue nationale, ce qu'on pourrait appeler conventionnellement un argot.

D'autre part, la nécessité de se faire comprendre non seulement par un compatriote, mais aussi par des camarades d'autres nationalités, aboutissait à la création d'une sorte de sabir ou de petit-nègre du camp, seul moyen de rendre possible les relations entre les deux douzaines de nationalités dont se composait, par exemple, le camp de Buchenwald en 1944. Comme tout sabir, il se ramenait à un vocabulaire conventionnel et limité à un strict minimum qu'aucune morphologie ni syntaxe ne venait cimenter.

Les deux types de langue, l'argot et le sabir, avaient plusieurs points communs, mais leurs fonctions restaient très différentes : l'argot était national, le sabir – international<sup>370</sup>.

Pour comprendre la différence fonctionnelle majeure entre l'argot et le sabir au sein de la *Lagerszprache*, il convient tout d'abord de démêler les termes « argot » et « jargon », lequel est également présent dans le système linguistique concentrationnaire et risque de porter à

---

<sup>368</sup> Georges Straka, « L'argot tchèque du camp de Buchenwald », *Revue des études slaves*, 1946, t. XXII, fasc. 1-4, p. 105-116.

<sup>369</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », dans *Mélanges 1945, Études linguistiques*, publication de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Paris, Les Belles Lettres, 1947, t. V, p. 177-191 ; ici p. 178.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 177.

confusion. C'est en effet sous l'expression « jargon international » (SQ, p. 81) que Primo Levi qualifie la langue des camps, or le jargon n'en constitue que l'un des aspects.

### Le jargon

Marc Sourdod explique ainsi les caractéristiques du jargon :

On peut considérer un jargon comme une activité linguistique qui vise à plus de clarté, plus d'efficacité dans la communication d'un contenu d'expérience, qui tend vers une utilisation optimale de l'outil linguistique. [...] [N]ous pouvons nous référer à la définition qu'a donnée Denise François dans « Les Paradoxes des Argots » : « Les jargons sont des parlars techniques qui peuvent être ésotériques pour le profane, mais dont la fin n'est pas de masquer l'objet du discours : elle est, au contraire, d'en rendre l'expression plus rigoureuse, plus spécifique. » Et nous ajouterons : « plus rapide ». Cette définition a en effet le mérite d'insister sur l'aspect fondamental de cette activité : la rigueur et la spécificité d'une mise en mots qui correspond aux besoins d'un groupe déterminé<sup>371</sup>.

S'il est vrai que plusieurs termes en usage dans les camps étaient formulés par les nazis dans le but premier de cacher certaines réalités, ce à quoi nous reviendrons, une grande quantité de mots allemands constituaient un vocabulaire caractéristique de la journée-type<sup>372</sup> et qualifiaient des postes spécifiques : ils faisaient partie d'un jargon administratif visant à clarifier la hiérarchie concentrationnaire, support de son système. Il devenait nécessaire, pour survivre, de comprendre rapidement ce jargon, aussi ceux qui avaient une certaine connaissance de l'allemand avaient-ils plus de facilité pour ce faire. Dans le chapitre « Communiquer » de son ultime livre, *Les Naufragés et les rescapés*, Primo Levi insiste sur le fait que la méconnaissance de l'allemand a été un facteur important de la mortalité élevée chez les Italiens déportés et en explique la raison :

---

<sup>371</sup> Marc Sourdod, « Argot, jargon, jargot », *Langue française*, n° 90, numéro thématique « Parlures argotiques », 1991, p. 20 [[http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1991\\_num\\_90\\_1\\_6192](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_90_1_6192)] (page consultée le 9 février 2018).

<sup>372</sup> *Scheißhaus*, *Appell*, *Arbeitskommando* en sont des exemples (voir à ce sujet Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, op. cit., p. 14-24).

sur le plan de l'immédiat, vous ne comprenez ni les ordres ni les interdits, vous ne déchiffrez pas les instructions, certaines futiles et dérisoires, d'autres essentielles. Bref, vous vous trouvez dans le vide, et vous comprenez à vos dépens que la communication engendre l'information et que, sans information, on ne vit pas<sup>373</sup>.

Perçu comme un véritable charabia par les nouveaux détenus à qui personne n'expliquait rien, le jargon demeurait opaque ; une fois initiés, les prisonniers pouvaient mieux comprendre le fonctionnement du camp et leurs chances de survie s'en trouvaient accrues – le système linguistique donnait la clé, jusqu'à un certain degré, du système concentrationnaire. L'importance cruciale de la maîtrise de ce jargon est implicitement soulignée par la présence d'un glossaire d'une page placé en fin d'ouvrage dans le collectif de témoignages *De l'Université aux camps de concentration* (1947), rédigés par des universitaires et anciens concentrationnaires sur l'invitation de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg<sup>374</sup>. Intitulé « Vocabulaire usuel des camps de concentration », ce glossaire est consacré presque exclusivement au jargon allemand des différents ordres, punitions, postes et bâtiments des camps (à l'exception des termes « Kamin » [ou *komin*], « Musulman » et « organiser », et dans une moindre mesure du mot jargonier slavisé « Stubowa », qui sont tous des termes auxquels nous reviendrons plus loin)<sup>375</sup>.

Tous les témoignages des camps incorporent des mots du jargon allemand en en précisant le sens pour leur lecteur, non-initié. Ainsi Guy Kohen explique de diverses façons, en note ou entre parenthèses, certains des termes jargoniers. À la phrase « Nous dûmes ensuite nous rendre à la "Politische Abteilung", où les "Schreiber" du camp nous enregistrèrent » (RA, p. 58), le témoignage de Kohen renvoie à deux notes infrapaginales :

---

<sup>373</sup> Primo Levi, « Communiquer », *loc. cit.*, p. 92.

<sup>374</sup> *De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois*, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 544.



« Politische Abteilung : section politique » et « Schreiber : Secrétaire-comptable ». Un autre poste est ensuite expliqué entre parenthèses : « Le “Lageraeltester” (le plus haut grade intérieur accordé à un détenu : doyen du camp), brute infecte, sortie des bagnes allemands pour servir de cadre représentatif en ce camp de mort » (RA, p. 64), lequel est suivi d’un autre terme du jargon expliqué plus brièvement encore : « le “Blockaeltester” (doyen de bloc) » (RA, p. 65). Il est raisonnable de voir dans ce decrescendo explicatif du jargon d’Auschwitz la prise en compte de l’entendement progressif du lecteur. En ce qui a trait au jargon des camps, d’autres auteurs-survivants, comme David Rousset, tentent même quelque explication étymologique : « L’expression Kapo est vraisemblablement d’origine italienne et signifie la tête (I) » (UC, p. 131). L’appel de note renvoie à cette précision quant à son hypothèse de départ : « Deux autres explications possibles : *Kapo*, abréviation de *Kaporal*, ou venant de la contraction de l’expression *Kamerad Polizei*, employée dans les premiers mois à Buchenwald ». Le glossaire de la langue des camps qu’a constitué Rocco Marzulli à partir de témoignages italiens et d’autres sources linguistiques indique que le terme « Kapo » viendrait de l’allemand *Kameradschaftspolizei* comme le suggère l’une des hypothèses secondaires de Rousset, et non d’un emprunt à la langue italienne<sup>376</sup>. Boris Ottokar Unbegaun penche plutôt pour l’idée, également avancée par Rousset en note infrapaginale, que ce terme dériverait du mot « Kaporal », mais avec cette différence qu’il le serait par l’intermédiaire d’un mot d’argot militaire, lui-même emprunté au français :

Il était rare de voir des mots à teinte argotique s’installer dans la terminologie administrative du camp. Le mot *Kapo* en constitue l’exemple le plus frappant. Ce terme, qui signifie « chef de commando », avait une valeur tout à fait officielle puisqu’il figurait sur les brassards. [...] Le terme de *Kapo* se rattache encore à l’argot militaire allemand où

---

<sup>376</sup> Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*, Rome, Donzelli Editore, 2017, p. 46-47.

il sert à désigner le « sous-officier » : il remonterait donc, en définitive, au français *caporal*<sup>377</sup>.

## L'argot

L'argot, contrairement au jargon avec lequel il est souvent associé – ces deux vocables « véhicul[a]nt une peu flatteuse aura d'usages en marge de la normalité, voire de grossièreté<sup>378</sup> » –, vise le secret (et l'exclusion) plutôt que la clarté. Il est propre à une communauté restreinte et, comme l'ajoute Marc Sourdout :

Ce qui semble caractériser également un argot, c'est sa petite aire d'extension, condition nécessaire à son fonctionnement à la fois comme outil de communication et d'exclusion, ce qui explique le caractère pluriel et éclaté du phénomène argotique. [...] Dans le même ordre d'idée, on insistera également sur le caractère fluide, volatil, du produit lexical argotique qui, s'il restait immuable, perdrait de son pouvoir cryptique<sup>379</sup>.

Nous nous attacherons pour l'instant à la fonction cohésive de l'argot tel qu'utilisé entre détenus de même nationalité ; la dernière caractéristique mentionnée par Sourdout, le pouvoir cryptique de l'argot, sera exploitée plus loin dans ce chapitre lorsqu'il sera question des euphémismes.

En introduction à la publication en 1972 de son deuxième *Ravensbrück*, version entièrement remaniée du collectif du même nom paru en 1946, Germaine Tillion estime que « [l]es grands clivages, plus encore que ceux des nationalités, des partis politiques ou des religions, furent ceux des langues. Il y eut cependant des chaînes d'entraide qui dépassaient les nationalités, faisaient circuler des observations, des déductions et aussi, tout court,

---

<sup>377</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 185.

<sup>378</sup> Marc Sourdout, « Argot, jargon, jargot », *art. cit.*, p. 13.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 19.

l'amitié<sup>380</sup> ». Ethnologue d'expérience, Tillion a été en mesure, dès son arrivée à Ravensbrück, de passer par-dessus la barrière linguistique pour récolter de l'information sur le fonctionnement du système concentrationnaire<sup>381</sup> dans le but premier d'aider ses camarades à survivre. Mais au jour le jour, dans des conditions d'extrême dénuement, les détenues puisaient leur réconfort et leur force morale dans un esprit de cohésion sociale, lequel passait par un langage commun. Dans le groupe de Germaine Tillion, on se retrouvait entre Françaises et on parlait un argot propre aux Françaises déportées. Traitant pour sa part du cas spécifique des otages français à Neuengamme, l'article de Marcel Cressot va dans le même sens :

Une commune misère crée naturellement entre les êtres une certaine solidarité. [...] [O]n trouve dans la présence d'un compatriote la consolation égoïste de n'être pas seul à souffrir, le sentiment d'une certaine sécurité : si l'on est malade, ce compatriote vous apportera votre soupe, vous soignera, vous tiendra compagnie cinq minutes ; si l'on meurt, il transmettra peut-être à des êtres chers vos dernières pensées. Aussi le fait linguistique le plus saillant, c'est l'utilisation de *la langue familière qui est par excellence la langue de camaraderie*<sup>382</sup>.

L'argot des déportés est un langage dissident : son esprit de camaraderie s'inscrit en faux contre le système oppressif qui tente de nier à la fois l'individualité et tout sentiment de collectivité. Comparant l'argot français au riche vocabulaire argotique des détenus slaves, Boris Ottokar Unbegaun explique la raison de sa relative pauvreté :

les camps de concentration n'ont commencé à se peupler de contingents francophones de quelque importance qu'à la fin de 1943. Aussi l'argot français de Buchenwald, par exemple, se réduisait-il pour ainsi dire exclusivement au répertoire de la terminologie technique. *Et encore y remarquait-on une tendance nette à substituer aux termes allemands des équivalents français*<sup>383</sup>.

Or cette dernière particularité n'en est pas moins intéressante en ce qu'elle cache une caractéristique importante de l'argot dissident : les prisonniers français faisaient preuve de

---

<sup>380</sup> Germaine Tillion, « Introduction du "Ravensbrück" de 1972 », dans *Ravensbrück*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 31.

<sup>381</sup> Germaine Tillion, *Ravensbrück, op. cit.*, p. 52.

<sup>382</sup> Marcel Cressot, « Le parler des déportés français du camp de Neuengamme », *art. cit.*, p. 12 ; nous soulignons.

<sup>383</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 193.

détournement linguistique se jouant de certains mots du jargon allemand imposé par les maîtres. F.-L. Max relève que « [c]ertains termes subissaient des déformations profondes : ainsi avons-nous fréquemment entendu parler du chef de chantier S.S. (*Bauführer*) par des Français, comme du *beaufuret* ou du *beau-frère*<sup>384</sup> ». Les Françaises à Ravensbrück substituaient au terme euphémique *Waschraum*, lequel servait à masquer en « salle d'eau » l'endroit sordide où se déroulaient souvent la dépossession et le meurtre des moribonds<sup>385</sup>, l'expression « vache au rhum »<sup>386</sup>. Toujours à Ravensbrück, les Françaises rebaptisaient leur *Aufseherin* (surveillante) « Aspirine »<sup>387</sup>, tournant ainsi en dérision le mot comme la fonction et renouant avec leur identité – que le système tentait d'écraser – par le pouvoir parodique de leur langue maternelle<sup>388</sup>. Les références culturelles jouaient un rôle similaire, aussi Denise Dufournier raconte-t-elle que le *Bekleidungswerk*, ce « gigantesque caravansérail » où étaient réunis les vêtements et les objets spoliés des nouvelles arrivées, était appelé par les Françaises « Galeries Lafayette » (MM, p. 101). Une forme d'humour analogue se retrouve dans l'argot des détenus polonais :

L'argot polonais tirait sa richesse principalement de l'emploi métaphorique des mots, source inépuisable de tous les argots. [...]

L'humour métaphorique s'exerçait, comme il se doit, surtout aux dépens des choses les moins drôles. C'est ainsi que le four crématoire était désigné par son détail le plus impressionnant : *komin* « cheminée », aussi bien en polonais qu'en tchèque, d'où la plaisanterie facile et inévitable, « s'envoler par la cheminée » pour « mourir », courante dans toutes les langues du camp (« on entre au camp par la porte, on en sort par la cheminée »)<sup>389</sup>.

<sup>384</sup> F.-L. Max, « Argots et sabirs des camps de déportés », *art. cit.*, p. 170.

<sup>385</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 103 et Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>388</sup> Brunello Mantelli, « Prefazione », dans Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>389</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 186.

Le témoignage de Primo Levi corrobore cette assertion. Il raconte que Felicio le Grec, à la Buna, salue le prisonnier Primo en lui criant en français : « “L’année prochaine à la maison ! [...] ... à la maison par la Cheminée !” » (SQ, p. 70). Dans l’évolution du système linguistique des camps, certains termes argotiques, d’abord propres à un petit groupe de locuteurs, étaient ainsi repris dans la bien plus large *Lagersprache* en raison soit de leur utilité dans le contexte particulier des camps, soit de leur résonance chez un grand nombre de déportés. L’exemple de la plaisanterie macabre « sortir par la cheminée » appartient à cette dernière catégorie, laquelle vient souligner le pouvoir cohésif de l’humour dans l’adversité. Selon Avinoam Patt, ce trait fait partie intégrante de l’humour juif dès l’avant-guerre, lequel s’efforce, dans les mots de l’écrivain Sholem Aleichem, de « retenir ses larmes et rire par rancune » (en yiddish : *Aftselakhis nisht geveynt*)<sup>390</sup>.

Le terme « organiser », quant à lui, est un cas exemplaire d’un mot d’argot ayant été repris dans la langue des camps en raison de son utilité :

*“comme si [sic] – comme ça” und “organisieren” waren aus Soldatenjargon in die “Lagersprache” gekommen. Hier wie dort hatte “organisieren” die Bedeutung von “etwas besorgen, meist etwas Eßbares, oft auf illegalem Wege”, und ebenso war es in allen KZ verbreitet und wurde von allen Häftlingen gebraucht*<sup>391</sup>.

<sup>390</sup> Avinoam Patt, « “Laughter through Tears.” Jewish Humor in the Aftermath of the Holocaust », dans Eli Lederhendler et Gabriel N. Finder (dir.), *A Club of Their Own: Jewish Humorists and the Contemporary World*, New York, Oxford University Press, coll. « Studies in contemporary Jewry », 2016, p. 114-116 [<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780190646127.001.0001/acprof-9780190646127-chapter-8>] (page consultée le 20 février 2018).

<sup>391</sup> « “[C]omme ci comme ça” et “organiser” étaient entrés dans la “Lagersprache” par le biais de l’argot militaire. Dans les deux cas, “organiser” signifiait “se procurer quelque chose, généralement quelque chose de comestible, souvent de façon illégale”. Le terme était répandu dans tous les camps de concentration et était employé par tous les détenus » (Wolf Oschlies, « “Lagersprache”. Zu Theorie und Emperie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik », *art. cit.*, p. 17 ; notre traduction). H. G. Adler retrace lui aussi cette variante d’*organisieren* à l’argot militaire : « *In dieser Bedeutung ist “schleusen” synonym mit “organisieren” in der Sprache anderer Lager (aus der deutschen Militärsprache [...])* » (« En ce sens, “schleusen” est synonyme d’“organisieren” dans la langue des autres camps (de l’argot militaire allemand [...]) ») (H. G. Adler, « Wörterverzeichnis », dans *Theresienstadt 1941-1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, p. L ; notre traduction). Dans ces deux contextes, les mots allemands *Jargon* et *Sprache*

Parallèlement à son intégration dans les camps, la variante d'*organisieren* issue de l'argot militaire allemand apparaît dans la LTI. Victor Klemperer relève en effet que les nazis réprouvaient le mot « système » et que le terme « organisation », de par son étymologie l'associant à l'organique, semblait tout trouvé : « Toujours est-il que, dans la LTI, “organisation” est resté un mot respectable et respecté, et qu'il a même connu une promotion à laquelle, en dehors de quelques emplois spécialisés, sporadiques et isolés, il n'avait pas eu accès avant 1933<sup>392</sup> ». Parmi ces « quelques emplois isolés » avant l'arrivée au pouvoir d'Hitler se trouve celui de l'argot militaire. Klemperer explicite l'évolution du nouveau sens d'*organisieren* parmi les locuteurs de la LTI :

une critique nullement ironique et tout à fait involontaire de la manie nazie de tout organiser se développa de façon véritablement organique à partir de l'âme même du peuple ; pour le dire moins romantiquement : elle surgit en de très nombreux endroits en même temps et avec le même naturel. [...] J'ai observé cette critique inconsciente dans deux phases de sa croissance.

En 1936 déjà, un jeune mécanicien qui, à lui seul, était venu à bout d'une réparation délicate et urgente sur mon carburateur me dit ceci : « N'ai-je pas bien organisé ça ? » Il avait tellement dans l'oreille les mots « organisation » et « organiser », il avait été tellement gavé de l'idée que tout travail devait d'abord être « organisé », c'est-à-dire réparti par un coordonnateur entre les membres d'un groupe discipliné, que pour la tâche qui lui était propre et qu'il avait achevée tout seul, aucun des mots simples et pertinents, comme « travailler » ou « accomplir » ou « exécuter » ou tout simplement « faire », ne lui étaient venus à l'esprit.

La seconde phase, décisive, du développement de cette critique, je l'ai observée pour la première fois à l'époque de Stalingrad et régulièrement depuis. Je demandai si l'on pouvait encore acheter du savon de qualité. La réponse fut : « L'acheter, ce n'est pas possible, il faut l'organiser. » Ce mot était devenu louche, il sentait l'intrigue, le trafic sordide, il exhalait exactement la même odeur que celle que répandaient les organisations nazies officielles. Pourtant, ces gens qui parlaient de ce qu'ils « organisaient » en privé n'avaient pas du tout l'intention, en faisant cela, d'avouer une action douteuse. Non, « organiser » était un mot bon enfant, partout en vogue, c'était la désignation naturelle d'une façon d'agir devenue naturelle...<sup>393</sup>

---

se traduisent en français par « argot ». Nous tenons à remercier Marie-Hélène Benoit-Otis pour son aide à ce sujet.

<sup>392</sup> Victor Klemperer, *LTI, op. cit.*, p. 142.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

Le sens d'*organisieren* propre à la seconde phase de développement dont parle Klemperer correspond exactement à celui qu'emploient les détenus dans les camps : il s'agit d'un des nombreux exemples confirmant la porosité entre la LTI et la *Lagerszpracha*.

Comme dans toute évolution, certains mots peuvent être créés et rester à l'état ontogénique (c'est-à-dire ne toucher qu'un seul individu ou un nombre restreint d'individus), alors que d'autres se disséminent, par transmission horizontale, dans un système linguistique plus large. La sélection d'un tel mot dépend de nombreux facteurs, dont son adaptabilité à un contexte social particulier au moment de son innovation et la quantité de termes potentiellement concurrents. En raison du nombre nécessairement réduit de leurs locuteurs et de leur « petite aire d'extension », comme le mentionne Marc Sourdou, les mots d'argot demeurent normalement ontogéniques. Il arrive cependant que certains d'entre eux soient sélectionnés et repris dans un système linguistique beaucoup plus vaste : c'est le cas de la variante d'*organisieren* propre à l'argot militaire allemand qui se transmet dans la *Lagerszpracha* :

Les détenus, ne pouvant nullement se contenter de ce que [*sic*] leur était attribué par le règlement du camp, essayaient, par tous les moyens, d'obtenir des suppléments, effets ou nourriture. Rien d'étonnant que leur argot fût particulièrement riche en termes exprimant cet aspect de leurs préoccupations.

En tête de ces termes il convient de placer le verbe *organisieren*, provenant de l'argot militaire allemand et extrêmement répandu dans toutes les langues du camp [...]: « se procurer quelque chose en marge du règlement »<sup>394</sup>.

L'innovation de l'argot militaire allemand convient spécialement au contexte concentrationnaire, dans lequel il devient essentiel de trouver de la nourriture ou quelque objet utile pour améliorer ses chances de survie (une couverture supplémentaire, du fil de fer servant

---

<sup>394</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 183-184.

de lacets, etc.). Le sens particulier dérivant du terme d'argot militaire devenait lui-même polysémique dans les camps, pouvant vouloir dire, selon les situations : s'occuper, s'arranger, dénicher, échanger, subtiliser, dérober, voler, braquer, escroquer, chercher quelque chose d'utile dans les vêtements des morts<sup>395</sup>. Utilisé dans l'argot des prisonniers de même nationalité – on le retrouve sous la forme *organiser* en français, *organizzare* en italien, *organizować* en polonais<sup>396</sup>, etc. –, il fait aussi partie du sabir international de base allemande par lequel les détenus de langues diverses parviennent à communiquer : tous comprennent le verbe allemand *organisieren* dans son acception étroite propre à l'univers des camps. Il semblerait que la propagation du mot dans la sphère concentrationnaire ait été facilitée du fait de son existence préalable dans beaucoup de langues et de la facilité d'en étendre le sens pour tous les locuteurs.

Dans les témoignages, l'explication métalinguistique du mot « organiser » sert souvent à soutenir une seconde explication, celle de la moralité du camp. En effet, puisque le terme s'associe au « vol » – endossant ainsi une connotation négative (illégale, immorale) –, les auteurs-survivants doivent en préciser le contexte discursif et, ce faisant, se trouvent à exposer plus en détail les mœurs concentrationnaires. Aldo Bizzarri, par exemple, insiste sur les causes (chez les détenus) et les effets (chez les SS) de l'utilisation du terme « organiser », commentant aussi, indirectement, son évolution sémantique dans la LTI :

*“A Mauthausen tutto è proibito, ma tutto si fa e se non lo fai muori”, così mi disse una volta il giovane polacco Edek [...]. E, prima di tutto, rubare per mangiare. Chi ha dovuto trascorrere più di tre o quattro mesi al lavoro con la sola razione normale del campo senza arrangiarsi o essere aiutato da altri, è morto di fame. Ma rubare era parola sconosciuta a Mauthausen e sostituita in tutta la sua estensione da un'altra assolutamente*

---

<sup>395</sup> Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, op. cit., p. 69.

<sup>396</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », loc. cit., p. 183.



*diversa: “organizzare”. Nessuno rubava, tutti “organizzavano”. Non erano solo i prigionieri a intenderla così fra loro; ma gli SS, dai sergenti al comandante, avevano ufficialmente accolto la deformazione della parola e correntemente la usavano come se non avesse mai avuto altro significato. E la strana sorte di quella parola non era senza sapor d’ironia: che il grave concetto tipicamente tedesco di “organizzazione” si fosse ridotto a significare semplicemente “furto”<sup>397</sup>. (MC, p. 72)*

Se concentrant pour sa part sur l’utilisation du mot par les détenus, Guy Kohen y voit un signe de plus de la dégradation morale que provoquent les conditions d’extrémité des camps et considère le terme comme un euphémisme :

Ce qu’il faut surtout comprendre, c’est le standard moral du camp. Très peu parmi les détenus étaient encore capables de faire une distinction nette entre le bien et le mal. Le bien, là-bas, c’était ce qui profitait à soi-même, l’« Organisation » (mot aimable dont la traduction approximative est vol camouflé, supplément de quelque genre que ce soit, toujours aux dépens de la malheureuse collectivité) ; en effet, on s’organisait un litre de soupe, une chemise, un chiffon pour enrouler des pieds toujours couverts de plaies purulentes. (RA, p. 60-61)

Suzanne Birnbaum, quant à elle, précise quelle peut être la signification du mot en fonction de la position dans laquelle se trouvent celles qui effectuent l’action ou celles qui la subissent :

[I]l y avait un grand avantage à être dans ce commando [*Kartoffelbunker*], et c’est pourquoi celles qui en faisaient partie essayaient d’y rester. On pouvait « organiser » des pommes de terre, c’est-à-dire voler. Au camp, le verbe voler n’avait pas cours, il était remplacé par le verbe « organiser ».

On organisait votre pain, votre culotte ou votre bout de savon, c’est-à-dire qu’on vous volait tout cela. Mais les « organisatrices » étaient très bien considérées, surtout par les blocowas et stubowas, qui fermaient les yeux, pourvu qu’elles en tirent quelques profits. (FJ, p. 105)

Denise Dufournier, enfin, réhabilite moralement le terme en soulignant que si certaines détenues « organisaient » pour elles-mêmes au détriment des autres, il pouvait aussi s’agir d’un acte de solidarité matérielle : « les “organisations”, seul moyen de remédier à toutes les

---

<sup>397</sup> « “À Mauthausen, tout est interdit, mais tout se fait et si tu ne le fais pas, tu meurs” : ainsi me dit une fois le jeune polonais Edek [...]. Et, en premier lieu, voler pour manger. Qui a dû passer plus de trois ou quatre mois au travail avec pour seule nourriture la ration normale du camp, sans s’arranger ou être aidé par d’autres, est mort de faim. Mais voler était un mot inconnu à Mauthausen, lequel était remplacé dans toute son extension par un autre mot tout à fait différent : “organiser”. Personne ne volait, tout le monde “organisait”. Et ce n’étaient pas que les prisonniers à le comprendre entre eux en ce sens ; les SS, des sergents au commandant, avaient officiellement assumé la déformation du mot et l’utilisaient couramment comme s’il n’avait jamais eu d’autre signification. Et le sort étrange de ce mot n’était pas sans son lot d’ironie : le grave concept typiquement allemand d’“organisation” avait été réduit à signifier simplement “vol” » (notre traduction).

pénuries et pierre de touche de la véritable camaraderie. Il y avait deux sortes d'«organisation» : l'organisation désintéressée et l'organisation lucrative » (MM, p. 102). Polysémique selon ses utilisateurs jusque dans son acception morale, le terme « organiser » demeure un cas particulier, dans la *Lagerszpracha*, relevant à la fois de l'argot et du sabir.

### Le sabir

En plus du jargon administratif allemand et de l'argot parlé entre détenus de même nationalité, la *Lagerszpracha* amalgame également un sabir international, produit du choc de nombreuses langues européennes. David Rousset évoque ainsi la multitude des langues du quotidien concentrationnaire : « Les appels montent du réfectoire. Kamou ! Kamou ! Kamou cigarettes ? Delaunay, passe-moi ta miska, bon Dieu ! Scheisse Mensch ! Khouï ! Pisda ! Quelqu'un, dans la foule imite le grand Toni : *Iopa twoyou mate pisda Khoueva* » (UC, p. 34). Or les camps ne sont pas qu'un pot-pourri chaotique de langues diverses, car de leur rencontre émerge une volonté de former un système qui se tienne un tant soit peu et permette quelques échanges. Le sabir, tel que le décrit Louis-Jean Calvet, est employé « à l'origine entre des communautés n'ayant pas de langue commune mais entretenant par exemple des relations commerciales. Il s'agit d'un système extrêmement restreint : quelques structures syntaxiques et un vocabulaire limité à des besoins de communication particuliers<sup>398</sup> ». Le sabir, ajoute-t-il, a « pour caractéristique de n'être la langue première de personne<sup>399</sup> ». Ainsi fonctionne, sur la base de l'allemand, la langue des camps utilisée entre prisonniers de diverses nationalités, s'apparentant selon la linguiste italienne Giovanna Massariello Merzagora au *foreigner talk* :

---

<sup>398</sup> Louis-Jean Calvet, *La Sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 21 [<https://www.cairn.info/la-sociolinguistique--9782130798507-page-16.htm>] (page consultée le 8 février 2018).

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 28.

les verbes allemands, souvent réduits morphologiquement, sont utilisés à l’infinitif, et plusieurs composantes phrastiques, la plupart du temps les substantifs et les verbes, s’utilisent de manière interchangeable (*Arbeit* peut signifier à la fois « travail » ou « travailler »)<sup>400</sup>. Dans son article dans *Le français moderne*, F.-L. Max explique quel était l’usage des pronoms personnels dans le sabir entre Français et Germaniques : « 1<sup>re</sup> personne du singulier : *ich* ; 2<sup>e</sup> : *tu, tou* ; 3<sup>e</sup> : *kamarad* ; pluriel (à toutes les personnes) *alès kamarad*. Ex. : “*Ich brod, kamarad comme-ci comme-ça*”, “J’avais du pain, il me l’a volé”<sup>401</sup> ». Concernant l’utilisation courante de phrases nominales, il précise qu’elles « permettaient malgré tout d’échanger des idées assez variées : *Ich viel Arbeit, ich morgen Krematorium*, “si je travaille trop, je serai bientôt mort” [...]. Le mot *Krematorium* servait à expliquer tout ce qui se rattache à l’idée de la mort<sup>402</sup> ». Non seulement en raison de la méconnaissance de l’allemand chez nombre de déportés, le sabir des camps demeurait réduit au minimum du fait des lois du *Lager*, lesquelles interdisaient aux détenus de converser durant le travail<sup>403</sup> : s’exprimer rapidement, avec le moins de mots possible, devenait essentiel.

À l’allemand qui en constitue la base, le sabir des camps incorpore aussi des éléments d’autres langues européennes. Dans la plupart des camps, le polonais se présente comme la deuxième langue hiérarchique, reflétant les positions de pouvoir majoritairement occupées par

---

<sup>400</sup> Giovanna Massariello Merzagora, « Il Lager come Babele », *loc. cit.*, p. 137.

<sup>401</sup> F.-L. Max, « Argots et sabirs des camps de déportés », *art. cit.*, p. 172. À noter que l’expression française « comme ci comme ça », renvoyant dans le sabir des camps à l’idée de vol, était utilisée par les déportés de toute origine exceptés les Français, pour qui elle n’avait évidemment pas ce sens (voir Y. Eyot, « L’argot de Dachau », *art. cit.*, p. 168 et Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager, op. cit.*, p. 26 ; une expression semblable, « klepsiklepsi », que Primo Levi rattache à l’influence des Juifs de Salonique, renfermait le même sens (*ibid.*, p. 49, SQ, p. 81 et Wolf Oschlies, « “Lagerszprache”. Zu Theorie und Emperie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik », *art. cit.*, p. 17)).

<sup>402</sup> F.-L. Max, « Argots et sabirs des camps de déportés », *art. cit.*, p. 173.

<sup>403</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti, op. cit.*, p. 87.

les Polonais<sup>404</sup> : Boris Ottokar Unbegaun souligne à cet égard le fait que « les Polonais étaient les premiers des étrangers qui, après les Allemands, eussent fait connaissance, en masse, avec les camps de concentration, et cela dès l'automne 1939<sup>405</sup> ». Cette arrivée précoce dans les camps procure aux Polonais qui n'y sont pas morts un avantage certain, puisqu'ils sont mieux outillés que les nouveaux détenus pour naviguer dans le complexe système concentrationnaire : forts de cette « ancienneté » et de leur réseau d'entraide national, ces prisonniers se font attribuer des postes hiérarchiques, comme celui de *Kapo*, qui leur donnent un ascendant – allant souvent jusqu'à un droit de vie ou de mort – sur ceux qui se trouvent sous leurs ordres. Aussi leur pouvoir hiérarchique, loin d'être symbolique, est-il bien réel, et ce pouvoir se reflète également dans le langage. Unbegaun ajoute ainsi qu'à Ravensbrück, par exemple, « les autorités internes du camp ont été généralement connues, et cela de toutes les détenues, sous leurs noms polonais : *blokowa, sztabowa, kapowa*, etc.<sup>406</sup> ». Suzanne Birnbaum témoigne pour sa part de l'utilisation de l'un de ces termes polonisés à Birkenau : « Ces filles bien bottées et bien vêtues sont des stubowas, c'est-à-dire des chefs de chambrées » (FJ, p. 24). Les autres langues slaves exercent elles aussi leur influence sur la *Lagerszpracha*, si bien qu'on retrouve dans les camps « un sabir employé entre Germaniques et Slaves et un sabir interslave<sup>407</sup> ». Les insultes et les jurons slaves faisaient partie du paysage linguistique du *Lager*<sup>408</sup>. Les transformations morphologiques slaves de termes allemands étaient également

---

<sup>404</sup> Giovanna Massariello Merzagora, « Il Lager come Babele », *loc. cit.*, p. 133. Dans d'autres camps, la seconde langue d'importance pouvait varier : on retrouvait, après l'allemand, la prédominance de l'espagnol puis du grec à Mauthausen, ou encore celle du néerlandais à Amersfoort, etc. (Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 51 et 86).

<sup>405</sup> Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 186.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>407</sup> F.-L. Max, « Argots et sabirs des camps de déportés », *art. cit.*, p. 173.

<sup>408</sup> Voir Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, *op. cit.* et Primo Levi, « Communiquer », *loc. cit.*, p. 93.

monnaie courante<sup>409</sup> : le *schnell* itératif (MM, p. 60) devenait l'hybride « *schnella* » (FB, p. 36), déformations qui, lorsque prononcées par des cadres hiérarchiques, devaient être comprises au vol par des détenus qui n'étaient pas nécessairement des locuteurs de l'allemand ou de langues slaves. D'autres influences linguistiques, comme le yiddish, teintaient aussi le sabir international, dont le vocabulaire était émaillé d'emprunts : on retrouvait par exemple, selon les camps, le français *lapin* (désignant les jeunes femmes sur lesquelles on effectuait des expériences de vivisection à Ravensbrück), l'espagnol *correa* (ceinture utilisée par les *Kapos* pour frapper les prisonniers), le grec *karavana* (gamelle)<sup>410</sup>, etc. L'on remarquera que la *Lagerszpracha* – par l'incorporation d'une multitude de langues au sein du sabir concentrationnaire et, comme nous le verrons, par l'intégration de certains mécanismes de la LTI – se révèle d'une extrême porosité linguistique et discursive. À la différence de l'hétérogénéité, en effet, la porosité suscite la rencontre, le mélange d'éléments *a priori* différents<sup>411</sup>. « Perméab[le] aux échanges, aux influences<sup>412</sup> », ainsi que le définit *Le Grand Robert*, la porosité abordée en tant que notion nous permet d'envisager les grands mouvements d'interinfluence à même la *Lagerszpracha*.

---

<sup>409</sup> Pour une analyse de ces déformations morphologiques en tchèque, en russe et en polonais, voir Boris Ottokar Unbegaun, « Les argots slaves des camps de concentration », *loc. cit.*, p. 181-183.

<sup>410</sup> Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, *op. cit.*, respectivement p. 57, 27 et 47.

<sup>411</sup> Voir à ce sujet Robert Dion et Andrée Mercier, « Introduction : La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 9-33. Un exemple de porosité se perçoit dans la diffusion radiophonique québécoise de l'entre-deux-guerres, laquelle mêle les genres musicaux dits « savant » et « populaire » (voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Porosité des pratiques. Étanchéité du discours : Réflexions sur l'analyse de la diffusion musicale radiophonique au Québec entre 1922 et 1939 », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n<sup>os</sup> 1-2, 2012, p. 65-81).

<sup>412</sup> Alain Rey (dir.), « Porosité », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], *op. cit.*

## Mécanismes de la LTI dans la *Lagerspracha*

Produit du régime totalitaire, le système concentrationnaire en adopte naturellement le langage. Deux mécanismes structurels de la LTI se répandent dans la langue des camps employée d'abord par les oppresseurs : la violence verbale et les euphémismes. Nous verrons que par mimétisme, les détenus finissent par se servir à leur tour de ces deux caractéristiques de la langue totalitaire.

### La violence verbale

La déshumanisation s'effectuait de manière concrète dans les camps (dépossession des vêtements et des objets rappelant aux détenus leur vie libre et leur identité, rasage des cheveux, attribution d'un numéro matricule remplaçant leur nom), mais elle passait aussi par le langage : dès l'entrée en gare des convois apportant leur lot de déportés, les SS procédaient au décompte des *Stücke* (pièces, morceaux) (MM, p. 21 et SQ, p. 14). Comme le rapporte Tzvetan Todorov dans un extrait déjà cité<sup>413</sup>, la langue totalitaire a *commencé* à exclure ses ennemis par l'intermédiaire du langage, notamment par la déshumanisation (« vermine, parasite »). Dans les camps, la déshumanisation n'a plus besoin d'être d'abord langagière pour justifier sa mise à exécution par des fonctionnaires du Reich et par leurs subordonnés, mais la violence verbale, bien implantée, perdure. Cette caractéristique de la *Lagerspracha* transparaît à la lecture des témoignages concentrationnaires, truffés d'insultes – *Stinkjude* (SQ, p. 158-159), « oie bête » (FJ, p. 75) –, mais aussi de commentaires d'autant plus démoralisants qu'ils sont plus ciblés : « *Tieni, questo è il tuo numero. Colui che l'aveva prima s'è impiccato*

---

<sup>413</sup> Voir *infra*, p. 150.

*stanotte: cerca anche tu di fare presto lo stesso*<sup>414</sup> » (MC, p. 66). La violence verbale visait à réduire les détenus au rang de bête, de « vermine » : elle devenait un acte perlocutoire, c'est-à-dire que, dans une situation de communication, ce qui est adressé à un interlocuteur a sur lui une influence psychologique<sup>415</sup>. À force de subir des invectives avilissantes, les prisonniers ressentaient effectivement un sentiment de rabaissement. Il s'avère nécessaire cependant de mitiger la portée de cette affirmation en précisant que toute violence verbale n'avait pas le même effet sur tous les détenus, surtout lorsque ces derniers n'étaient pas des locuteurs natifs de la langue dans laquelle ils s'entendaient insulter. Or l'intention évidente derrière l'insulte et le ton adopté laissaient facilement deviner son sens – d'autant plus que les coups pleuvaient rapidement lorsque les détenus ne comprenaient pas les ordres accompagnant souvent les insultes. C'est ce que représentent Germaine Tillion et ses camarades dans l'une des chansons constituant leur opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* rédigée clandestinement à Ravensbrück en octobre 1944, chanson mettant en scène l'arrivée d'une nouvelle détenue française : « Ahuri[e] et moulu[e], sortant du fourgon, / J'entendis d'abord des jurons... / J'aperçus ensuite nos gardiens. / Ils avaient des cravaches à la main... / Malgré la différence des vocabulaires, / J' compris d'suite ce qu'ils en voulaient faire !<sup>416</sup> » La déshumanisation passait par une violence verbale *et* physique. Quand les détenus, locuteurs d'une « non-

---

<sup>414</sup> « Tiens, voici ton numéro. Celui qui l'avait avant toi s'est pendu la nuit dernière : essaie de faire de même rapidement » (notre traduction).

<sup>415</sup> Pour reprendre les mots de John Langshaw Austin, « [d]ire quelque chose provoquera souvent – le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter des effets » : il s'agit de ce qu'Austin appelle des actes perlocutoires, c'est-à-dire des « actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose. Exemples : convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur » (John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 114 et 119 ; l'auteur souligne).

<sup>416</sup> Germaine Tillion, *Une Opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Points, 2007 [2005], p. 44-46.

langue<sup>417</sup> », ne comprenaient pas ce qui leur était adressé en allemand, la langue « supérieure » de leurs maîtres, les coups venaient confirmer leur infériorité : aussi n'est-ce pas un hasard que la matraque de caoutchouc s'appelait, dans la variante de la *Lagerszpracha* propre à Mauthausen, *der Dolmetscher*, c'est-à-dire « l'interprète »<sup>418</sup>. Mais en sus des coups, la violence verbale persistait : les SS attribuaient un nom à ceux qui ne comprenaient pas l'allemand : *Zulukaffer* (Zoulous)<sup>419</sup>. La germaniste italienne Donatella Chiapponi y voit le signe que la langue, dans ce contexte, était utilisée non plus à des fins de communication, mais visait à ériger des murs entre les élus de la race supérieure et les *Untermenschen*, les « sous-hommes »<sup>420</sup>. Elle relève que les insultes lancées aux *Häftlinge* par les SS et leurs subordonnés (des prisonniers membres de l'« aristocratie » des camps) étaient surtout constituées de mots composés dont au moins l'un des termes appartenait à un vocabulaire scatologique (*Scheiße*, *Dreck*, *Arsch*, etc.) : se faire traiter de *Drecksack* (sac de merde) était d'autant plus humiliant que les détenus – dont beaucoup souffraient de dysenterie – pouvaient effectivement puisqu'il leur était impossible de trouver de l'eau et du savon pour se laver<sup>421</sup>.

Au début de son témoignage, Robert Antelme raconte la stupéfaction que ses camarades et lui ont ressentie à leur arrivée à Buchenwald, où ils se sont heurtés à l'intégration de la violence de la langue totalitaire dans le discours d'autres prisonniers :

---

<sup>417</sup> C'est ainsi que Primo Levi explique la vision qu'avaient les Allemands des locuteurs d'autres langues dans les camps : « qui ne comprenait ni ne parlait l'allemand était par définition un barbare ; s'il s'obstinait à tenter de s'exprimer dans sa langue, ou plutôt sa non-langue, il fallait le faire taire avec des coups et le remettre à sa place, à tirer, porter et pousser, puisqu'il n'était pas un *Mensch*, un être humain » (Primo Levi, « Communiquer », *loc. cit.*, p. 91).

<sup>418</sup> Hans Maršálek, *Mauthausen*, Milan, *La Pietra*, 1977, cité dans Primo Levi, « Communiquer », *loc. cit.*, p. 90.

<sup>419</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>420</sup> *Idem.*

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 65.



Quand le chef de block, détenu allemand, disait : « Alles Franzosen scheisse ! », les copains non encore avertis se demandaient dans quel énorme traquenard ils étaient tombés. Ils se voyaient traités, eux, Français, non seulement par les nazis comme les pires ennemis du nazisme, mais aussi, par des gens qui étaient leurs « semblables », par des ennemis comme eux des nazis, avec une hostilité spéciale, sans raison. Les premières semaines, ils étaient tentés de croire que leurs camarades allemands étaient perdus, avaient été retournés. Qu'eux seuls Français, exceptés, la population de Buchenwald était faite d'un peuple de sous-SS, de SS inférieurs, à la tête rasée ou non, mais parfaits imitateurs des maîtres, *parlant un langage que ceux-ci leur avaient peu à peu inculqué*. C'était par contagion peut-être, se disait-on : l'habitude. Il restait cependant que *ce langage faisait l'effet d'une trahison de tous les mots* : *Scheisse, Schweinkopf*, loin de qualifier ici les SS, comme on aurait pu s'y attendre, n'y servaient plus qu'à les désigner, eux, Français. Il nous semblait ainsi, en arrivant, que nous étions les détenus les plus pauvres, la dernière classe de détenus. (EH, p. 19-20 ; nous soulignons)

Érigée en système par les membres de la SS qui assuraient le commandement des camps, la déshumanisation langagière était rapidement adoptée par de nombreux détenus – et pas seulement par ceux qui occupaient des postes privilégiés. Ce que remarquait Victor Klemperer dans l'Allemagne hitlérienne, c'est-à-dire le fait que la LTI avait une influence telle que même les victimes du nazisme finissaient par l'employer, se reproduisait dans les camps : les prisonniers se mettaient à parler comme leurs bourreaux. Chiapponi souligne en outre que ce calque langagier se retrouvait jusque dans l'allemand élémentaire parlé par les détenus non germanophones<sup>422</sup>. Dans un système social empruntant ses lois à un darwinisme poussé à l'extrême, le fait d'imiter les plus forts devenait une solution instinctive pour éviter de tomber soi-même dans le rang des plus faibles. Aussi ceux qui ne pouvaient plus lutter, ni physiquement ni moralement, et qui en présentaient les signes distinctifs – maigreur squelettique, regard vide, épaules recourbées vers l'intérieur, les mains presque toujours sur le ventre – étaient-ils aussitôt écartés par les autres détenus, qui ne voulaient pas y être associés. Plus encore, on attribuait un nom méprisant à ces morts-vivants, utilisé par les SS comme par

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 69.

les *Häftlinge* : *Muselmänner*<sup>423</sup> (musulmans) à Auschwitz et subséquemment dans d'autres camps (dû à la circulation des prisonniers), *Gamme* (délabrés) à Maïdanek, *Kretiner* (crétins) à Dachau, *müde Scheiche* (cheikhs fatigués) à Buchenwald, *Kamele* (chameaux) à Neuengamme, *Schmuckstücke* (bouts de bijou) à Ravensbrück<sup>424</sup>. Reflet de son système brutal dont elle se fait le vecteur, la langue des camps s'acharne à rabaisser les « sous-hommes » composant son immense société. Suivant cette logique, ceux qui se trouvent déjà tout en bas de l'échelle sociale concentrationnaire essuient la plus grande part d'insultes, de mépris et de coups.

### Les euphémismes

Dans la langue totalitaire, emplie d'injures, existent aussi des euphémismes qui ne cherchent pas à amoindrir le choc de certaines réalités, mais plutôt à les camoufler pour permettre aux agents du système répressif de pouvoir mieux accomplir leurs crimes<sup>425</sup>. Selon Tzvetan Todorov, les euphémismes sont l'un des quatre procédés exploités par le totalitarisme pour manipuler la mémoire, lesquels comptent aussi l'effacement des traces, l'intimidation et le mensonge (la propagande)<sup>426</sup>. À propos des euphémismes, Todorov explique :

Chez les nazis, [les euphémismes] sont particulièrement abondants autour du secret central de l'extermination ; le sens de ces formules célèbres est devenu transparent depuis – « solution finale », « traitement spécial » [...]. Le but de ces euphémismes est d'empêcher l'existence de certaines réalités dans le langage et, par là, de faciliter aux

---

<sup>423</sup> La raison derrière cette expression demeure obscure. Voici quelques hypothèses : la posture des détenus au bout du rouleau rappellerait celle des musulmans en prière ; près de la mort, ils auraient eu tendance à s'envelopper la tête de couvertures qui formaient une sorte de turban ; le terme pourrait dériver de la combinaison des mots allemands *Mühsal* (peine, misère) et *Mann* (homme) (*ibid.*, p. 105 et Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, *op. cit.*, p. 63).

<sup>424</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 105-106.

<sup>425</sup> Voir à ce sujet Eugen Kogon, Hermann Langbein et Adalbert Rückerl, « Un langage codé », dans *Les Chambres à gaz, secret d'État*, traduit de l'allemand par Henry Rollet, troisième édition revue et mise à jour par Pierre Serge Choumoff, Paris, Minuit, 2000 [1984], p. 13-23.

<sup>426</sup> Voir à ce sujet Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, *op. cit.*, p. 652-654.

exécutants l'accomplissement de leur tâche. Vingt ans plus tard, au cours de son interrogatoire, Adolf Eichmann continue de s'exprimer ainsi [...]. Il est clair que cet usage lui rend les tueries plus acceptables ; il est préférable, explique-t-il, de « dire la chose avec plus d'humanité »<sup>427</sup>.

Il s'agit d'une caractéristique de la langue totalitaire qui s'impose bien dans celle des camps puisque ces derniers s'inscrivent précisément dans la logique exterminatrice nazie. Le jargon euphémique des hauts gradés de Berlin reproduit celui qu'emploient les commandants des camps et ceux qui se trouvent sous leurs ordres<sup>428</sup> : *Schutzhaft* (« arrêt préventif » : envoi dans les camps), *liquidieren* (« liquider » : meurtre de masse), *Transport* (voyage en train d'un camp à l'autre dans des conditions atroces, ayant causé la mort de milliers de personnes)<sup>429</sup>. À l'arrivée dans les camps, les euphémismes servaient à éviter la panique chez ceux qui étaient aussitôt sélectionnés pour la chambre à gaz. Aussi les envoyait-on à la douche (*Brause, Dusche, Duschraum, Duschkammer*) ou au bain (*Badehaus, Baden*), des termes qui, tous, camouflaient la terrible réalité d'une mort prochaine par asphyxie<sup>430</sup> et permettaient aux SS et à leurs subordonnés de mieux maîtriser les déportés pour accomplir leur travail meurtrier.

Avec l'habitude des camps, néanmoins, les détenus arrivaient à percevoir à jour la signification des euphémismes :

*Evacuazione: s'erano visti gli arrivi di evacuati da altri campi; pareva che gli SS, anche in ritirata, non volessero a nessun patto mollare la loro preda, che intendessero trascinarsela dietro a ogni costo nella rovina. Possibile che proprio da Mauthausen si adattassero ad andarsene da soli, lasciando tranquillamente i prigionieri superstiti? E si sapeva bene cosa volesse dire evacuare. Si raccontava che in altri campi tutti i malati e*

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 653-654.

<sup>428</sup> Kogon, Langbein et Ruckerl affirment en effet : « Dans quelle mesure la véritable signification du terme "traitement spécial" était-elle connue des SS et de la police ? Au cours des enquêtes et des poursuites pénales visant à réprimer les crimes nazis, de nombreuses personnes ont été entendues. Il s'avéra que, dans les milieux qui avaient pris part aux événements en question, personne n'avait eu le moindre doute sur ce qu'on devait comprendre par cette expression » (Eugen Kogon, Hermann Langbein et Adalbert Ruckerl, « Un langage codé », *loc. cit.*, p. 15).

<sup>429</sup> Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, *op. cit.*, p. 70-72.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 72.

*deboli erano stati uccisi al momento dell'abbandono; gli altri portati via in marce estenuanti e chi restava indietro era sparato senza pietà*<sup>431</sup>. (MC, p. 101-102 ; nous soulignons)

Certains termes euphémiques des SS étaient repris par les prisonniers, pour qui le sens devenait transparent : « Des bruits circulent : des *transports* entiers ont été gazés dans les wagons mêmes, ou bombardés exprès en cours de route » (FJ, p. 134 ; nous soulignons). Les mots, qui se voulaient au départ opaques et rassurants, se teignent d'une connotation angoissante chez les détenus : « *Le selezioni si sentono arrivare. "Selectja": la ibrida parola latina e polacca si sente una volta, due volte, molte volte, intercalata in discorsi stranieri; dapprima non la si individua, poi si impone all'attenzione, infine ci perseguita*<sup>432</sup> » (SQ, p. 137). Or les concentrationnaires ne faisaient pas que remployer les termes jargonnières forgés par leurs maîtres : une tendance inverse s'effectuait également. Alors que tout ce qui entourait la mort était camouflé par des formules euphémiques chez les SS (*Himmerlfahrtblock* : « baraque de l'ascension vers le ciel »), chez les détenus, au contraire, on utilisait des locutions explicites la nommant directement<sup>433</sup> : « *via della morte* » (MC, p. 51), « *letto dei morti*<sup>434</sup> » (MC, p. 61), « bloc de la mort » (MM, p. 189). Dans l'argot des prisonniers, certaines expressions servaient précisément à lever le voile des euphémismes nazis.

---

<sup>431</sup> « Évacuation : on avait vu les arrivages d'évacués d'autres camps ; il semblait que les SS, même battant en retraite, ne voulaient à aucun prix lâcher leur proie, qu'ils avaient l'intention, coûte que coûte, de la traîner derrière eux dans leur ruine. Et il serait possible qu'à Mauthausen, ils se contentent de partir seuls, y laissant bien tranquilles les prisonniers survivants ? *On savait bien ce que voulait dire "évacuer"*. On disait que dans d'autres camps, tous les faibles et les malades avaient été tués au moment de partir ; les autres avaient été emportés dans des marches exténuantes et quiconque ne pouvait plus avancer était exécuté sans pitié d'un coup de fusil » (notre traduction).

<sup>432</sup> « On sent l'approche des sélections. "Selekcja" : le mot hybride, mi-latin mi-polonais, revient de temps en temps, puis de plus en plus souvent, dans les conversations en différentes langues. Au début, on n'y fait pas attention, puis il s'impose à nous, enfin il nous obsède » (SC, p. 193).

<sup>433</sup> Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 238, cité dans Giovanna Massariello Merzagora, « Il Lager come Babele », *loc. cit.*, p. 141.

<sup>434</sup> « [R]oute de la mort » et « lit des morts » (notre traduction).

Tout système linguistique comporte des éléments qui peuvent être détournés et ainsi interprétés dans un nouveau sens. Dans le contexte d'une langue totalitaire, réinterpréter certains de ses mécanismes peut être une forme de résistance. Victor Klemperer mentionne en effet que « La LTI était une langue carcérale (celle des surveillants et celle des détenus) et une telle langue comporte inéluctablement (en manière de légitime défense) des mots secrets, des ambiguïtés fallacieuses, des falsifications, etc.<sup>435</sup> ». Dans les camps nazis, les euphémismes étaient si nombreux qu'ils constituaient à eux seuls un système, la *Tarnsprache* (langage camouflé), qui se retrouvait chez les SS, mais aussi chez les détenus<sup>436</sup>. Donatella Chiapponi montre que si les euphémismes étaient utilisés par les SS pour masquer certaines réalités, les détenus les exploitaient à des fins de protection mutuelle en se lançant des avertissements et en faisant circuler des informations secrètes ; par le fait même, ils opposaient une résistance à l'opresseur<sup>437</sup> en retournant contre lui ses propres armes langagières. Le mimétisme était un mécanisme de défense à double tranchant : dans le cas de la reprise de la violence verbale, il désavantageait l'ensemble des prisonniers qui l'employaient les uns contre les autres ; dans le cas du maniement des euphémismes, l'effet contraire se produisait : les détenus se protégeaient mutuellement à l'insu de leurs persécuteurs. Car les euphémismes étaient utilisés dans le but précis de n'être pas compris par ceux qui n'y étaient pas initiés<sup>438</sup> : cryptiques, ils rejoignent l'une des caractéristiques de l'argot que donne Marc Sourdout dans un passage cité

---

<sup>435</sup> Victor Klemperer, *LTI, op. cit.*, p. 120.

<sup>436</sup> Voir Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti, op. cit.*, p. 70-79 et 101-108.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>438</sup> *Idem.*

plus haut. Par exemple, les résistants français avaient apporté des prisons de France, antichambres des camps, l'expression « Vingt-deux », qui signifiait l'arrivée d'un garde<sup>439</sup> :

Berthe, qui était surveillante de la cave [...] se bornait à surveiller l'arrivée de Kette ou d'un Allemand et nous criait : « Vingt-deux ». Nous prenions alors une pelletée de patates que nous jetions avec de grands gestes sur le tamis et, une fois le danger passé, nous reprenions les conversations, nos petites histoires, nos singeries, nos souvenirs ou notre espoir en l'avenir. (FJ, p. 110)

Robert Antelme se souvient pour sa part d'une locution qui, bien moins répandue que la formule « Vingt-deux », avait été forgée par Gaston Riby dans le *Kommando* de Bad Gandersheim et appartenait pour cette raison à son groupe restreint de prisonniers :

Gaston avait envisagé la veille d'organiser pour ce dimanche une séance récréative. C'était le nom anodin que l'on donnait à des petites réunions que l'on avait réussi à tenir, trois ou quatre fois déjà, le dimanche après-midi, dans l'une ou l'autre chambre du block. On avait donné ce nom à ces réunions parce qu'effectivement elles pouvaient être l'occasion de rire, ou en tout cas de se distraire – des camarades chantaient ou racontaient des histoires –, mais surtout parce que les kapos venaient rôder parfois dans le block, et il était préférable que ce qui pouvait être dit ou proclamé entre les chansons et les histoires soit couvert par ce vocable qui n'attirait pas l'attention. (EH, p. 287)

L'argot dissident des déportés procède par renversements : renversement des mécanismes de la LTI, comme le maniement des euphémismes ; renversement parodique de termes jargonnières imposés par les maîtres, tel que la substitution au terme *Waschraum* celui de « vache au rhum ». Il est légitime de se demander si cette résistance langagière à l'opresseur – résistance de « basse intensité<sup>440</sup> » indicatrice du refus de s'approprier les mots de l'ennemi –, très claire pendant la période de l'internement, s'affirme encore pendant la rédaction du témoignage. Car les travaux sur la *Lagerszpracha*, bien qu'ils ne puissent faire autrement que

---

<sup>439</sup> L'expression était aussi utilisée par les détenues italiennes, souvent mises au fait de l'argot des déportées françaises (Giuliana Tedeschi, *C'è un punto della terra... Una donna nel lager di Birkenau*, Florence, La Giuntina, 1998, p. 114-115, cité dans Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti, op. cit.*, p. 108) : Français et Italiens, sans doute pour des raisons de similitudes linguistiques et culturelles, avaient tendance à se rapprocher dans les camps.

<sup>440</sup> Julien Blanc, « Humour et Résistance chez Germaine Tillion : Rire de (presque) tout », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain », 2018, p. 39.

de se baser sur des témoignages oraux et écrits de survivants, se consacrent à penser la langue des camps dans la temporalité fixe de l’incarcération. La seconde partie de ce chapitre se propose, à partir de ce qui a été dit sur la *Lagerszpracha*, de repenser la langue des camps dans sa dimension avant tout testimoniale, en s’interrogeant sur les mécanismes discursifs d’intégration et de distanciation de cette langue.

### **Le dialogisme bakhtinien**

Pour comprendre l’intégration de la *Lagerszpracha* dans les témoignages, il convient de puiser du côté des travaux du théoricien russe de la littérature, Mikhaïl Bakhtine, et plus spécifiquement dans sa conception des genres du discours. Comme le rappelle Tzvetan Todorov, Bakhtine a élaboré sa réflexion autour de « l’énoncé humain, comme produit de l’interaction entre la langue et le contexte d’énonciation<sup>441</sup> ». L’énoncé s’imbrique dans une pluralité de discours dont il est indissociable, entretenant avec eux des rapports que Bakhtine qualifie de « dialogiques ». Selon lui :

l’expérience verbale individuelle de l’homme prend forme et évolue sous l’effet de l’interaction continue et permanente des énoncés individuels d’autrui. C’est une expérience qu’on peut, dans une certaine mesure, définir comme un processus d’*assimilation*, plus ou moins créatif, des *mots d’autrui* (et non des *mots de la langue*). Notre parole, c’est-à-dire nos énoncés (qui incluent les œuvres de création), est remplie des mots d’*autrui*, caractérisés, à des degrés variables, par l’altérité ou l’assimilation, caractérisés, à des degrés variables également, par un emploi conscient et démarqué<sup>442</sup>.

Les énoncés que constituent les témoignages se trouvent en effet truffés des « mots d’autrui » empruntés aux divers locuteurs de la *Lagerszpracha* : leur altérité se voit le plus couramment soulignée par l’utilisation de caractères italiques et de guillemets ; l’abandon des caractères

---

<sup>441</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 8.

<sup>442</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », dans *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 296 ; l’auteur souligne.

typographiques au fil du témoignage indique souvent leur assimilation relative, bien qu'il puisse aussi marquer la réappropriation des mots d'autrui par les auteurs-survivants, qui les réinvestissent de leurs intentions propres. Nous y reviendrons plus en détail en nous penchant sur deux concepts développés par Bakhtine : le dialogisme et l'hybridation.

L'assimilant à l'intertextualité (nous reviendrons sur cette notion dans le chapitre suivant), Todorov explique en ces termes ce que Bakhtine appelle le « dialogisme » :

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours [...].

Le roman est par excellence le genre qui favorise cette polyphonie, et c'est pour cette raison que Bakhtine lui consacre une grande partie de ses travaux<sup>443</sup>.

Selon le théoricien russe, pour qui « [l]a plus légère allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole un tour dialogique<sup>444</sup> », tout énoncé est nécessairement influencé par ceux qui l'ont précédé :

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où...<sup>445</sup>

Les témoignages, réponses directes à l'univers concentrationnaire dont ils sont issus, entrent en dialogue avec les mots d'autrui qui y avaient cours, incluant ceux des oppresseurs. Le mot « dialogue » sonne étrangement dans ce contexte, mais au sens de Bakhtine, rappelons-le, il s'agit d'une organisation composée de plusieurs voix qui s'influencent réciproquement. Ce

---

<sup>443</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 8.

<sup>444</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *loc. cit.*, p. 302.

<sup>445</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel 120 », 1987 [1978], p. 100.



dialogisme s'effectue en deux temps et sur deux niveaux discursifs, car il y a lieu, selon Bakhtine, de distinguer « entre le genre du discours *premier* (simple) et le genre du discours *second* (complexe) » :

Les genres seconds du discours – le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. – apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, socio-politique – plus complexe et relativement plus évolué. *Au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané. Les genres premiers, en devenant composantes des genres seconds, s'y transforment* et se dotent d'une caractéristique particulière : ils perdent leur rapport immédiat au réel existant et au réel des énoncés d'autrui – insérée dans un roman, par exemple, la réplique du dialogue quotidien ou la lettre, tout en conservant sa forme et sa signification quotidienne sur le plan du seul contenu du roman, ne s'intègre au réel existant qu'à travers le roman pris comme un tout<sup>446</sup>.

La *Lagerspracha* du quotidien concentrationnaire appartient donc au genre du discours premier, alors que les témoignages qui l'intègrent correspondent au genre du discours second. Ainsi se profile ce que nous nous proposons d'appeler une porosité enchâssée : la porosité linguistique et discursive de la *Lagerspracha* se voit insérée dans la porosité narrative à l'œuvre dans les témoignages. Car la notion de porosité peut aussi s'appliquer, en tant que « principe structurant », à des pratiques artistiques et culturelles, comme le proposent Robert Dion et Andrée Mercier au sujet de la littérature québécoise contemporaine : « La notion de porosité nous paraît apte à désigner ce processus, souvent subtil, d'échanges, de circulation et de pénétration qui donne sens autrement à la pluralité<sup>447</sup> ». Le dialogisme s'inscrit à même la porosité testimoniale par différentes formes – et à divers degrés – de mise en évidence du discours d'autrui.

---

<sup>446</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *loc. cit.*, p. 267 ; nous soulignons.

<sup>447</sup> Robert Dion et Andrée Mercier, « Introduction : La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », *loc. cit.*, p. 19 et 25.

## Mises en évidence des mots d'autrui

Dans les témoignages, les mots d'autrui soulignent bien sûr l'altérité des acteurs du monde concentrationnaire et du langage qu'ils emploient. L'irruption de mots de la *Lagerszpracha* dans une phrase percute un lecteur francophone ou italophone de par leur étrangeté : « C'est pour nous changer de "coya", de tanière. Nous passons de l'autre côté du bloc, bousculées par la "stubova", chef de chambre<sup>448</sup> ». Les mots *coya* et *Stubova*, encadrés de guillemets montrant aussitôt leur caractère « autre », ne nuisent que momentanément à la compréhension du lecteur, puisqu'une traduction les suit sans tarder. Or dans les cas ne présentant pas de traduction, le lecteur s'escrime à saisir le sens des mots des locuteurs de la *Lagerszpracha* : « *si rivolge a me, e in tedesco, caritatevolmente, me ne fornisce il compendio: "Du Jude kaput. Du schnell Krematorium fertig"*<sup>449</sup> » (SQ, p. 42-43). Le lecteur se trouve alors lui-même immergé, l'espace d'un instant, dans l'univers discursif des camps – hostile et souvent fatal –, c'est-à-dire dans la profonde désorientation linguistique vécue par tout nouveau détenu. On constatera aisément que la plupart des mots issus de la *Lagerszpracha* se voient assortis de caractères typographiques qui viennent souligner leur hétérogénéité dans le discours second rédigé en français ou en italien. Or cela n'est pas toujours le cas : « En avril 1945, le Kapo Emil Kunder fut arrêté par le Blockführer pour avoir dit au Küchekapo Otto, qui le répéta aux S. S. : "Tu dois te préparer à nous faire bientôt les sandwiches de la libération" » (UC, p. 77-78).

---

<sup>448</sup> Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, op. cit., p. 26.

<sup>449</sup> « [I]l s'adresse maintenant à moi, et dans un allemand approximatif, charitablement, me fournit le condensé de son diagnostic : "Du Jude kaputt. Du schnell Krematorium fertig" » (SC, p. 71). Notons que les versions italiennes subséquentes, de même que la version française, fournissent une traduction entre parenthèses de ce que veulent dire les mots de l'infirmier (« toi juif foutu, toi bientôt crématoire, terminé »), une traduction qui ne se trouve pas dans l'édition originale de *Se questo è un uomo*.

Le mode de représentation des mots d'autrui varie en fonction des auteurs – ainsi Guy Kohen introduit le *Blockältester* avec des guillemets, suivi d'une traduction entre parenthèses : « le “Blockaeltester” (doyen de bloc) » (RA, p. 65), alors que Robert Antelme parle d'un prisonnier endossant la même fonction sans l'assortir de signes typographiques ni même lui mettre une majuscule (ce qui respecterait la norme orthographique allemande) et sans offrir de traduction : « le blockaltester » (EH, p. 23) –, mais aussi au sein d'un même témoignage. À titre d'exemple, Suzanne Birnbaum explique au début de son récit le rôle des *Stubowas* sans enserrer le mot de caractère typographique : « Ces filles bien bottées et bien vêtues sont des stubowas, c'est-à-dire des chefs de chambrées » (FJ, p. 24), alors que plus loin, elle introduit le type du *kochanek*<sup>450</sup> en l'adjoignant de guillemets : « Mais parmi les Polonaises et les Slovaques, c'était à celle qui enlèverait à l'autre le “corrani” intéressant. “Corrani” était le nom donné aux généreux et tendres garçons » (FJ, p. 117).

Il y a dans les témoignages une grande variation – pas toujours uniforme – de marques d'altérité, allant d'une claire démarcation des mots d'autrui (guillemets ou italiques) à l'absence complète de telles « frontières » typographiques, en passant par l'ajout subtil de la majuscule aux substantifs allemands. Plus encore, certains mots étrangers se voient parfois francisés ou italianisés en demeurant néanmoins marqués d'altérité : « Il fait déjà partie de cette catégorie de détenus que l'on appellera *l'aristocratie* du kommando » (EH, p. 70). Dans ce passage, Antelme n'entoure le mot jargonier *Kommando* d'aucun signe typographique

---

<sup>450</sup> *Kochanek* vient du polonais et signifie « amant » : « *Nel campo di Auschwitz è un prigioniero funzionario (v. Häftlingsfunktionär) che ha una relazione sessuale con una prigioniera comune alla quale garantisce protezione (v. protekcja)* » (« Dans le camp d'Auschwitz, il s'agit d'un prisonnier fonctionnaire (v. *Häftlingsfunktionär*) qui a une relation sexuelle avec une prisonnière commune, à laquelle il garantit une protection (v. *protekcja*) ») (Rocco Marzulli, *La Lingua dei Lager*, op. cit., p. 49 ; notre traduction).

(sans italiques ni majuscule), alors qu'il met en italiques la version francisée (« aristocratie ») du terme *Prominenz*<sup>451</sup> – lui aussi, bien sûr, un mot d'autrui. La narration d'Antelme fluctue constamment entre l'altérité et la familiarité, à l'image de son identité problématique dans les camps, comme le pense Maurice Blanchot :

Chaque fois que la question : Qui est « Autrui » ? vient dans notre langage, je pense au livre de Robert Antelme, car ce livre n'est pas seulement un témoignage sur la société des camps, il nous conduit à une réflexion essentielle. [...] Dans le malheur, nous nous approchons de cette limite où, privés du pouvoir de dire « Je », privés aussi du monde, nous ne serions plus que cet Autre que nous ne sommes pas<sup>452</sup>.

Vu sous cet angle, il va de soi que les mots d'autrui se mêlent à son discours testimonial, que les mots du survivant alternent avec ceux des autres – jusqu'à en brouiller les frontières. Car à son retour, le témoin ne peut plus dire « je » comme avant son départ : son identité passe désormais par cette expérience dont il ne peut s'affranchir tout à fait. Le survivant écrit avec la conscience d'avoir accueilli l'autre en soi, de la manière la plus intime.

Un autre exemple tiré d'Antelme illustre la diversité des variations typographiques. Dans une réflexion percutante sur la résistance, laquelle s'oppose en tous points à la déchéance morale jusqu'à lui préférer la déchéance physique, il présente l'opinion de « celui qui méprise le copain », dont les mots d'autrui – il « ne se respecte plus » – portent la marque des guillemets :

Celui qui méprise le copain qui mange les épluchures que l'on jette dans le coffre de la cantine, le méprise parce que ce copain « ne se respecte plus ». Il pense que ce n'est pas

---

<sup>451</sup> Issu de l'allemand, le terme signifie « [l]'insieme dei notabili (v. *Prominente*) del campo di concentramento » (« [l]'ensemble des notables (v. *Prominente*) du camp de concentration »). Un notable correspond à « un prigioniero che in virtù della propria anzianità, e del fatto che è nominato dalle SS [...] per svolgere determinate funzioni nel campo di concentramento (v. *Häftlingsfunktionär*), è considerato da altri prigionieri al pari di una persona eminente » (« un prisonnier qui, en vertu de son ancienneté et du fait de sa nomination par les SS [...] pour remplir des fonctions déterminées dans le camp de concentration (v. *Häftlingsfunktionär*), est considéré par les autres prisonniers comme une personne éminente ») (*ibid.*, p. 73 ; notre traduction).

<sup>452</sup> Maurice Blanchot, « L'Espèce humaine », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 191-192.

digne d'un politique de bouffer des épluchures. Beaucoup ont mangé des épluchures. Ils n'étaient certes pas conscients, le plus souvent, de la grandeur qu'il est possible de trouver à cet acte. Ils étaient plutôt sensibles à la *déchéance* qu'il consacrait. Mais on ne pouvait pas déchoir en ramassant des épluchures, pas plus que ne peut déchoir le prolétaire, « matérialiste sordide », qui s'acharne à revendiquer, ne cesse de se battre, pour aboutir à sa libération et à celle de tous. Les perspectives de la libération de l'humanité dans son ensemble passent par ici, par cette « déchéance ». (EH, p. 138 ; nous soulignons)

Todorov rappelle que dans le dialogisme de Bakhtine, lequel est « susceptibl[e] de variation », « peut varier la *distance* entre la voix de l'auteur et la voix d'autrui : “Le mot employé entre guillemets, c'est-à-dire ressenti et utilisé comme étranger, et le même mot (ou un autre) sans guillemets [...]”<sup>453</sup> ». Les guillemets qu'emploie Antelme viennent souligner la *distance* qui sépare sa pensée des mots d'autrui qu'il réutilise. Selon Catherine Coquio, les guillemets de protestation sont le lot des témoignages concentrationnaires, lesquels, par intégrité intellectuelle, par une prudence dénonciatrice nécessaire, se doivent de distancier certains mots d'autrui :

Un langage qui multiplie les guillemets se dit conscient de son impureté, et désireux de s'en dépouiller. Cet indice d'impureté envahit à la fois les textes de témoignage et les discours polémiques ou critiques. Les guillemets, dans les textes-témoins, citent un langage dans l'autre : c'est le « Lagerjargon » [*sic*] dont parle Levi, et dont tous les rescapés témoignent. [...]

*Marques distanciatrices d'un langage suspect*, indice de culpabilité verbale, les guillemets prennent les mots avec des pincettes, les suspendent dans la conscience de leur impropiété, due à l'hétérogénéité de leurs champs d'inscription. Les guillemets citent comme idiome, tracent des frontières, signent un langage fractionné, sous surveillance, constamment juge et coupable. Cette surveillance est inhérente à la rigueur conceptuelle. Si d'aventure la langue du criminel n'est plus citée entre guillemets, ou si elle s'inscrit, comme c'est inévitable, dans le langage du droit – ainsi respectivement des mots « épuration ethnique » et « race » –, la confusion verbale peut s'installer, alors réellement coupable. La langue humaine d'après Auschwitz est malheureuse parce qu'elle n'a pas le droit d'échapper à la surveillance, ni d'oublier que le langage criminel ayant contaminé l'autre, *il lui faut réintégrer la prison des guillemets*.

---

<sup>453</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 114-115, extrait cité de Mikhaïl Bakhtine, « Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza » (Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines. Essai d'analyse philosophique), dans *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Esthétique de la création verbale), Moscou, 1979, p. 300.

Que les témoignages mettent l'idiome du camp entre guillemets, cela est inévitable : le rescapé cite un « monde à part » dans un autre, le nôtre<sup>454</sup>.

Chez Antelme, nous le savons, tous les mots d'autrui en circulation dans la sphère concentrationnaire ne sont pas mis entre guillemets. Dans le passage précédemment cité, le mot « déchéance » apparaît deux fois. La première occurrence du terme – laquelle constitue véritablement un mot d'autrui (s'associant aux opinions de « celui qui méprise le copain ») bien que n'appartenant pas au lexique de la *Lagerszpracha* – n'est encadrée d'aucun signe typographique (nous l'avons mis en italiques pour faciliter son repérage), alors que la deuxième – reflétant l'opinion de l'auteur – est mise entre guillemets. Pourquoi cette inversion ? C'est que dans la deuxième occurrence, Antelme réinvestit le mot « déchéance », défini par l'usage comme « état de celui qui est déchu<sup>455</sup> » et employé comme tel par « celui qui méprise le copain », en lui donnant un sens qui le rapproche plutôt de la résistance et de l'intégrité morale : les guillemets servent ici à indiquer l'emploi proprement antelmien du mot. Car Antelme, pour *faire comprendre* son lecteur, fait souvent ressortir un mot ou une expression pour ensuite en déployer, en « dramatiser » la répercussion du sens. Ainsi, les nombreuses formes de mise en évidence de l'altérité dans les témoignages se font les marqueurs des diverses réactions face au climat linguistique des camps (totale désorientation, compréhension progressive, accoutumance), de l'identité floue de leurs auteurs, de même que de leur réappropriation subjective des mots d'autrui. Oscillant entre l'hétérogénéité flagrante et l'intégration subtile des mots d'autrui appartenant aux locuteurs de la *Lagerszpracha*, les témoignages s'inscrivent, narrativement, dans une porosité discursive, plurielle.

---

<sup>454</sup> Catherine Coquio, « Parler au camp, parler des camps. Hurbinék à Babel », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1999, p. 627-628 ; nous soulignons.

<sup>455</sup> Alain Rey (dir.), « Déchéance », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], *op. cit.*

Il s'avère en outre fondamental de comprendre la *Lagerszpracha* comme un langage<sup>456</sup>, dans le sens que lui confère Bakhtine, c'est-à-dire indissociable du contexte social dans lequel il s'inscrit. Plus encore, la *Lagerszpracha*, comme nous l'avons vu, contient une pluralité de sous-langages (le jargon administratif allemand, l'argot des déportés, le sabir international) reflétant les conditions sociales et matérielles de leurs locuteurs dans différents contextes d'énonciation : le même prisonnier parlera un argot français avec ses camarades les plus proches, un sabir avec les autres ; son sabir polono-franco-allemand, par exemple, divergera en fonction de l'identité de son interlocuteur (un *Kapo* brutal ou un codétenu abordable). Par ailleurs, la langue – le français ou l'italien – dans laquelle sont rédigés les témoignages du corpus n'empêche en rien leur emprunt à un autre langage (en l'occurrence la *Lagerszpracha* et ses sous-langages) :

les langages ne s'excluent [...] pas les uns les autres, ils s'intersectent de diverses façons [...] : tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale [...], ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes<sup>457</sup>.

Car pour Bakhtine, la prose est essentiellement polyphonique. Todorov explicite sa conception : « la prose, qui est intertextuelle, s'oppose à la poésie, qui ne l'est pas. La complexité poétique, dirait Bakhtine, se situe entre le discours et le monde ; celle de la prose, entre ce même discours et ses énonciateurs<sup>458</sup> ». Les témoignages, s'ils sont narrés par le « je » du témoin, n'en sont pas moins polyphoniques en ce sens qu'ils mettent de l'avant une

---

<sup>456</sup> La conception bakhtinienne du langage est très large, car pour le théoricien, « chaque époque historique de la vie idéologique et verbale, chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage » (Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 112).

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>458</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 100.

multitude de langages appartenant à des locuteurs ayant chacun un point de vue propre au contexte dans lequel il se trouve. Bakhtine ajoute :

*le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, « n'appartenant à personne » : il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte<sup>459</sup>.*

Dans la *Lagerszpracha* parlée par les détenus se trouvent des mots empreints de leur contexte propre, des mots d'autrui. Dans son article paru dans *Le français moderne*, Marcel Cressot explique sa reprise et son rejet, à l'époque de son incarcération, de certains termes de la *Lagerszpracha* :

Nous adoptons des termes qui reviennent souvent : *stimmt* (ça va), *los* (allons ! vite !), *Püf*, bordel du camp [...]. – Nous ajouterons à cette liste des expressions restées mystérieuses du code secret nazi qui servaient de rubriques pour classer les dossiers des détenus : *Frühlingswind, Nacht und Nebel*.

Non seulement des termes ont été empruntés, mais des métaphores allemandes dont on savourera la finesse et l'humour s'intègrent dans notre parler. [...] Un mort porté sur une civière est un *repas froid*. Kapos et Vorarbeiter traitent de *Mistbienen, mouches à merde*, les détenus usés ou souillés par la dysenterie. Nous n'employons guère ces termes qui attentent à la dignité de la personne humaine, mais nous en comprenons le sens<sup>460</sup>.

Chez Cressot, certains mots d'autrui peuvent être assimilés et incorporés à son sabir, alors que d'autres – réellement « autres » de par leur cynique cruauté – sont consciemment bannis de son vocabulaire. Bakhtine explique :

Le mot du langage est un mot semi-étranger. Il ne le sera plus quand le locuteur y logera son intention, son accent, en prendra possession, l'initiera à son aspiration sémantique et expressive. Jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel [...]. Tous les discours ne se prêtent pas avec la même facilité à cette usurpation, cette appropriation. Beaucoup résistent fermement ; *d'autres restent « étrangers », sonnent de façon étrangère dans la bouche du locuteur qui s'en est emparé [...]*. C'est comme si, hors de la volonté du locuteur, ils se mettaient « entre guillemets ».

---

<sup>459</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 114 ; nous soulignons.

<sup>460</sup> Marcel Cressot, « Le parler des déportés français du camp de Neuengamme », *art. cit.*, p. 15-16.



Le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. *Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères*<sup>461</sup>.

Ainsi les mots du jargon allemand reproduits par Antelme – sans caractère typographique et sans majuscule – sonnent tout de même étrangers en français. Dans la prose également, certains mots, qui relèvent de l'altérité, sont exposés comme tels :

Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments de son langage expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent [...] ; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les *montre* comme une *chose verbale originale* ; pour lui, ils sont entièrement objectivés<sup>462</sup>.

Suzanne Birnbaum présente effectivement l'*Aufstehen* matinal comme une « chose verbale originale » : « À 5 heures, coups de sifflet strident accompagnés de cris : “Aufstehen ! Aufstehen !”, c'est-à-dire : “Debout ! Debout !” C'est le réveil au camp » (FJ, p. 18). Birnbaum emploie les guillemets dans leur fonction citationnelle afin d'encadrer la prise de parole des acteurs du monde concentrationnaire. Elle reprend, tel quel, le discours d'autrui, et le fait suivre de sa traduction en utilisant les mêmes signes typographiques (les guillemets et les points d'exclamation) qui enserrent tout autant la version francisée des mots d'autrui. Dans les témoignages, les auteurs-survivants traduisent souvent les mots allemands ou relevant de la *Lagerszpracha* – parfois signalés par des guillemets, des italiques ou la majuscule, parfois non signalés. Ce travail de traduction des mots étrangers révèle leur souci de communication envers leur lecteur qui ne maîtrise peut-être pas l'allemand – et certainement pas la langue des camps.

---

<sup>461</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 114-115 ; nous soulignons.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 119 ; l'auteur souligne.

L'intégration de mots d'autrui – bel et bien étrangers – dans un discours second, de par ce changement de contexte discursif, peut aussi favoriser leur détournement, ou du moins leur récupération à des fins différentes. Ainsi Bakhtine affirme :

Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître<sup>463</sup>.

En soulignant la capacité des prosateurs à remodeler les mots d'autrui suivant leurs intentions, Bakhtine insiste sur leur agentivité. Et les auteurs de témoignages ne font pas exception à la règle. En racontant les préparatifs à sa déportation alors qu'il se trouve encore à Drancy, Guy Kohen reprend des mots d'autrui en y apportant sa touche personnelle : « Étant "Volljude" (Juif complet), je reçus une étiquette violette qui signifiait clairement que la maison Brunner m'invitait aimablement à profiter de son prochain transport pour "Pitchipoye" (ainsi appelait-on entre nous le lieu de notre destination) » (RA, p. 46). Pour comprendre l'ironie de Kohen dans toute son ampleur, il convient de préciser qu'Alois Brunner occupait le poste de commandant de Drancy de juin 1943 à août 1944<sup>464</sup> et que les Juifs de France utilisaient le mot *Pitchipoi* pour donner un nom à la destination inconnue des transports<sup>465</sup>. *Volljude* et *Pitchipoi* se présentent tous deux comme des mots d'autrui, marqués comme tels par l'emploi des guillemets, qui n'en sont pas moins diamétralement opposés en ce qui a trait à leur contexte social : le premier appartient au registre administratif et antisémite de l'envahisseur, le second à celui de ses victimes – dont Kohen fait partie. Bien que ces deux mots soient

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>464</sup> Kohen est arrêté le 28 janvier 1944, transféré à Drancy le 24 février et déporté à Auschwitz de Drancy le 7 mars 1944 (Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide, op. cit.*, p. 469) : la temporalité fonctionne avec le commandement de Brunner.

<sup>465</sup> Voir Susan Zuccotti, « The July Roundup, Paris, 1942 », dans *The Holocaust, the French, and the Jews*, New York, BasicBooks, 1993, p. 115 et Mary Lowenthal Felstiner, « Toward Pitchipoi », dans *To Paint her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, Berkeley, University of California Press, 1997 [1994], p. 198.

toujours empreints d'altérité, Kohen les exploite, dans son témoignage, en fonction de sa propre volonté ironique. Ce passage de Kohen s'affirme comme une *réponse* aux énoncés d'autrui au sens bakhtinien :

Nous ne pouvons pas déterminer notre position sans la rapporter à d'autres positions. Ce qui fait que *l'énoncé est rempli de réactions-réponses* à d'autres énoncés dans une sphère donnée de l'échange verbal. Ces réactions prennent des formes variables : on peut introduire directement l'énoncé d'autrui dans le contexte de son propre énoncé, on peut n'en introduire que des mots isolés ou des propositions qui y figurent alors au titre de représentants d'énoncés finis. Dans ces cas, l'énoncé fini ou le mot, pris isolément, *peut garder son altérité dans l'expression, ou bien être infléchi* (se marquer d'ironie, d'indignation, d'admiration, etc.) [...]. L'expression d'un énoncé est toujours, *à un degré plus ou moins grand*, une réponse, autrement dit : elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui<sup>466</sup>.

Nous l'avons déjà vu : les témoignages présentent une grande variation de formes de mise en évidence des mots des locuteurs de la *Lagerszpracha*. L'altérité discursive se voit soulignée à des degrés variables selon l'utilisation de signes typographiques (guillemets, italiques), de majuscules au début de substantifs allemands ou de l'absence de tels marqueurs visuels. L'altérité des mots issus de la *Lagerszpracha* ne s'affiche pourtant pas toujours par des mots étrangers : certains d'entre eux appartiennent à la nomenclature française ou italienne, mais demeurent « autres » de par la violence qu'ils contiennent. Car la violence verbale, comme nous l'avons vu, constitue l'un des mécanismes que la *Lagerszpracha* emprunte à la LTI. Ainsi, lorsque Robert Antelme parle de « pourriture », il introduit cette violence (provenant du discours premier) à même son discours second : « Encore une journée de bonheur, de calme, de bonne conscience, à la veille de la catastrophe, car c'est bien nous, *la pourriture*, qui sommes les vainqueurs » (EH, p. 352 ; l'auteur souligne). Or Antelme réutilise le mot pour en faire une *réponse* : il *l'infléchit* en le marquant d'ironie. En effet, les italiques indiquent déjà qu'il prend ses distances vis-à-vis du mot « pourriture » dans son sens contextuel, c'est-à-dire

---

<sup>466</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *loc. cit.*, p. 299 ; nous soulignons.

dans son sens attribué dans le discours premier de la *Lagerszpracha*. Par antithèse, ensuite, Antelme confirme son emploi ironique du mot : la pourriture et les vainqueurs ne font qu'un. En intégrant la violence verbale du discours premier à même son discours second, Antelme se réapproprie le sens du mot « pourriture ». Les mots d'autrui, toujours « autres » de par leur violence, perdent néanmoins de leur emprise : le survivant peut y répondre et les réinvestir à sa guise. Lorsque les auteurs de témoignages reprennent les mots d'autrui présents dans la *Lagerszpracha*, ils ne font pas que les *montrer*, comme dans l'extrait de Birnbaum : ils peuvent aussi les *contester*, comme dans les passages de Kohen et d'Antelme. Malgré l'importante variation des formes de mise en évidence – et d'ailleurs, affirme Bakhtine, « tout énoncé [...] contient les mots d'autrui cachés ou semi-cachés, d'un degré d'altérité plus ou moins grand<sup>467</sup> » –, les mots d'autrui intégrés à même les témoignages demeurent, toujours selon Bakhtine, « totalement perméables à l'expression de l'auteur<sup>468</sup> ».

### L'hybridation

Dès 1929, dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Mikhaïl Bakhtine insiste sur le contexte narratif de l'intégration des mots d'autrui :

L'erreur fondamentale des chercheurs qui se sont déjà penchés sur les formes de transmission du discours d'autrui, est d'avoir systématiquement coupé celui-ci du contexte narratif. [...] Et pourtant l'objet véritable de la recherche doit être justement l'interaction dynamique de ces deux dimensions, le discours à transmettre et celui qui sert à la transmission<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>468</sup> *Idem.*

<sup>469</sup> Mikhaïl Bakhtine (Valentin Volochinov), « Le “discours d'autrui” », dans *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1977, p. 166.

Dans son étude « Du discours romanesque » (que Todorov traduit par « Le discours dans le roman »), écrite en 1934-1935, parue dans *Esthétique et théorie du roman* et divisée en chapitres incluant « Discours poétique, discours romanesque » et « Le plurilinguisme dans le roman », Bakhtine affine cette première conception de l'intégration narrative du « discours d'autrui ». Todorov l'explique dans ses grandes lignes et rappelle la variation du « degré de présence du discours d'autrui », au nombre de trois :

Le premier est celui de la présence pleine, donc du dialogue explicite. À l'autre extrême – troisième degré –, le discours d'autrui n'est attesté par aucun indice matériel, et se trouve pourtant évoqué : c'est qu'il est disponible dans la mémoire collective d'un groupe social déterminé ; c'est le cas de la parodie, de la stylisation [...]. Entre les deux un second degré, le plus intéressant sans doute pour Bakhtine, qui s'y réfère sous le nom d'« hybridation » : c'est une généralisation du style indirect libre<sup>470</sup>.

Bakhtine définit la construction hybride comme :

un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, *aucune frontière formelle*. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi, un même discours appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride ; il a, par conséquent, deux sens divergents et deux accents<sup>471</sup>.

Avec son style éminemment dialectique, Robert Antelme a souvent recours à la construction hybride dans laquelle il fait alterner les points de vue des divers acteurs du monde concentrationnaire. Dans une scène décrivant le rasage et le lavage collectif des prisonniers de Gandersheim dans la salle d'étuvage – rappelant fortement celle de l'étuve dans les *Souvenirs*

---

<sup>470</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 113.

<sup>471</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 125-126 ; nous soulignons.

de la maison des morts de Dostoïevski<sup>472</sup> –, les pensées du *Kapo* Fritz se mêlent à la perspective du narrateur :

Un violent courant d'air froid : c'était Fritz qui entrait. [...] Fritz ne nous avait pas encore vu nus ; c'étaient là les types qui voulaient le pendre ! Il se marrait. [...] D'un coup de poing, il pouvait envoyer chacun de nous par terre. Il le savait. Il savait aussi que d'un seul coup de poing il pouvait régler ses conflits avec nous. On était dans un camp de concentration, lui était kapo, nous ne savions pas ce que c'était que la discipline, nous étions sales et maigres, nous portions le triangle rouge, nous étions des salauds, des ennemis de l'Allemagne. Lui était allemand, il avait le triangle vert, c'était un droit commun. Il n'était pas un salaud, il ne voulait pas que *l'Allemagne soit bolchevisée*. (EH, p. 186 ; l'auteur souligne)

Le « violent courant d'air froid » au début de l'extrait donne la perspective du narrateur. La focalisation interne faisant le propre du témoignage semble d'abord indiquer que le point de vue donné appartient à ce dernier – et à tout le moins à ce « nous » qui englobe aussi ses codétenus, définitivement opposés au « il » renvoyant à Fritz. Le passage « c'étaient là les types qui voulaient le pendre ! Il se marrait », grâce surtout au point d'exclamation, laisse entendre qu'il s'agit des pensées de Fritz. Or jusqu'à « nous ne savions pas ce que c'était que la discipline » et décidément « nous étions des salauds », les opinions présentées peuvent passer pour des informations objectives gardant la perspective du narrateur. Seuls les derniers mots du passage (« *l'Allemagne soit bolchevisée* »), mis en italiques, indiquent clairement – avec une « frontière formelle » – que ces pensées appartiennent bien à Fritz, qu'elles reflètent ses mots à lui, des mots d'autrui. Tout au long de cet extrait alternent les énoncés de deux locuteurs : le narrateur et Fritz.

---

<sup>472</sup> Voir Fédor Dostoïevski, *Souvenirs de la maison des morts*, préface de Claude Roy, traduit du russe par Henri Mongault et Louise Desormonts, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, p. 209-215.

De son côté, David Rousset présente le pouvoir implacable des SS dans un passage qui donne d'abord le point de vue de l'ancien déporté, l'une de ses victimes qui s'est vue assujettie à son contrôle :

Une main levée sur un S. S., une injure dite par des lèvres, l'homme est pendu. Le S. S. lève la main, un homme est fouetté, rampe, crie et supplie. [...] Le S. S. parle et des milliers d'hommes, méthodiquement, meurent des gaz. Achtung ! le S. S. passe, les corps s'immobilisent, le silence se fait. *Scheiss-stück !* dit le S. S., et il regarde des dizaines de milliers d'êtres alignés sur une place et qu'il peut tuer impunément. La paume de sa main est comme celle de Dieu. Et pourtant, le S. S. n'est rien qu'une toute-puissance pour la vermine. (UC, p. 97-98 ; l'auteur souligne)

Or cette puissance, longuement décrite par Rousset, finit par griser le SS, qui pourrait facilement avoir cette réflexion : « La paume de [m]a main est comme celle de Dieu ». Voilà effectivement ce que pensaient ceux qui ont voulu écraser les autres hommes, ceux qui croyaient qu'en les rabaissant au statut de sous-hommes, ils s'élèveraient eux-mêmes au niveau des dieux. Cependant Rousset, s'emparant des mots d'autrui déshumanisants propres à la LTI et à la *Lagerszpracha* (« vermine »), renverse la logique de la « toute-puissance » du SS en une seule phrase dans laquelle alternent la « langue » (au sens bakhtinien du terme) des SS et la sienne : « *Et pourtant, le S. S. n'est rien qu'une toute-puissance pour la vermine* ».

Bakhtine nomme « motivation pseudo-objective » une variante de la construction hybride. Prenant en exemple un passage de *La Petite Dorrit* de Charles Dickens (« Mais M. Tite Bernicle était un homme boutonné jusqu'au menton et, *en conséquence*, un homme de poids... »), Bakhtine précise quant à la motivation pseudo-objective :

[elle] apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées « d'autrui » [...]. Tous les signes formels indiquent que cette motivation est celle de l'auteur, et qu'il en est formellement solidaire, mais en fait, elle se place dans la perspective subjective des personnages ou de l'opinion publique. [...] Les conjonctions subordonnées et les conjonctions de coordination (puisque, car, à cause de, malgré, etc.) et les mots

d'introduction logiques (ainsi, par conséquent, etc.) se dépouillent de l'intention directe de l'auteur, ont un son étranger, deviennent réfractants, ou même s'objectivent totalement<sup>473</sup>.

Si elle est « particulièrement caractéristique du style humoristique, où prédomine la forme du discours d'autrui (celui de personnages concrets ou, plus souvent, celui d'un milieu)<sup>474</sup> », la motivation pseudo-objective n'implique pas forcément un contexte d'écriture humoristique. Comme le suggère Bakhtine, tout texte polyphonique peut avoir recours à cette forme de la construction hybride. C'est le cas du témoignage de Suzanne Birnbaum : expliquant l'une de ses besognes pour le *Kommando* du *Kartoffelbunker* (cave à pommes de terre), elle utilise une conjonction de coordination marquant une opinion de laquelle il lui serait impossible de se trouver solidaire : « passer au tamis les pommes de terre pour les trier : les grosses mises à part pour l'approvisionnement des S. S., gardiens des camps ; les petites et les pourries pour les cochons, *c'est-à-dire* pour les Juifs » (FJ, p. 106 ; nous soulignons). Reflétant l'opinion d'un milieu, celui de la direction d'Auschwitz, cette motivation pseudo-objective présente à même le témoignage les mots cachés d'autrui et, ce faisant, révèle toute l'étendue de la violence verbale dans les camps, où elle prend l'apparence d'une évidence objective. Donnant à sa phrase un tour humoristique – dans un témoignage qui est loin de l'être –, Birnbaum met cependant les « cochons » (compris dans leur sens figuré comme une insulte) sur le même plan que les SS, structurellement parlant : « S. S., gardiens des camps » et « cochons, *c'est-à-dire* pour les Juifs » correspondent à la formule « X, *c'est-à-dire* Y ». Ce faisant, l'auteure-survivante sous-entend une équivalence entre les SS et les cochons – réorientant cette injure qui l'accablait dans les camps.

---

<sup>473</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *loc. cit.*, p. 126.

<sup>474</sup> *Idem.*



Le roman polyphonique peut aussi avoir recours à ce que Bakhtine appelle les « genres intercalaires », que Todorov traduit par « genres enchâssés » et classifie parmi les *formes* de présence du discours d'autrui<sup>475</sup> (on a déjà vu les *degrés*). Selon Bakhtine :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). [...] Chacun de ces genres possède ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Aussi le roman recourt-il à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité. [...] Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages<sup>476</sup>.

Intertextuel par l'entremise de ses nombreuses citations de Dante Alighieri mais aussi de par sa structure, laquelle se calque sur le passage du personnage Dante de l'enfer au purgatoire<sup>477</sup>, le chapitre « Il canto di Ulisse » du témoignage de Primo Levi se révèle un cas exemplaire de genres intercalaires en faisant alterner les formes prosaïque et versifiée. Par son amalgame des mots d'autrui prononcés dans les diverses langues constitutives de la *Lagerszpracha* et de ceux du poète florentin, la toute fin du chapitre atteint des sommets polyphoniques provoquant le choc du sublime de la littérature au sublime de l'horreur, comme le souligne Cesare Segre<sup>478</sup> :

*Siamo oramai nella fila per la zuppa, in mezzo alla folla sordida e sbrindellata degli Essenholer degli altri Kommandos. I nuovi giunti ci si accalcano alle spalle. « Kraut und Rüben? » « Kraut und Rüben. » Si annunzia ufficialmente che oggi la zuppa è di cavoli e rape: « Choux et navets. » « Kaposzta és répak. »*

« Infin che il mar fu sopra noi richiuso. »<sup>479</sup> (SQ, p. 126 ; l'auteur souligne)

---

<sup>475</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 112.

<sup>476</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *loc. cit.*, p. 141.

<sup>477</sup> Voir à ce sujet François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, op. cit.*, p. 46-48.

<sup>478</sup> Cesare Segre, « Primo Levi nella Torre di Babele », dans Pietro Frassica (dir.), *Primo Levi as Witness, Actes du Colloque de l'Université de Princeton, avril-mai 1989*, Florence, Casalini, 1990, p. 87.

<sup>479</sup> « Nous voilà maintenant en train de faire la queue pour la soupe, mêlés à la foule sordide et déguenillée des porte-soupe des autres Kommandos. Les derniers arrivés se bousculent derrière nous. – Kraut und Rüben ? – Kraut und Rüben. C'est l'annonce officielle que nous aurons aujourd'hui de la soupe aux choux et aux navets : – Cavoli e rape. – Kaposzta és répak. "Infin che l'mar fu sopra noi [richiuso]." » (SC, p. 179). Nous avons modifié le dernier mot de Dante repris par la traduction française (« *richiuso* » plutôt que « *rinchiuso* »), puisque dans la version originale de *Se questo è un uomo*, Primo Levi avait conservé la graphie dantesque : cette différence s'avèrera fondamentale pour l'analyse de l'intertexte (voir *infra*, p. 282-286).

À cheval entre l'intertextualité littéraire<sup>480</sup> et le dialogisme reprenant les mots d'autrui en circulation dans les camps, ce passage – exemplaire, on l'a dit – reflète la visée commune aux témoignages d'engager leur texte dans un dialogue entre la littérature et le monde dont ils sont issus. Car par leur réutilisation des mots et des mécanismes discursifs de la *Lagerszpracha* – qu'ils montrent, qu'ils contestent, qu'ils infléchissent, qu'ils réinvestissent –, les témoignages s'inscrivent de plain-pied dans la conception bakhtinienne selon laquelle une œuvre se forge de mots puisés à même le monde.

## Conclusion

Dans une volonté d'évoquer le mieux possible leur expérience des camps nazis, les auteurs-survivants s'évertuent à en représenter l'univers linguistique et traduisent en grande partie les mots d'autrui véritablement étrangers en circulation dans la sphère concentrationnaire. Leurs témoignages relèvent en fait d'une double entreprise de traduction puisqu'ils s'escriment à *traduire*, métaphoriquement, le caractère étranger du réel concentrationnaire pour leur lecteur. Ils intègrent une foule de mots appartenant à la *Lagerszpracha*, la langue des camps amalgamant un jargon allemand imposé par les « maîtres », un argot des détenus et un sabir international. Découlant en grande partie de la LTI qui s'infiltrait jusque dans l'esprit de ses locuteurs – cette langue qui « pense à ta place », comme la décrit Victor Klemperer en se réappropriant le mot de Schiller –, la *Lagerszpracha* lui emprunte certains de ses mécanismes : la violence verbale et les euphémismes. Construits en fonction d'une porosité enchâssée – car la porosité linguistique et discursive de la *Lagerszpracha* se trouve insérée dans une porosité narrative –, les témoignages se révèlent

---

<sup>480</sup> Voir chapitre 6.

essentiellement dialogiques : ils reprennent les mots d'autrui des acteurs de l'univers concentrationnaire, tantôt en les *montrant* comme « autres », tantôt en les réinvestissant des intentions de leur auteur – faisant ainsi preuve d'agentivité. Les témoignages emploient également certaines techniques relevant de ce que Bakhtine appelle l'hybridation en confondant, sans « aucune frontière formelle », deux parlers appartenant à des locuteurs différents. Ces procédés permettent aux auteurs-survivants d'opérer des renversements dialogiques réintégrant, au temps de l'écriture, certains détournements linguistiques effectués dès l'époque du camp, perceptibles dans l'argot dissident des détenus qui ridiculisait le jargon des nazis (dans lequel *Bauführer* devenait « beau-frère » et *Waschraum*, « vache au rhum ») et forgeait ses propres euphémismes (« vingt-deux », « séance récréative »). « *La vendetta è il racconto*<sup>481</sup> », affirme Pier Vincenzo Mengaldo dès le titre de son ouvrage : la manière de raconter s'avère en effet, dans certains cas, une revanche sur l'opresseur par l'entremise même de son langage.

---

<sup>481</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *La Vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

### **Partie 3 : Ressources littéraires**

## Chapitre 6 : L'intertextualité testimoniale

La littérature, croit-on, n'a rien à voir avec les témoignages des camps de concentration. Socle du haut savoir, elle ne partagerait rien avec ces écrits rappelant les lieux que l'on qualifiait d'« *anus mundi* ». Et pourtant, dès l'époque concentrationnaire, certains détenus convoquaient Baudelaire comme d'autres priaient Dieu. Plus encore : au sortir des camps, des survivants lazaréens écrivaient le récit de leur expérience en le tissant de références à Dante ou à la Bible. Les témoignages sont truffés d'intertextes qui les inscrivent fermement dans une tradition littéraire et biblique, permettant à leurs auteurs de mieux représenter le monde cauchemardesque duquel ils reviennent et, à leur lecteur, de mieux l'appréhender. Il se révèle nécessaire, pour cette raison, d'analyser l'intertextualité testimoniale pour comprendre les différentes formes qu'elle emprunte et les diverses fonctions qu'elle endosse. Il nous apparaît tout aussi primordial d'examiner l'intertextualité dans les témoignages méconnus qui n'ont guère bénéficié, jusqu'à aujourd'hui, de l'intérêt des chercheurs. Car *tous* les témoignages formant notre corpus (principal et secondaire) ont recours à l'intertextualité – à des degrés variables. Nous en exposerons ici les caractéristiques les plus représentatives. Après un détour théorique résumant les grandes conceptions de l'intertextualité propres à Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gérard Genette et Tiphaine Samoyault, nous nous arrêterons à la présence de la littérature dans les camps et au seuil des témoignages. La première sous-section se penchera sur l'intertextualité testimoniale diégétique, c'est-à-dire représentant le recours à la littérature du temps de l'incarcération. La deuxième sous-section s'intéressera à l'intertextualité liminaire en examinant les épigraphes de certains témoignages. Nous nous occuperons ensuite de figures

littéraires que récupèrent des auteurs-survivants : Alfred Jarry, Franz Kafka et Dante Alighieri. En premier lieu, nous nous attacherons à l'appel intertextuel qu'effectue David Rousset aux univers de Jarry et de Kafka. En deuxième lieu, nous étudierons l'abondante présence de Dante Alighieri dans différents témoignages, incluant ceux de Primo Levi et de Liana Millu. À travers le prisme de l'intertextualité, ce chapitre nous permettra de réfléchir à l'un des grands enjeux des témoignages : leur lien avec la littérature. Leur renvoi aux grandes œuvres indique-t-il que leurs mots ne sont pas à la hauteur ? Nous avons déjà vu, en effet, que dans le contexte d'après-guerre, les témoignages sont exclus d'emblés du genre littéraire et que les auteurs-survivants eux-mêmes rejettent dès leur préface toute association avec la fiction et, par extension, avec la littérature<sup>482</sup>. Nous nous interrogerons donc sur la manière dont l'intertextualité modifie l'horizon d'attente du lecteur, qui s'attend à lire un récit véridique, nécessairement exempt de procédés littéraires. Plus encore, nous verrons comment le recours à des univers fictionnels, empruntés à d'autres œuvres, permet paradoxalement d'activer l'imagination du lecteur et ainsi de faciliter sa compréhension d'événements réels. Car, nous demandent les témoignages, si leurs auteurs repoussent le genre encadrant de la fiction, toute relation avec la littérature s'en trouve-t-elle forcément proscrite ?

### **La notion d'intertextualité**

Depuis l'émergence du terme, forgé par Julia Kristeva dans les années 1960, l'« intertextualité » en tant que notion fait débat dans la critique littéraire. Kristeva et Roland Barthes l'associent au dialogisme bakhtinien dont elle est fortement inspirée tout en la pliant aux contraintes d'une vision structuraliste : au centre de ces réflexions s'érige une idée du

---

<sup>482</sup> Voir introduction et chapitre 2.

« texte » comme tout produit d'une pratique signifiante dans un ensemble social donné. S'inscrivant dans la même lignée structuraliste, Michael Riffaterre diverge des conceptions précédentes en restreignant pratiquement la portée analytique de l'« intertexte », lequel ne peut se dévoiler au lecteur que par une impression d'aberration lors de la lecture. Laurent Jenny insiste pour sa part sur un resserrement de la compréhension du « texte », sur le bien-fondé d'une explicitation des degrés de l'intertextualité et sur l'importance de sa dimension transformationnelle. En 1982, Gérard Genette fait entrer la notion dans le champ de la poétique en dressant une typologie de ce qu'il nomme la « transtextualité », dont l'intertextualité est une forme, établissant ainsi une distinction claire entre les figures relationnelles et transformationnelles. À vingt ans de distance, Tiphaine Samoyault s'inspire de la typologie de Genette pour former la sienne propre et souligne la nécessité, vu le flou entourant encore la notion, d'opérer une différenciation entre le dialogisme et l'intertextualité. On comprend dès lors à quel point Marc Angenot avait raison de critiquer les « migrations du mot d'« intertexte »<sup>483</sup> ». Aussi, afin d'y voir plus clair, nous examinerons d'abord les grandes conceptions de l'intertextualité.

### Julia Kristeva

En 1967, Julia Kristeva publie dans la revue *Critique* un article faisant état des travaux de Mikhaïl Bakhtine, dans lequel elle néologise un mot qui captera l'attention du monde littéraire : « intertextualité »<sup>484</sup>. Directement influencée par la pensée bakhtinienne, la

---

<sup>483</sup> Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte*, n° 2, 1983, p. 101.

<sup>484</sup> Julia Kristeva, « Bakhtine : Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, vol. 23, n° 239, 1967, p. 438-465. Le contenu de cet article sera par la suite publié dans *Sémeiôtikê* aux Éditions du Seuil en 1969, lui assurant une plus large diffusion (Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Sémeiôtikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1978 [1969], p. 82-112).

définition d'« intertextualité » de Kristeva considère que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>485</sup> ». Or, comme le précise Kristeva dans un chapitre paru l'année suivante dans l'ouvrage collectif du groupe Tel Quel intitulé *Théorie d'ensemble*, sa vision du « texte » intègre celle du « discours » présente chez Bakhtine et en élargit la portée jusqu'à englober toute « pratique signifiante », laquelle ne se restreint pas seulement à « la langue parlée »<sup>486</sup> :

sans vouloir réduire le texte à la parole orale, mais en marquant que nous ne pouvons pas le lire en dehors de la langue, nous définirons le texte comme un appareil *trans-linguistique* qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques<sup>487</sup>.

C'est ainsi que Kristeva interprète les propos de Bakhtine dans une perspective intersubjectiviste, mais aussi – et surtout – sémiologique :

pour Bakhtine, issu d'une Russie révolutionnaire préoccupée de problèmes sociaux, le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit *l'autre* (sans aucune allusion à Freud). Ainsi, le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité* ; face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de « l'ambivalence de l'écriture »<sup>488</sup>.

Décodant le tissu social (perçu dans toute sa complexité discursive, communicative et signifiante) comme un texte, Kristeva affine dans *Théorie d'ensemble* sa première définition de l'intertextualité précédemment donnée dans *Critique* :

La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel. Nous appellerons *intertextualité* cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle<sup>489</sup>.

---

<sup>485</sup> Julia Kristeva, « Bakhtine : Le mot, le dialogue et le roman », *art. cit.*, p. 440-441.

<sup>486</sup> Julia Kristeva, « Problème de la structuration du texte », dans Michel Foucault *et al.*, *Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 298-299.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 299 ; l'auteure souligne.

<sup>488</sup> Julia Kristeva, « Bakhtine : Le mot, le dialogue et le roman », *art. cit.*, p. 443-444 ; l'auteure souligne.

<sup>489</sup> Julia Kristeva, « Problème de la structuration du texte », *loc. cit.*, p. 311.



En 1970, dans *Le Texte du roman*, Kristeva définit encore l'intertextualité comme « le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à des différents textes<sup>490</sup> ». De même que dans sa caractérisation de l'intertextualité donnée dans *Théorie d'ensemble*, elle insiste avant tout sur son caractère transformationnel et rappelle l'inhérence dialogique de l'intertextualité : « pour étudier la structuration du roman comme une transformation, nous l'envisagerons comme un DIALOGUE de plusieurs textes, comme un DIALOGUE TEXTUEL, ou disons mieux, comme une INTERTEXTUALITÉ<sup>491</sup> ». En 1974, Kristeva se distancie quelque peu du terme dont la définition commence à lui échapper à mesure que d'autres critiques se le réapproprient :

Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre, mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiq ue – de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son « lieu » d'énonciation et son « objet » dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires<sup>492</sup>.

En insistant sur la *transposition*, Kristeva souhaite parer la compréhension relationnelle plutôt que transformationnelle de l'intertextualité qui commence à devenir la tendance générale vers le milieu des années 1970. Fidèle à la sémiotique, Julia Kristeva n'a de cesse de préciser la nature de l'intertextualité en insistant de plus en plus sur l'amplitude de sens que devrait selon elle impliquer le terme.

---

<sup>490</sup> Julia Kristeva, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, coll. « Approaches to semiotics », 1970, p. 68.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>492</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, p. 59-60.

## Roland Barthes

Dans l'article « Théorie du texte » qu'il rédige pour l'*Encyclopaedia Universalis* en 1973, Roland Barthes reconnaît d'entrée de jeu l'association normative du texte à l'écrit : « Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), [...] le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie<sup>493</sup> ». Se réclamant de la conception du « texte » de Kristeva mise de l'avant dans *Théorie d'ensemble*, Barthes insiste sur cette particularité importante : « on ne peut, en droit, restreindre le concept de “texte” à l'écrit (à la littérature). [...] *Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte* : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc.<sup>494</sup> ». Ainsi le « texte » au sens de Barthes se rapporte à toute pratique signifiante – d'inscription ou d'enregistrement –, quelle qu'elle soit. Il convient de garder cela à l'esprit pour bien comprendre la définition que donne Barthes de l'intertexte :

tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets<sup>495</sup>.

Aucun texte, par lui-même, ne peut avoir été créé à partir du néant ; l'auteur d'un texte, consciemment ou non, prend appui sur une tradition discursive et culturelle qui l'a précédé et qui l'environne. Or l'argumentaire de Barthes va plus loin encore : tout texte, par le

---

<sup>493</sup> Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>] (page consultée le 26 mars 2018).

<sup>494</sup> *Idem* ; nous soulignons.

<sup>495</sup> *Idem*.

truchement du lecteur – l'on sait à quel point il revêt une importance capitale dans la pensée du sémiologue français –, peut entrer en dialogue avec un texte ultérieur :

La théorie du texte amène donc la promotion d'un nouvel objet épistémologique : la *lecture* [...]. Non seulement la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture (autorisant à lire l'œuvre passée avec un regard entièrement moderne, en sorte qu'il est licite de lire, par exemple, l'*Œdipe* de Sophocle en y versant l'*Œdipe* de Freud, ou Flaubert *à partir* de Proust), mais encore elle insiste beaucoup sur l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture<sup>496</sup>.

La même année 1973, dans *Le Plaisir du texte*, Barthes relie la liberté de la lecture – et incidemment les mêmes auteurs donnés en exemple – à sa conception de l'intertexte :

dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. [...] Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une « autorité » ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie<sup>497</sup>.

Soulignons d'abord une zone d'ombre dans la définition du « texte » de Barthes et de Kristeva, qui ne mentionnent pas explicitement si l'oralité en fait partie ou non. Barthes comprend l'intertexte comme une combinaison de significations et de médias, lesquels impliquent que les signes organisés peuvent être lus par différentes personnes à différents moments : Barthes semble donc indiquer par « texte » qu'une *trace* disponible existe. L'oralité, en ce sens, ne serait pas un texte. Or dans leur conception de l'intertextualité, Barthes et Kristeva s'appuient sur Bakhtine, pour qui l'oralité (les discours d'autrui en constante circulation dans la sphère sociale) prend une importance significative – ce que les deux théoriciens français ne relèvent pas expressément. À cet égard, les frontières de la conception du « texte » de Barthes et de Kristeva demeurent floues. Dans le passage précédemment cité, l'on retrouve ensuite la vision du lecteur de Barthes comme moteur de

---

<sup>496</sup> *Idem* ; l'auteur souligne.

<sup>497</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 59.

l'intertexte. Le rôle spécifique attribué au lecteur constitue justement le principal point de divergence entre la conception de l'intertexte de Barthes et celle de Riffaterre.

### Michael Riffaterre

Au tournant de la décennie 1980, Michael Riffaterre, professeur au Département de français de l'Université Columbia, publie une série d'études réfléchissant à la fonction qu'occupe l'intertexte dans la structure d'une œuvre<sup>498</sup>. Dans un article paru en 1981 dans la revue *Littérature*, le théoricien franco-américain se propose de distinguer l'intertexte de l'intertextualité : l'intertextualité réside selon lui en « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire<sup>499</sup> », alors que l'intertexte se présente comme le véritable point focal de l'analyse littéraire. Dans un article publié l'année précédente dans *La Pensée*, Riffaterre avance en effet : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première<sup>500</sup> ». Et c'est spécifiquement à l'intertexte que s'intéresse le théoricien :

Je me propose de chercher une définition plus précise de l'intertexte, et de décrire la manière dont le lecteur le perçoit [...]. Je crois [...] que les fluctuations de l'intertexte ne relèvent pas du hasard, mais de structures, dans la mesure où une structure admet des variantes plus ou moins nombreuses, mais qui ramènent toutes à un invariant<sup>501</sup>.

À l'instar de Barthes, Riffaterre considère le rôle du lecteur comme un facteur indispensable à une bonne compréhension de l'intertexte. Or à la différence de Barthes, il estime que

---

<sup>498</sup> Outre les références que nous exploiterons dans ce chapitre, voir aussi Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983 [1978] ; Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979 ; Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, vol. 10, n° 40, 1979, p. 496-501.

<sup>499</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5-6.

<sup>500</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

l'intertexte se révèle au lecteur par une impression d'aberration indissociable de la structure même du texte qui la provoque :

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. Cette trace de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication : elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. [...] Ce type d'intertextualité fonctionne même si le lecteur ne parvient pas à retrouver l'intertexte [...]. Vide à combler, attente du sens, l'intertexte n'est alors qu'un postulat, mais le postulat suffit, à partir duquel il faut construire, déduire la signification<sup>502</sup>.

Dans un article publié un an avant le décès de Roland Barthes en 1980, Riffaterre se positionne d'ailleurs explicitement à l'encontre de sa perspective achronique quant à l'effet de lecture que cause l'intertexte :

Il y a intertexte, selon lui [Barthes], indépendamment de toute chronologie et à plus forte raison de toute filiation, chaque fois que le lecteur déchiffre un autre texte dans le filigrane de celui qu'il a sous les yeux. Ce concept d'un procès aléatoire expose Barthes à confondre avec l'intertexte des rapprochements accidentels dus à des similitudes de lexique, de situation, à des ressemblances sur le plan de la référence apparente ou réelle au monde non verbal. [...] [T]out rapprochement intertextuel sera régi, imposé, non par des coïncidences lexicales, mais par une identité structurale, le texte et son intertexte étant des variantes de la même structure<sup>503</sup>.

En 1997, la critique qu'effectue Riffaterre de la conception de Barthes se fait d'autant plus incisive qu'elle reste cette fois implicite (serait-ce par respect envers la mémoire du défunt ?). Toujours est-il que, nous inspirant de la démarche analytique de Riffaterre lui-même, il demeure aisé de reconnaître la cible de ses attaques à travers son utilisation du terme « plaisir », indice intertextuel renvoyant au *Plaisir du texte* de Barthes dans lequel il assume pleinement la liberté du lecteur de trouver dans une œuvre les effluves d'un texte ultérieur, et que Riffaterre associe pour sa part à un « narcissisme » de lecteur :

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>503</sup> Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : L'interprétant », *Revue d'esthétique*, n<sup>os</sup> 1-2, 1979, p. 131-132.

On a tendance à inclure dans l'intertextualité tous les rapports possibles du texte littéraire avec d'autres textes. C'est là, je crois, une généralisation abusive [...]. Ces concepts sont orientés vers la réception du texte plutôt que vers le texte même, car tous les phénomènes pourtant textuels qu'ils définissent favorisent l'autonomie du lecteur. [...] L'autonomie du lecteur est due précisément à cette appartenance qui lui laisse l'initiative de préférer et de privilégier dans le texte le déjà connu [...] : une allusion, par exemple, ou une citation, éveillera en lui des souvenirs de lecture et le narcissisme d'échos personnels. Mais bien que ces réactions au texte soient normales, elles ne relèvent que du principe de *plaisir*. Aussi nombreuses qu'il y a de types de lecteurs, instables, et susceptibles de varier selon les changements de l'histoire et du goût, elles méconnaissent la stabilité de l'œuvre<sup>504</sup>.

À cet égard plus structuraliste que Barthes, Riffaterre recherche par le truchement de l'intertexte ce qui fait la littérarité d'une œuvre (nous y reviendrons) : pour lui, un texte contient un intertexte inscrit dans sa structure, ce que doit découvrir le lecteur à l'aide de « signaux textuels » présents dans le tissu constitutif de l'œuvre. Si Riffaterre insiste sur le fait que les « aberrations » résultent d'une impression de lecture, il n'en demeure pas moins qu'elles existent à même le texte, avec ou sans lecteur :

Il faut donc postuler l'existence d'un signal textuel qui alerte le lecteur, le tient en suspens, le contraint à relire plus attentivement et à chercher en quoi le texte qu'il lit a changé de nature. [...] Puis, se demandant si l'interférence n'est pas causée par un autre texte, le lecteur double sa lecture linéaire d'une lecture mémorielle ou hypothétique. Cette lecture seconde mène à une présomption d'intertexte et même à une idée de ce qu'il pourrait être. C'est à cette étape de ses labeurs que le lecteur serait mis sur la bonne voie par un signal qu'il ne pourrait pas ne pas remarquer et qui indiquerait où trouver l'intertexte<sup>505</sup>.

Tenant compte de l'importance du lecteur dans sa conception de l'intertexte, Riffaterre diffère de Barthes en ceci qu'il considère que l'intertexte engage le lecteur davantage que le lecteur engendre l'intertexte.

Nous avons vu que Riffaterre admet la possibilité que le lecteur n'arrive pas à retrouver l'intertexte même s'il se doute de sa présence. Du moment qu'il constate une

---

<sup>504</sup> Michael Riffaterre, « Contraintes intertextuelles », dans Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (dir.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, p. 36 ; nous soulignons.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 38.

« aberration » le mettant sur la piste de l'intertexte causant cette impression, le lecteur suppose un texte imaginaire jusqu'à ce qu'il retrouve – ou non – l'intertexte d'origine : ce texte imaginé, produit d'un processus de recherche et de réflexion, endosse selon Riffaterre les mêmes fonctions qu'un *interprétant*<sup>506</sup> : « La signifiante, c'est-à-dire la littérarité du sens, n'est donc ni dans le texte ni dans l'intertexte, mais à mi-chemin des deux, dans l'interprétant<sup>507</sup> ». Dans un autre article paru précédemment dans *Revue d'esthétique*, il affirme en outre :

L'interprétant sera un tiers texte que l'auteur aura utilisé comme équivalent partiel du système de signes qu'il construisait pour redire, pour récrire l'intertexte. [...] Le lecteur qui déchiffre le texte cherche sa norme dans l'intertexte : aux prises avec le nouveau système de signes qui lui est proposé pour représenter cet intertexte, les équivalences aberrantes lui paraîtront de véritables agrammaticalités et il y verra des indices d'originalité, ou d'obscurité, ou les deux. Elles ne s'éclaireront que lorsqu'il en retrouvera le contexte originel, sans qu'elles perdent pour autant leur étrangeté<sup>508</sup>.

L'on reconnaît, dans l'idée des « aberrations » gardant leur caractère étranger malgré la découverte de l'intertexte à leur source, la pensée propre à Bakhtine, pour qui « [l]e mot du langage est un mot semi-étranger » : il arrive couramment que des « mots d'autrui » continuent à sonner étrangement chez ceux qui les empruntent<sup>509</sup>. Riffaterre s'en différencie pourtant dans la mesure où il estime que tout intertexte laisse *nécessairement* sa trace dans le texte qui le suggère, alors que Bakhtine (et Barthes s'en inspire à cet égard) comprend le dialogisme comme un phénomène social beaucoup plus large dans lequel tout mot peut être celui d'un autre et dont les marques de réappropriation varient considérablement.

---

<sup>506</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *art. cit.*, p. 9.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>508</sup> Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : L'interprétant », *art. cit.*, p. 134.

<sup>509</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 114-115.

Par ailleurs, la conception du « texte » de Riffaterre s'assimile à celle de Kristeva (influencée par Bakhtine), puisque le théoricien franco-américain affirme que les textes d'origine auxquels renvoient les intertextes « peuvent être des œuvres signées, déjà dans le corpus littéraire ; ou bien ce sont simplement des complexes de mots constamment associés dans le sociolecte<sup>510</sup> », donc liés au discours. Plus encore, le « texte » à la source d'une reprise intertextuelle peut aussi relever des arts plastiques, comme le suggère Barthes : Riffaterre donne ainsi l'exemple d'un tableau de Prud'hon comme « texte » originel à un intertexte présent dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont<sup>511</sup>. À la différence des conceptions du « texte » de Kristeva et de Barthes, cependant, Riffaterre considère que si le « texte » à l'origine de l'intertexte peut relever d'un discours ou de tout autre pratique signifiante, le « texte » dans lequel se trouve l'intertexte est, lui, nécessairement littéraire. Car selon Riffaterre, l'intertexte se voit intimement lié à la littérarité de l'œuvre qui l'active :

Ce qui ne veut pas dire que la lecture littéraire suit une pratique du déjà-vu : elle est cela, mais plus largement, elle est une pratique de ce qui aurait pu être déjà vu. Déjà-vu réel, donc, mais aussi déjà-vu potentiel. Car chaque mot pertinent du texte littéraire, c'est-à-dire chaque mot stylistiquement marqué, signifie dans la mesure où il présuppose un texte. Le texte que nous lisons combine donc des lexèmes et des syntagmes, comme n'importe quelle séquence verbale. Mais il n'est littéraire que dans la mesure où il combine aussi les textes auxquels appartiennent originellement ces lexèmes, et les textes dont ces syntagmes ne sont que des citations partielles<sup>512</sup>.

À la formule de Barthes « tout texte [produit par une pratique signifiante quelconque] est un intertexte » s'en superpose une autre, que nous pourrions attribuer à Riffaterre : tout texte *littéraire* contient un intertexte (dont le « texte » originel peut être le produit d'une pratique signifiante quelconque).

---

<sup>510</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *art. cit.*, p. 10.

<sup>511</sup> Voir à ce sujet Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : L'interprétant », *art. cit.*, p. 130.

<sup>512</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *art. cit.*, p. 6.



## Laurent Jenny

En 1976, Laurent Jenny, alors professeur invité à l'Université Columbia où enseigne aussi Michael Riffaterre, publie dans la revue *Poétique* un article intitulé « La stratégie de la forme » dans lequel il se penche sur le phénomène proprement littéraire de l'intertextualité. Citant l'extrait de *La Révolution du langage poétique* publié par Julia Kristeva en 1974 (que nous avons également reproduit plus haut) dans lequel elle ajuste sa définition de l'intertextualité pour la faire correspondre à une « transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre », Jenny regrette chez elle l'élargissement disproportionné de la notion de « texte » :

Nous héritons donc d'un terme « banalisé » [...]. Contrairement à ce qu'écrit J. Kristeva, l'intertextualité prise au sens strict n'est pas sans rapport avec la critique « des sources » : l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens. Ce qui, on s'en doute, menace de jeter un flou sur cette définition, c'est la détermination de la notion de texte et la position qu'on adopte vis-à-vis de ses emplois métaphoriques<sup>513</sup>.

Beaucoup plus pragmatique dans son approche, Jenny opte d'emblée pour une restriction du sens de la notion de « texte » et s'assimile par là – à rebours, notons-le bien – à la position à moitié défendue par Riffaterre, pour qui le texte centreur doit être un texte littéraire (mais pour qui, rappelons-le, le texte à la source de l'intertexte peut être le produit d'une pratique signifiante quelconque). Précédant de quelques années la série d'études que fera paraître son collègue – temporaire, car Jenny se joindra bientôt à l'Université de Genève –, il considère, comme Riffaterre, que l'intertextualité est indispensable à la littérarité :

Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible [...]. De fait, on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant. Ces archétypes, issus d'autant de « gestes littéraires », codent les formes d'usage de ce « langage secondaire » (Lotman) qu'est la littérature. Vis-à-vis des modèles

---

<sup>513</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 262.

archétypiques, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression. [...] Hors système, l'œuvre est donc impensable. Sa perception suppose une compétence dans le déchiffrement du langage littéraire, qui ne saurait être acquise que dans la pratique d'une multiplicité de textes : du côté du décodeur la virginité est donc tout aussi inconcevable<sup>514</sup>.

À la différence de Riffaterre, toutefois, Jenny ne cherche pas *mordicus* un intertexte précis révélant la littérarité d'une œuvre, mais insiste plutôt sur la tradition littéraire dans laquelle elle s'inscrit. Pour lui, l'intertextualité constitue un élément indispensable de la création de tout texte, lequel ne peut faire autrement que se situer avec ou à l'encontre de ce qui l'a précédé et de ce qui lui est contemporain. La dernière phrase du passage cité indique en outre l'intérêt qu'accorde Jenny au rôle du lecteur, lequel prend place parmi les deux problèmes qu'expose son article quant à la conception et à l'exploitation de la notion d'intertextualité :

*Ce qui demeure évidemment problématique, c'est la détermination du degré d'explicitation de l'intertextualité dans telle ou telle œuvre, en dehors du cas-limite de la citation littérale. S'il est clair que des critères structurels peuvent servir à « prouver » un fait intertextuel, dans toute une catégorie de cas, il sera difficile de déterminer si le fait intertextuel dérive de l'usage du code ou s'il est la matière même de l'œuvre. [...] Ce qui peut varier aussi, c'est la sensibilité des lecteurs à la « redite ». Cette sensibilité est évidemment fonction de la culture et de la mémoire de chaque époque, mais aussi de préoccupations formelles de ses écrivains. [...] Les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d'écriture<sup>515</sup>.*

Jenny souligne deux difficultés touchant spécifiquement à l'irrégularité potentielle de l'intertextualité : 1) peut-on en désigner les degrés ? ; 2) comment appréhender l'entendement du lecteur ? Nous aborderons d'abord le deuxième point que postule Jenny, ce qui nous permettra d'établir sans tarder ses ressemblances et ses différences par rapport à Riffaterre.

La compréhension de l'intertextualité de Jenny s'assimile à plusieurs égards à celle de Riffaterre, en particulier en ce qui a trait au rôle du lecteur :

---

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 258 ; nous soulignons.

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. En fait l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture – et dans la parole – intertextuelle<sup>516</sup>.

Comme dans la pensée de Riffaterre, le lecteur tel que le conçoit Jenny peut tenter de retrouver le texte-source à l'origine de l'impression d'intertexte qui s'est imposée à lui. Jenny ajoute :

L'allusion suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation [...]. Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer. [...] Ceci confère à l'intertexte une richesse, une densité exceptionnelle. Mais en contre-partie, il faut que le texte « cité » admette de renoncer en quelque sorte à sa transitivité : il ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote. [...]. Mais là encore l'analyse trahit le mouvement et c'est avec plus de justesse qu'on dira que tout ensemble le texte emprunté dénote et renonce à dénoter, est transitif et intransitif, a valeur de signifié à part entière et de signifiant à part entière. Toute la parole, toute la lecture intertextuelle tiennent dans ce mouvement<sup>517</sup>.

La vision de Jenny selon laquelle la force signifiante de l'intertextualité réside dans l'oscillation du sens entre le texte centreur et le texte originel s'apparente à un certain degré à celle de l'interprétant de Riffaterre, pour qui, nous le répétons, « [l]a signifiante, c'est-à-dire la littérarité du sens, n'est donc ni dans le texte ni dans l'intertexte, mais à mi-chemin des deux, dans l'interprétant ». Or il s'établit une différence entre les intellections de Jenny et de Riffaterre en ceci que Jenny croit à la richesse de l'intertextualité même dans les cas où elle échappe au lecteur, alors que Riffaterre insiste davantage sur l'activité cérébrale de ce dernier, nécessaire à la conceptualisation du « tiers texte » qu'est l'interprétant qui, à son tour, sert à tenter de retrouver le texte-source suscitant l'impression d'intertexte. La vision du fonctionnement de l'intertextualité de Riffaterre obéit aux règles d'une logique de cause à

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

effet, alors que celle de Jenny admet une plus grande fluidité. Les divergences entre les visions des deux théoriciens s'accroissent encore :

le cas le plus courant de la construction intertextuelle est celui où la multiplicité des discours se loge dans un cadre narratif cohérent, voire traditionnel, ce qui empêche l'œuvre de proliférer au hasard des formes empruntées et rassure le lecteur. Ainsi, comme le souligne P. Jourda, Rabelais compose *Pantagruel* et *Gargantua* selon la rhétorique des romans de chevalerie en vogue : trois parties consacrées respectivement à la naissance du héros, à son éducation et à ses prouesses<sup>518</sup>.

L'idée selon laquelle, le plus souvent, l'intertextualité « rassure le lecteur » s'oppose diamétralement à celle défendue par Riffaterre, pour qui l'intertexte se révèle par une impression d'aberration chez le lecteur. Plus encore, l'exemple que donne Jenny montre clairement que la composition même d'une œuvre peut être intertextuelle (correspondant dans ce cas à ce que Genette qualifie d'« architextualité », que nous verrons sous peu) : il s'agit d'une possibilité que n'évoque pas Riffaterre qui, en cherchant des indices sémantiques permettant de dénicher l'intertexte, laisse bien entendre sa préférence pour la micro-analyse. Enfin, la définition de l'intertextualité dans sa dimension poétique varie considérablement d'un théoricien à l'autre. Jenny avance :

ce qui fait l'essence même de l'intertextualité pour le poéticien : *le travail d'assimilation et de transformation* qui caractérise tout processus intertextuel. Les œuvres littéraires ne sont jamais de simples « mémoires », elles réécrivent leurs souvenirs, elles « influencent leurs précurseurs », comme dirait Borges. Le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit<sup>519</sup>.

Cette spécification avant tout critique de l'intertextualité diffère largement de celle que donne Riffaterre en 1997, qui insiste pour sa part sur son caractère proprement mémoriel : « La lecture littéraire dès lors ne peut être considérée comme un simple décodage suivi d'une interprétation, mais comme une mnémotechnie<sup>520</sup> ».

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 268 ; nous soulignons.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 259-260 ; nous soulignons.

<sup>520</sup> Michael Riffaterre, « Contraintes intertextuelles », *loc. cit.*, p. 53.

Nous avons vu que Laurent Jenny discerne deux facteurs majeurs contribuant à l'imprécision de la notion d'intertextualité. Outre le rôle du lecteur, il s'interroge sur le degré d'explicitation de l'intertextualité :

La notion d'intertextualité pose immédiatement un délicat problème d'identification. À partir de quel moment peut-on parler de présence d'un texte dans un autre en termes d'intertextualité ? Traitera-t-on de la même façon la citation, le plagiat et la simple réminiscence ? [...] [N]ous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration<sup>521</sup>.

Remarquons d'abord le fait que la proposition de l'intertextualité que formule Jenny évacue la conception atemporelle de Barthes puisqu'il parle spécifiquement d'« éléments structurés *antérieurement* » au texte centreur. Jenny se distingue également de Riffaterre (à rebours, rappelons-le), qui souhaite pour sa part exclure du champ de l'intertextualité les techniques littéraires traditionnelles comme l'allusion ou la citation<sup>522</sup>. Pour Jenny, il est tout à fait possible que ces techniques relèvent aussi de l'intertextualité, du moment qu'on soit en mesure d'en expliciter le degré. Voilà pourquoi, dans l'exemple qu'il donne de l'allusion que fait Lautréamont à Musset par l'image du Pélican, Jenny qualifie « d'intertextualité "faible" » cette allusion qui, somme toute, « n'est ni retenu[e], ni contredit[e], [mais] est oublié[e] »<sup>523</sup>. Inversement, la strophe du Fossoyeur dans les mêmes *Chants de Maldoror* se trouve véritablement « dans un rapport *intertextuel* avec *Hamlet*, V, 1 [puisque la] "ressemblance" ne

---

<sup>521</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 262.

<sup>522</sup> Riffaterre affirme en effet en 1997 : « On a tendance à inclure dans l'intertextualité tous les rapports possibles du texte littéraire avec d'autres textes. C'est là, je crois, une généralisation abusive, puisque la critique et la théorie littéraire ont déjà à leur disposition des concepts apparentés, mais tout de même assez différents pour qu'il importe de préserver leur différence : allusion, citation, imitation, parodie, etc. » (Michael Riffaterre, « Contraintes intertextuelles », *loc. cit.*, p. 36).

<sup>523</sup> Voir Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 262-263.

se limite plus à une image, elle s'étend à une situation dramatique tout entière<sup>524</sup> ». Nous insistons sur l'importance de cette contribution, qui souligne la pertinence d'une identification nuancée de l'intertextualité : nous nous y attacherons dans notre analyse. Parlant des figures de l'intertextualité, Jenny avance de surcroît :

Le nouveau contexte cherche en général à s'assurer une appropriation triomphante du texte présumé. Ou bien cette finalité demeure cachée et le travail intertextuel équivaut à un « maquillage » qui sera d'autant plus efficace que le texte emprunté aura été savamment transformé. Ou bien le nouveau contexte avoue qu'il opère une réécriture critique et donne en spectacle la réfection d'un texte<sup>525</sup>.

Jenny insiste par là sur le rapport de *transformation* et non seulement de *relation* qu'implique l'intégration d'un texte dans un autre texte, ce qui sera souvent l'apanage de l'analyse intertextuelle à la suite de l'*Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* de Dominique Maingueneau parue également en 1976 et dans laquelle le linguiste définit l'intertexte comme « l'ensemble des relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte (citation, parodie, paraphrase, négation, etc.)<sup>526</sup> ». Dans un article qu'il rédige sur la théorie de l'intertextualité pour l'*Encyclopaedia Universalis*, Pierre-Marc de Biasi déplore que, bien qu'elle « contribu[e] beaucoup à généraliser l'usage de ce concept », cette « simplification de la notion [...] sous l'effet de la vulgarisation pédagogique [...] ne sera pas étrang[ère] à un certain flou théorique où l'intertextualité finira par perdre, pour un temps, l'essentiel de sa spécificité notionnelle<sup>527</sup> ». Laurent Jenny, pour sa part, dresse un répertoire non exhaustif de figures de rhétorique « offr[ant] à l'analyste une matrice logique assez diversifiée pour classer

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 263 ; l'auteur souligne.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>526</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976, p. 17.

<sup>527</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>] (page consultée le 26 mars 2018).

avec précision les types d'altération subies par des textes au cours du procès intertextuel<sup>528</sup> ». L'on y retrouve la paronomase, l'ellipse, l'amplification, l'hyperbole, les interversions et le changement de niveau de sens<sup>529</sup>. Il s'agit là de premiers pas vers une typologie de l'intertextualité que l'on retrouvera quelques années plus tard chez Gérard Genette, puis chez Tiphaine Samoyault, qui en répertoriera les techniques. Or à la différence de Genette, les distinctions de Jenny introduisent des *formes (ou figures) de transformation* du texte auquel renvoie un autre texte. Genette, pour sa part, effectue une typologie des *catégories* d'intertexte (qu'il qualifie quant à lui de « transtextualité ») sans entrer dans le détail des formes d'opérations transformationnelles. Du reste, comme nous le verrons, les relations de transformation ne constituent pas, pour Genette, de l'intertextualité au sens strict.

### Gérard Genette

En 1982, Gérard Genette publie *Palimpsestes* dans la collection « Poétique », qu'il co-dirige avec Tzvetan Todorov, aux éditions du Seuil. Cet ouvrage distingue d'entrée de jeu cinq types relevant de ce qu'il appelle la « transtextualité », qu'il définit comme « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>530</sup> ». L'intertextualité en constitue le premier type, correspondant à une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre<sup>531</sup> ». L'on retrouve la citation, le plagiat et l'allusion parmi les exemples de techniques intertextuelles que répertorie Genette. Comme le souligne le poéticien lui-même, sa vision de l'intertextualité contraste avec celle de Michael Riffaterre : « [il] définit, en principe, l'intertextualité d'une manière

---

<sup>528</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 275.

<sup>529</sup> Voir *ibid.*, p. 275-278.

<sup>530</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 8.

beaucoup plus vaste que je ne le fais ici, et extensive en apparence à tout ce que je nomme transtextualité<sup>532</sup> ». Genette ajoute :

cette extension de principe s'accompagne d'une restriction de fait, car les rapports étudiés par Riffaterre sont toujours de l'ordre des microstructures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. La « trace » intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble, champ de pertinence des relations que j'étudierai ici<sup>533</sup>.

Genette reproche à Riffaterre un certain laxisme, perceptible dans les contradictions relevant de sa conception (très large) de l'intertextualité et de son approche personnelle (très restreinte) de l'analyse intertextuelle. C'est sans doute pour parer ce genre d'écueil que Genette propose une typologie du vaste phénomène de la transtextualité.

Le deuxième type de transtextualité correspond au paratexte (dont il a été question dans le deuxième chapitre de cette étude) que Genette définit comme une « relation [...] que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.<sup>534</sup> ». Le troisième type, la métatextualité, implique une « relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer<sup>535</sup> ». L'hypertextualité, le quatrième type, se rapporte à « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>536</sup> ». La transformation,

---

<sup>532</sup> *Idem.*

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>534</sup> *Idem.*

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 11-12.



l'imitation et la parodie en sont des exemples. Finalement, le cinquième type de transtextualité se rattache à l'architextualité, qui se réfère à la « qualité générique » du texte : il s'agit d'une « relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique<sup>537</sup> ».

Genette prend soin de préciser, par ailleurs, qu'« il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives<sup>538</sup> ». Il demeure cependant que la typologie qu'établit Genette permet de résoudre, en partie, la confusion constatée chez les critiques depuis les années 1970 : l'intertextualité implique-t-elle d'abord une dimension relationnelle ou transformationnelle ? Par sa classification, Genette tranche la question : l'intertextualité (premier type) vient souligner la composante relationnelle entre les textes, alors que l'hypertextualité (quatrième type) permet d'envisager le rapport du texte-source au texte centreur dans sa dimension transformationnelle<sup>539</sup>.

### Tiphaine Samoyault

Presque vingt ans après la parution de *Palimpsestes*, Tiphaine Samoyault publie un petit ouvrage adéquatement intitulé *L'Intertextualité*, dans lequel elle se propose d'effectuer la synthèse des grandes conceptions de l'intertextualité et d'en exposer les pratiques. Elle place fermement son approche sous le signe de la *mémoire de la littérature*, sous-titre de son ouvrage :

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>539</sup> C'est ce que souligne aussi Tiphaine Samoyault dans son résumé de la pensée de Gérard Genette (voir Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan / HER, 2001, p. 20).

Il me semble important de reprendre les éléments du dossier, d'en faire une synthèse historique et critique, tout en proposant des moyens pour penser l'intertextualité de manière unifiée, en rassemblant ses traits autour de l'idée de mémoire. Qu'est-elle d'autre, en effet, que la mémoire que la littérature a d'elle-même ? Entre ressassement mélancolique, où elle se contemple dans son propre miroir, et reprise subversive ou ludique, quand la création est subordonnée au dépassement de ce qui la précède, la littérature ne cesse de se souvenir et de porter un désir identique, celui-là même de la littérature<sup>540</sup>.

Consciente du flou entourant la notion d'intertextualité qui persiste plus de trente ans après son entrée dans le monde de la critique littéraire, Samoyault opte pour l'emploi d'une nette distinction nominale entre les conceptions extensives voyant le « texte » comme un discours (ou le produit d'une pratique signifiante quelconque) et les conceptions restreintes s'intéressant spécifiquement aux textes littéraires :

les usagers de l'intertextualité ne peuvent plus utiliser impunément le terme : ils doivent choisir entre son extension généralisante et essentiellement dialogique (Bakhtine, même si l'application qu'en fait ce dernier sur les textes débouche sur des analyses poétiques) ou sa formalisation théorique, visant à mettre au jour des pratiques (Genette). À tel point que, malgré Kristeva et *Tel Quel*, il semble préférable de conserver le terme de dialogisme pour désigner la première conception, et de réserver celui d'intertextualité pour la seconde<sup>541</sup>.

Il s'agit d'une solution que nous adoptons dans le cadre de cette étude puisqu'il existe, dans les témoignages, une différence notable entre le dialogisme reprenant les « mots d'autrui » présents dans la sphère concentrationnaire et l'intertextualité proprement littéraire. Cette différence mérite, selon nous, une analyse spécifique appropriée aux contextes respectifs. Affirmant que « l'intertextualité cherche davantage aujourd'hui à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire<sup>542</sup> », Samoyault ajoute : « Si l'on accepte de traiter des phénomènes décrits par Bakhtine en termes de polyphonie et de dialogue, il est possible de limiter l'intertextualité à l'approche de faits textuels précis et repérables, d'en faire un concept

---

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 29.

critique opératoire et d'en dresser une typologie<sup>543</sup> ». La classification que propose Samoyault s'inspire grandement de la distinction qu'opère Genette entre l'intertextualité (premier type relevant de la dimension relationnelle) et l'hypertextualité (quatrième type tenant de la composante transformationnelle)<sup>544</sup>. Samoyault classe d'abord les figures relationnelles (citation, référence, allusion, plagiat), puis les figures transformationnelles (parodie, pastiche), pour revenir ensuite aux techniques relationnelles afin d'énumérer de nombreuses opérations qu'elle qualifie d'« intégration/collage », qui présentent « l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle<sup>545</sup> ». Sans vouloir entrer ici dans les détails de cette typologie<sup>546</sup>, nous en emprunterons certains de ses éléments lorsque cela s'avèrera opportun dans notre analyse.

### **Notre approche**

Au début des années 1980, Marc Angenot travaillait à son ouvrage *1889 : Un état du discours social* et devait se pencher sur l'utilité de la notion d'intertextualité spécifique à son étude. Dans un article sur l'intertextualité publié en 1983, il allait au-delà de sa critique initiale du flou notionnel en concluant que « la question n'est pas de savoir ce que "veut dire" *intertextualité*, mais "à quoi ça sert"<sup>547</sup> ». Dans un autre article paru à ce sujet la même année, il ajoutait : « Il faut donc à mon avis que le chercheur, mettant cartes sur table, expose et manifeste sa propre problématique tout en laissant voir de quelles filiations théoriques elle

---

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>544</sup> Voir *ibid.*, p. 33-34.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>546</sup> Voir à ce sujet *ibid.*, p. 34-50.

<sup>547</sup> Marc Angenot, « L'"intertextualité" : Enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983, p. 132.

provient et quelles visées elle est censée accommoder<sup>548</sup> ». Suivant le conseil d'Angenot, nous nous proposons d'exposer notre vision de l'intertextualité à la lumière des études majeures que nous venons de présenter, en en retenant les caractéristiques utiles à l'analyse d'un corpus de témoignages sur l'expérience concentrationnaire.

L'organisation des trois derniers chapitres de cette étude respecte la distinction entre dialogisme et intertextualité que prône Tiphaine Samoyault : nous abordons en effet le dialogisme dans le chapitre précédent pour parler de la reprise dans les témoignages des discours en circulation dans la sphère concentrationnaire ; ce chapitre-ci se penche sur l'intertextualité spécifiquement littéraire présente dans les témoignages ; le chapitre suivant, enfin, s'intéressera à l'intermédialité, c'est-à-dire à l'intégration de références provenant d'un autre médium (extra-littéraire) dans le médium premier (écrit). Pour le dire autrement : si, dans ces trois chapitres, tous les textes centraux correspondent à des témoignages écrits, les conceptions du « texte » d'origine touchent, dans l'ordre, celles du discours (Bakhtine), du texte écrit (Jenny, Genette, Samoyault) et du produit de toute pratique signifiante (Kristeva, Barthes, Riffaterre). Il vaut sans doute la peine de préciser par ailleurs que les études sur l'intermédialité suivent chronologiquement, en s'en inspirant, les réflexions sur l'intertextualité – aussi Barthes et Riffaterre ne pouvaient pas, bien sûr, insérer certaines de leurs analyses dans le champ de l'intermédialité.

Dans le cadre de cette étude, nous optons pour une vision restreinte de l'intertextualité, laquelle correspond pour nous à la présence, dans un texte écrit (le témoignage), d'un autre

---

<sup>548</sup> Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *art. cit.*, p. 103.

texte écrit. Nous favorisons la dimension relationnelle de l'intertextualité, tout en prenant aussi en compte sa composante transformationnelle : nous précisons, lorsque ce sera opportun, l'appartenance de l'exemple analysé à l'un ou l'autre des types répertoriés par Genette et par Samoyault. Notre étude accordera une importance prépondérante à la difficulté soulevée par Laurent Jenny quant au degré d'explicitation de l'intertextualité en ceci que nous devons nous interroger sur la pertinence – ou la force évocatrice – de certaines techniques intertextuelles présentes dans les témoignages (la perception de l'adjectif « dantesque » ne se trouvera pas sur le même niveau intertextuel qu'un hypertexte avec transformation d'un passage de *L'Inferno* de Dante, par exemple). Outre le fait que nous considérons, à l'instar de Tiphaine Samoyault, que le recours à l'intertextualité révèle au sein du texte une profonde volonté de renouer avec une tradition littéraire, nous réfléchissons plus particulièrement dans ce chapitre au rôle de l'intertextualité dans des témoignages écrits (et publiés) dans l'après-guerre. Pour le formuler en d'autres termes purement utilitaristes : à quoi le rappel à des œuvres littéraires pouvait-il bien « servir » aux auteurs-survivants, qui au demeurant refusaient d'emblée d'associer leur témoignage à la fiction et, par extension, à la littérature ? L'exclusion sur le plan architextuel s'étend-elle au plan intertextuel ? L'intertextualité – qui pénètre nos imaginaires et nos visions du monde – ne consiste pas en un cadre générique, mais bien à un réseau de renvois au sein du genre du témoignage. Voilà, à notre avis, l'utilité de l'intertextualité, qui permet aux auteurs-survivants d'évoquer des univers fictionnels – pouvant mieux toucher l'imagination de leur lecteur – sans cependant inscrire leur témoignage dans le genre de la fiction. Tout comme chez Barthes, Riffaterre et Jenny, le rôle du lecteur trouvera en effet une place dominante dans notre analyse, car nous croyons fermement que les auteurs-survivants écrivaient avec une conscience très claire de leur lecteur modèle.

## Présence de la littérature dans les camps et au seuil des témoignages

La majorité des témoignages publiés dans l'immédiat après-guerre montre l'importance de la littérature pour les détenus au temps de leur incarcération : il s'agit d'une intertextualité diégétique nécessairement relationnelle, puisqu'elle endosse une fonction illustrative. Cherchant à ancrer leur témoignage dans une tradition littéraire tout en soulignant leur attachement à la littérature, environ le quart des auteurs du corpus élargi se servent d'une épigraphe, c'est-à-dire d'une citation paratextuelle placée en tête d'ouvrage. Cette partie s'intéresse aux liens relationnels qu'entretiennent les témoignages avec des œuvres de la littérature.

### Intertextualité diégétique

Lieux d'esclavage, de violence et de meurtre, les camps de concentration nazis se posent comme l'envers absolu de l'humanisme et de la culture. Il se révèle *a priori* difficile de concevoir ces systèmes de la destruction humaine comme le point d'appui d'une effervescence créatrice importante. Et pourtant, la recherche des dernières années démontre que les pratiques artistiques et littéraires avaient bel et bien cours parmi la population asservie des camps nazis<sup>549</sup>. Mis devant l'imminence de leur propre mort et éprouvant l'angoisse de l'écroulement prochain de la civilisation, les prisonniers écrivent et chantent dans un dernier sursaut d'humanité. Dans un article se penchant sur les thèmes récurrents de la poésie yiddish rédigée

---

<sup>549</sup> Voir par exemple Frieda W. Aaron, *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps*, Albany, State University of New York Press, 1990 ; Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg, 2011 ; Lisa Peschel, *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezin/Theresienstadt Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

dans les ghettos et les camps, Miryam Trinh souligne la tendance chez les internés à se conformer à des modèles classiques, bibliques ou relevant de traditions populaires, ravivant ainsi leur mémoire culturelle d'avant-guerre et leur sentiment d'appartenance à une identité collective<sup>550</sup>. Examinant le cas de l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* composée clandestinement à Ravensbrück à l'automne 1944 sous la conduite de Germaine Tillion, Claire Audhuy en vient à une conclusion semblable en plus de faire valoir la dimension potentiellement salvatrice du maniement d'un tel bagage culturel : « privés de tout, les prisonniers étaient en premier lieu privés de repères. Face à un terrain hostile, meuble, glissant, il fallait chercher à poser quelques jalons pour avancer ; faire la lumière dans cette obscurité nazie<sup>551</sup> ». Rédigé par Germaine Tillion qui était parvenue à se cacher plusieurs jours de suite dans une caisse d'emballage grâce à la connivence de ses camarades, *Le Verfügbar aux Enfers* était ensuite partagé le soir entre les détenues françaises du *Block 32*. Œuvre hybride collective reprenant des chansons de registres variés en en détournant les paroles pour les faire correspondre à la situation des *Verfügbar*<sup>552</sup> dans le camp de Ravensbrück, *Le Verfügbar aux Enfers* se présente comme un exemple exceptionnel des provisions de résistance que contient l'évocation d'une culture commune<sup>553</sup>. En plus de combler – provisoirement et partiellement – le grand besoin de cohésion sociale que ressent l'individu dans l'adversité, la création collective réactivait la mémoire musicale et littéraire des détenues

---

<sup>550</sup> Miryam Trinh, « L'écriture poétique durant la Shoah. État de la recherche et étude de certains genres dans le corpus en yiddish », *Yod*, n° 16, 2011, p. 153-169 [<http://yod.revues.org/292>] (page consultée le 26 avril 2018).

<sup>551</sup> Claire Audhuy, « Du langage des hommes "normaux" », *Horizons/Théâtre*, n° 3, 2014, p. 5.

<sup>552</sup> Comme l'explique Germaine Tillion en 1946 : « On appelait *Verfügbar*, c'est-à-dire "disponibles" les prisonnières qui n'étaient pas inscrites dans une colonne de travail. Pour rester longtemps *Verfügbar*, il fallait la ruse et l'énergie d'un chef Sioux, ou, au contraire, être un déchet d'humanité, absolument inutilisable, et renvoyé de partout » (Germaine Tillion, « À la recherche de la vérité », *loc. cit.*, p. 29).

<sup>553</sup> Voir à ce sujet Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück*, *op. cit.*

qui y puisaient les ressources nécessaires à une meilleure compréhension du système dans lequel elles se trouvaient enfermées<sup>554</sup>.

La littérature avait bien sa place dans les camps nazis et les auteurs-survivants se font fort de le montrer dans leurs témoignages d'après-guerre. Représentations intertextuelles s'intégrant dans des textes rédigés après-coup, les références à cette présence littéraire dans l'univers concentrationnaire n'endossent pas les mêmes fonctions que l'intertextualité à l'œuvre dans les textes écrits au temps de l'incarcération. Prenons le cas du *Verfügbar aux Enfers* : Germaine Tillion l'avait composé dans le but premier de faire rire ses camarades, car le rire renfermait pour elle des vertus reviviscentes indispensables – « le rire, c'est le propre de l'homme » a-t-elle d'ailleurs déclaré en entrevue bien des décennies plus tard<sup>555</sup>, citant le célèbre aphorisme de Rabelais formulé en amont de sa gigantesque parodie *Gargantua*<sup>556</sup>. L'humour que contient *Le Verfügbar aux Enfers* provient en grande partie du détournement de paroles de chansons d'époque et de passages littéraires, dont le pastiche de la fable « La Mort et le Bûcheron » de Jean de La Fontaine constitue un exemple<sup>557</sup>. Ces techniques hypertextuelles relevant du régime ludique<sup>558</sup> inscrivent fermement l'œuvre dans une dimension intertextuelle

---

<sup>554</sup> Claire Audhuy, « Du langage des hommes “normaux” », *art. cit.*, p. 4 et 10-12.

<sup>555</sup> Rue89, « Germaine Tillion et le “Verfügbar aux Enfers” » [*sic*] [vidéo], *Dailymotion* [<http://www.dailymotion.com/video/x8zir0>] (page consultée le 28 avril 2018).

<sup>556</sup> « Mieux est de ris que de larmes écrire / Pource que rire est le propre de l'homme » (François Rabelais, « Aux Lecteurs », dans *Gargantua*, *op. cit.*, p. 55).

<sup>557</sup> Voir Germaine Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière, 2005, p. 144-146. Sur l'intertextualité littéraire dans *Le Verfügbar aux Enfers*, voir Ariane Santerre, « L'intertextualité dans *Le Verfügbar aux Enfers* et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, numéro spécial « Mémoire musicale et résistance. Autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », 2016, p. 55-77 [<http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/intertextualite-dans-le-verfugbar/>] (page consultée le 26 avril 2018).

<sup>558</sup> Gérard Genette classe les hypertextes selon trois régimes : ludique, satirique et sérieux. Dans le régime ludique, les hypertextes avec transformation relèvent de la parodie et les hypertextes avec imitation, du pastiche ; dans le régime satirique, la transformation correspond au travestissement et l'imitation, à la charge (« à la manière



transformationnelle : « Si l’adaptation et la réécriture font d’habitude écho à un emprunt, ici il s’agit d’une véritable réappropriation, car tout est à réinventer face aux camps nazis<sup>559</sup> », affirme encore Claire Audhuy. De leur côté, bien qu’attestant la présence de la littérature dans les camps nazis, les auteurs-survivants ne font pas état d’une activité parodique et ludique (relevant de transformations intertextuelles), sans doute parce qu’elle risquait d’être mal comprise par les lecteurs d’après-guerre. Les enjeux du témoignage – la constante précarité de sa crédibilité et l’horizon d’attente de son lecteur – participent de cette omission. Le simple fait de parler d’auteurs comiques ou de chansons d’opérette – perçues comme frivoles – serait allé à l’encontre des idées reçues sur les prisons et les camps. C’est d’ailleurs l’une des raisons principales pour lesquelles *Le Verfügbar aux Enfers* n’a pas fait l’objet d’une publication intégrale avant 2005, car nombre d’anciennes déportées craignaient que le public se méprenne sur la réalité de Ravensbrück<sup>560</sup>. Document contemporain du camp, *Le Verfügbar aux Enfers* a été créé pour un lectorat bien différent de celui pour lequel écrivaient les auteurs-survivants. Car pendant leur incarcération, les prisonnières rédigeaient pour elles-mêmes et pour leurs codétenues ; les auteurs de témoignages, quant à eux, écrivaient pour un public n’ayant pas vécu l’expérience concentrationnaire.

L’intertextualité testimoniale se reportant aux pratiques littéraires en usage dans les camps est avant tout relationnelle, accentuant par là l’importance de la mémoire de la littérature chez les prisonniers. En racontant le déroulement de l’une des « séances

---

de... ») ; dans le régime sérieux, la transformation se rapporte à la transposition et l’imitation, à la forgerie (voir à ce sujet Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 37).

<sup>559</sup> Claire Audhuy, « Du langage des hommes “normaux” », *art. cit.*, p. 11.

<sup>560</sup> Nelly Forget, « Témoignage sur l’improbable parcours d’un manuscrit : *Le Verfügbar aux Enfers* », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück*, *op. cit.*, p. 97-98.

récréatives » organisées par Gaston Riby, Robert Antelme effectue une double citation en citant son camarade Francis récitant Joachim Du Bellay :

« Francis monta sur la planche. [...] »  
« *Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage...* »  
Il disait très lentement, d'une voix monocorde et faible.  
– Plus fort ! criaient des types au fond de la stube.  
« ... *Et puis est retourné plein d'usage et raison...* »  
Francis essayait de dire plus fort, mais il n'y parvenait pas. Sa figure était immobile, triste, ses yeux étaient fixes. L'hiver du zaun-kommando était imprégné dessus ; sur sa voix aussi qui était épuisée. Il mettait toute son application à bien détacher les mots et à garder le même rythme dans sa diction. Jusqu'au bout il se tint raide, angoissé comme s'il avait eu à dire l'une des choses les plus rares, les plus secrètes qu'il lui fût jamais arrivé d'exprimer ; comme s'il avait eu peur que, brutalement, le poème ne se brise dans sa bouche. (EH, p. 292-293 ; l'auteur souligne)

Antelme utilise la technique de la citation marquée (par des guillemets *et* des italiques) que Tiphaine Samoyault répertorie parmi les types d'intégration-installation. La citation marquée « peut ne pas être intimidante pour le lecteur, lorsqu'elle est accompagnée d'une explication didactique », ou paraître « plus intimidante lorsque sa présence est signalée par des guillemets sans que soit indiquée sa source », car « [l]e lecteur qui ne [la] reconnaît pas [...] est placé en situation d'ignorance et d'infériorité face au destinataire<sup>561</sup> ». La citation d'Antelme, dont la source n'est pas donnée, correspond au deuxième cas de figure, bien que l'identification du poème soit facilitée par la coïncidence entre le titre du sonnet provenant des *Regrets* de Du Bellay et le premier hémistiche du premier vers. L'intertextualité présente dans cet extrait témoigne d'abord de l'attachement que ressentent les détenus pour une tradition littéraire nationale, ce que corrobore une description préalable des préparatifs pour la séance récréative :

Gaston avait demandé à des copains d'essayer de se souvenir des poésies qu'ils connaissaient et d'essayer de les transcrire. Chacun d'eux, le soir, allongé sur sa paille essayait de se souvenir et quand il n'y parvenait pas, allait consulter un copain. Ainsi, des poèmes entiers avaient pu être reconstitués par l'addition des souvenirs qui était aussi une addition de forces. Lancelot – un marin qui était mort peu de temps avant cette réunion –

---

<sup>561</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 43.

avait transcrit des poèmes sur des petits bouts de carton qu'il avait trouvés au magasin de l'usine.

*C'était sur un des bouts de carton laissés par Lancelot que Francis avait étudié la poésie qu'il voulait maintenant réciter sans la lire.* (EH, p. 290-291 ; nous soulignons)

Si Antelme insiste sur la richesse que confère la collaboration à la réécriture des poèmes, il évoque au surplus une figure importante se positionnant à la source de la tradition littéraire de langue romane – et donc de la tradition romanesque : Lancelot. Il se pourrait qu'à tout hasard, un détenu ait effectivement été connu sous le nom de Lancelot à Gandersheim, mais il n'empêche que dans ce contexte testimonial décrivant la volonté des concentrationnaires déracinés de renouer avec leur bagage culturel, la référence au chevalier des romans de la Table Ronde signifie énormément. La mémoire littéraire qu'invoquent collectivement les prisonniers français se fonde « sur un des bouts de carton laissés par Lancelot ».

Or pour revenir au passage de la récitation du sonnet de Du Bellay, son intertextualité endosse d'autres fonctions, car ce poème particulier, écrit alors que son auteur résidait à Rome, est empreint de la nostalgie du pays natal : la France. Les deux vers que cite Antelme laissent entendre le désir du retour – « Heureux qui [...] est retourné » – après un interminable voyage tel que celui de l'*Odyssée* : l'intertextualité bellayienne se double de celle d'Homère que contient « Heureux qui comme Ulysse ». Un désir ardent du retour en sol français après une odyssée homérique : voilà ce que ressentent les concentrationnaires au moment où ils récitent ces vers. Aussi Antelme, entourant la citation du sonnet d'une description venant parachever la signification intertextuelle de ce passage, souligne que Francis déclame « comme s'il avait eu à dire l'une des choses les plus rares, les plus secrètes qu'il lui fût jamais arrivé d'exprimer » : le souhait du retour. Cruellement affaibli par les assauts de « [l]'hiver du zaun-kommando », Francis récite avec angoisse, « comme s'il avait eu peur que, brutalement,

le poème ne se brise dans sa bouche », que le sens du sonnet s’effondre et, avec lui, tout espoir de retour.

Dans *Quinze Mois à Buchenwald*, Marcel Conversy montre, dans un même passage, l’importance de la récitation et de la création au temps de l’emprisonnement :

Un heureux hasard a mis entre mes mains une *Anthologie de la Poésie française*, à laquelle ne manquent que deux cents pages. Dans le tumulte insensé, je réussis à lire Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry ; je m’oblige à apprendre par cœur une douzaine de poèmes. Je me les récite à mi-voix, seul à m’entendre dans le bruit. Je m’isole avec ces enchanteurs et me trouve réconforté des merveilleuses images qu’évoquent les vers, là-bas au pays de l’illusion, du tendre, de la beauté, de la grâce, de l’amour. Durant quelques moments j’échappe à la géhenne, quel contraste !

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,  
Et puis voici mon cœur...*

Plusieurs détenus ont mis en vers les pages marquantes de leur douloureux martyre, certains ont même réussi à s’évader mentalement et à composer d’aimables sonnets, sur leur village, sur la forêt, sur les ruisseaux et les beautés du coin de France où leur cœur demeure. (QB, p. 174 ; l’auteur souligne)

La source de la citation marquée par les italiques n’est pas donnée, bien que le nom de son auteur figure dans la courte liste des poètes nommés par Conversy. Il s’agit du premier vers et du premier hémistiche du second vers du poème « Green » issu du recueil *Romances sans paroles* de Paul Verlaine. La citation en elle-même n’enrichit guère le témoignage sur le plan intertextuel, servant plutôt d’exemple à l’attestation de la part de son auteur de l’utilité de la littérature dans les camps. La lecture et la récitation de poèmes gratifient en effet le prisonnier Conversy d’un réconfort certes passager, mais néanmoins essentiel. Et il constate un phénomène semblable parmi ses codétenus pratiquant la création poétique, laquelle leur permet, en plus de s’exprimer, de s’évader mentalement comme le peut Conversy en psalmodiant Verlaine et Mallarmé. À Auschwitz, Primo Levi aussi – nous le verrons – récitait Dante à son ami Jean Pikolo. Dans les camps, la récitation détient le rare pouvoir d’allier

collectivité humaine et mémoire culturelle, comme le souligne Alain Parrau – pour qui le poème, surtout, joue le rôle de « gardien par excellence de la mémoire » :

Reconstruire, par la parole, un espace commun : l'humanité des détenus se découvre aussi, dans les camps, comme ce qui peut se rassembler autour de la parole d'une œuvre, s'y retrouver et s'y affirmer. Réciter un poème devient ainsi un acte politique et humain décisif, le moment d'une affirmation collective des valeurs que le camp devait détruire<sup>562</sup>.

La poésie – récitée ou composée, provenant des grands poètes ou des internés dilettantes – contient en outre des ressources revigorantes dissimulées dans la puissance du verbe et dans la musicalité du rythme. Au détour d'une rime évocatrice, le prisonnier oublie, l'espace d'un instant, la hideur criminelle de ce qui l'entoure.

En racontant un épisode *a priori* anecdotique s'étant déroulé au *Kommando* de travail appelé *Planierungsmachen* (consistant à aplanir un champ de sable), Denise Dufournier va dans le même sens :

Il ne fallait plus lésiner avec le sable. Une montagne se dressait à mes pieds. Je donnai de vigoureux coups de pelles, tout en écoutant ma voisine réciter à mi-voix :  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté. (MM, p. 74)

Plusieurs niveaux d'interprétation de ce passage viennent à l'esprit. On peut d'abord se demander s'il véhicule de l'ironie, puisque « beauté, luxe, calme et volupté » contrastent radicalement avec la situation dans laquelle se trouvent les prisonnières. Qui plus est, associer la montagne de sable à l'« ordre » joue possiblement sur l'idée de la réputation de l'ordre nazi. Interrogeons-nous cependant sur la citation elle-même, qui provient de « L'invitation au voyage » des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Comme chez Conversy, l'intertextualité peut assumer une fonction illustrative, attirant l'attention sur le fait que la récitation poétique agit comme un baume sur la détresse des détenus. Or l'intertextualité baudelairienne contient

---

<sup>562</sup> Alain Parrau, *Écrire les camps*, op. cit., p. 223 et 219.

un sens caché venant enrichir cette fonction illustrative, car « L'invitation au voyage » des *Fleurs du Mal* convoque le poème du même titre publié douze ans plus tard dans *Le Spleen de Paris*. Dans sa version en prose, « L'invitation au voyage » précise la nature du « pays qui te ressemble » auquel renvoie le déictique « là » dans le vers cité par Dufournier : il s'agit d'un « pays de Cocagne », mobilisant aussitôt le rôle de l'imaginaire. Et le poème en prose d'exemplifier une situation – familière aux détenus – lors de laquelle s'impose le recours au pays de Cocagne : « Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous *dans les froides misères*, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ? [...] Oui, c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par *l'infini des sensations*<sup>563</sup> ». Voilà le but recherché par la concentrationnaire récitant des vers de Baudelaire : atteindre par l'imagination un pays d'abondance où elle pourra demeurer un moment – qui lui semblera, *dans cet instant*, infini. Conversy avait peut-être senti lui aussi cet instant d'infini en récitant Verlaine... Toujours est-il que les extraits choisis des témoignages de Conversy et de Dufournier s'assimilent à plusieurs égards. Et si les citations intertextuelles indiquent la valeur qu'ont les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle pour les déportés français dépositaires d'un enseignement classique<sup>564</sup>, elles révèlent également leur identification aux poètes maudits qui ont su forger du sens et semer la beauté malgré une vie chargée d'épreuves.

---

<sup>563</sup> Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », dans *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006 [1869], p. 143 ; nous soulignons.

<sup>564</sup> Dès 1890, l'acception du mot « classique » s'élargit dans les programmes de l'enseignement public en France. La Commission dite des auteurs classiques accepte l'enseignement des « grands écrivains du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles », en recommandant cependant aux professeurs « la plus grande prudence » (« Arrêté du 28 janvier 1890 relatif aux programmes de l'enseignement secondaire classique », *Bulletin administratif*, t. 47, p. 99, note 3, cité dans Michel Leroy, « La littérature française dans les instructions officielles au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002-2003, p. 365-387 [<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-3-page-365.html#no24>] (page consultée le 28 mai 2018)).

Denise Dufournier offre un autre exemple d'intertextualité que l'on peut appeler « salutaire », en ce sens que sa fonction consiste à montrer, dans les témoignages, que la littérature pouvait servir à contrer le désespoir des concentrationnaires. Dufournier raconte ainsi une illumination littéraire qui la frappe peu après son entrée à Ravensbrück, alors qu'elle risque de succomber à la panique :

Prise de vertige au bord du gouffre épouvantable dans lequel j'eus, pour une seconde, l'impression que nous allions nous abîmer, je me souvins de cette phrase de Gide, que j'avais gravée sur le mur sordide de ma cellule : « Nathanaël, que la beauté soit dans ton regard, et non point dans la chose regardée. » (MM, p. 42)

La formule gidienne lui rappelle que la force morale réside en elle, et qu'elle se doit de puiser en son sein la capacité de résister à l'horreur qui l'entoure. Il s'agit d'une citation typique de la temporalité diégétique du *Lager* puisqu'elle renferme, comme dans beaucoup d'autres témoignages, des caractéristiques lumineuses et positives ; plus encore, elle est imparfaitement remémorée. Marquée par des guillemets, cette citation issue des *Nourritures terrestres* d'André Gide devrait en effet se lire : « Que *l'importance* soit dans ton regard, non dans la chose regardée<sup>565</sup> ». Au moment de la rédaction de son témoignage, par opposition à celui de l'incarcération, Dufournier aurait pu vérifier l'exacte formulation de ce passage des *Nourritures terrestres*. Il se pourrait très bien qu'écrivant dans la fièvre du retour, elle ait tout simplement manqué de temps et d'énergie pour ce faire. Mais il se pourrait également que Dufournier ait consciemment décidé de conserver la citation dans sa forme erronée pour en faire une démonstration de la faillibilité de sa mémoire pendant son emprisonnement et, par là même, un gage de la véracité de son récit. Il se pourrait aussi, finalement, qu'elle ait effectué

---

<sup>565</sup> André Gide, *Les Nourritures terrestres*, suivi de *Les Nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1917-1936 [1897-1935], p. 20 ; l'auteur souligne.

le choix d'écrire *de mémoire*, et que la citation lui soit restée ainsi : la mémoire primerait alors, ici, sur l'authentification des sources.

Giuliana Tedeschi, à son tour, met en relief l'appétence des détenues de son *Block* pour les histoires :

*“Racconta, racconta, tu che sai raccontare, una storia!” Era ormai consuetudine che ritornando dal lavoro la sera io raccontassi una novella, un libro, un film. E il racconto ci trasportava lontano, in un mondo dove esistevano libri allineati nei ben noti scaffali, penne e matite sul tavolo, la musica, la radio e il grammofo, un mondo dove eravamo Uomini e Donne e non semplice “Mensch”. “Ragazze mie, vi racconterò una novella; ma questa volta non del potente Kuprin, dell’indimenticabile Cèchov, dell’adorabile Guy de Maupassant, la mia novella, una novella vera”<sup>566</sup>. (QP, p. 31-32)*

Ce passage n'offre qu'un faible degré d'intertextualité, pour reprendre le terme de Laurent Jenny, en ce sens qu'il ne mentionne que des noms d'auteurs, ce que Tiphaine Samoyault qualifie de « références simples<sup>567</sup> ». Or Giuliana Tedeschi propose une réflexion importante sur ce que ces histoires suscitent chez les concentrationnaires asservies : la prisonnière Tedeschi endosse le rôle de conteuse et, avec son auditoire, elles parviennent ensemble à raviver la mémoire de leur humanité. Mais plus encore, le témoignage présente un moment particulier où la prisonnière-conteuse offre à ses codétenues de leur raconter cette fois une histoire vraie. Ce passage précis clôt le deuxième chapitre de *Questo povero corpo*. Le troisième chapitre, le seul de tout le témoignage à être narré à la troisième personne plutôt qu'au « je » et au « nous », commence par l'arrivée d'un convoi à Birkenau : « *Il treno fermo*

---

<sup>566</sup> « “Raconte, raconte une histoire, toi qui sais raconter !” Il était désormais habituel qu'en revenant du travail le soir, je raconte une *novella*, un livre, un film. Et le récit nous transportait au loin, dans un monde où existaient des livres alignés dans des étagères bien connues, des plumes et des crayons sur la table, la musique, la radio et le gramophone, un monde où nous étions des hommes et des femmes et non de simples “*Menschen*”. “Mes amies, je vous raconterai une *novella*, mais cette fois non pas du puissant Kouprine, de l'inoubliable Tchekhov, de l'adorable Guy de Maupassant. Je vous raconterai ma *novella*, une vraie *novella*” » (notre traduction).

<sup>567</sup> Samoyault estime que dans le cas des références simples, « [l']intertexte est dilué, il devient presque interminable » puisque le nom d'un auteur ou d'un personnage « peut renvoyer à de multiples textes » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 44).



*sui binari proveniva dalla Francia*<sup>568</sup> » (QP, p. 35). Il raconte brièvement la rencontre entre une femme d'une cinquantaine d'années débarquant à Auschwitz-Birkenau et un jeune prisonnier dont l'obligation consiste à décharger les wagons. Obtenant conseil du jeune homme après lui avoir fait comprendre qu'elle aurait pu être sa mère, la femme réussit à passer la sélection initiale, à la suite de quoi le jeune détenu apparaît transfiguré par une « *espressione umana che sembrava esserne sparita per sempre*<sup>569</sup> » (QP, p. 38) sous l'effet de la joie d'avoir retrouvé une mère. Ce chapitre se termine particulièrement bien pour un témoignage concentrationnaire et il est permis d'y lire la « vraie *novella* » que la prisonnière-conteuse Tedeschi s'apprêtait à raconter à ses camarades de chambrée dans le chapitre précédent. Positive et empreinte du pouvoir des mots, cette histoire pouvait permettre aux détenues d'espérer qu'un reste d'humanité demeure possible, même à Auschwitz-Birkenau.

Les exemples précédents mettent de l'avant le pouvoir agissant de la littérature, laquelle donne vie à un monde humain, « un monde où exist[ent] des livres » : pendant quelque temps, les détenus se trouvent « transportés ». La récitation, qui plus est, devient une forme rusée de résistance dans la mesure où elle s'avère difficilement détectable. Or si la littérature renfermait des vertus *salutaires* à l'époque du camp, comme nous venons de le voir, il demeure toutefois important de garder à l'esprit qu'elles n'étaient en aucun cas *salvatrices*. La littérature pouvait servir d'outil afin de contrer – momentanément – le désespoir, mais elle ne garantissait pas la survie ; la littérature pouvait apporter un refuge mental permettant d'augmenter les *chances* de survie, mais la survie ne *tenait* pas à la littérature. Il serait dangereusement faux d'avancer que le bagage littéraire et artistique a *sauvé* certains

---

<sup>568</sup> « Le train arrêté sur la voie provenait de la France » (notre traduction).

<sup>569</sup> « [E]xpression humaine qui avait semblé l'avoir quitté à jamais » (notre traduction).

concentrationnaires particulièrement cultivés. Dans l'appendice qu'il écrit en 1976 à *Se questo è un uomo* pour répondre aux questions fréquentes qu'il s'entend poser, Primo Levi affirme qu'il a dû sa survie principalement à la chance (SC, p. 315). Sélections arbitraires, attributions de *Kommandos* de travail aléatoires, maladies infectieuses : chaque jour apportait son lot de périls auxquels on ne réchappait souvent que par hasard. Au niveau de l'individu, les facteurs physiques – jeunesse, santé – prenaient bien largement le pas sur tout facteur intérieur – force morale, bagage culturel. Lorsque les auteurs-survivants utilisent l'intertextualité afin de montrer l'importance qu'a pu prendre pour eux la littérature dans les camps, ils laissent toujours entendre, explicitement ou implicitement, l'éphémérité de son caractère. Ce faisant, ils révèlent aussi l'étendue du sens que les détenus réduits aux plus cruelles extrémités attribuaient aux fragments littéraires qu'ils parvenaient à arracher à leur mémoire vacillante – un sens qu'ils se feront fort de réactiver au sortir de l'enfer concentrationnaire.

### Les épigraphes

Pour montrer l'importance qu'ils accordent à la littérature et suivant la voie tracée par une coutume littéraire déjà bien établie, environ le quart des auteurs-survivants du corpus élargi (principal et secondaire) placent une épigraphe en tête de leur témoignage – deux d'entre eux, Ettore Accorsi (*Psaumes*, 125, 7-8) et Georges Wellers (*Ecclésiastes*, 9, 2), citent des passages de la Bible. L'Italien antifasciste Enea Fergnani, par exemple, cite en français une pensée de Blaise Pascal représentative de la force morale des déportés résistants : « Craindre la mort hors du péril et non dans le péril ; car il faut être homme<sup>570</sup> ». « Courte

---

<sup>570</sup> Enea Fergnani, *Un Uomo e tre numeri*, op. cit., p. 19.

citation qu'un auteur met en tête d'un livre [...] pour en indiquer l'esprit<sup>571</sup> », l'épigraphe est, par définition, une citation intertextuelle. Cependant, du fait de son emplacement, sa relation à l'intertextualité diffère de celle de citations contenues à même un livre (comme celles citées précédemment pour souligner la présence de la littérature dans les camps). Dans la typologie de la transtextualité que dresse Gérard Genette, l'épigraphe appartient en effet au paratexte puisqu'elle entoure l'œuvre<sup>572</sup>. Le théoricien définira plus précisément le paratexte dans *Seuils* en insistant sur le fait qu'il sert surtout à *présenter* le livre et, ainsi, à en assurer la réception<sup>573</sup> (nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette étude). De plus, puisque la citation vient sans commentaire, l'épigraphe lance très clairement au lecteur une invitation à l'interprétation (tout en orientant cette interprétation). L'intertextualité contenue dans l'épigraphe sert donc, dans une visée pragmatique, à jeter un éclairage spécifique sur le témoignage tout entier.

Louise Alcan choisit comme épigraphe des vers de Paul Éluard s'accordant avec son éthique testimoniale : « “Je dis ce que je vois, / ce que je sais, / ce qui est vrai”. Paul ELUARD (Les Armes de la Douleur)<sup>574</sup> ». En plus d'insister d'entrée de jeu sur la véracité de son récit – thème commun aux auteurs-survivants –, Alcan explique par son épigraphe le titre de son témoignage<sup>575</sup> : *Sans Armes et sans bagages* fait en effet écho aux « Armes de la douleur »

---

<sup>571</sup> Alain Rey (dir.), « Épigraphe », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], *op. cit.*

<sup>572</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>573</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>574</sup> Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>575</sup> Deux autres survivantes choisissent un titre intertextuel pour leur témoignage d'après-guerre : Denise Dufournier (*La Maison des morts*) et Luciana Nissim (« Ricordi della casa dei morti » (« Souvenirs de la maison des morts »), dans Luciana Nissim et Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, Turin, Vincenzo Ramella Editore, 1946, p. 18-58)) convoquent toutes deux le titre du témoignage de Fédor Dostoïevski sur son temps passé dans un bain sibérien, *Souvenirs de la maison des morts* (*op. cit.*). Cette même chronique influence par ailleurs Primo Levi, qui dépeint certains de ses personnages d'après ceux de Dostoïevski : Kuhn et Ziegler s'inspirent du Juif orthodoxe Isaïe Fomitch, tandis que Jean (Pikolo) se calque sur le jeune Circassien Ali à qui le narrateur apprend à lire le russe à l'aide du Nouveau Testament (voir Guido Furci, « L'héritage nu. Mises en

d'Éluard. À première vue, le titre du témoignage évoque le manque à la source de l'impuissance des victimes du nazisme ; avec l'apport de sens que lui confère l'épigraphe de par sa relation intertextuelle au poème, le témoignage se charge d'une signification nouvelle : dans la tourmente d'une douleur immense, ces mêmes victimes se tournent vers les armes de l'esprit. Dépourvus de bagages, dépourvus de tout, les détenus portent en eux l'arsenal secret de leur culture. Avec cette épigraphe, Louise Alcan vient contrer, de manière implicite, l'idée que la littérature ne dit pas « vrai ». Mais plus encore, le choix d'Alcan de citer Paul Éluard, célébré dans l'après-guerre comme poète de la Résistance, découle d'une volonté délibérée d'affilier son témoignage au mouvement résistant – et, par la position paratextuelle de l'épigraphe, de le présenter comme tel. Le poème engagé dont est tirée la citation, qui reprend ses trois derniers vers, s'insurge contre l'occupant en dénonçant ses crimes. Il paraît d'abord à Toulouse dans un recueil du même titre en 1944, puis dans la première (1944) et la deuxième édition (1945) du recueil *Au rendez-vous allemand*<sup>576</sup>. Sauf dans l'édition originale, le poème est dédié « à la mémoire de Lucien Legros fusillé pour ses dix-huit ans<sup>577</sup> ». Dans un appendice intitulé « Raisons d'écrire » qu'il rédige pour *Au rendez-vous allemand*, Éluard explique les événements à l'origine de son poème « Les Armes de la douleur » :

D'une façon ou d'une autre, *la poésie a toujours la vérité pour soutien*. [...] En avril 1942 un élève de l'École alsacienne, Lucien Legros, âgé de dix-sept ans, était arrêté à la suite d'une manifestation au lycée Buffon. Jugé en juin de la même année par le Tribunal d'État français, il fut condamné aux travaux forcés à perpétuité, puis livré à la Gestapo. Pendant tout le temps qu'ils le gardèrent, les Allemands reconnurent son intelligence, sa culture et ses qualités incontestables de musicien et de peintre, jusqu'au moment où ils le condamnèrent à mort. [...]

---

fiction du “témoin historique”. Primo Levi – Aharon Appelfeld – Philip Roth », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 110).

<sup>576</sup> Paul Éluard, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, vol. I, p. 1631.

<sup>577</sup> Paul Éluard, « Les Armes de la douleur », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1225.

[L]ui, devant le Tribunal allemand, avait, lorsqu'il sentit sa cause perdue, proclamé très haut ses convictions, son amour pour la France et avoué tout le mal qu'il avait pu faire à nos ennemis... Et comme l'Allemagne était généreuse, Goering le gracia... Et comme l'Allemagne est impitoyable, le même Goering, quelques jours après, le fit exécuter comme otage. Il fallait pour tenter d'obtenir les noms de ses complices, le faire passer par ces alternatives atroces d'espoir et de désespoir. Ils le torturèrent physiquement et moralement. Il fut enterré à Ivry avec quatre de ses camarades<sup>578</sup>.

À l'image d'Éluard, Louise Alcan s'applique à dénoncer les crimes perpétrés par les nazis, en ayant, avant toute chose, « la vérité pour soutien ».

David Rousset, pour sa part, inscrit d'emblée son témoignage dans le registre grotesque en citant un passage d'*Ubu enchaîné*, qu'il fait suivre d'une simple phrase de son cru :

Votre liberté est trop simple, mon bel ami, pour faire une bonne fourchette à escargot, instrument bifide. Et je suis scellé dans la muraille. Bonne nuit. Les becs de gaz s'allument dehors par nos ordres au cas où la comète que vous filerez – nous le savons par notre science en météorologie – ne serait point un astre suffisant. *Vous verrez très loin dans le froid, la faim et le vide*. Il est l'heure de notre repos. Notre geôlier va vous congédier.

Alfred JARRY.  
(Ubu Enchaîné.)

Il existe une ordonnance Goering qui protège les grenouilles. (UC, p. 9 ; nous soulignons)

Mentionnons qu'un tel commentaire placé après une citation va à l'encontre de la tradition de l'épigraphe : Rousset la rend d'autant plus saisissante, tout en orientant davantage l'interprétation que peut en faire son lecteur. Le grotesque poussé aux limites de l'absurde faisant la réputation des pièces de Jarry influence nécessairement l'opinion du lecteur dans la mesure où la citation précède directement la formule concernant les responsabilités juridiques d'Hermann Göring envers les grenouilles. Placée dans le paratexte d'un témoignage détaillant les atrocités commises par le régime national-socialiste que représentait le commandant en chef de la Luftwaffe, cette phrase de Rousset montre tout l'absurde de l'État totalitaire,

---

<sup>578</sup> Paul Éluard, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1631-1632 ; nous soulignons.

d'autant plus que le cycle d'Ubu incarne précisément les abus tyranniques du pouvoir. La juxtaposition de la citation et de la formule rapprochent également le personnage historique du personnage fictionnel : Göring, surtout dans les dernières années du régime, s'apparente étrangement au Père Ubu, despote ridicule au ventre proéminent. À même la citation de Jarry se trouve de plus une phrase pouvant éveiller de profondes résonances chez un prisonnier du système concentrationnaire : « Vous verrez très loin dans le froid, la faim et le vide ». Le futur qu'emploie le Père Ubu dans l'épigraphe sert également d'avertissement au lecteur potentiel de Rousset : en lisant ceci, vous aussi vous apprêtez à voir loin dans les souffrances qui furent miennes. Placé dès le paratexte sous le signe d'Alfred Jarry, *L'Univers concentrationnaire* s'applique à continuer à tisser des liens avec le maître du théâtre grotesque.

La présence de la littérature dans les camps souligne son importance – salutaire – pour les détenus au temps de leur incarcération ; les épigraphes viennent confirmer ce rôle dans une forme liminaire d'intertextualité. Il nous semble à propos, dans ce qui suivra, de nous pencher plus à fond sur le recours intertextuel, dans les témoignages mêmes, à des auteurs particuliers, c'est-à-dire à Alfred Jarry, Franz Kafka et Dante Alighieri.

### **Figures littéraires : recours à Jarry, Kafka et Dante**

La partie précédente consacrée à l'intertextualité diégétique (au temps de l'emprisonnement) et liminaire (au seuil des témoignages) s'intéressait à l'importance – pour les détenus puis les auteurs-survivants – de la littérature dans son sens général. Assumant une fonction illustrative, ces intertextes étaient nécessairement relationnels (hormis, comme nous l'avons vu, dans le cas du *Verfügbar aux Enfers*, qui n'a pas fait l'objet d'une publication

intégrale avant 2005). Nous nous attachons ici à des *figures* littéraires en examinant le recours intertextuel – relationnel et transformationnel – à des écrivains spécifiques que privilégient certains survivants. Nous traitons d’abord de l’intérêt que porte David Rousset aux univers fictionnels d’Alfred Jarry et de Franz Kafka. Loin de refléter une prédilection pour ces deux écrivains commune chez les auteurs-survivants – seul Kafka se retrouve dans un autre témoignage de notre corpus, celui d’Aldo Bizzarri –, Rousset nous intéresse du fait qu’il revient constamment à Jarry et à Kafka tout au long de son témoignage. Il s’agit ainsi d’une des rares occurrences testimoniales – avec *Se questo è un uomo* de Levi, construit sur un intertexte dantesque – dans laquelle les recours intertextuels à des écrivains spécifiques s’effectuent d’une manière prolongée plutôt que ponctuelle. Une question se pose alors : que signifient les œuvres de Jarry et de Kafka pour Rousset ? Comment se les approprie-t-il afin d’activer l’imagination et la compréhension de son lecteur ? Nous examinons ensuite le recours à la figure littéraire de Dante Alighieri, de loin la plus courante parmi les témoignages concentrationnaires. Il nous semble important, pour cette raison, de nous pencher sur l’intertextualité dantesque manifeste dans plusieurs témoignages méconnus – représentatifs d’un grand nombre d’entre eux – en nous interrogeant sur ses fonctions spécifiquement testimoniales. Le recours à Dante chez Primo Levi s’avère incontournable dans notre analyse, qui se termine par l’intertextualité transformationnelle à l’œuvre dans le témoignage de Liana Millu.

#### Jarry et Kafka chez David Rousset

Au tout début de son témoignage, alors qu’il introduit le système concentrationnaire, David Rousset fait appel à deux références intertextuelles qui prendront une importance

éloquente au fil de sa narration. Ces références sont toutes deux convoquées par le biais d'adjectifs dérivés d'un nom de personnage ou d'auteur. Selon Tiphaine Samoyault, « [l]a référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage [...]. [L]e plus souvent, [...] le rapport à l'autre y est beaucoup plus ténu que dans le cas de la citation puisque l'hétérogénéité textuelle est quasiment absente<sup>579</sup> ». Elle rappelle à cet effet que, significativement, Gérard Genette n'inclut pas la référence dans sa typologie de la transtextualité. Établissant quant à elle une distinction entre la référence précise et la référence simple, Samoyault classe cette dernière parmi les opérations d'intégration-suggestion qui « exige[nt] une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements<sup>580</sup> ». La première référence qu'effectue Rousset renvoie au cycle d'Ubu vu précédemment dans l'épigraphe : « Et, dans un fantastique agrandissement d'ombre, des grotesques, ventre béant d'un rire désarticulé : obstination caricaturale à vivre. Les camps sont d'inspiration *ubuesque*. Buchenwald vit sous le signe d'un énorme humour, d'une bouffonnerie tragique » (UC, p. 13 ; nous soulignons). La proximité de cet intertexte de Jarry avec celui de l'épigraphe renforce, au seuil du témoignage, l'impression de démesure qui se dégage des camps. Rousset souligne davantage encore à quel point sa compréhension du système concentrationnaire se mêle à celle de l'univers d'Ubu. La deuxième référence intertextuelle placée au début du témoignage fait appel à l'imaginaire de Franz Kafka :

Et encore des bureaux toujours plus encombrés de fonctionnaires, détenus impeccables et affairés, des visages gris et sérieux, surgis d'un univers *kafkéen*, qui demandent poliment le nom et l'adresse de la personne à prévenir de votre mort, et tout est inscrit très posément sur de petites fiches préparées à l'avance. (UC, p. 15 ; nous soulignons)

---

<sup>579</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 35.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 44.



Le recours à l'œuvre de Kafka se révèle une manière particulièrement efficace de mettre en évidence les particularités bureaucratiques du système de concentration et d'extermination nazi. Comme Josef K. dans *Le Procès*, les prisonniers se retrouvent victimes d'une machine administrative aveugle et sont condamnés à mort conformément aux arrêtés d'une justice qu'ils ne reconnaissent pas<sup>581</sup>. Or nous nous devons, ici, de faire halte : nous avons utilisé le mot « efficace », car en tant que lectrice de Rousset, il nous semble qu'il soit « efficacement » parvenu à nous transmettre une part de son expérience. LECTRICE avant toute chose, notre première impulsion consiste à croire que ce parallèle a été tracé pour nous, lecteurs. Mais il vaudrait la peine de se demander s'il s'agit d'abord de la manière dont David Rousset lui-même avait forgé sa compréhension de l'univers concentrationnaire alors qu'il s'y trouvait encore, et bien avant d'avoir le moindre soupçon qu'il écrirait un jour pour un lecteur.

Grégory Cingal, qui a publié en 2016 un ouvrage intitulé *La Fraternité de nos ruines* rassemblant une quantité d'écrits de David Rousset, dont des lettres pour la plupart inédites, relate que jusqu'à son incarcération en 1944, Rousset avait vécu isolé de la société des hommes – notamment en raison de la perte d'un œil alors qu'il était enfant –, partageant plutôt la compagnie des livres. Et Cingal d'ajouter : « Esprit purement livresque qui n'avait d'autre expérience du monde extérieur que celle projetée par les livres, c'est précisément à ce qui

---

<sup>581</sup> Une autre référence à l'univers de Kafka, cette fois comparant l'expérience des détenus à celle de Gregor Samsa dans *La Métamorphose*, se trouve chez Aldo Bizzarri : « *Il mondo allucinato del campo aveva però dei suoi protagonisti oltre agli SS. Questi erano personificazioni superiori di una crudeltà astratta: bastava incontrare una volta i loro occhi gelidi per scorgervi un tale senso di distacco, vedervi riflessa una tale distanza fra carnefici e vittime che dubitavi di appartenere alla specie umana. (E in realtà, noi non eravamo che grossi vermi come quello della novella di Kafka)* » (« Le monde halluciné du camp avait pourtant d'autres protagonistes en plus des SS. Ceux-ci étaient des personnifications supérieures d'une cruauté abstraite : il suffisait de ne rencontrer leur regard glacé qu'une seule fois pour y apercevoir un tel détachement et une telle distance entre bourreaux et victimes que tu doutais d'appartenir à l'espèce humaine. (Et en réalité, nous n'étions qu'une énorme vermine comme celle de la nouvelle de Kafka) ») (MC, p. 28-29 ; notre traduction).

aurait pu lui être fatal qu'il doit d'être demeuré en vie<sup>582</sup> ». Grégory Cingal s'appuie à ce sujet sur une lettre de Rousset à son ami Oscar Schoenfeld qu'il a retracée dans le Fonds David Rousset conservé à La contemporaine (anciennement Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) de Nanterre et qui explique de manière remarquable comment son bagage littéraire et les capacités analytiques qui en découlent ont pu lui servir dans les camps :

Puisque je suis revenu, et avec mes moyens intacts, je ne regrette pas cette expérience, au contraire. [...] Sa richesse s'étend à tous les domaines. D'abord au politique, ensuite à l'homme. J'y ai contracté le goût de l'observation des individus et de leur comportement. [...] Bien entendu, *sans livres ni journaux, sans aucun élément de travail, alors il ne me restait qu'à regarder autour de moi comment tout le monde se comportait*. J'y ai pris un grand goût et un grand intérêt<sup>583</sup>.

Chez ce fervent observateur catapulté dans un monde entièrement nouveau, il est sans doute naturel que la compréhension de son expérience s'effectue par une comparaison avec ses connaissances jusque-là issues du domaine livresque. De ce fait, dans la conclusion de son témoignage consignant le bilan de son expérience concentrationnaire, Rousset fait encore référence à Jarry et à Kafka, indiquant par là toute l'importance que prennent pour lui leurs univers littéraires respectifs :

Enfin, la découverte passionnante de l'humour, non en tant que projection personnelle, mais comme structure objective de l'univers.  
Ubu et Kafka perdent les traits d'origine liés à leur histoire pour devenir des composants matériels du monde. (UC, p. 185)

La dernière phrase de cet extrait apporte son lot d'informations révélatrices sur la mécanique mentale de Rousset : il avance en effet que le pouvoir littéraire d'Ubu et de Kafka peut s'appliquer au monde afin de le comprendre et de l'expliquer. Ubu et Kafka participent du monde réel et ne dépendent pas seulement de notre imagination. Cette vision s'apparente à

---

<sup>582</sup> Grégory Cingal, « Préface », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>583</sup> David Rousset, « Lettre à Oscar Schoenfeld », dans *La Fraternité de nos ruines*, *op. cit.*, p. 45 ; nous soulignons (lettre datée du 7 décembre 1945, Fonds David Rousset, BDIC, F delta 1880/52/3).

bien des égards à celle de la littérature de Tiphaine Samoyault, qui déplore le fait que « le jeu de la *référence* – la façon dont la littérature renvoie à elle-même – semble toujours contredire celui de la *référencialité* – le lien de la littérature avec le réel<sup>584</sup> ». Se positionnant entre Genette et Bakhtine, entre Jenny et Kristeva, Samoyault lance le néologisme « référencialité », un terme à la jonction de la référence et de la référencialité, « correspond[an]t bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle<sup>585</sup> ».

Elle ajoute :

C'est l'intertextualité comme mécanisme tout entier qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat, et c'est ce que nous entendons par *référencialité* : le jeu de la référence comme *lieu intermédiaire entre le texte et le monde*, trouvant son sens du côté d'une totalité incluant l'un et l'autre<sup>586</sup>.

Les univers littéraires, comme ceux de Jarry et de Kafka, permettent à Rousset de comprendre la société concentrationnaire dans laquelle il se trouve emprisonné. À ce moment et en ce lieu, la littérature fait partie intégrante du monde. À quelque temps de distance, le témoignage de Rousset, à travers ses références intertextuelles – à travers sa *référencialité* –, devient un pont entre texte et monde, entre univers littéraire et concentrationnaire. Dans le contexte testimonial, l'intertextualité ne convoque pas la fiction de manière architextuelle ; elle renvoie plutôt à l'imagination, qui permet à son tour d'arriver à une certaine compréhension du réel.

Quelques mots, au demeurant, sur cette « découverte passionnante de l'humour [...] comme structure objective de l'univers » dont parle Rousset et qu'il relie à Ubu et à Kafka. Si l'humour chez Jarry va davantage de soi, chez Kafka, il se révèle plus difficile à saisir

---

<sup>584</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 77 ; l'auteure souligne.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 87 ; nous soulignons.

d'emblée<sup>587</sup>. Or l'écrivain pragois réussit à allier angoisse et humour dans ses écrits. Ainsi, la métamorphose de Gregor Samsa en vermine<sup>588</sup>, perspective atroce s'il en est, suscite des réactions pour le moins comiques. On se souviendra sans doute du comportement théâtral de la mère de Gregor à la vue de son fils métamorphosé en vermine : « Sa mère, dont la chevelure [...] avait gardé tout le désordre de la nuit et se hérissait vers le haut de la tête, [...] fit deux pas vers Gregor et tomba au milieu de ses jupons déployés autour d'elle ; son visage, penché sur sa poitrine, avait entièrement disparu<sup>589</sup> ». De même, le premier chapitre du *Procès*, malgré une atmosphère chargée d'appréhension, présente en ces termes les trois employés de banque devant lesquels Josef K. est arrêté :

Rabensteiner, raide et balançant les mains, Kullich, le blond aux yeux enfoncés dans les orbites, et Kaminer, dont le sourire insupportable était dû à une contraction musculaire chronique. « Bonjour, fit K. après un petit instant [...]. Je ne vous avais absolument pas reconnus. Donc nous allons au bureau maintenant, c'est cela ? » Les messieurs acquiescèrent en riant d'un air empressé, comme si, pendant tout ce temps, ils n'avaient rien attendu d'autre ; mais au moment où K. constata qu'il avait oublié son chapeau, qui était resté dans sa chambre, ils coururent le chercher tous ensemble à la queue leu leu, révélant malgré tout un certain embarras. K. resta immobile et les suivit du regard à travers les deux portes ouvertes ; le dernier était bien sûr l'indifférent Rabensteiner, qui se contentait d'un élégant petit trot<sup>590</sup>.

Max Brod avait déjà révélé au monde le rire collectif qui éclatait dans le groupe d'amis de Franz Kafka pendant ses mises en lecture : « On percevait très distinctement cet humour lorsque Kafka lisait lui-même. Ainsi lorsqu'il fit entendre à ses amis – dont j'étais – le premier chapitre du *Procès*, tous furent saisis d'un rire irrésistible. Et lui-même riait tellement que par

---

<sup>587</sup> Sur l'humour chez Kafka, voir notamment Michel Dentan, *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka*, Genève / Paris, Droz / Minard, 1961 ; Judith Stora-Sandor, « De vraie défaite en fausse victoire : *La Métamorphose* et l'humour juif », *Littérature*, n° 37, 1980, p. 60-74 ; Philippe Zard, « Le rire théologique de Franz Kafka », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 83-99.

<sup>588</sup> Le terme allemand « *das Ungeziefer* » qu'emploie Kafka est sémantiquement chargé, tout comme son pendant français « vermine », de par sa récurrence dans le discours antisémite (Judith Stora-Sandor, « De vraie défaite en fausse victoire », *art. cit.*, p. 66).

<sup>589</sup> Franz Kafka, « La Métamorphose », dans *La Métamorphose et autres récits*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 94.

<sup>590</sup> Franz Kafka, *Le Procès*, traduit de l'allemand par Axel Nesme, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 60.

instants il ne pouvait continuer sa lecture<sup>591</sup> ». L'humour chez Kafka et Jarry se glisse dans des univers angoissants, bouffons, tyraniques. Voilà probablement ce qu'évoque Rousset en parlant de l'humour structurant des camps, bien qu'il n'explique pas plus avant son assertion – ce qui, relevons-le, s'avère pour le moins curieux dans un contexte où les survivants ressentent le devoir d'explicitier le plus possible leur expérience, d'autant plus qu'humour et camps de concentration ne vont pas de pair. Dans *Le Pitre ne rit pas* (1948), Rousset poursuivra d'ailleurs sa métaphore de l'humour concentrationnaire, le nazi endossant le rôle d'un pitre despotique ignorant de son propre ridicule.

Le modèle livresque qu'applique Rousset pour comprendre le monde lui accorde un point de vue particulièrement aiguisé sur le système des camps nazis. Il constate avec justesse l'étroite relation s'établissant entre le national-socialisme et la religion – puisque le premier s'érige en religion politique – en employant de nouveau l'archétype d'Ubu : « La connaissance de la bureaucratie, c'est la métaphysique des camps. Hauts lieux d'un châtement impitoyable, les S. S., sacrificateurs furieux voués à un Moloch aux appétits industriels, à la justice bouffonne et sinistre : *Ubu-Dieu* » (UC, p. 107 ; nous soulignons). Ce passage relève d'une intertextualité relationnelle et transformationnelle. D'abord, dans une allusion au Moloch biblique, le national-socialisme s'apparente au culte d'une divinité exigeant des sacrifices d'enfants. Ensuite, dans une déformation parodique du titre de la pièce *Ubu-roi*, la transformation intertextuelle d'un degré somme toute assez faible vise à montrer la métamorphose du pouvoir s'étant opérée en 1933 : le roi cède la place à Dieu, omniprésent et

---

<sup>591</sup> Max Brod, *Franz Kafka, eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente*, 3<sup>e</sup> édition étendue, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1954 [1937], p. 217, cité dans Michel Dentan, *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka, op. cit.*, p. 9.

totalitaire. Il découle de cette première observation une véritable analyse du système concentrationnaire dans laquelle Rousset explique l'ultime dessein des camps selon une logique foncièrement religieuse :

Le but des camps est bien la destruction physique, mais la fin réelle de l'univers concentrationnaire va très au[-]delà. [...] Il n'est pas nécessaire à un Juif, à un Polonais, à un Russe, d'agir contre le national-socialisme ; ils sont de naissance, par prédestination, des *hérétiques* non-assimilables voués au *feu apocalyptique*. La mort n'a donc pas un sens complet. *L'expiation* seule peut être satisfaisante, apaisante pour les *Seigneurs*. Les camps de concentration sont l'étonnante et complexe machine de l'expiation. Ceux qui doivent mourir vont à la mort avec une lenteur calculée pour que leur déchéance physique et morale, réalisée par degrés, les rende enfin conscients qu'ils sont des *maudits*, des expressions du *Mal* et non des hommes. Et le *prêtre* justicier éprouve une sorte de plaisir secret, de volupté intime, à ruiner les corps. (UC, p. 107-109 ; nous soulignons)

Allusion<sup>592</sup> intertextuelle au discours biblique par la dissémination de vocables propres à l'idiome eschatologique, ce passage fait ressortir l'influence de la religion sur le national-socialisme jusque dans sa conception du monde et du système qu'il met en place. Or il nous semble important d'insister sur le fait que s'il est fort possible que Rousset ait compris et analysé l'univers concentrationnaire à la lumière de paramètres littéraires et bibliques dès l'époque de son incarcération, il demeure que les intertextes présents dans *L'Univers concentrationnaire* s'inscrivent dans une narration testimoniale pensée et construite comme telle. Son témoignage, en effet, donne les signes distinctifs d'une volonté d'activer l'imagination du lecteur par le truchement de l'intertextualité : « Walter est aujourd'hui un personnage shakespearien » (UC, p. 37) ; « Le peuple des camps, c'est un monde à la Céline avec des hantises kafkéennes » (UC, p. 63) – en rapprochant Louis-Ferdinand Céline et Franz Kafka, ce dernier passage donne lieu tout autant à des références intertextuelles qu'à une association inattendue. Car qui d'autre que David Rousset, cet « esprit purement livresque »,

---

<sup>592</sup> Classée parmi les opérations d'intégration-suggestion, « [l']allusion est rendue présente par un certain nombre d'indices textuels vagues qui la confondent avec la référence simple » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, op. cit.*, p. 44).

peut apprécier la portée signifiante de la littérature pour un lecteur qui ne pourra jamais entièrement saisir une réalité inaccessible autrement que par son expérience ? Rappel aux mondes imaginaires vécus authentiquement le temps de la lecture, l'intertextualité présente le potentiel d'enclencher la compréhension du lecteur par un parallèle s'établissant chez lui, conceptuellement, entre la sphère connue de la littérature et celle, méconnue, des camps de concentration.

### Dante Alighieri dans les témoignages

Le monde imaginé auquel font le plus souvent appel les témoignages français et italiens – encore que bien plus couramment du côté des Italiens – est sans conteste celui de Dante Alighieri. Sur le plan quantitatif, plus de la moitié des auteurs du corpus élargi (principal et secondaire) ont recours à une intertextualité dantesque, soit environ la moitié parmi les Français et les deux tiers chez les Italiens. Figure incontournable de la littérature occidentale, Dante s'érige comme le père de la langue italienne grâce à une œuvre féconde préconisant la noblesse et la vitalité des langues vernaculaires, dont sa *Commedia* rédigée en langue vulgaire florentine constitue la preuve la plus éclatante à l'aube d'un Bas Moyen Âge encore pétri de latin. *La Comédie*, fréquemment qualifiée de « divine » à la suite de Giovanni Boccaccio, suit les pas du personnage Dante, guidé par Virgile puis par Beatrice (la muse du poète florentin), à travers un périple dans l'au-delà divisant le livre en trois *cantiche* : l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*. Comme toute figure incontournable, cependant, Dante Alighieri a aussi été récupéré par la culture populaire et son nom est devenu synonyme de l'apogée de la beauté (de sa poésie) ou de l'horreur (de son contenu, *id est* de l'enfer). À cet effet, *Le Grand Robert de la langue française* répertorie deux définitions de l'adjectif « dantesque » dérivé du

nom du poète : le premier « se rapporte à Dante ou à sa poésie », tandis que le second correspond à ce « [q]ui a le caractère sombre et sublime de l'œuvre de Dante. *Poésie dantesque. Vision dantesque.* → Effroyable<sup>593</sup> ». Dans leur forme adjectivée, « dantesque », de même que « ubuesque » et « kafkéen » (ou « kafkaïen »), font maintenant partie du langage courant : ces auteurs (et personnage dans le cas d'Ubu) sont « entrés dans la langue », constituant ainsi une référence assimilée par le plus grand nombre. Il s'avère donc indispensable pour notre propos de distinguer les différents degrés des intertextes dantesques (au premier sens du terme) présents dans les témoignages, puisque certains d'entre eux évoquent Dante à titre de référent culturel bien davantage que pour entretenir des liens avec sa *Commedia*<sup>594</sup>. Ainsi : « Dans les *couloirs dantesques* de Bartensleben » (UC, p. 38 ; nous soulignons) ; « La porte [du *Block*] une fois franchie, une *vision dantesque* s'offre à nos yeux » (QB, p. 119 ; nous soulignons). Ces deux exemples d'intertextualité « faible », comme dirait Laurent Jenny, utilisent l'adjectif « dantesque » au second sens du terme pour insister d'abord sur l'horreur de la scène que décrivent ces passages. Si la référence intertextuelle peut certes rappeler au lecteur l'univers de Dante, elle n'en demeure pas moins de basse intensité puisque l'auteur en reste là dans son évocation.

Il nous semble par surcroît important de mentionner que le recours à Dante pour tenter de représenter la violence de masse s'effectuait déjà abondamment dans les écrits datant de l'époque de la Première Guerre mondiale et du génocide arménien, comme le montre

---

<sup>593</sup> Alain Rey (dir.), « Dantesque », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], *op. cit.*

<sup>594</sup> Nous tenons à remercier Alexandra Garbarini pour ses observations éclairées à ce sujet.



l'historienne américaine Alexandra Garbarini<sup>595</sup>. Intrinsèquement liés à l'idée de l'événement « sans précédent », ces textes invoquant Dante allaient jusqu'à insister sur la pâleur des descriptions de l'*Enfer* en regard des souffrances vécues par leurs auteurs. Néanmoins, comme le soutient Garbarini, « *their references to Dante testify to their active and self-conscious struggles with the problem of representation*<sup>596</sup> ». Il devient apparent que l'idée de Dante et de son œuvre – et plus largement la conception selon laquelle *il Sommo Poeta* atteint les confins de ce qui peut s'exprimer dans le langage des hommes – s'imposait depuis longtemps dans l'imaginaire collectif. À leur tour, les survivants des camps nazis se font fort de réactiver le *topos* de la figure dantesque : « *Se Dante Alighieri fosse presente getterebbe un grido da far smarrir le stelle*<sup>597</sup> », affirme le frère italien Ettore Accorsi, rescapé de Fullen. Qu'il soit un intertexte davantage culturel ou plus spécifiquement littéraire, le recours à Dante dans les témoignages concentrationnaires indique, à l'instar des textes rédigés du temps de la Grande Guerre, une forte volonté de souligner – par une simple évocation ou dans de longues descriptions – l'incommensurable tourment vécu par les victimes de la violence humaine. Cherchant à dégager plusieurs facettes de l'intertexte dantesque pour en montrer à la fois l'importance et l'étendue, l'analyse qui suit se divise en trois parties : la première s'attache à l'intertextualité relationnelle présente dans différents témoignages ayant, jusqu'à ce jour, bénéficié de bien peu d'attention de la part des chercheurs ; la seconde se penche sur le recours à Dante chez Primo Levi, en particulier dans son chapitre « Il canto di Ulisse » et dans son poème paratextuel « Shemà » ; la troisième, enfin, s'intéresse à l'intertextualité

---

<sup>595</sup> Alexandra Garbarini, « “Unprecedented:” Concepts and Narratives about Mass Violence and the Holocaust », dans Roger Frie (dir.), *History Flows Through Us. Germany, the Holocaust, and the Importance of Empathy*, Abingdon / New York, Routledge, 2018, p. 61-73 ; particulièrement p. 67-69.

<sup>596</sup> « Leurs références à Dante témoignent de leurs luttes actives et conscientes avec le problème de la représentation » (*ibid.*, p. 69 ; notre traduction).

<sup>597</sup> « Si Dante Alighieri était présent, il jetterait un cri à dérouter les étoiles » (Ettore Accorsi, *Fullen, op. cit.*, p. 49 ; notre traduction).

transformationnelle à l'œuvre dans un passage d'*Il Fumo di Birkenau* de Liana Millu. Tout au long de cette analyse de l'intertextualité dantesque, nous nous interrogeons sur les limites d'un parallèle entre l'enfer de Dante et celui des camps, en plus d'examiner le rôle particulier qu'a pu jouer le poète florentin pour les détenus et, par la suite, pour les auteurs-survivants s'attelant à la rédaction de leur témoignage.

### *Intertextualité relationnelle*

Dans *Pour délit d'espérance*, le résistant français Michel Fliecx effectue une référence simple d'un faible degré intertextuel, quoique d'un niveau un peu plus élevé à l'aune des modestes références adjectivales vues précédemment dans les exemples issus des témoignages de David Rousset et de Marcel Conversy :

Oh ! cette première vision du tunnel de Dora ! C'est une image qui restera gravée dans mon cerveau toujours aussi précise malgré le temps. Cette *immense porte* où s'engouffrent cinq par cinq des centaines, des milliers d'hommes, hâves, sales, aux visages inexpressifs, tous vêtus de ces costumes à raies grises et bleues, au bruit des galoches martelant le sol en cadence. À l'intérieur, *le tunnel s'enfonce dans la colline*. [...] C'est un spectacle de cauchemar, cette file de larves minuscules qui cheminent à perte de vue et s'enfonce là-bas dans les ténèbres, dans la poussière et dans la fumée de cette galerie géante vaguement éclairée par la lumière jaune des ampoules. *Est-ce de la préhistoire ou du Jules Verne ? En avant de la passerelle c'est pire, c'est du Dante*. Ces milliers d'êtres qui attendent depuis des heures pour passer, crient, hurlent, se battent, s'étouffent. On est terriblement pressé. Certains sont morts asphyxiés là<sup>598</sup>.

À première vue, Fliecx mise surtout sur la culture générale de son lecteur en mentionnant le nom de Dante. L'auteur présente la référence dantesque, positionnée juste après l'évocation de la préhistoire et de la science-fiction propre à Jules Verne – laquelle suggère un monde relevant à la fois de la violence préhistorique et de la technologie futuriste –, comme le summum de l'horreur (« c'est pire, c'est du Dante »). Mais plus encore, dans sa description du

---

<sup>598</sup> Michel Fliecx, *Pour délit d'espérance*, *op. cit.*, p. 77-78 ; nous soulignons.

tunnel de Dora, Fliecx effectue deux allusions à l'œuvre du grand poète qui passeraient peut-être inaperçues sans la référence à son nom ; combinées, les allusions et la référence confirment le lien intertextuel à l'*Inferno*. La première allusion mentionne une « immense porte » rappelant celle du chant III de l'*Enfer*, tandis que la « colline » dans laquelle s'enfonce le tunnel de Dora évoque la colline illuminée que tente de gravir Dante lorsque, pour échapper à une panthère, à un lion et à une louve lui barrant le chemin, il accepte de suivre Virgile dans le chant premier de la même *cantica*. L'emplacement nécessairement souterrain du tunnel éveille en outre les réminiscences du « profond enfer » que décrit Dante de même que celui généralement associé à la tradition orphique et à l'imaginaire chrétien – et sur lesquels s'aligne le poète. Correspondant au style « pathique » que caractérise Philippe Mesnard<sup>599</sup>, ce passage particulièrement saisissant du témoignage de Michel Fliecx allie l'intertexte dantesque à la description pour enrichir sa signification et ainsi évoquer pour le lecteur l'essence infernale du tunnel de Dora.

Pour raconter le parcours qu'il doit effectuer du train jusqu'à l'entrée de Mauthausen, Enea Fergnani procède de son côté à une comparaison intertextuelle :

*Come in una visione dell'inferno dantesco, come in Malebolge, noi siamo dannati ad un supplizio che non sembra avere mai più fine e la nostra pena è di essere sferzati e arroncigliati da questi demoni che ci abbaiano attorno battendoci tutti come presi da un delirio omicida*<sup>600</sup>.

<sup>599</sup> « [L]’écriture pathique [...] est entièrement conditionnée par l’émotion (le pathos) que suscite une telle violence. Le mouvement qui l’anime tend, d’une part, à recomposer la réalité et l’expérience avec des images saisissantes et un style généralement syncopé, d’autre part à immerger le destinataire (lecteur ou spectateur) dans l’émotion. Ce mode d’écriture littéraire, filmique, dramatique entre lui-même en résonance avec la logique émotionnelle de la représentation actuelle des victimes » (Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 9). Voir aussi *ibid.*, p. 356-358 et *infra*, p. 40-41.

<sup>600</sup> « Comme dans une vision de l'*enfer dantesque*, comme dans les *Malebolges*, nous sommes condamnés à un supplice qui semble ne pas avoir de fin et notre peine consiste à être fouettés et *accrochés* par ces *démons* qui aboient autour de nous tout en nous battant comme pris d’un délire homicide » (Enea Fergnani, *Un Uomo e tre numeri*, op. cit., p. 182 ; notre traduction ; nous soulignons).

Dans cet extrait, la flagrance de l'intertexte s'avère inversement proportionnelle à la précision du passage de Dante auquel il renvoie. Prenant la forme d'un entonnoir (ou de l'enfer dantesque), l'accumulation de chaque indice intertextuel que sème Fergnani spécifie la circonstance narrée dans le texte originel. Tout d'abord, la référence précise (« l'enfer dantesque » et « Malebolges ») convoque le huitième cercle de l'enfer, appelé Malebolges, sanctionnant les fraudeurs. Particulièrement complexe, ce cercle se forme de dix bolges punissant chacun un délit particulier : entremise et séduction, flatterie, simonie, etc., que Dante décrit du chant XVIII au chant XXXI. Au surplus, deux allusions (« accrochés » et « démons ») viennent préciser l'indication intertextuelle de Fergnani, la seconde s'avérant plus facilement identifiable puisqu'elle mentionne directement les démons gardant la cinquième bolge constituée d'une mer de poix bouillante sévissant à l'encontre des trafiquants et des concussionnaires. Nommés *Malebranche* (Mauvaises-griffes), ces démons suivent Dante terrifié pendant trois chants (XXI-XXIII). La première allusion, enfin, requiert une analyse de l'intertexte suivant l'approche de Riffaterre puisqu'elle relève d'une « impression d'aberration ». Le terme « accrochés » se lit « *arroncigliati* » dans sa version originale italienne. Qualifié de « littéraire » par le dictionnaire *Treccani*, le verbe à l'infinitif, « *arroncigliare* », signifie « saisir avec un croc [*ronciglio*]<sup>601</sup> ». Le verbe « *arroncigliare* » (*Inf.*, XXII, 35) – de même que le substantif « *ronciglio* » (XXI, 71 ; XXII, 71) – se trouve justement dans un passage des Malebolges décrivant les démons agrippant de leurs griffes, afin de les déchirer, les damnés remontant à la surface de la mer de poix bouillante. Particulièrement indicatif de la nature des *Malebranche*, ce fragment révèle surtout leur

---

<sup>601</sup> « Arroncigliare (ant. arruncigliare) v. tr. [der. di *ronciglio*] (*io arronciglio*, ecc.), letter. – 1. Afferrare col ronciglio: *E Graffiacan, che li era più di contra, Li arruncigliò le 'mpeolate chiome* (Dante)» (« Arroncigliare », *Treccani* [En ligne], s.d. [<http://www.treccani.it/vocabolario/arroncigliare/>] (page consultée le 18 mai 2018)).

férocity sans pitié. Passant des Malebolges aux démons, puis au croc dont ils se servent, chaque intertexte de l'extrait d'Enea Fergnani précise le passage de l'*Inferno* dont il est question en dévoilant de plus en plus la cruauté des *Malebranche*-nazis – la donnant à voir et à imaginer d'un même geste.

L'intertextualité dantesque dans les témoignages indique tout d'abord que les camps étaient vécus comme un véritable enfer sur terre. Elle suggère aussi, ce faisant, que les camps paraissaient à tel point irréels qu'ils semblaient surgir d'une œuvre d'imagination : l'on remarquera qu'une très grande proportion des invocations dantesques se manifeste précisément au moment du témoignage narrant l'entrée dans le camp, instants insupportables lors desquels le monde des déportés bascule d'un coup. Le recours à des intertextes fictionnels cherche à refléter leur sentiment d'irréalité éprouvé à la frontière de la civilisation et de la barbarie. Il se pourrait d'ailleurs que, comme David Rousset, nombre de nouveaux concentrationnaires aient, dès leur incarcération – dès leur arrivée dans les camps, peut-être même –, tissé des liens entre la réalité des camps et leur savoir issu d'une lecture préalable. L'univers littéraire de Dante Alighieri comporte le potentiel de constituer, pour les prisonniers, une façon d'approcher une expérience jusque-là empiriquement inconnue, mais déjà figurée par le truchement de l'*Enfer*. Dans ce genre de situation, ce qui a été lu auparavant peut servir de cadre interprétatif à des événements survenant dans le monde réel.

À titre illustratif, l'arrivée au camp telle que la décrit Aldo Pantozzi s'effectue sous le signe de l'entrée dans l'enfer de Dante :

*All'ingresso del campo [...] ci accolse un ufficiale delle SS con alcuni militi. Dette il benvenuto con una gragnuola di pugni e calci a chi non era più che rapido a togliersi, passando, il cappello.*

*Alla vista del frate cadente che mi stava vicino partì dal gruppo uno sgangherato sghignazzo.  
Varcammo così la porta infernale.  
“...Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”<sup>602</sup>.*

La citation marquée de guillemets mais dont la source n’est pas donnée tient du dernier vers de l’inscription surmontant la porte de l’enfer dans le chant III de l’*Inferno*. Cité au moment de l’entrée au camp de Mauthausen, le collage dantesque implique que les prisonniers se trouvent sur le seuil même de l’enfer. La première partie de l’inscription se lit d’ailleurs : « Par moi l’on va dans la cité de douleur, / par moi l’on va dans le tourment éternel, / par moi l’on va parmi [les gens] perdu[s]<sup>603</sup> » (*Enf.*, III, 1-3). La porte du camp n’aurait pas pu mieux décrire l’endroit sur lequel elle s’ouvrait. Et l’on peut présumer qu’après en avoir franchi le seuil, Pantozzi, comme Dante, ait été assailli par le tumulte des « [l]angues mélangées, [des] horribles jargons, / [des] paroles de douleur [et des] accents de colère<sup>604</sup> » (v. 25-26) des damnés de Mauthausen. Cet extrait d’Aldo Pantozzi exemplifie les problèmes particuliers que pose l’analyse de l’intertextualité dans les témoignages concentrationnaires en ce qui a trait à la temporalité de l’invocation littéraire : à moins que l’auteur ne le mentionne explicitement, il demeure difficile de distinguer si l’idée d’une œuvre s’est imposée au détenu au temps de son emprisonnement ou au survivant au temps de l’écriture. Dans ce cas-ci, il se pourrait très bien que le récent déporté Pantozzi ait pensé à l’*Enfer* de Dante en franchissant la porte du camp. En effet, on peut supposer que ce célèbre vers de Dante, que les Italiens apprenaient à l’école, lui

---

<sup>602</sup> « À l’entrée du camp [...] un officier 4 nous accueillit avec quelques soldats. Il souhaite la bienvenue d’une grêle de coups de poings et de pieds à ceux qui n’étaient pas suffisamment rapides pour enlever, en passant, leur chapeau. À la vue du frère croulant qui se tenait près de moi, il partit de leur groupe un ricanement grossier. Nous traversâmes ainsi la porte infernale. “...Abandonnez tout espoir, vous qui entrez” » (Aldo Pantozzi, *Sotto gli occhi della morte: da Bolzano a Mauthausen*, Bolzano, Tip. Pio Mariz, 1946, p. 43 ; notre traduction).

<sup>603</sup> Dante Alighieri, « Chant III », *Enfer*, dans *La Comédie*, édition bilingue, présentation et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2012, p. 39 ; à noter que nous avons remplacé l’expression « race perdue » de la traduction officielle par « gens perdus » puisque le passage original de Dante parle de « *perduta gente* » : dans le contexte expressément raciste du système concentrationnaire, le terme « race » risquerait de porter à confusion.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 41.

soit revenu à l'esprit à cet instant précis<sup>605</sup>. Il se pourrait également qu'il y ait pensé au moment d'écrire son témoignage dans le but d'évoquer l'atmosphère du camp pour son lecteur hypothétique. Il se pourrait aussi, enfin, que dans la tentative même d'expliquer son expérience pour un lecteur, Pantozzi ait fini par la comprendre *a posteriori* dans le paradigme de Dante Alighieri. Dans un article sur les liens entre Primo Levi et Dante, Valeria Traversi suggère la possibilité d'une combinaison, en deux temps, de l'entendement puis de l'énonciation du déporté/survivant sur le mode dantesque. Elle affirme en effet qu'il est fort probable que le vocabulaire et l'imaginaire dantesques aient agi comme un filtre, chez les concentrationnaires nouvellement arrivés au camp, pour tenter de décoder une réalité jusque-là sans commune mesure et que, lors de la rédaction de leur témoignage, le recours à un hypotexte dantesque ait facilité l'expression et la reconnaissance d'un événement autrement méconnaissable<sup>606</sup>.

Or comme le soulève le médiéviste de l'Université Harvard Lino Pertile dans un article sur Dante et Levi, il subsiste une différence majeure autant que manifeste distinguant l'enfer de Dante de l'expérience concentrationnaire : l'univers dantesque demeure une construction fictive, alors que celui des camps dont témoigne Levi – mais aussi, évidemment, bien d'autres survivants – tient de la réalité historique<sup>607</sup>. C'est la raison pour laquelle plusieurs auteurs de témoignages insistent sur l'insuffisance d'un recours à la fiction dantesque pour évoquer la terrible réalité des camps – terrible, justement, *de par* sa réalité : « Dante n'eut pas imaginé quelque chose de plus saisissant et s'il eut assisté à cette scène, il est vraisemblable qu'un

---

<sup>605</sup> Comme le souligne Guido Furci, « n'importe quelle personne scolarisée en Italie après l'unification du pays en 1861 serait en mesure de répéter par cœur au moins le début de l'œuvre majeure de Dante, ne serait-ce que par bribes » (Guido Furci, « L'héritage nu », *op. cit.*, p. 115).

<sup>606</sup> Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. V, 2008, p. 109.

<sup>607</sup> Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 23.

chapitre, qui n'eût pas été le plus fade, se fut ajouté à ceux de sa *Divine Comédie* » (RA, p. 103), affirme Guy Kohen. Quant à elle, Suzanne Birnbaum fait parler en discours direct des rescapées *in extremis* de la sélection de la fin avril 1944 au *Revier* de Birkenau : « “Ne me demande rien, c’est trop laid, trop affreux. De ma vie, jamais je ne pourrai oublier ces heures-là, ni les cris entendus, ni les coups donnés pour faire taire les femmes. Dante n’avait pas prévu cela, son enfer était bien doux à côté de celui-là” » (FJ, p. 96). De même que dans certains textes sur le génocide arménien que présente Alexandra Garbarini<sup>608</sup>, ces deux extraits soutiennent que les camps nazis excèdent en horreur et en souffrance le terrible *Inferno* de Dante – qu’ils dépassent l’imagination du lecteur qui aurait pu jusque-là être guidée par la fiction dantesque.

Similairement, en mêlant allusions et référence simple dans la description de son entrée à Mauthausen, Aldo Bizzarri sous-entend qu’un rapprochement entre le camp et l’enfer de Dante comporte des lacunes :

*Non tutti i gruppi in arrivo varcavano subito la gran porta e ne udivano il tonfo alle spalle come una definitiva sentenza. [...] Ciò accadeva alla massa. Ma quell’inferno aveva talvolta un antinferno, che però non era un limbo o un vestibolo dantesco. Era un raffinamento: un passo sospeso sulla soglia per precipitare poi direttamente nella morte o renderla più turpe<sup>609</sup>. (MC, p. 17 ; nous soulignons)*

<sup>608</sup> Par exemple : « Trois ans après quand je pense à ces jours de terreur, il me semble que je retombe en enfer, non point cet enfer dont les écrivains religieux cherchèrent à qui mieux mieux à rendre plus effrayantes les horreurs et que chanta Dante, mais quelque chose d’infiniment plus horrible, dont les épouvantes ne seront jamais comprises que par ceux qui l’ont vu, lesquels ne sauront jamais le décrire, car la langue humaine est incapable de le faire » (Aram Andonian, *Documents officiels concernant les massacres arméniens*, Paris, H. Turabian, 1921, cité dans Alexandra Garbarini, « “Unprecedented” », *loc. cit.*, p. 68).

<sup>609</sup> « Ce n’étaient pas tous les groupes qui, à leur arrivée, franchissaient aussitôt la *grande porte* et l’entendaient se refermer derrière eux comme une sentence définitive. [...] C’était ce qui arrivait à la majorité. Mais cet *enfer* avait parfois un *Ante-enfer*, qui pourtant n’était pas des *limbes* ou un *vestibule dantesque*. C’était un raffinement : un pas suspendu sur le seuil pour pouvoir, ensuite, précipiter directement dans la mort, ou la rendre plus abjecte » (notre traduction).



Le lexique composé des mots « *gran porta* », « *inferno* », « *antinferno* », « *limbo* » et « *vestibolo* » se rapporte directement à l'*Inferno* de Dante ; l'ajout de l'adjectif « *dantesco* » vient confirmer la référence. Dans *La Commedia*, le vestibule de l'enfer recèle les âmes des lâches, c'est-à-dire « ceux / qui furent sans infamie ni louange<sup>610</sup> » (*Enf.*, III, 35-36). Indignes d'un châtement comme de la miséricorde, ils sont voués à courir en rond derrière une bannière anonyme, « nus, durement aiguillonnés / par des essaims de mouches et de guêpes » qui font couler leur sang, lequel « tombe à leurs pieds / où il est recueilli par des vers immondes<sup>611</sup> » (v. 65-66 ; 68-69). Les limbes, premier cercle de l'enfer, contiennent ceux qui n'ont pas péché, mais qui n'ont pas été baptisés. Certains d'entre eux, comme Virgile, y appartiennent pour avoir vécu avant l'avènement du christianisme ; aussi le guide déclare-t-il à Dante : « Pour un tel défaut, non pour d'autre crimes / nous sommes perdus, et seulement blessés / de vivre dans un désir sans espérance<sup>612</sup> » (*Enf.*, IV, 40-42). Pour autant, l'Ante-enfer de Mauthausen, soutient Bizzarri, n'est pas un vestibule dantesque, en ce sens qu'il dépasse les supplices de celui que dépeint Dante. Peut-être s'assimile-t-il davantage au vestibule de l'enfer que décrit Virgile dans le livre VI de l'*Énéide*, sur lequel se fonde principalement Dante, lorsque Énée aperçoit la personnification des maux, tels les Deuils, la Guerre et la Discorde, mais aussi les Maladies, la Peur, « la Faim, mauvaise conseillère, et l'affreuse Misère, larves terribles à voir, et le Trépas<sup>613</sup> » – des maux qui font partie intégrante de la vie du *Lager*. Bizzarri continue en effet :

*Accadeva così che vari trasporti di prigionieri giunti in colonna a una cinquantina di metri dal portone, piegassero a sinistra in una specie di piazza limitata da tre lati e*

---

<sup>610</sup> Dante Alighieri, « Chant III », *Enfer*, dans *La Comédie*, op. cit., p. 41.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>612</sup> Dante Alighieri, « Chant IV », *Enfer*, dans *La Comédie*, op. cit., p. 53.

<sup>613</sup> Virgile, « Livre VI », dans *Énéide*, texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 194.

*venissero a schierarsi, con la scorta armata dai mitra puntati, dinanzi a una baracca. "Baracca dei dolori", la chiamavano*<sup>614</sup>. (MC, p. 17)

L'Ante-enfer de Mauthausen s'appelait « baraque des douleurs » dans l'argot des détenus : cela renvoie directement à une réalité des camps (et non à un univers fictionnel). Plus cruelle que l'Ante-enfer de Dante et certainement moins allégorique que celui de Virgile, la « baraque des douleurs » au seuil de l'enfer de Mauthausen se présente comme un châtiment encore inégalé dans l'imaginaire des hommes.

L'intertextualité à l'œuvre dans ces différents témoignages établit un rapport relationnel avec le poème de Dante Alighieri. Certains, ceux de Michel Fliecx, d'Enea Fergnani et d'Aldo Pantozzi, convoquent l'univers dantesque pour évoquer, d'une part, l'impression d'irréel ayant frappé les détenus à leur entrée dans les camps et, d'autre part, pour comparer leur expérience concentrationnaire à celle des damnés – torturés et désespérés – de l'enfer de Dante. D'autres témoignages cependant, celui d'Aldo Bizzarri avant tout, mais aussi ceux de Guy Kohén et de Suzanne Birnbaum que nous avons vus brièvement, cherchent à souligner l'insuffisance d'un exact parallèle entre l'enfer des camps et celui de Dante, en ce sens que le bagne concentrationnaire dépasse les cruautés imaginées par le *Sommo Poeta*. Ce dépassement de l'enfer de Dante permet de donner une image et une mesure de l'horreur *tout en montrant* qu'elles sont en deçà de la réalité : alors même qu'ils font appel à Dante, les auteurs-survivants inscrivent leur témoignage dans un excès qui échappe aux représentations de l'enfer. En plus de l'opposition fiction/réalité qu'il fait ressortir en ce qui a trait à la comparaison courante entre

---

<sup>614</sup> « Il arrivait ainsi que divers transports de prisonniers arrivés en colonne tournent à gauche à une cinquantaine de mètres de la porte dans une sorte de place délimitée par trois côtés et soient appelés, accompagnés d'une escorte armée de mitraillettes braquées, à se ranger devant une baraque. "Baraque des douleurs", l'appelait-on » (notre traduction).

l'*Enfer* de Dante et les camps nazis, Lino Pertile attire l'attention sur l'importante divergence se creusant entre les damnés dantesques et les détenus concentrationnaires. Dans l'*Inferno*, en effet, les pécheurs voués au supplice éternel, « *lungi dall'essere privati di individualità, realizzano paradossalmente la quintessenza del loro essere [...]. Anzi, lungi dal cancellarne i nomi e ridurli a numeri, l'inferno ne mette in grande evidenza l'identità storica e psicologica*<sup>615</sup> ». Bien que damnés, les morts – animés de leur personnalité propre – discutent avec Dante et Virgile, agissant tout comme s'ils étaient encore vivants. Dans les *Lager*, au contraire, les prisonniers sont abrutis par la faim, les coups, les travaux forcés, l'insalubrité, la promiscuité sans fin : tout concourt à ce qu'ils soient d'abord déshumanisés avant même de mourir. Pertile poursuit :

*Questo Dante non l'aveva capito e non l'aveva previsto. Non aveva capito che il dolore, la violenza, la crudeltà, il male inebetiscono l'uomo al punto da ridurlo a non-uomo. [...]*  
[I]l realismo dantesco è, per così dire, ingenuo. *Le torture, i maltrattamenti, le privazioni demoliscono l'unità psicofisica che è l'uomo, non la realizzano*<sup>616</sup>.

Le réalisme – imaginaire – de Dante s'écarte en fait de ce qu'il n'a jamais pu constater lui-même ; les auteurs de témoignages, de leur côté, sont conscients de cette réalité pour l'avoir vécue, mais se heurtent aux problèmes que leur cause sa représentation – et les limites de l'imagination de leur lecteur. Beaucoup de survivants, comme Rousset, ont perçu le potentiel évocateur du recours intertextuel à un univers littéraire pour enclencher le processus de son intellection. Cependant, un parallèle incontesté entre l'enfer dantesque et le système concentrationnaire ne ferait qu'exacerber l'incompréhension que le lecteur peut avoir de ce dernier. C'est bien pour cette raison que Pertile parle de l'*ingénuité* de la fiction de Dante à

---

<sup>615</sup> « [L]oin d'être privés d'individualité, réalisent paradoxalement la quintessence de leur être [...]. Et même, loin d'en effacer le nom et de les réduire à des numéros, l'enfer souligne leur identité historique et psychologique » (Lino Pertile, « L'*Inferno*, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 24 ; notre traduction).

<sup>616</sup> « Cela, Dante ne l'avait pas compris et ne l'avait pas prévu. Il n'avait pas compris que la douleur, la violence, la cruauté, le mal abrutissent l'homme au point de le réduire à un non-homme. [...] [L]e réalisme dantesque est, pour ainsi dire, ingénu. Les tortures, les privations démolissent l'unité psychique et physique qu'est l'homme, elles ne l'épanouissent pas » (*ibid.*, p. 25 ; notre traduction ; nous soulignons).

l'aune de l'expérience – réelle – des camps. Nous pouvons dès lors constater que les techniques intertextuelles qu'utilisent les survivants, si elles se révèlent similaires dans la mesure où les témoignages que nous avons analysés jusqu'ici convoquent Dante dans une dimension relationnelle, remplissent néanmoins des fonctions différentes reflétant les perspectives individuelles de leurs auteurs. À leur tour, Primo Levi et Liana Millu mettent de l'avant leur propre conception de leur expérience à travers des réseaux intertextuels autrement complexes.

### *Dante chez Levi*

Il paraîtrait sans doute impensable d'aborder l'intertextualité dantesque dans les témoignages sur les camps nazis sans accorder une place prépondérante à *Se questo è un uomo* de Primo Levi. En fait, la grande majorité des critiques de la littérature concentrationnaire s'est déjà penchée sur les liens entre Dante et Levi, sans gratifier les autres témoignages de beaucoup d'attention. Néanmoins, nous concéderons volontiers que l'écrivain turinois maîtrise l'art de recourir, dans son œuvre, aux mots et à l'univers du poète florentin. Cesare Segre, Alberto Cavaglione et François Rastier ont d'ailleurs bien montré que la structure même de *Se questo è un uomo* reproduit les étapes du périple de Dante en enfer : des limbes de Fossoli à l'entrée d'Auschwitz circonscrit par le barbelé jusqu'aux dix derniers jours en janvier 1945<sup>617</sup>, dont les descriptions rappellent fortement celles des derniers chants de l'*Inferno*<sup>618</sup>. Dans une approche

---

<sup>617</sup> Voir à ce sujet Cesare Segre, « Lettura di “Se questo è un uomo” », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi, op. cit.*, p. 55-75 ; particulièrement p. 65-68 ; Alberto Cavaglione, « Il termitaio », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi, op. cit.*, p. 76-90 ; particulièrement p. 76 ; François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, op. cit.*, p. 64-65. Il vaut la peine de souligner cependant que certains intertextes dantesques relevés par Segre et Rastier se trouvent dans la réédition de *Se questo è un uomo* auprès d'Einaudi en 1958 : le « *nostro caronte* » (« notre Charon » (SC, p. 25)) que rencontre le déporté Primo au seuil d'Auschwitz, par exemple, ne figure pas dans l'édition originale de 1947 (au sujet d'autres variantes entre les deux versions, voir Giovanni Tesio, « Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo* », *Studi Piemontesi*, vol. VI, novembre 1977, fasc. 2, p. 270-278).

<sup>618</sup> Par exemple : « *cenciosi, cadenti, scheletrici, i malati in grado di muoversi si trascinavano per ogni dove, come una invasione di vermi, sul terreno indurito dal gelo* » (SQ, p. 175-176) (« loqueteux, chancelants,

relevant de la génétique textuelle, Valeria Traversi suggère de plus que l'ordre dans lequel Levi a rédigé ses chapitres a pu influencer l'organisation éminemment dantesque de son témoignage. En effet, elle souligne que Levi a d'abord écrit son dernier chapitre, « Storia di dieci giorni » (daté de février 1946), puis immédiatement après « Il canto di Ulisse », composé le même mois, dans lequel le recours à Dante s'affirme explicitement<sup>619</sup>. Il se pourrait dès lors que, réalisant la force évocatrice des mots du poète, Levi ait continué à tracer des liens, dans les autres chapitres de son témoignage, entre l'univers dantesque et sa propre expérience.

« Il canto di Ulisse » se révèle un chapitre particulièrement remarquable en ce qui a trait à l'intertextualité dantesque, notamment du fait qu'il en contient une multiplicité de formes et de fonctions. Son titre rappelle invariablement le chant XXVI dans lequel le personnage Dante s'entretient avec Ulysse dans la huitième bolge du huitième cercle de l'enfer. Plus encore, comme l'a relevé François Rastier, le développement des actions au début du chapitre emboîte le pas de Dante passant de l'enfer au purgatoire<sup>620</sup>. Mais ce sont surtout les citations explicites du chant XXVI – parfois erronément remémorées et assumées comme telles – qui font la force du chapitre alors que, marchant ensemble pour aller chercher la soupe et la ramener à leur *Kommando* de travail, le prisonnier Primo tâche d'exposer à son ami Jean, un Alsacien

---

squelettiques, les malades encore capables de se déplacer avaient envahi comme une armée de vers le terrain durci par le gel » (SC, p. 247)) rappelle d'une part les lépreux de la dixième bolge (*Inf.*, XXIX, 67-72) et d'autre part le Cocyte gelé du neuvième cercle (*Inf.*, XXXII, 23-24). Autre exemple : l'appel obsédant du nom du prisonnier Primo par les malades de l'autre côté de la cloison mitoyenne (SQ, p. 185-186 ; SC, p. 260-261) fait écho à : « des lamentations me frappèrent, nouvelles, / qui semblaient des dards ferrés par la pitié ; / je me couvris les oreilles des mains » (*Inf.*, XXIX, 43-45). Voir Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 114.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 113-114 et 116. Le 23 mars 1946, Primo Levi envoie une première lettre de six pages à Jean Samuel (Pikolo), dans laquelle il lui dit notamment : « J'écris : des poésies, des essais, même des contes rapport à la vie du Lager. Tu trouveras ça bizarre : dans l'un, il est question de toi ! (Bien entendu, lorsque je l'ai écrit, je ne savais pas que tu étais vivant). J'ai l'intention de recueillir à la fin tout ça dans un livre mais pour le moment, j'ai très peu de temps pour m'y appliquer » (Jean Samuel et Jean-Marc Dreyfus, *Il m'appelait Pikolo. Un compagnon de Primo Levi raconte*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 87).

<sup>620</sup> Voir François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 46-47.

surnommé Pikolo, toute l'importance et la beauté du poème sacré de Dante. Racontant cette « promenade » en tous points extraordinaire à Auschwitz, l'auteur-survivant recourt à Dante à plusieurs niveaux : il effectue d'abord une réflexion métatextuelle sur Dante et sur le fait que cela lui soit venu à l'esprit là-bas, procédant ensuite à la citation de sa propre récitation dantesque :

*... Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente. [...]  
 ... Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia.*

*Jean è attentissimo, ed io comincio, lento ed accurato:*

« Lo maggior corno della fiamma antica  
 Cominciò a crollarsi mormorando,  
 Pur come quella cui vento affatica.  
 Indi, la cima in qua e in là menando  
 Come fosse la lingua che parlasse  
 Mise fuori la voce, e disse: Quando... »

*Qui mi fermo e cerco di tradurre. Disastroso: povero Dante e povero francese! [...]*

*E dopo « Quando? » Il nulla. Un buco nella memoria. « Prima che si Enea la nominasse. » Altro buco. Viene a galla qualche frammento non utilizzabile: « ... la pietà Del vecchio padre, né 'l debito amore Che doveva Penelope far lieta... » sarà poi esatto?*

« ... Ma misi me per l'alto mare aperto. »

*Di questo sì, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché « misi me » non è « je me mis », è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire, è quando l'orizzonte si chiude su se stesso, libero diritto e semplice, e non c'è ormai che odore di mare: dolci cose ferocemente lontane<sup>621</sup> (SQ, p. 123-124).*

<sup>621</sup> « ... Le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit [...]. ... Qui est Dante ? Qu'est-ce que *la Divine Comédie* ? Quelle étrange sensation de nouveauté on éprouve à tenter d'expliquer brièvement ce qu'est *la Divine Comédie*, la structure de l'enfer, le contrappasso. Virgile représente la Raison, Béatrice la Théologie. Jean est tout ouïe, et je commence lentement, avec application : “Lo maggior corno della fiamma antica / Cominciò a crollarsi mormorando, / Pur come quella cio vento affatica. / Indi, la cima in qua e in là menando / Come fosse la lingua che parlasse / Mise fuori la voce, e disse : Quando...” Là je m'arrête et essaie de traduire. Un désastre : pauvre Dante et pauvre français ! [...] Et après “Quando” ? Rien. Un trou de mémoire. “Prima che si Enea la nominasse.” Nouveau blanc. Un autre fragment inutilisable me revient à l'esprit : “... la pietà Del vecchio padre, né'l debito amore Che doveva Penelope far lieta...”, mais est-ce que c'est bien ça ? “... Ma misi me per l'alto mare aperto.” Ce vers-là, si, j'en suis sûr, je me fais fort d'expliquer à Pikolo, de lui faire voir pourquoi “misi me” n'est pas “je me mis” : c'est beaucoup plus fort, beaucoup plus audacieux que cela, c'est rompre un lien, se jeter délibérément sur un obstacle à franchir ; nous la connaissons bien, cette impulsion. “L'alto mare aperto” : Pikolo a voyagé en mer, il sait ce que cela veut dire... c'est quand l'horizon se referme sur lui-même, dégagé, rectiligne, uni, et qu'il n'y a plus dès lors que l'odeur de la mer : douces choses férocement lointaines » (SC, p. 173-175).

La mémoire incomplète du prisonnier Primo permettra de répondre, en partie, à sa question rhétorique sur les raisons – présentées comme inconscientes – derrière sa soudaine souvenance du chant d’Ulysse. Car si le personnage dantesque jette un éclairage particulier sur sa condition de prisonnier d’Auschwitz, les trous mémoriels de Primo, plus encore, ne sont pas vides de sens, bien au contraire. Lino Pertile observe à ce sujet que Levi opère une décontextualisation du poème de Dante : expliquant l’*Enfer* de manière télégraphique (« ce qu’est *la Divine Comédie*, la structure de l’enfer, le contrappasso »), le prisonnier Primo saute sans délai au discours que tient Ulysse à Dante, sans mentionner les péchés ayant causé sa damnation<sup>622</sup>. Punis dans la bolge des conseillers perfides, les esprits d’Ulysse et de Diomède se consomment dans une même flamme, « aussi unis / au châtement qu’ils allèrent au crime<sup>623</sup> » (*Enf.*, XXVI, 56-57) : ensemble, ils conçurent en effet un stratagème pour qu’Achille participe à la guerre de Troie, abandonnant ainsi Déidamie ; ils mirent au point « la ruse du cheval » de Troie (v. 59) ; enfin, déguisés en mendiants, ils s’emparèrent du Palladium d’Athéna, qui recelait le pouvoir de défendre la ville tout entière. Or l’Ulysse de Dante se distingue de celui d’Homère par sa décision de ne pas retourner à Ithaque afin de s’élancer vers la haute mer et « d’acquérir l’expérience du monde » (v. 98), tentant de s’aventurer au-delà des colonnes d’Hercule « où, perdu de lui-même, il alla mourir » (v. 84). L’« *orazion picciola* » (*Inf.*, XXVI, 122) que citera bientôt le prisonnier Primo constitue son exhortation rhétorique par laquelle il convainc ses compagnons de le suivre, les menant à leur mort. En cela aussi, Ulysse s’est montré mauvais conseiller, lui qui, par hubris, a voulu dépasser toutes limites – les siennes et celles des hommes –, entraînant son équipage avec lui. Toutefois, comme le souligne Lino Pertile, le prisonnier Primo ne relève pas ces éléments. Ses souvenirs entourant le devoir d’Ulysse de revenir auprès des siens demeurent flous, les

<sup>622</sup> Lino Pertile, « L’Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 30.

<sup>623</sup> Dante Alighieri, « Chant XXVI », *Enfer*, dans *La Comédie*, *op. cit.*, p. 301.

citations de Dante s'avérant des « fragment[s] inutilisable[s] » alors même qu'elles présentent sans détour les manquements d'Ulysse : « ni la douceur d'un fils, ni la piété / pour un père vieux, ni l'amour légitime / qui aurait dû rendre Pénélope heureuse, / ne purent triompher en moi de l'ardeur / que j'eus d'acquérir l'expérience du monde, / des vices humains et de la valeur<sup>624</sup> » (*Enf.*, XXVI, 94-99). Comme Ulysse, affirme Pertile, Primo glisse au-dessus de ces entraves pour mettre le cap sur « *l'alto mare aperto* » (v. 100)<sup>625</sup>, ce qui lui permet de comprendre un passage dantesque à la lumière de l'expérience concentrationnaire (ou de « l'expérience du monde » dans les mots de Dante faisant parler Ulysse) par l'expression « *misi me* ». Primo émet la réflexion suivante : « c'est rompre un lien, se jeter délibérément sur un obstacle à franchir ; nous la connaissons bien, cette impulsion ». Selon François Rastier, cette « volonté d'outrepasser la limite » tient à se jeter contre la barrière circonscrivant le camp : « toucher les barbelés électrifiés était le moyen le plus simple de se suicider<sup>626</sup> ». L'impulsion que connaissent si bien les prisonniers des camps de s'élancer contre un obstacle les rapproche en ce sens d'Ulysse. Passant sous silence les défauts du personnage de Dante et, ce faisant, ne relevant que les ressemblances entre Ulysse et les concentrationnaires – qui, pour leur part, ne repousseraient pas la possibilité de rentrer chez eux et de retrouver les leurs –, le prisonnier Primo en brosse un portrait admirable et héroïque : « *L'immagine che lo esalta e che vuole comunicare al suo compagno Pikolo è di un Ulisse magnanimo che afferma la sua libertà di andare, esplorare, ricercare il mondo al di là di ogni restrizione, vincolo o barriera*<sup>627</sup> », signale Lino Pertile.

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 303 et 305.

<sup>625</sup> Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 30-31.

<sup>626</sup> François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 40 et 41.

<sup>627</sup> « L'image qui l'exalte et qu'il veut communiquer à son compagnon Pikolo est celle d'un Ulysse magnanime qui affirme sa liberté d'aller, d'explorer, de rechercher le monde au-delà de toute restriction, obstacle ou barrière » (Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 31 ; notre traduction).



Nous ajouterons à cela que les vers correctement remémorés par Primo mentionnent aussi directement la prise de parole : « *Cominciò a crollarsi mormorando* » (« commença à tressaillir en murmurant »), « *Come fosse la lingua che parlasse* » (« ainsi qu’une langue qui allait parler »), « *Mise fuori la voce, e disse : Quando*<sup>628</sup> » (« exhala soudain une voix et dit : “Quand”<sup>629</sup> »). Ulysse entame ainsi le compte rendu de son voyage final au-delà des colonnes d’Hercule, se faisant le témoin de ses propres malheurs. Dans l’*Odyssée* d’Homère, déjà, Ulysse livrait son long récit aux Phéaciens (chant IX à XII), au terme duquel « tous se taisaient et, tenus sous le charme, ils gardaient le silence dans l’ombre de la salle<sup>630</sup> ». En effet, poussé par la douleur de ses souvenirs en entendant l’aède Démodocos narrer l’histoire du cheval de Troie, Ulysse raconte ses mésaventures depuis son départ de la ville conquise. En cela, il se présente comme le précurseur des témoins qui ressentent le besoin de prendre la parole – ou la plume – pour exprimer, sous la forme d’un récit, une expérience catastrophique qui les hante encore. Dès son incarcération, le prisonnier Primo ne pense qu’à retourner auprès des siens pour pouvoir raconter – ses rêves en disent long à ce sujet – et, par la suite, Levi rescapé façonne le témoignage qu’il s’était promis d’écrire. L’évocation de la prise de parole dans les passages bien remémorés de Dante, en ce sens, met en valeur la pulsion testimoniale que ressent Primo-prisonnier/Levi-écrivain. Quarante ans après la publication de *Se questo è un*

---

<sup>628</sup> Le vers 90, inexact, se lit chez Dante « *gittò voce di fuori e disse : “Quando* », mais même dans sa version imparfaite, le prisonnier Primo conserve « *voce* » (« voix ») et « *disse* » (« dit »). François Rastier voit dans cette modification de la part de Levi une autre répétition insistant sur l’importance du verbe « *mettere* » (« mettre ») qui, comme avec le « *misi me* » (« je me mis de moi-même »), « fait l’éloge de la volonté humaine, qui va jusqu’à la transgression des limites » (François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, op. cit.*, p. 47).

<sup>629</sup> Traductions tirées de Dante Alighieri, « Chant XXVI », *Enfer*, dans *La Comédie, op. cit.*, p. 303.

<sup>630</sup> Homère, « Chant XIII », dans *Odyssée*, édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 240.

*uomo*, pourtant, Levi se fera plus réticent envers l'Ulysse d'Homère qu'il compare à d'autres témoins irrévérencieux de la vérité historique :

Francesca dit à Dante qu'il n'est « douleur plus grande / que d'évoquer les temps heureux / dans la misère », mais l'inverse est également vrai, comme le sait tout rescapé : c'est une joie d'être assis au chaud, devant la nourriture et le vin, et de se rappeler et de rappeler aux autres la peine, le froid et la faim : et Ulysse, à la cour du roi des Phéaciens, devant la table mise, *cède au besoin de raconter. Ils parlent, parfois en exagérant*, tel le « soldat fanfaron », et décrivent la peur et le courage, les ruses, les offenses, les défaites et quelques victoires : ainsi faisant, ils se différencient des autres, leur appartenance à une corporation consolide leur identité, et ils sentent leur prestige accru<sup>631</sup>.

Témoin exemplaire, Levi ne montre aucune indulgence pour l'exagération : l'histoire d'Ulysse, pleine d'autoglorification, fait de lui un bien peu fiable témoin. Si le passage des années entraîne l'évolution de la pensée de Levi, on constate néanmoins qu'entre *Se questo è un uomo* et *I Sommersi e i salvati* (traduit en français sous le titre *Les Naufragés et les rescapés*) – son premier et son dernier livre –, les œuvres de Dante et d'Homère continuent d'influencer sa perception du monde et de sa propre expérience.

Dans le camp d'Auschwitz, les prisonniers Primo et Jean poursuivent leur entretien dantesque :

« *Mare aperto.* » « *Mare aperto.* » *So che rima con « deserto »: « ... quella compagna Picciola, dalla qual non fui deserto », ma non rammento più se viene prima o dopo. Ed anche il viaggio, il temerario viaggio al di là delle colonne d'Ercole, che tristezza, sono costretto a raccontarlo in prosa: un sacrilegio. Non ho salvato che un verso, ma vale la pena di fermarcisi:*

« ... Acciò che l'uom più oltre non si metta. »

« *Si metta* »: *dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, « e misi me ».* *Ma non ne faccio parte à Jean [...]. Ho fretta, una fretta furibonda. Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, voglio che tu capisca:*

« Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza. »

---

<sup>631</sup> Primo Levi, « Stéréotypes », dans *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 146-147 ; nous soulignons.

*Come se anch'io le sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono*<sup>632</sup>. (SQ, p. 124-125)

« Considérez quelle est votre semence : / vous n'êtes pas faits à vivre comme brutes, / mais pour suivre la vertu, la connaissance<sup>633</sup> » (*Enf.*, XXVI, 118-120) : voilà l'essence de l'« *orazion picciola* » par laquelle Ulysse convainc son équipage de l'accompagner au-delà des colonnes d'Hercule. En la répétant pour Pikolo, le prisonnier Primo se sent frappé d'une soudaine révélation – presque divine – qui se montrera décisive puisqu'elle se répercute dans le poème introduisant *Se questo è un uomo*, lui donnant son titre. Intitulé « Shemà » dans sa reprise dans *Ad ora incerta* (traduit par *À une heure incertaine*), le poème paratextuel rédigé le 10 janvier 1946<sup>634</sup> entrelace deux réseaux intertextuels issus de Dante et de la Bible juive. Il commence ainsi :

*Voi che vivete sicuri  
Nelle vostre tiepide case,  
Voi che trovate tornando a sera  
Il cibo caldo e visi amici:  
Considerate se questo è un uomo  
Che lavora nel fango  
Che non conosce pace  
Che lotta per mezzo pane  
Che muore per un sì o per un no.  
Considerate se questa è una donna,  
Senza capelli e senza nome  
Senza più forza di ricordare  
Vuoti gli occhi e freddo il grembo*

---

<sup>632</sup> « “Mare aperto”. “Mare aperto”. Je sais que ça rime avec “diserto” : “... quella compagna Picciola, dalla qual non fui diserto”, mais je ne me rappelle plus si ça vient avant ou après. Et puis le voyage, le téméraire voyage au-delà des colonnes d'Hercule, que c'est triste, je suis obligé de le raconter en prose : un sacrilège. Je n'en ai sauvé qu'un vers, mais qui mérite qu'on s'y arrête : ... “Acciò che l'uom più oltre non si metta.” “Si metta” : il fallait que je vienne au Lager pour m'apercevoir que c'est le même tour que tout à l'heure : “e misi me”. Mais je n'en parle pas à Jean [...]. Je suis pressé, furieusement pressé. J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes : “Considerate la vostra semenza / Fatti non foste a viver come bruti / Ma per seguir virtute e conoscenza.” Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis » (SC, p. 175-176).

<sup>633</sup> Traduction tirée de Dante Alighieri, « Chant XXVI », *Enfer*, dans *La Comédie*, *op. cit.*, p. 305.

<sup>634</sup> Primo Levi, « Shemà », dans *Ad ora incerta*, Milan, Garzanti, coll. « Gli elefanti Poesia », 1990 [1984], p. 17.

*Come una rana d'inverno*<sup>635</sup>. (SQ, p. 9)

L'on reconnaîtra facilement dans le cinquième vers de ce poème le « Considérez » de l'« *orazion picciola* » de l'Ulysse de Dante jumelé au « si c'est un homme » du titre du témoignage de Levi. À l'affirmation d'Ulysse selon laquelle la cause des hommes consiste à suivre la vertu et la connaissance plutôt qu'à vivre comme des brutes, Levi demande : « celui qui peine dans la boue » est-il encore un homme ? À même son témoignage, Levi effectue d'autres parallèles entre son poème paratextuel et l'« *orazion picciola* » qu'il citera dans son chapitre ultérieur, jetant ainsi quelque éclairage sur le sens de sa question :

*Il Ka-Be è il Lager a meno del disagio fisico. Perciò, chi ancora ha seme di coscienza, vi riprende coscienza; perciò, [...] ci accade di considerare che cosa ci hanno fatti diventare, quanto ci è stato tolto, che cosa è questa vita. In questo Ka-Be, parentesi di relativa pace, abbiamo imparato che la nostra personalità è fragile, è molto più in pericolo che non la nostra vita; e i savi antichi, invece di ammonirci « ricordati che devi morire », meglio avrebbero fatto a ricordarci questo maggior pericolo che ci minaccia. Se dall'interno dei Lager un messaggio avesse potuto trapelare agli uomini liberi, sarebbe stato questo: fate di non subire nelle vostre case ciò che a noi viene inflitto qui*<sup>636</sup>. (SQ, p. 49-50 ; nous soulignons)

Le lexique de ce passage rappelle celui du poème : « *considerare* » (« considérer ») et « *nelle vostre case* » (« dans vos maisons ») en évoquent, respectivement, les cinquième et dixième vers et le deuxième vers. Plus encore, Levi souhaite reformuler le message des Anciens – le célèbre « *Memento mori* » – à la lumière de son expérience. Quotidiennement répétée par les moines

---

<sup>635</sup> « Vous qui vivez en toute quiétude / Bien au chaud dans vos maisons, / Vous qui trouvez le soir en rentrant / La table mise et des visages amis, / Considérez si c'est un homme / Que celui qui peine dans la boue, / Qui ne connaît pas de repos, / Qui se bat pour un quignon de pain, / Qui meurt pour un oui pour un non. / Considérez si c'est une femme / Que celle qui a perdu ses cheveux / Et jusqu'à la force de se souvenir, / Les yeux vides et le sein froid / Comme une grenouille en hiver » (SC, p. 9).

<sup>636</sup> « Le K.B., c'est le Lager moins l'épuisement physique. Aussi quiconque possède encore une lueur de raison y reprend-il conscience ; [...] aussi en venons-nous à [*considérer*] ce qu'on a fait de nous, à tout ce qui nous a été enlevé, à cette vie qui est la nôtre. C'est dans cette baraque du K.B., au cours de cette parenthèse de paix relative, que nous avons appris combien notre personnalité est fragile, combien, beaucoup plus que notre vie, elle est menacée ; combien, au lieu de nous dire : "*Rappelle-toi que tu dois mourir*", les sages de l'Antiquité auraient mieux fait de nous mettre en garde contre cet autre danger, autrement redoutable. S'il est un message que le Lager eût pu transmettre aux hommes libres, c'est bien celui-ci : Faites en sorte de ne pas subir *dans vos maisons* ce qui nous est infligé ici » (SC, p. 80-81). À noter que nous avons changé « penser à » de la traduction officielle par « considérer », reflétant le « *considerare* » utilisé par Levi à cet endroit du témoignage (faisant ainsi écho à celui présent dans son poème et dans l'« *orazion picciola* »).

trappistes du XVII<sup>e</sup> siècle afin de bien prendre conscience de leur condition mortelle, cette expression tirerait son origine, selon l'usage, de la Rome antique : de manière à éviter que les généraux rentrant victorieux dans la ville ne soient aveuglés par les honneurs qui leur étaient rendus, il était habituel que quelqu'un leur rappelle : « *Respice post te. Hominem te memento* » (« Regarde autour de toi, et souviens-toi que tu es un homme »). Aux avertissements des sages de l'Antiquité insistant sur la mortalité comme condition première de l'homme, Primo Levi effectue cette modification que le monde moderne lui a appris : souviens-toi que tu es facilement malléable. Souviens-toi que la boue, la faim, l'épuisement peuvent t'anéantir avant la mort. À travers son titre, son poème et son témoignage, Levi nous enjoint de considérer si c'est encore un homme que celui que l'on a détruit moralement et physiquement.

L'intertextualité du poème « Shemà » ne s'arrête pourtant pas là. Comme le remarque Valeria Traversi, son premier vers (« Vous qui vivez en toute quiétude ») réinterprète la litote adressée à Dante par le maître Adam, falsificateur de monnaie de Florence, puni dans la dixième bolge du huitième cercle : « Ô vous qui êtes, sans aucune peine » (*Enf.*, XXX, 58)<sup>637</sup>. Il poursuit : « je ne sais pourquoi, dans ce monde d'angoisse, / dit-il, *regardez et prêtez attention / à la misère de moi*, le maître Adam » (v. 59-61 ; nous soulignons). Ces mots, Dante Alighieri lui-même les emprunte au Livre des Lamentations, I, 12 : « *Rien de tel pour vous* tous qui passez sur le chemin ; *regardez et voyez s'il est douleur comme ma douleur*, celle qui me fait

---

<sup>637</sup> Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 113. Guido Furci voit dans le premier quatrain de « Shemà », du fait de son appel aux lecteurs, les réminiscences d'« Au lecteur » des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (Guido Furci, « L'héritage nu », *op. cit.*, p. 99). Il nous semble cependant que, bien que ce ne soit pas exclu, ce lien demeure assez ténu, alors que l'intertexte dantesque se révèle beaucoup plus fécond.

si mal, celle que le Seigneur inflige au jour de son ardente colère<sup>638</sup> ». Le premier vers du poème de Levi tisse d'emblée les intertextes dantesque et biblique. L'on se souviendra qu'au moment où il récite l'« *orazion picciola* » pour Pikolo, le prisonnier Primo s'en trouve illuminé comme sous l'effet d'une révélation divine : « Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu ».

Le « Shemà » de Levi continue :

*Meditate che questo è stato:  
Vi comando queste parole.  
Scolpitele nel vostro cuore  
Stando in casa andando per via,  
Coricandovi alzandovi;  
Ripetetele ai vostri figli.  
O vi si sfaccia la casa,  
La malattia vi impedisca,  
I vostri nati torcano il viso da voi*<sup>639</sup>. (SQ, p. 9)

Le « Shemà » (ou « Chema »), qui donne son titre au poème, constitue la prière traditionnelle juive devant être récitée deux fois par jour. Issue du Deutéronome, elle porte le nom de sa première parole : « *Chema Yisrā'ël* » (« Écoute, Israël »). La prière débute comme suit :

Écoute, Israël ! Le Seigneur notre Dieu est le Seigneur UN. Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de tout ton être, de toute ta force. *Les paroles des commandements* que je te donne aujourd'hui *seront présentes à ton cœur ; tu les répéteras à tes fils ; tu les leur diras quand tu resteras chez toi et quand tu marcheras sur la route, quand tu seras couché et quand tu seras debout ; tu en feras un signe attaché à ta main, une marque*

---

<sup>638</sup> « Lamentations », dans *La Bible*, traduction œcuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduits sur les textes originaux hébreu et grec, nouvelle édition, Villiers-le-Bel / Paris, Société biblique française / Cerf, 2004 [1988], p. 1030 ; nous soulignons.

<sup>639</sup> « [Méditez] que cela fut : / [Je vous commande ces mots.] / Gravez-les dans votre cœur / Pensez-y chez vous, dans la rue, / En vous couchant, en vous levant ; / Répétez-les à vos enfants. / Ou que votre maison s'écroule, / Que la maladie vous accable, / Que vos enfants se détournent de vous » (SC, p. 9). À noter que nous avons dû modifier la traduction officielle par moments, puisqu'en traduisant « *Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole* » par « N'oubliez pas que cela fut, / Non, ne l'oubliez pas » (plutôt que par « Méditez que cela fut : / Je vous commande ces mots »), elle en efface complètement l'intertexte biblique. François Rastier avait lui aussi relevé l'effacement de cet intertexte par la traduction française (voir François Rastier et Gaëtan Pégny, « Témoigner et traduire : Sur *Ulysse à Auschwitz*. Entretien de François Rastier et Gaëtan Pégny », *Texto !*, vol. XVII, n° 3, 2012 [<http://www.revue-texto.net/index.php?id=3056>] (page consultée le 18 juin 2018) et François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, op. cit., p. 15-16.

placée entre tes yeux ; tu les inscriras sur les montants de porte *de ta maison* et à l'entrée de ta ville<sup>640</sup>. (Deut. 6:4-9)

Dans les vers 16 à 20 de son « Shemà » (« Je vous commande ces mots » à « Répétez-les à vos enfants »), Primo Levi, tel Moïse, commande aux hommes libres de « médite[r] que cela fut ». Selon Sharon B. Oster, l'écrivain turinois transmet ainsi un nouveau commandement à la mesure du monde industrialisé : « *Like the biblical Shema, Levi's poem also asks us to listen to a message of terrible urgency – not of God's oneness, however, but of the brokenness of humanity*<sup>641</sup> ». La fin du poème contient une malédiction menaçant ceux qui désobéiront à l'obligation de se souvenir<sup>642</sup> ; or comme le souligne Oster :

*whereas Moses' speech to God's Chosen presents "both a blessing and a curse," Levi offers only the curse. [...] If Moses threatens those who dare stray into idolatry, who "forget God your Lord, and follow other gods," with being "totally annihilated," Levi levels his final curse, lest we forget. If we, his chosen readers, fail to honor this new covenant [...] and to repeat Levi's story ad infinitum, then like God's apostates, we should meet the same cruel fate, the loss of health, home, safety, and family that Levi, himself, an innocent man, just endured*<sup>643</sup>.

Placé dans le paratexte de son témoignage de manière à le présenter, le poème de Levi sert d'avertissement, mais il en donne aussi une clé de lecture<sup>644</sup> : dès son amorce, ses deux intertextes, dantesque et biblique, dessinent l'identité de l'auteur de *Se questo è un uomo*,

---

<sup>640</sup> « Deurétomne », dans *La Bible, op. cit.*, p. 215 ; nous soulignons.

<sup>641</sup> « Tout comme le *Chema* biblique, le poème de Levi nous demande d'écouter un message d'une terrible urgence– non pas au sujet de l'unité de Dieu, toutefois, mais de la rupture de l'humanité » (Sharon B. Oster, « Impossible Holocaust Metaphors: The *Muselmann* », *Prooftexts*, vol. 34, n° 3, automne 2014, p. 304 ; notre traduction).

<sup>642</sup> Cesare Segre, « Lettura di "Se questo è un uomo" », *loc. cit.*, p. 57.

<sup>643</sup> « [A]lors que le discours de Moïse au peuple élu de Dieu présente "à la fois une bénédiction et une malédiction", Levi offre uniquement la malédiction. [...] Si Moïse met en garde ceux qui osent sombrer dans l'idolâtrie de ne pas "oublier le Seigneur ton Dieu" ni marcher "à la suite d'autres dieux", les menaçant de "disparaître de la face de la terre", Levi lance sa malédiction finale, pour ne pas oublier. Si nous, ses lecteurs élus, omettons d'honorer ce nouveau pacte [...] et de répéter le récit de Levi *ad infinitum*, alors, tout comme les apostats de Dieu, nous devrions subir le même sort cruel, la perte de santé, de domicile, de sécurité et de famille que Levi lui-même, un homme innocent, vient d'endurer » (Sharon B. Oster, « Impossible Holocaust Metaphors », *art. cit.*, p. 307 ; notre traduction).

<sup>644</sup> François Rastier affirme d'ailleurs : « Je suis [...] fondé à penser que les poèmes de Levi, malgré le peu d'estime qu'il leur témoigne, et le peu de cas qu'en fait la critique, sont au centre herméneutique de son œuvre » (François Rastier, « *Le survivant* ou l'Ulysse juif », *Littérature*, n° 126, 2002, p. 98).

intimement liée à son italianité et à sa judéité – l'on sait à quel point sa rencontre avec les Juifs ashkénazes, à Auschwitz, fut déterminante pour lui<sup>645</sup>. Si Levi a « appris [au Lager] combien [sa] personnalité est fragile », il s'évertue à son retour à la remodeler par le truchement de l'écriture. La rédaction de « Shemà » en janvier 1946 précède d'un mois celle du « Canto di Ulisse » : à un an de sa libération, Levi commence à formuler l'histoire de son expérience au diapason des cultures qui le définissent<sup>646</sup>.

Revenons à l'« *orazion picciola* » que récite le prisonnier Primo au cœur d'Auschwitz. Il existe, au sein de la critique, deux façons d'interpréter « Il canto di Ulisse ». La première, immanquablement humaniste, voit dans la citation de l'exhortation du personnage de Dante le point focal du message du chapitre : l'affirmation de la dignité humaine du prisonnier Primo. Ces mots, qui lui font l'effet d'une révélation, lui rappellent qu'il doit, lui aussi, chercher la vertu et la connaissance – et cela, malgré le fait qu'il soit forcé à vivre comme une brute. Telle est la vision que professe François Rastier : « Bien différente de celle d'Homère et même de celle de Dante, Levi construit une troisième figure d'Ulysse, celle d'un héros qui n'est plus celui de la ruse ni de la force physique, mais celui de la hardiesse intellectuelle et de l'exigence morale<sup>647</sup> ». Le parcours scolaire de l'écrivain turinois, formé à l'école italienne des années 1920 et 1930 qui enseignait les interprétations de Francesco De Sanctis (« *Ulisse come "precursore di Colombo" [...], personaggio nel quale "il peccato diviene virtù"* ») et de

---

<sup>645</sup> Voir à ce sujet Paola Valabrega, « Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi, op. cit.*, p. 263-288.

<sup>646</sup> Barbara Agnese montre à cet effet que le recours à Dante chez Levi manifeste l'expression personnelle de la culture italienne. Son identité, passant par la langue maternelle, est liée à l'expression collective d'une appartenance à la « culture de l'humanisme » (voir Barbara Agnese, « "Infine che'l mar fu sopra noi richiuso". Les langues du moi privé, voix de la représentativité ? Primo Levi, Jorge Semprun », dans Corinne Bouillot et Rolf Wintermeyer (dir.), « *Moi public* » et « *Moi privé* » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 201-209).

<sup>647</sup> François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, op. cit.*, p. 50.



Benedetto Croce (« *Ulisse “peccaminoso ma di sublime peccato, eroe tragico”*<sup>648</sup> »), va d’ailleurs en ce sens. Pour Rastier, les paroles d’Ulysse « sont celles d’un humanisme évidemment universel qui unit l’exigence morale et la connaissance – comme en Levi le témoin et le scientifique<sup>649</sup> ». Lino Pertile interprète similairement ce passage du « Canto di Ulisse » :

*Il gesto di chi osa « ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle » è un gesto inebriante e sublime, analogo a quello di Ulisse che all’ignoranza preferisce il sapere, al chiuso Mediterraneo l’alto mare aperto, alla vecchia Itaca la montagna bruna al di là delle colonne d’Ercole*<sup>650</sup>.

Pertile poursuit en voyant l’Ulysse de Levi comme « un héros tragique qui succombe, mais qui ne se soumet pas [...]. Alors que la réalité de la douleur abrutit et tue, la littérature de la douleur sauve. Aux “musulmans”, aux vrais “naufragés” du *Lager*, Levi oppose la figure fictive d’un héros qui tombe, mais qui n’est pas vaincu ». Pour Pertile, Levi met de l’avant « *il ruolo unico della letteratura per la sopravvivenza della nostra umanità*<sup>651</sup> ». Il se trouve que dans une lettre à Primo Levi datée du 24 avril 1946, Jean Samuel, le Pikolo du « Canto di Ulisse », avait justement écrit :

Je serais content de lire les poésies et les contes que tu écris [...]. À mon avis, il faut savoir être sincère ; il [ne] s’agit pas seulement de montrer le côté monstrueux de la vie du camp, il faudrait surtout dépeindre les efforts que nous avons faits pour résister à la tentation de nous transformer en bête féroce ou en bête tout court, pour rester des hommes et même des hommes pensants<sup>652</sup>.

Voilà ce qu’essaie de représenter le chapitre de Levi, qui exploite à sa manière le personnage d’Ulysse afin de lui faire revêtir les attributs d’un héros insoumis, modèle des détenus. Selon

---

<sup>648</sup> « Ulysse comme “précurseur de Colombo” [...], personnage dans lequel “le péché devient vertu” » et « Ulysse “coupable mais d’un sublime péché, héros tragique” » (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gianfranco Contini, Turin, UTET, 1968, p. 239 et Benedetto Croce, *La Poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1922, p. 98, cités dans Lino Pertile, « L’Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 30 ; notre traduction).

<sup>649</sup> François Rastier, *Ulysse à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>650</sup> « Le geste de celui qui ose s’arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules » est un geste enivrant et sublime, analogue à celui d’Ulysse qui préfère le savoir à l’ignorance, la haute mer ouverte à la Méditerranée fermée, la montagne brune au-delà des colonnes d’Hercule à la vieille Ithaque » (Lino Pertile, « L’Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 27 ; notre traduction).

<sup>651</sup> « [L]e rôle unique de la littérature pour la survie de notre humanité » (*ibid.*, p. 31 ; notre traduction).

<sup>652</sup> Jean Samuel et Jean-Marc Dreyfus, *Il m’appelait Pikolo*, *op. cit.*, p. 92.

Valeria Traversi, « *Ulisse non è più il simbolo della hybris, il peccatore che ha meritato la sua pena [...], ma il simbolo della resistenza delle virtù umane all'abrutimento*<sup>653</sup> ».

Cette lecture du « Canto di Ulisse » ne fait pourtant pas l'unanimité dans la critique. Lino Pertile lui-même nuance sa positivité humaniste en faisant contraster les écrits de Levi avec l'histoire de sa vie : pour lui, la fin tragique de l'écrivain contredit l'idée d'une littérature salvatrice<sup>654</sup>. Demeurant pour sa part attachée au texte, Sibilla Destefani, beaucoup plus incisive, remarque :

*è interessante rilevare che il leviano Canto di Ulisse abbia al suo centro proprio la celebre orazion picciola dov'è racchiusa l'estrema sintesi di ciò che diventerà lo stendardo ideologico della modernità: l'idea, cioè, che la conoscenza non sia solo un veicolo di sapere intellettuale ma anche di miglioramento morale [...]. A prima vista, il leviano Canto di Ulisse potrebbe dunque essere letto, ed è ciò che è accaduto, come l'ennesima apologia di un umanesimo salvifico in grado di salvare l'anima di Ulisse-Levi dal tracollo, dalla disumanizzazione*<sup>655</sup>.

Destefani fournit un exemple de ce que Lawrence Langer avait dénoncé dans *Preempting the Holocaust*, à savoir qu'il existe, parmi les héritiers de l'horrible bagage culturel que constitue la Shoah, une incontrôlable volonté d'en extraire à tout prix quelque leçon positive<sup>656</sup>. Les tenants de l'humanisme, convaincus de l'apport essentiel de la culture à l'épanouissement de l'esprit, risquent constamment de tomber dans le piège que signale Langer et, ce faisant, de minimiser – malgré eux – l'abominable réalité des camps de concentration et d'extermination

---

<sup>653</sup> « Ulysse n'est plus le symbole de l'hubris, le pécheur qui a mérité sa peine [...], mais le symbole de la résistance des vertus humaines à l'abrutissement » (Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 117 ; notre traduction).

<sup>654</sup> Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 31.

<sup>655</sup> « [I] est intéressant de relever que le "Canto di Ulisse" de Levi ait à son centre la célèbre "orazion picciola" où est concentrée l'extrême synthèse de ce qui deviendra le standard idéologique de la modernité : l'idée que la connaissance ne soit pas seulement un véhicule de savoir intellectuel, mais aussi d'amélioration morale [...]. À première vue, le "Canto di Ulisse" de Levi pourrait donc être lu, et c'est ce qui est arrivé, comme l'énigme apologie d'un humanisme salvateur en mesure de sauver l'âme d'Ulysse-Levi de l'effondrement, de la déshumanisation » (Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 267 ; notre traduction).

<sup>656</sup> Voir Lawrence L. Langer, *Preempting the Holocaust*, *op. cit.*

nazis. Paradoxalement, l'humanisme poussé à son idéal finit par évacuer la considération des êtres humains en chair et en os : il n'en reste que l'érudition, bien suprême entre tous. Se positionnant à l'encontre de ces idées, Sibilla Destefani voit plutôt dans « Il canto di Ulisse » « *il collasso del binomio dantesco "virtù-conoscenza", mettendo fine alla narrazione umanistico-illumista*<sup>657</sup> », puisque le chapitre se termine précisément sur le naufrage d'Ulysse :

*È tardi, è tardi, siamo arrivati alla cucina, bisogna concludere:*

« Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,

Alla quarta levar la poppa in suso

E la prora ire in giù, come altrui piacque... »

*Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo « come altrui piacque », prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, ed altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...*

*Siamo oramai nella fila per la zuppa, in mezzo alla folla sordida e sbrindellata degli Essenholer degli altri Kommandos. I nuovi giunti ci si accalcano alle spalle. « Kraut und Rüben? » « Kraut und Rüben. » Si annuncia ufficialmente che oggi la zuppa è di cavoli e rape: « Choux et navets. » « Kaposzta és répak. »*

« Infin che il mar fu sopra noi richiuso. »<sup>658</sup> (SQ, p. 125-126)

Au moment où Ulysse et ses compagnons se réjouissent d'apercevoir une montagne brune à l'horizon, un tourbillon se forme et vient frapper leur navire : « Trois fois il le fit tourner à pleines eaux / et un dernier coup voler la poupe en l'air / et la proue plonger, comme il plut en

<sup>657</sup> « [L]'effondrement du binôme dantesque "vertu-connaissance", mettant fin à la narration humaniste des Lumières » (Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, op. cit., p. 268 ; notre traduction).

<sup>658</sup> « Il est tard, il est tard, nous voilà aux cuisines, il faut conclure : "Tre volte il fe' girar con tutte l'acque, / Alla quarta levar la poppa in suso / E la prora ire in giù, come altrui piacque..." Je retiens Pikolo : il est absolument nécessaire et urgent qu'il écoute, qu'il comprenne ce "come altrui piacque" avant qu'il ne soit trop tard ; demain lui ou moi nous pouvons être morts, ou ne plus jamais nous revoir ; il faut que je lui dise, que je lui parle du Moyen [Â]ge, de cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu, et d'autre chose encore, de quelque chose de gigantesque que je viens d'entrevoir à l'instant seulement, en une fulgurante intuition, et qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui... Nous voilà maintenant en train de faire la queue pour la soupe, mêlés à la foule sordide et déguenillée des porte-soupe des autres Kommandos. Les derniers arrivés se bousculent derrière nous. – Kraut und Rüben ? – Kraut und Rüben. C'est l'annonce officielle que nous aurons aujourd'hui de la soupe aux choux et aux navets : –Cavoli e rape. – Kaposzta és répak. "Infin che l'mar fu sopra noi [richiuso]" (SC, p. 178-179). À noter que nous avons modifié le dernier mot de Dante repris par la traduction officielle (« *richiuso* » plutôt que « *rinchiuso* »), puisque dans la version originale de *Se questo è un uomo*, Primo Levi avait conservé la graphie dantesque.

haut » [ou « comme il plut à autrui » (pour refléter « *come altrui piacque* »)] (*Enf.*, XXVI, 139-141), récite Primo à Pikolo alors qu'ils arrivent aux cuisines. Le vers suivant, le dernier du chant XXVI, clôt le chapitre de Levi : « jusqu'à ce que la mer sur nous se ferme<sup>659</sup> » (v. 142). Si le naufrage d'Ulysse coïncide avec la fin du moment de suspension que constitue la récitation de Dante pour les détenus, Valeria Traversi en fait tout de même ressortir la valeur. Citant cette « fulgurante intuition [...] qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui » dont parle Levi, elle affirme : « *quei versi, quella passeggiata, quel ritorno alla virtù e alla conoscenza non devono inabissarsi nell'inferno come la nave di Ulisse perché, secondo Levi, contengono il senso più vero e profondo di quell'assurda esperienza*<sup>660</sup> ». Sibilla Destefani désapprouve :

*se è vero – come dirà a posteriori lo stesso Levi – che i versi danteschi concedono a Primo e al compagno Jean qualche istante di tregua, è altresì vero che l'ultima parola è « parola di lager », testimonianza di naufragio. [...] Perché l'explicit, il naufragio, modifica, alla fine dei conti, il senso ultimo del capitolo: la cultura, ad Auschwitz, naufraga; implode; collassa*<sup>661</sup>.

En parlant de ce que Levi dira plus tard de sa récitation de Dante, Destefani fait référence au chapitre « L'intellectuel à Auschwitz » dans *Les Naufragés et les rescapés*. Commentant l'essai de Jean Améry paru dans *Au-delà de la faute et de l'expiation (Jenseits von Schuld und Sühne)*, Primo Levi concède qu'il y avait des « inconvénients évidents de la culture à Auschwitz », comme l'inexpérience des intellectuels aux travaux manuels et la dégradation

<sup>659</sup> Traductions tirées de Dante Alighieri, « Chant XXVI », *Enfer*, dans *La Comédie*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>660</sup> « [C]es vers, cette “promenade”, ce retour à la vertu et à la connaissance ne doivent pas sombrer dans l'enfer comme le navire d'Ulysse parce que, selon Levi, ils contiennent le sens le plus vrai et le plus profond de cette absurde expérience » (Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 117 ; notre traduction).

<sup>661</sup> « [S]'il est vrai – comme le dira *a posteriori* Levi lui-même – que les vers dantesques donnent à Primo et à son compagnon Jean quelques instants de répit, il est aussi vrai que l'ultime mot est « mot de Lager », témoignage du naufrage. [...] Parce que l'*explicit*, le naufrage, modifie, en fin de compte, le sens ultime du chapitre : la culture, à Auschwitz, fait naufrage, implode, s'écroule » (Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 284 ; notre traduction).

ressentie aux règles insensées de la vie en baraque. Mais, ajoute-t-il, « n’y avait-il vraiment pas d’avantages ?<sup>662</sup> » Levi affirme :

Quant à moi, la culture m’a été utile : pas toujours, parfois, peut-être, par des voies souterraines et imprévues, mais elle m’a servi et m’a peut-être sauvé. Je relis après quarante ans, dans *Si c’est un homme*, le chapitre intitulé « Le chant d’Ulysse » : c’est un des rares épisodes dont j’ai pu vérifier l’authenticité [...]. Eh bien, là où j’ai écrit : « je donnerais la soupe d’aujourd’hui pour pouvoir faire la jonction entre “non ne avevo alcuna” et la fin », je ne mentais pas et je n’exagérais pas non plus. J’aurais vraiment donné du pain et de la soupe, autant dire du sang, pour arracher au néant ces souvenirs qu’aujourd’hui, avec le support infaillible du papier imprimé, je puis rafraîchir quand je le veux et gratuitement, et qui, pour cette raison, me semblent de peu de valeur.

En ce temps et en ce lieu, ils en avaient beaucoup. Ils me permettaient de rétablir un lien avec le passé, en le sauvant de l’oubli et en fortifiant mon identité. Ils me convainquaient que mon esprit, bien que pris dans la tenaille des nécessités quotidiennes, n’avait pas cessé de fonctionner. Ils me promouvaient, à mes yeux et à ceux de mon interlocuteur. Ils m’accordaient des vacances, éphémères mais non hébétées – source de liberté et de différence : bref, une façon de me retrouver moi-même<sup>663</sup>.

Si Primo Levi explicite aussi clairement le rôle qu’a joué la culture pour lui – et en particulier lors de l’épisode qu’il raconte dans « Il canto di Ulisse » –, pourquoi Destefani modère-t-elle les propos du survivant ? C’est, d’une part, parce qu’elle reste très près du texte (nous y reviendrons) et, d’autre part, parce qu’il lui semble crucial de tenir toujours présent à l’esprit l’atroce réalité des conditions du camp – ce qu’un humanisme trop zélé a tendance à éclipser. Levi lui-même, d’ailleurs, insiste sur les limites de l’utilité de la culture dans un monde inculte :

Il est sûr qu’elle [la culture] ne pouvait servir à s’orienter et comprendre [...]. La raison, l’art, la poésie ne nous aident pas à déchiffrer le lieu d’où ils ont été bannis. Dans la vie quotidienne de « là-bas », faite d’un ennui rehaussé d’horreur, il était salutaire de les oublier, comme il était salutaire d’apprendre à oublier la maison et la famille<sup>664</sup>.

Mais lorsqu’elle surgit au beau milieu des ténèbres concentrationnaires, comme ce fut le cas alors qu’il allait chercher la soupe avec Pikolo en discutant de *La Commedia*, la culture illumine et fortifie – tant et aussi longtemps qu’on reconnaît son éphémérité. Là réside l’écueil

---

<sup>662</sup> Primo Levi, « L’intellectuel à Auschwitz », dans *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 139.

de la culture à Auschwitz : « nous nous sentions comme soulevés de terre, avec le danger d’y retomber de tout notre poids, en nous faisant d’autant plus mal que l’exaltation avait été plus élevée et longue<sup>665</sup> », déclare encore Levi. Après avoir momentanément surpassé leur condition de sous-hommes, les détenus Primo et Pikolo reviennent à la réalité du *Lager* et doivent réintégrer, pour tenter d’y survivre, leur existence faite de souffrances et d’abrutissement. Alors que Levi donne la perspective de l’expérience de la survie quotidienne dans les camps, Sibilla Destefani, en insistant sur le naufrage de la culture dans l’*explicit* du « Canto di Ulisse », propose une vision plus générale – et catégorique – de la destruction de l’humanité à Auschwitz.

Alléguant que « *il solo fatto che la conclusione del capitolo sia il naufragio, e non l’esaltante orazion picciola celebrata dalla critica, sarebbe sufficiente, in sé, ad invalidare l’interpretazione umanistica dell’Ulisse di Se questo è un uomo*<sup>666</sup> », Destefani constate de plus, à la suite de François Rastier, que Levi modifie le dernier mot du dernier vers, procédant à ce que Genette appelle une « transformation sémantique » relevant de l’hypertextualité<sup>667</sup>. Remaniant le verbe « *richiuso* » (« refermé ») de la version de Dante, Levi en fait un « *rinchiuso* » (« enfermé ») : la transformation morphématique change considérablement la signification de la conclusion du chapitre : « Au dernier mot d’Ulysse chez Dante, *richiuso* (refermé), Primo, le narrateur, par une pénétrante erreur de mémoire, substitue *rinchiuso* ([e]nfermé) : ainsi les flots suggèrent-ils allusivement une clôture et les compagnons engloutis

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>666</sup> « [L]e seul fait que la conclusion du chapitre soit le naufrage, et non l’exaltante *orazion picciola* célébrée par la critique, serait suffisante, en soi, à invalider l’interprétation humaniste de l’Ulysse de *Se questo è un uomo* » (Sibilla Destefani, *L’Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 283 ; notre traduction).

<sup>667</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 341.

figurent les détenus du *Lager*<sup>668</sup> », affirme Rastier. Destefani proclame à son tour : « *Se in Dante il mare si richiudeva su Ulisse e compagni, qui il movimento è un altro: è un rinchiudere*<sup>669</sup> ». L'analyse de Rastier et de Destefani est tout à fait juste, à ce détail près que la transformation sémantique par laquelle « *richiuso* » devient « *rinchiuso* » ne se trouve pas dans l'édition originale de *Se questo è un uomo* publiée chez De Silva en 1947. Ce ne sera qu'avec sa réédition auprès d'Einaudi que Levi effectuera cette modification, de la même manière qu'il fera aussi apparaître d'autres références dantesques, tel le Charon allemand sur le seuil d'Auschwitz. Dans les deux années suivant son retour, pendant lesquelles il rédige et corrige « Il canto di Ulisse » en vue de la première publication de son témoignage – alors que, ajouterons-nous, son expérience du *Lager* s'est muée en un souvenir encore vif de par sa proximité temporelle ; alors que, par l'écriture, il s'évertue à forger du sens au sortir du camp de la mort –, l'auteur-survivant ne pense pas à terminer son chapitre sur un « enfermement ». Ce sera là l'œuvre rétrospective de l'écrivain plus expérimenté que deviendra Levi – qui, peut-être, trouvera alors nécessaire d'ajouter un indice textuel mettant un bémol à l'idée enivrante d'un humanisme systématiquement vainqueur. Il demeure cependant – comme le mentionne Destefani – que le « Canto di Ulisse » se termine bel et bien par le naufrage du navire du héros insoumis, attribuant au chapitre une éloquente signification qui ne réside pourtant pas, selon nous – et contrairement à ce que pense Sibilla Destefani – dans la défaite *totale* de l'humanisme à Auschwitz. La fin du chapitre éclaire en effet sa portée, mais elle n'en efface pas pour autant tout ce qui l'a précédé, c'est-à-dire le sens profond que trouve le prisonnier Primo dans les vers qu'il récite. Sans être salvatrice, la littérature détient le pouvoir, en

---

<sup>668</sup> François Rastier et Gaëtan Pégny, « Témoigner et traduire : Sur *Ulysse à Auschwitz* », *art. cit.* Rastier a traduit « *rinchiuso* » par « renfermé » : nous l'avons modifié par « enfermé » pour éviter toute confusion.

<sup>669</sup> « Si chez Dante la mer se *refermait* sur Ulysse et ses compagnons, ici le mouvement est autre : c'est un *enfermement* » (Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 283 ; notre traduction ; l'auteur souligne).

l'espace d'un instant qui se révèle néanmoins crucial, d'élever l'esprit et de fortifier le courage à l'instar de l'« *orazion picciola* », mais elle porte aussi le risque – devenant écueil – de provoquer le naufrage du concentrationnaire qui, comme Ulysse, cherche trop longuement la vertu et la connaissance – au péril même de sa vie.

L'intertextualité à l'œuvre dans *Se questo è un uomo* – relationnelle, surtout, mais aussi parfois transformationnelle (bien que, comme nous l'avons vu, la transformation sémantique majeure dans « Il canto di Ulisse » n'apparaisse que dans les versions subséquentes à l'édition originale du témoignage de Levi) et métatextuelle, par exemple lorsque le prisonnier Primo commente le sens de « *misi me* » – se révèle riche et poignante. Il n'est donc guère étonnant que la critique se soit tant intéressée aux significations de l'intertextualité dantesque dans le livre de Primo Levi. Il nous semble cependant utile de signaler que la très vaste présence de Dante dans *Se questo è un uomo*, indissociable du reste de sa littérature, a souvent éclipsé l'appréciation des autres témoignages. Rarement lus, et encore plus rarement commentés, ces « autres » récits sur les camps passent majoritairement sous le radar analytique des chercheurs – et cela, même chez ceux qui s'appliquent à se pencher sur un corpus élargi. Sibilla Destefani, par exemple, met de l'avant une interprétation fort intéressante de la présence de Dante dans plusieurs témoignages italiens, à savoir que l'hypotexte dantesque ne sert pas seulement à décoder l'expérience concentrationnaire, mais aussi à illustrer la destruction de la civilisation occidentale. Or les deux volets qu'elle développe afin de confirmer cette hypothèse, le niveau méta-communicatif (Dante négatif) et le niveau symbolique (Dante symbolique), se basent presque exclusivement sur les seuls écrits



de Primo Levi<sup>670</sup>. Les autres témoignages auxquels elle a recours ne bénéficient pas d'une analyse aussi scrupuleuse, comme si Destefani adoptait – et ce faisant contribuait à perpétuer – l'idée générale voulant que seuls les témoignages canoniques tel celui de Levi soient réellement dignes d'attention. Ainsi, Destefani interprète un extrait d'*Il Fumo di Birkenau* de Liana Millu sous un angle strictement littéral qui néglige complètement l'intertextualité transformationnelle qu'il contient – omettant par conséquent toute la richesse du passage.

### *Intertextualité transformationnelle*

Dans son témoignage sur son incarcération à Auschwitz-Birkenau, Liana Millu offre, en effet, un exemple explicitant son recours à Dante. Faisant partie d'un *Kommando* de travail obligeant les détenues à déplacer de lourdes pierres, elle s'efforce de se distraire en récitant d'antiques poèmes appris à l'école :

*Omero e Catullo erano i miei preferiti ma vi era anche un canto dell'inferno dove si parla di dannati che trasportano pietre e facevo tutti i miei sforzi per ricondurlo alla memoria, rimproverandomi la mia lontana pigrizia di scolara scansafatiche. Così finivo col camminare senza neppure accorgermene, e ogni volta rischiavo di sbattere nel mucchio di pietre mentre le ragazze mi guardavano meravigliate e Mia gridava se ero, per caso, ubriaca*<sup>671</sup>. (FB, p. 220 ; nous soulignons)

Dès l'abord, Millu insiste sur la faillibilité de sa mémoire de déportée, mais aussi sur la force que lui confère sa concentration axée sur la récitation des poètes. Un premier degré d'analyse

---

<sup>670</sup> Voir *ibid.*, respectivement p. 246-257 et p. 257-285. Pour le volet méta-communicatif, Destefani convoque des réflexions prises chez Levi (le « *Muselmann* », la Gorgone, le passage métalinguistique « notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme ») ; dans le volet symbolique, elle se penche surtout sur la figure d'Ulysse chez Levi. Il semblerait que, de la même manière que chez elle Auschwitz devient une métonymie pour évoquer le complexe concentrationnaire formé de nombreux camps, Primo Levi finit par représenter l'ensemble des survivants de la Shoah.

<sup>671</sup> « Homère et Catulle étaient mes préférés ; mais il y avait aussi un chant de *L'Enfer* qui parlait de damnés transportant des pierres. Je faisais de gros efforts pour m'en souvenir, me reprochant ma paresse de cancre. Ainsi, je finissais par marcher et par déposer les pierres sans même m'en apercevoir. *Chaque fois*, je risquais de *me heurter contre le tas de pierres*, tandis que les filles me regardaient étonnées et que Mia me demandait, *en criant*, si, par hasard, je n'étais pas ivre » (FF, p. 187).

s'intéressant à la stricte temporalité du *Lager* – et non à sa narration conçue *a posteriori* – laisse comprendre que la récitation des vers des grands poètes permet à la prisonnière Liana de trouver « *un subitaneo ed effimero istante di libertà* », comme le mentionne Sibilla Destefani. Se penchant sur la fonction de la littérature au temps de l'incarcération, celle-ci ajoute : « *gli endecasillabi danteschi, qui, non servono né a decodificare né a descrivere l'abisso dello sterminio, bensì a resistervi*<sup>672</sup> ». Prenant ce passage au sens propre, Destefani y voit un exemple de l'utilité de la culture à Auschwitz venant mitiger la portée de son interprétation générale selon laquelle le recours à Dante, dans les témoignages, sert surtout à évoquer le naufrage de l'Occident qu'ont causé la Shoah et l'entreprise concentrationnaire. Nous nous permettrons cependant d'analyser plus en détail l'intertextualité que présente cet extrait.

Liana Millu évoque pour le lecteur le chant VII dépeignant le quatrième cercle de l'enfer punissant les avares et les prodiges, forcés, comme Sisyphe, de rouler d'énormes pierres d'un bord à l'autre du cercle. À première vue, la situation de la prisonnière Liana trouverait difficilement parallèle plus éloquent. L'indicatif imparfait du passage, accompagné de l'expression « chaque fois », caractérise l'itération de l'action sans présenter de marqueurs temporels clairs : sans doute en s'attelant à son labeur la concentrationnaire avait-elle l'impression que, comme les damnés du quatrième cercle, elle n'en verrait jamais la fin. C'est ce qu'elle indique ailleurs en convoquant le chant III pour retracer ce qu'elle éprouvait pendant les longues heures de travail, qui lui semblaient interminables : « *tutto intorno a noi*

---

<sup>672</sup> « [U]n soudain et éphémère instant de liberté » et « les hendécasyllabes dantesques, ici, ne servent ni à décoder ni à décrire l'abîme de l'extermination, mais plutôt à *y résister* » (Sibilla Destefani, *L'Anticiviltà*, *op. cit.*, p. 270 ; notre traduction ; l'auteure souligne).

*era grigio e fermo, veramente l'aria "senza tempo" descritta del [sic] cerchio dantesco*<sup>673</sup> » (FB, p. 41). Or le passage formant le deuxième paragraphe de l'extrait rappelant le chant VII constitue une transposition implicite, en régime sérieux<sup>674</sup>, d'un fragment du même chant narrant l'éternel et inévitable heurt du groupe des avarés contre le groupe des prodigues :

Percotëansi 'ncontro; e poscia pur li  
 si rivolgea ciascun, voltando a retro,  
 gridando: « Perchè tieni? » e « Perchè burli? »  
 Così tornavan per lo cerchio tetro  
 da ogne mano a l'opposito punto,  
 gridandosi anche loro ontoso metro<sup>675</sup> (*Inf.*, VII, 28-33).

La référence de Millu au quatrième cercle de l'*Enfer* de Dante s'érige en prélude à l'hypertexte avec transformation d'une partie de ce chant : d'intertextualité relationnelle, cet extrait passe habilement à une intertextualité transformationnelle. Quelques différences émergent en effet entre l'hypertexte (texte B – Millu) et l'hypotexte (texte A – Dante) en sus de la prosification<sup>676</sup> et de la divergence majeure par laquelle le « je » du témoin devient aussi victime : effectuant toujours le même trajet munie d'une nouvelle pierre, la prisonnière Liana risque de percuter le tas de roches plutôt que d'autres détenues ; ce ne sont pas les damnées au travail qui se crient mutuellement des questions demeurant sans réponse, mais leur *Kapo Mia*. Cette transposition pragmatique – « ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action<sup>677</sup> », explique Genette – bouscule l'équilibre dynamique du supplice

<sup>673</sup> « [T]out autour de nous était gris et immobile, tout à fait comme l'air "hors du temps" que décrit Dante » (FF, p. 38). Le passage rappelle « *l'aura senza tempo tinta* » qui environne Dante dès son arrivée en enfer (*Inf.*, III, 29).

<sup>674</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 33-38 et p. 237-238.

<sup>675</sup> « Ils s'entrechoquaient, et puis sur-le-champ / rebroussaient chemin, chacun roulant sa pierre, / criant : "Que retiens-tu ?" et "Pourquoi tu jettes ?" / Ainsi tournaient-ils le long du cercle morne / par chacun des bords vers le point opposé, / encore criant leur honteux refrain » (Dante Alighieri, « Chant VII », *Enfer*, dans *La Comédie*, *op. cit.*, p. 86 et 87 pour la traduction ; nous soulignons).

<sup>676</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 341. Genette ajoute : « La transformation pragmatique, ou modification du cours même de l'action, et de son support instrumental [...], est elle aussi un aspect facultatif de la transformation sémantique, qu'elle accompagne fréquemment, mais non obligatoirement. Elle est en revanche un élément indispensable, ou plutôt

en ce sens qu'il n'est pas réciproquement infligé par deux parties antonymes placées sous une instance transcendante. Seule la *Kapo*, répondant aux ordres des hiérarques nazis, bourrelle les détenues, dont une, par mégarde – due à l'effort démesuré que nécessite un tel travail –, risque constamment de se meurtrir contre le monceau de pierres élevé par les prisonnières. Les différences que dévoile l'hypertexte avec transformation défont la logique du châtement divin inhérente à l'œuvre de Dante : à cet égard, la situation des pécheurs que dépeint l'*Inferno* ne peut pas se mesurer à celle des damnées de Birkenau.

Nous touchons ici un point fondamental sur lequel le paradigme dantesque se montre antagonique au système concentrationnaire : la justice, chez Dante, appartient à la sphère divine ; le châtement comme la rétribution se trouvent mérités selon la logique de la loi du talion, le *contrappasso*<sup>678</sup>. Si, comme le concède Lino Pertile, « *le punizioni a cui tale giustizia sottopone i suoi trasgressori sono atroci, ad alcuni potranno sembrare anche eccessive, [...] non sono [tuttavia] né arbitrarie né insensate o incomprensibili*<sup>679</sup> ». Dans les camps, au contraire, règne une injustice tyrannique où les petits enfants sont systématiquement envoyés à la chambre à gaz, où les innocents sont punis et les brutes récompensées. L'enfer concentrationnaire n'a pas été conçu pour sévir contre les condamnés de la justice

---

une conséquence inévitable de la transposition diégétique [la diégèse étant comprise comme "l'univers spatio-temporel désigné par le récit" (*idem*)] : on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions [...]. Mais son autonomie est beaucoup plus réduite que celle de la transposition diégétique : rien n'interdit de modifier à sa guise l'action de son hypertexte, mais, cette modification apparaissant [...] comme la plus brutale [...], aucun auteur ne semble porté à la pratiquer sans la caution d'une "raison", c'est-à-dire d'une cause ou d'un but. [...] Il est donc difficile de rencontrer et d'observer une transpragmatisation à l'état libre, non impliquée dans une opération plus vaste, d'ordre diégétique et/ou sémantique » (*ibid.*, p. 360). Chez Millu, la transposition pragmatique découle en effet de la transposition diégétique par laquelle l'univers spatio-temporel de l'hypotexte dantesque (l'enfer chrétien imaginé au XIV<sup>e</sup> siècle) est modifié pour correspondre, dans l'hypertexte, au camp de Birkenau en 1944.

<sup>678</sup> Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 109.

<sup>679</sup> « [L]es punitions auxquelles cette justice soumet ses transgresseurs sont atroces, et peuvent même paraître excessives à certains, [...] elles ne sont [toutefois] ni arbitraires ni insensées ou incompréhensibles » (Lino Pertile, « L'*Inferno*, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 21 ; notre traduction).

transcendante de Dieu, mais contre ceux de l'injustice des hommes. Associant les termes « *sommersi e salvati* » (« les naufragés et les rescapés » ou « les élus et les damnés »), récurrents chez Primo Levi, à des dantismes, Valeria Traversi montre que l'écrivain turinois opère un important renversement : chez Dante, les « *sommersi* » correspondent aux pécheurs punis par la justice divine et les « *salvati* » renvoient aux âmes pouvant s'élever vers le purgatoire et le paradis ; chez Levi, au contraire, les « *sommersi* » sont ceux qui « ont été terrassés avant même d'avoir pu s'adapter » (SC, p. 138) – punis sans avoir péché –, et les « *salvati* » sont « ceux qui ont su s'adapter, [...] les individus forts et rusés » (SC, p. 136)<sup>680</sup>. Lino Pertile renchérit en affirmant que ce renversement de la part de Levi vise à souligner « *con amara ironia come la "giustizia" nazista condanni i buoni, e premi i cattivi. Il lager è una parodia tragica dell'inferno, nel senso che le strutture infernali il lager le utilizza per punire meglio quelli che si sottomettono subito*<sup>681</sup> ». L'on remarquera au demeurant que, dans tous les extraits ayant recours à Dante analysés dans cette partie du chapitre, les auteurs-survivants évoquent un châtement qui ne correspond jamais à leur péché : cette différence majeure s'inscrit en creux dans la comparaison qu'ils effectuent entre leur expérience concentrationnaire et l'enfer dantesque. Par l'intermédiaire de son passage hypertextuel, Liana Millu parvient de son côté à reconfigurer les paramètres de l'univers infernal de Dante. Cet extrait de son témoignage, en effet, relève des caractéristiques que remarque Laurent Jenny à propos de l'intertextualité transformationnelle. Nous l'avons déjà vu : « il faut que le texte "cité" admette de renoncer en quelque sorte à sa transitivité : il ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote<sup>682</sup> » :

---

<sup>680</sup> Valeria Traversi, « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *art. cit.*, p. 114-115.

<sup>681</sup> « [A]vec une ironie amère comment la "justice" nazie condamne les bons et récompense les méchants. Le Lager est une parodie tragique de l'enfer, en ce sens que le Lager utilise les structures infernales pour mieux punir ceux qui se soumettent immédiatement » (Lino Pertile, « L'Inferno, il Lager, la poesia », *art. cit.*, p. 24 ; notre traduction).

<sup>682</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 267.

dans son hypertexte d'une partie du chant VII, le témoignage de Millu *fait* parler le texte-source plutôt que de le convoquer passivement. Jenny ajoute : « Alors s'ouvre le champ d'une parole neuve, née des fissures du vieux discours, solidaire d'eux. Malgré qu'ils en aient, ces vieux discours injectent toute leur force de stéréotype à la parole qui les contredit, ils la dynamisent. L'intertextualité leur fait ainsi financer leur propre subversion<sup>683</sup> ». Dans *Il Fumo di Birkenau*, les mots du *Sommo Poeta* viennent enrichir le sens du témoignage tout en s'inclinant devant sa nécessaire réappropriation, eu égard à l'expérience d'une injustice et d'une cruauté essentiellement humaines.

L'intertextualité dantesque, en somme, se retrouve dans un très grand nombre de témoignages cherchant à évoquer l'atmosphère du système concentrationnaire. Car Dante incarne une culture commune issue d'un apprentissage scolaire que partagent les détenus dans les camps et, par la suite, les auteurs-survivants et leurs lecteurs. Figure littéraire influente, Dante lui-même se fonde sur l'intertextualité : Virgile, Homère et la mythologie grecque lui servent de socle et contribuent ainsi à la puissance évocatrice de sa *Commedia*. Mais surtout, dans sa propre structure narrative, le chef-d'œuvre dantesque s'appuie sur l'imaginaire chrétien, et il n'est sans doute pas exagéré de dire que certains vers de Dante résonnent comme un *dictum* biblique. Face à une réalité aussi terrible que celle des camps, il s'avère tout à fait concevable que des représentations d'un enfer dantesque ou biblique, et des scènes de la fureur de Dieu, soient venues à l'esprit des prisonniers qui, à leur retour, se font fort de les rappeler pour leur lecteur. La puissance du verbe, dans son acception sacrée comme littéraire, se révèle dans toute sa nécessité. Convoquer Dante revient également à invoquer les références

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 279.

d'un humanisme inscrivant les survivants dans la culture occidentale qu'ils ont refusé de renier au cœur de l'enfer concentrationnaire, mais aussi les bases littéraires servant à forger un témoignage sur les ruines mêmes de cette civilisation. Entre celui qui revient des morts et celui qui ne s'en est pas approché subsistent des liens ténus autant que puissants. Il revient à l'auteur-survivant de les activer grâce à une constellation de mots empruntés au *Sommo Poeta*, guidant ainsi le lecteur à la lueur d'un réseau de significations culturelles qui leur sont communes. Or ce qui se fonde sur les décombres comporte assurément des fissures, aussi l'intertextualité exclusivement relationnelle se révèle-t-elle parfois insuffisante pour évoquer l'enfer des camps. De ces failles que forment les hypertextes, comme celui que construit Liana Millu, jaillit un sens nouveau, horrible et implacable, mais éminemment nécessaire à une compréhension plus adéquate de l'expérience concentrationnaire.

## **Conclusion**

L'intertextualité présente dans les nombreux témoignages publiés dans l'après-guerre endosse plusieurs fonctions. Elle tente de représenter, dans la diégèse, l'utilité – momentanée mais cruciale – de la littérature pour les détenus des camps de concentration. Chez Antelme, Conversy et Dufournier, la récitation des poètes permet, en plus de s'évader mentalement, de renouer avec une culture commune indispensable à la conservation de l'identité opprimée. Chez Dufournier et Tedeschi, la littérature dote les prisonnières de vertus essentielles comme la force morale et l'espoir. Ces exemples mettent de l'avant le rôle salutaire – et non salvateur, répétons-le – de la littérature au temps de l'incarcération. Les épigraphes servent de leur côté à affilier le témoignage à une œuvre particulière : Alcan place le sien dans le sillage de Paul Éluard, poète de la Résistance, alors que Rousset associe son expérience concentrationnaire au

grotesque du cycle d'Ubu. Continuant sur cette lancée paratextuelle, l'entièreté du témoignage de David Rousset noue des liens intertextuels avec Alfred Jarry et Franz Kafka, à l'aide desquels, dès son emprisonnement, le résistant trotskiste tente de comprendre le système qui le réduit à l'esclavage<sup>684</sup>. À son retour, pleinement conscient du pouvoir évocateur de la littérature pour enclencher une meilleure compréhension chez son lecteur, Rousset utilise ces mêmes références dans sa tentative de lui expliquer l'univers concentrationnaire. Similairement, de nombreux auteurs-survivants se servent du paradigme de Dante Alighieri pour faire passer des éléments d'une réalité semblant surgir d'une œuvre de fiction – mentionnons cependant que la connaissance de Dante que possède le lecteur moyen dépasse considérablement celle qu'il peut détenir de Kafka et de Jarry. Recourant à une intertextualité relationnelle, ces parallèles se montrent pourtant insuffisants puisque l'univers dantesque, comme le souligne Lino Pertile, s'avère ingénu en regard des atrocités nazies. Inscrivant son témoignage, et plus précisément son chapitre « Il canto di Ulisse » et son poème paratextuel « Shemà », sous le signe de Dante, Primo Levi montre l'importance de la littérature – clandestine – à Auschwitz, tout en suggérant les périls qu'elle peut entraîner dans un monde d'une inculture et d'une violence implacables. Liana Millu, quant à elle, effectue une transposition pragmatique d'une partie du chant VII de l'*Enfer*, révélant ainsi la divergence majeure séparant le *contrappasso* de Dante de l'injustice nazie.

Dans les différents témoignages, l'intertextualité relationnelle sert, d'une part, à insister sur la mémoire de la littérature pour les prisonniers du système concentrationnaire et,

---

<sup>684</sup> Le terme est bien celui de Rousset : « Tous les matins, avant l'aube, le marché des *esclaves*. Les Gummi frappent les crânes, les épaules. Les poings s'écrasent sur les visages. [...] Les équipes de travail se forment. Kapos et Vorarbeiter, des *négriers* » (UC, p. 27 ; nous soulignons).



d'autre part, à activer l'imagination et la compréhension d'un lecteur partageant des bases culturelles communes<sup>685</sup>. Allant au-delà de la dimension relationnelle, l'intertextualité transformationnelle signale les limites de l'utilisation d'un univers fictif pour exprimer la réalité des camps de concentration et, ce faisant, brise les clichés qui risquent de scléroser la pensée : « Si en effet la rémanence culturelle est nourricière de tout texte, elle est aussi pour lui une constante menace d'enlèvement, pour peu qu'il cède à l'automatisme des associations, se laisse paralyser par l'irruption de stéréotypes toujours plus encombrants<sup>686</sup> », indique Laurent Jenny. Afin de parer le lieu commun que peut devenir le recours à Dante<sup>687</sup>, souvent utilisé à titre de simple référent culturel, Liana Millu se le réapproprie : « L'intertextualité est donc une machine perturbante. Il s'agit de ne pas laisser le sens en repos – de conjurer le triomphe du cliché par un travail transformateur<sup>688</sup> », souligne encore Jenny. Le recours fréquent à la littérature dans les témoignages d'après-guerre, que ce soit par un intertexte traditionnel d'œuvres littéraires et biblique ou par la mythologie, montre les nombreuses manières dont les rescapés récemment libérés essayaient de comprendre leur propre expérience et de la représenter pour un lecteur potentiel. En ce sens, le témoignage modifie

---

<sup>685</sup> Dans son chapitre « Il ruolo della cultura », Pier Vincenzo Mengaldo interprète l'intertextualité testimoniale en ce sens : « *In questi come in tanti altri casi ciò che conta è sì la traduzione di un'esperienza aliena o terribile nel linguaggio della propria cultura, ma forse ancora di più la resistenza del nesso che stringe assieme cultura e appartenenza nazionale* » (« Dans ces cas comme dans tant d'autres, ce qui compte est certes la traduction d'une expérience étrangère ou terrible dans le langage de sa propre culture, mais peut-être encore plus la résistance du lien qui unit culture et appartenance nationales ») (Pier Vincenzo Mengaldo, *La Vendetta è il racconto*, op. cit., p. 116 ; notre traduction).

<sup>686</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », art. cit., p. 279.

<sup>687</sup> C'est là l'opinion de Françoise Carasso, qui considère que parler des camps en évoquant Dante s'apparente à une formule « un peu convenue », d'où son intérêt à souligner le détournement qu'opère Germaine Tillion : « ce monde d'horreur était plus terrifiant que les visions de Dante... et plus absurde que le jeu de l'oie » (Germaine Tillion, « Réflexions sur l'étude de la déportation (à propos de documents allemands confrontés avec des témoignages de déportés) », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, n<sup>os</sup> 15-16, juillet-septembre 1954, p. 38, cité dans Françoise Carasso, « Styles de Germaine Tillion : Pertinence et impertinence », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück*, op. cit., p. 56).

<sup>688</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », art. cit., p. 279.

son horizon d'attente : il se révèle véridique tout en s'inscrivant, par le truchement de l'intertextualité, dans un imaginaire littéraire. En gardant à l'esprit le contexte social dans lequel sont revenus les survivants, soit celui d'un désintéret général face aux histoires qu'ils racontaient, on peut interpréter l'utilisation de l'intertextualité non pas comme un dialogue – par défaut et par procuration – avec des figures littéraires, mais d'une certaine manière comme un moyen leur donnant l'impression qu'ils n'écrivaient pas un témoignage dans le silence et l'oubli, mais plutôt dans un processus significatif de connaissance et de création humaines. Cela ne veut pas dire que les auteurs-survivants essayaient de donner un sens aux camps – mais à leur témoignage, oui ; à leur vie *d'après* les camps, oui. L'existence même de ces nombreux témoignages pointe en cette direction interprétative. Et l'analyse de leur contenu le montre : les auteurs-survivants croyaient fermement à l'écriture et à la transmission de l'histoire, de *leur* histoire – sans rien perdre de leur dimension véridique. Leurs témoignages apportent la preuve de la volonté, chez une partie des survivants – c'est-à-dire chez ceux qui ont choisi de s'exprimer par écrit dès leur retour –, de forger du sens au sortir de la mort, de construire un récit malgré la destruction – et *à partir* d'elle.

## Chapitre 7 : L'intermédialité des témoignages

Dans le chapitre précédent consacré à l'intertextualité dans les témoignages, l'on retrouve, parsemés ici et là, des intertextes bibliques : David Rousset convoque Moloch et le discours eschatologique, des références apprises dans son enfance protestante ; Primo Levi reprend la prière juive *Chema* issue du Deutéronome, mais aussi l'imaginaire chrétien sur lequel se fonde *La Commedia* de Dante. Chez beaucoup de croyants – de même que chez bien des non-croyants ayant reçu un enseignement religieux –, l'expérience concentrationnaire se conçoit naturellement dans le paradigme biblique : l'enfer, le Mal, l'Apocalypse s'imposent rapidement à l'esprit devant la violence inouïe des hommes et la fumée des crématoires. Certains s'acharnent à dissiper le mystère entourant une telle volonté divine, d'autres encore se réconfortent à l'idée de rejoindre un au-delà sans souffrance. Or comme le montre l'exemple de Levi, les modèles religieux, de par leur prépondérance séculaire dans la vie sociale, débordent souvent leur contexte initial pour s'implanter dans le paysage culturel. Aussi des survivants juifs d'Italie et de France – citoyens à part entière jusqu'aux lois raciales imposées en 1938 par Mussolini et aux lois sur le statut des Juifs décrétés plusieurs fois entre 1940 et 1942 par le régime de Vichy – reprennent dans leur témoignage un imaginaire chrétien reflétant leur exposition régulière à la religion majoritaire de ces deux pays, le catholicisme. Deux extraits peuvent nous servir d'exemples, tirés de témoignages écrits par des survivants juifs de Birkenau : Giuliana Tedeschi, une femme italienne, et Julien Unger, un homme français. Giuliana Tedeschi évoque la scène de la Nativité lorsqu'elle assiste, le jour de Noël, à l'accouchement d'une codétenue prénommée Edith d'un petit garçon qui mourra juste après sa naissance. Navrée de ce dénouement par trop prévisible, elle observe : « *Ciò che*

*è logico e naturale non si può pretenderlo in un campo tedesco. E l'epoca delle favole o dei miracoli è tramontata da un pezzo. Così la stella cometa, il bœuf et l'asinello*<sup>689</sup> » (QP, p. 75).

Pour représenter la fin de ses propres illusions, mais aussi celle d'un monde dans lequel il était encore possible de croire à ce genre d'histoires, Tedeschi a recours au célèbre récit chrétien couramment – et joyeusement – raconté aux enfants. Julien Unger, quant à lui, puise dans la tradition picturale de la Passion du Christ pour tenter d'illustrer le martyre vécu par ses coprisonniers lorsque certains d'entre eux, séparés de membres de leur famille, sont choisis (sous la pluie) pour aller travailler à la Buna :

Il y a au monde certains tableaux sacrés qui représentent la descente au tombeau du Christ ou sa mise en croix. Ces tableaux expriment l'image la plus profonde de la souffrance humaine. Eh bien ! *Il faudrait réunir tous ces tableaux, en faire sortir les images, les rendre vivantes et réelles.* Il faudrait ranger tous ces Christs par cinq les uns derrière les autres, les habiller de guenilles et de chiffons mouillés, ruisselants d'eau, pour avoir le *spectacle de cette réalité* qui dépasse la pensée humaine...

En chaque homme ici, le Christ se retrouvait vivant et mourant à la fois<sup>690</sup>.

Unger laisse entendre dans ce passage que l'art traditionnel demeure insuffisant pour exprimer le niveau de souffrance enduré par les victimes du nazisme. Dans une réflexion sur les possibilités et les limites de l'expression artistique, l'auteur-survivant entrecroise écriture (son médium), peinture et spectacle vivant afin de tenter de donner une idée de la réalité qu'il a vue. De nationalités italienne et française, respectivement, les deux survivants appartiennent à une culture grandement influencée par le catholicisme : Tedeschi le révèle par l'entremise de l'histoire orale entourant la Nativité de Jésus et Unger par le truchement de la peinture représentant la Passion du Christ. Il apparaît donc que l'intertextualité chrétienne à l'œuvre dans ces deux extraits ne dérive pas tant du texte biblique *per se*, mais plutôt d'une

---

<sup>689</sup> « On ne peut prétendre à ce qui est logique et naturel dans un camp allemand. Et l'époque des fables ou des miracles est révolue depuis longtemps. Ainsi en va-t-il de l'étoile de Bethléem, du bœuf et de l'âne » (notre traduction).

<sup>690</sup> Julien Unger, *Le Sang et l'or*, *op. cit.*, p. 77-78 ; nous soulignons.

transmédiation de l'histoire qu'il contient. Le phénomène transmédiat, comme l'explique Irina O. Rajewsky, résulte de la présence d'un motif, d'une esthétique ou d'un discours dans un certain nombre de différents médias<sup>691</sup>. Dans le cas de ces deux exemples, il convient donc de parler d'*intermédialité* chrétienne plutôt que d'intertextualité<sup>692</sup>.

Ce chapitre s'interroge sur l'intermédialité des témoignages concentrationnaires en se penchant sur leur recours à deux médias spécifiques : la photographie et le théâtre. Après un survol théorique du concept d'intermédialité, nous verrons que, s'inscrivant dans le contexte particulier de l'après-guerre – pullulant de photographies de la libération des camps et remettant en question les possibilités mêmes du langage –, l'emprunt testimonial à la photo s'effectue par la « combinaison de médias », c'est-à-dire que certains auteurs-survivants font alterner images et écriture dans l'espace de leur témoignage, de même que par l'analogie photographique (demeurant dans les limites du médium écrit). En ce qui concerne le théâtre, nous nous pencherons sur la variation de l'idée du *Theatrum mundi* que constitue la métaphore du théâtre du camp que mettent de l'avant un grand nombre de survivants par l'intermédiaire de champs lexicaux et de figures de style. Cela nous permet de comprendre que le témoignage se présente comme une mise en abîme intermédiaire de la mise en scène nazie. Au demeurant, nous verrons tout au long de ce chapitre que la réflexion de Julien Unger sur les possibilités et

---

<sup>691</sup> Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6, automne 2005, p. 46 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>] (mis en ligne le 10 août 2011) (page consultée le 10 juillet 2018).

<sup>692</sup> Notons cependant qu'à la différence de l'intermédialité s'intéressant à la coprésence des médias dans une perspective synchronique, le *transfert* que suppose la transmédiatité met l'accent sur un « décalage temporel » favorisant une approche diachronique (Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc* [<https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>] (mis en ligne le 29 avril 2014) (page consultée le 9 août 2018)). Irina O. Rajewsky considère ce qu'elle appelle la « transposition médiale » comme une sous-catégorie du phénomène intermédiaire (voir Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », *art. cit.*, p. 51).

les limites de l'expression artistique se répercute dans les propos d'un très grand nombre d'auteurs-survivants et s'avère indissociable de l'intermédialité du témoignage.

### **Le concept d'intermédialité**

Les réflexions sur l'intermédialité s'inscrivent dans le sillage de l'interdiscursivité et de l'intertextualité. Si tous trois arborent le préfixe « inter- » (nous y reviendrons), leur filiation se fonde d'abord et avant tout sur l'intérêt que sous-tend chacun de ces concepts pour un réseau complexe d'influences et de transformations. Or ces trois termes se différencient par leur radical, qui identifie l'objet de leur attention : l'interdiscursivité examine les discours s'inscrivant dans l'espace social (nous retrouvons les conceptions propres à Julia Kristeva et à Roland Barthes, prolongeant ainsi les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme), l'intertextualité se penche sur les textes (dans la continuité de la pensée de Laurent Jenny, Gérard Genette, Tiphaine Samoyault), et l'intermédialité, enfin, étudie les rapports entre différents médias. Le médium constitue le support d'un message : à ce titre, il l'influence nécessairement, d'où l'importance accordée à la technique dans les travaux sur l'intermédialité : l'évolution d'un régime d'oralité au système d'écriture, l'invention de l'imprimerie, l'émergence du Web opèrent forcément des transformations sur le contenu de ce message. Dès 1986, Paul Zumthor écrivait d'ailleurs :

Que la nature du *medium* influe sur le sens du message, on le sait depuis [Marshall] McLuhan ; qu'elle en affecte la forme, c'est probable sinon tout à fait évident ; de façon globale, sinon exactement repérable dans le grain de la matière. *Influer sur* signifie, dans ce contexte, « modifier », c'est-à-dire moduler d'une certaine manière et, à terme, transformer. Qu'un disque, compact ou pas, tienne lieu – prenne la place – d'un chanteur vivant, de sa voix, de son visage, de son corps – et quelque chose change, une *forme*, à

travers (*trans*) ce qui fut (ou aurait pu être) son intention première, verse, par l'effet d'un dépassement fonctionnel, dans un au-delà d'elle-même<sup>693</sup>.

Dans son introduction au concept dans le premier numéro de la revue *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Éric Méchoulan pose *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac comme un exemple édifiant de « la traversée fictionnelle d'une situation intermédiaire ». Dans son roman, en effet, Balzac s'attache non seulement à décrire les innombrables difficultés que rencontre à Paris l'aspirant écrivain Lucien de Rubempré, mais brosse aussi le tableau des processus matériels (l'imprimerie, les journaux, la vente en librairie) et des acteurs institutionnels (le salon, la critique littéraire, les éditeurs, les juristes) du milieu de l'édition : « Les illusions perdues ne sont pas seulement celles du jeune poète, mais aussi bien celles du lecteur qui découvre comment les idées novatrices ou ringardes sont toujours prises dans des techniques, des habitudes, des institutions et des lois<sup>694</sup> », avance encore Méchoulan. Or en sus du médium – le support du message –, l'intermédialité s'intéresse tout autant à la médiation – le milieu où se déroulent les échanges<sup>695</sup>, « ce qui sert d'intermédiaire<sup>696</sup> ». Voilà pourquoi le terme « inter-médialité » peut sembler pléonastique : il signifie un « inter-milieu » ou, pis encore, un « inter-intermédiaire ». Johanne Villeneuve relève cette difficulté terminologique et théorique, tout en établissant sa pertinence pour la pensée moderne à l'aune de la médiation traditionnelle fondée sur l'oralité :

Pour la culture orale traditionnelle, le « médium » est un milieu dans lequel on baigne. L'accent n'est pas mis sur ce qui est « séparé » et que le médium doit réunir, mais sur la processualité de la médiation en tant que performance. *Technè* et *poièsis* (la technique et le faire) ne font qu'un. [...] Pour la culture traditionnelle, il n'y a pas de séparation théorique entre la médiation et l'expérience, car la médiation est un milieu de vie et ne

---

<sup>693</sup> Paul Zumthor, « Chansons “médiatisées” », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, hiver 1986, p. 13 ; l'auteur souligne.

<sup>694</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 21 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>] (mis en ligne le 9 août 2011) (page consultée le 10 juillet 2018).

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>696</sup> Alain Rey (dir.), « Médiation », *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], *op. cit.*

saurait être appréhendée autrement [...]. Or, la modernité, si elle n'échappe pas aux conditionnements du milieu, à l'organisation sociale, induit une valeur supplémentaire. Elle s'arrache à la tradition orale de deux manières radicales : premièrement, en découlant d'une pensée logique fondée sur la technique de l'écriture pour laquelle le signe induit une conception de la médiation fondée sur la rupture d'avec le milieu, sur la distance, la réflexivité, l'objectivation et la conceptualisation [...]; deuxièmement, en se pliant au mouvement de la reproduction mécanique, ce qui implique une autre rupture, plus grande et démultipliée, soit des effets de vitesse rattachés aux médiations [...]. Cette double incidence – contradictoire s'il en est – d'une distanciation réflexive à l'égard du médium et de l'effacement apparent de celui-ci, est justement ce que j'appellerais « l'intermédialité », dans son sens paroxystique, hautement problématique<sup>697</sup>.

À l'approche historico-théorique de Villeneuve, la Berlinoise Irina O. Rajewsky ajoute une touche étymologico-pragmatique venant souligner l'utilité du préfixe « inter- », qui distingue l'intermédialité d'autres pratiques relatives aux médias :

*intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. "Intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media)*<sup>698</sup>.

En somme, l'intermédialité concerne les influences réciproques *entre* les médias, perçus comme des milieux d'échanges, et les transformations qu'occasionnent les changements de supports.

Mais l'espace de l'intermédialité ne s'arrête pas là, car il englobe, en outre, ce qui au sein d'un seul médium, peut évoquer les réminiscences d'autres pratiques médiatiques. Ainsi Johanne Villeneuve, qui fait bien ressortir la dimension historique de l'intermédialité, met

---

<sup>697</sup> Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités*, n° 2, automne 2003, p. 14-16 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005454ar>] (mis en ligne le 9 août 2011) (page consultée le 10 juillet 2018).

<sup>698</sup> « [L]'intermédialité peut constituer avant tout un terme générique englobant tous les phénomènes qui (ainsi que l'indique le préfixe *inter*) interviennent d'une manière ou d'une autre *entre* des médias. "Intermedial" qualifie par conséquent les configurations qui concernent un franchissement des frontières des médias et qui peuvent donc être différenciées des phénomènes *intramédiaux* et *transmédiaux* (c.-à-d. la présence d'un motif, d'une esthétique ou d'un discours en particulier dans divers médias différents) » (Irina O. Rajewsky, « Intermедiality, Intertextuality, and Remediation », *art. cit.*, p. 46 ; notre traduction ; l'auteure souligne).



aussi en évidence l'importance d'une perspective *anachronique* du concept : elle se penche à cet égard sur ce qu'elle appelle des « qualités médiatiques », qui subsistent de manière sous-jacente aux influences et aux transformations intermédiales et dépendent davantage d'un contexte que d'un médium :

Ces qualités, elles-mêmes historiquement chargées, fonctionnent plutôt comme des pôles de résistance ou de rupture à l'intérieur du médium ; elles ne sont pas ce qui distingue un médium d'un autre ou le délimite, mais ce qu'un médium partage nécessairement avec d'autres matérialités que la sienne. [...] Il arrive, par exemple, que l'écriture emprunte à la voix la qualité de sa fluidité [...]. *L'intermédialité désigne alors un mélange de qualités médiatiques*, mélange caractéristique de toutes les situations de médiation, puisque même l'oralité exige la double matérialité de la voix et du geste. Si tant est qu'*il n'y a pas de médium premier, mais un contexte premier*, soit l'oralité. Ce contexte fait appel à des qualités qui, si elles ont tendance à se cristalliser dans un médium précis selon les pratiques les plus courantes (la fluidité associée au son, la qualité d'archive associée à l'écriture), ouvrent à l'intérieur de chaque médium l'espace de l'intermédialité. Les qualités médiatiques ne trouvent pas leur origine à l'intérieur d'une seule pratique médiatique ; c'est, au contraire, leur mélange qui permet la possibilité et la diversité des médiations<sup>699</sup>.

Les « qualités médiatiques », perçues comme des traces, demeurent chez Villeneuve intrinsèquement liées à la *matérialité*. Marie-Pascale Huglo, qui s'inspire du concept de « qualité médiatique » de Villeneuve pour développer celui de « persistance des médias », insiste pour sa part sur la *perception* :

La persistance des médias suppose que des modes d'apparaître et de perception liés, à un moment donné, à tel ou tel médium, circulent et se transforment en dehors de ce médium. La persistance tient dans l'insistance et la résurgence de modes perceptifs marquants gardés en mémoire. La mémoire agissante actualise ainsi dans le texte non seulement tel ou tel tableau, tel ou tel film, mais aussi des modes d'apparaître pictural, filmique ou autre capables d'investir la scène narrative elle-même<sup>700</sup>.

De cette façon, un texte littéraire peut, à même son propre médium qu'est l'écriture, convoquer des sonorités musicales par le rythme des mots ou encore *zoomer* telle une caméra par sa narration. Ces exemples font ressortir les « deux grands champs intermédiaux [du texte

---

<sup>699</sup> Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *art. cit.*, p. 16-17 ; nous soulignons.

<sup>700</sup> Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 27.

littéraire] qui correspondent à deux grands modes perceptifs, l'un relatif à l'oralité (à la perception auditive), l'autre relatif à l'image (à la perception visuelle)<sup>701</sup> ». Nous verrons que par leur maniement de l'intermédialité, les témoignages écrits convoquent autant l'image que l'oralité dans leur vaste entreprise évocatrice.

## La photographie

Le médium de la photographie s'imisce dans un nombre restreint mais notable de témoignages d'après-guerre, se répartissant entre deux formes spécifiques d'intermédialité : le premier cas constitue une « combinaison de médias » (Rajewsky) en ce sens que le médium de l'écriture laisse place, à même le témoignage, à celui de la photographie ; le deuxième cas se présente, dans le seul médium écrit, comme une analogie photographique traçant un parallèle entre les procédés visuels et les techniques du récit. La récurrence de la photo dans quelques témoignages sur les camps nazis nous amène à penser que leurs auteurs, conscients que leur parole risque constamment d'être remise en question, tentent de s'approprier un attribut de la photographie : l'auto-authentification<sup>702</sup>. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes insiste sur

---

<sup>701</sup> *Idem.*

<sup>702</sup> Robert S. C. Gordon a déjà formulé ses hypothèses quant à la présence de photographies dans des témoignages italiens de l'après-guerre : « *how to transmit the experience in all its strangeness – not so much its unspeakable nature (although such metaphors are much in evidence), as its unbearable and incomprehensible nature. As we have seen already, one response to the problem was, at least apparently, to eschew all style and to reject any notion of literary effect and indeed of psychology in favour of discursive forms of writing such as analysis, chronicle or history. Others, however, moved in quite different directions. Many noted, and indeed included in their texts documents, photographs, references to newsreels and newspaper reports which in themselves served the function of “proof” or record, explicitly or implicitly setting up the written accounts as serving some other, complementary, purpose. The text has the status of something imagined and condensed, in other words of something literary* » (« comment transmettre l'expérience dans toute son étrangeté – pas autant sa nature indicible (quoique de telles métaphores soient très évidentes), que sa nature insoutenable et incompréhensible. Comme nous l'avons déjà vu, une solution au problème a consisté, du moins en apparence, à éviter le style et à rejeter toute notion d'effet littéraire et même de psychologie au profit de formes discursives d'écriture telles que l'analyse, la chronique ou l'histoire. D'autres, cependant, ont emprunté des directions très différentes. Beaucoup ont signalé, voire inclus dans leur texte, des documents, des photographies, des références à des actualités filmées et à des articles de journaux qui servaient effectivement de “preuves” ou de rapports,

cette caractéristique : « Devant une photo, la conscience [...] prend [...] la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente<sup>703</sup> ». Dès la Première Guerre mondiale<sup>704</sup>, les photographies montrant la désolation que causent les batailles surpassent, pour leurs contemporains, le pouvoir des mots. Susan Sontag retrace les réflexions de l'époque confrontant l'image au verbe :

En 1915, [...] Henry James [...] déclarait au *New York Times* : « Appliquer les mots habituels, au milieu de tout cela, est devenu aussi difficile que de supporter ses pensées. La guerre a éreinté les mots : ils se sont affaiblis, dégradés ». Et Walter Lippmann écrivait, en 1922 : « Les photographies ont aujourd'hui, sur l'imagination, le type d'autorité qu'avait hier le mot imprimé, et avant lui la parole. Elles semblent être totalement réelles ».

*Les photographies présentaient l'avantage d'unir deux qualités contradictoires. Elles pouvaient se prévaloir d'une objectivité consubstantielle ; mais elles adoptaient toujours, nécessairement, un point de vue.* Elles étaient une saisie de la réalité – irréfutable, ce qu'aucun témoignage verbal, fût-il impartial, ne pourra jamais être – puisqu'une machine enregistrait cette réalité. Et elles étaient un témoignage sur la réalité – puisque quelqu'un avait appuyé sur le déclencheur<sup>705</sup>.

À la fois objectives et subjectives, les photos se présentent comme un témoignage manifeste de ce qui a été. Certes, d'aucuns contesteront l'authenticité de la photographie en avançant qu'elle peut facilement être truquée par une mise en scène ou des jeux de lumière – ce qui, surtout à ses débuts, l'apparente au théâtre, comme le mentionne Barthes<sup>706</sup> – ou encore avec l'évolution technologique de la retouche et du photomontage. Au surplus, bien des décennies après les événements qui constituèrent la Shoah et l'entreprise concentrationnaire, on débatta de la validité représentationnelle des images, comme l'exemplifie en France la polémique

---

établissant explicitement ou implicitement les comptes rendus écrits comme ayant une fin différente, complémentaire. Le texte comporte le statut de quelque chose d'imaginé et de condensé, autrement dit quelque chose de littéraire ») (Robert S. C. Gordon, « Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47 », *loc. cit.*, p. 41-42 ; notre traduction).

<sup>703</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 133.

<sup>704</sup> Pour un survol historique de l'évolution de la photographie de guerre en fonction de ses améliorations technologiques, voir Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003 [2002], p. 28-29.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 33-34 ; nous soulignons.

<sup>706</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 55-56. Sur la mise en scène courante effectuée par la première vague de photographies de guerre, voir Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 61-63.

déclenchée par Claude Lanzmann et la revue *Les Temps modernes*<sup>707</sup> (dirigée par ce dernier) à la suite de l'article « Images malgré tout » de Georges Didi-Huberman publié dans le catalogue de l'exposition de photographies « Mémoire des camps » (Paris, 2001), se penchant notamment sur quatre photos prises à Birkenau en 1944 par un membre du *Sonderkommando*<sup>708</sup>. Pour Lanzmann en effet – influencé en cela par la tradition talmudique qui proscriit l'image et la sculpture, associées à l'idolâtrie<sup>709</sup> –, aucune photo ne peut représenter l'enfer de la Shoah : seuls les mots des témoins en sont garants<sup>710</sup>. Or dans l'immédiat après-guerre, ces objections ne s'imposent pas, bien au contraire : les images prises (et tournées<sup>711</sup>) par les photographes des forces alliées à la libération des camps servent de preuve tangible au procès de Nuremberg<sup>712</sup> et circulent largement dans la population civile, venant apposer leur sceau d'authenticité sur les crimes commis par les nazis :

*As a medium of technological duplication, photography and cinema participated in a tradition of nineteenth-century mechanically reproduced mimesis, which claimed the legitimacy of documentary, empirical verisimilitude. In this vein, the early pictures from the concentration camps were seen by many to provide unquestioned factual corroboration of a truth that spoke for itself. The pictures stood at once as a trace of the real and its self-evident interpretation; they offered information, data, and witness while accusing, arguing, warning, and even convicting*<sup>713</sup>.

<sup>707</sup> Voir à ce sujet Claude Lanzmann, « “La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité” » (entretien avec Michel Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29 ; Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, n° 613, mars-avril 2001, p. 47-83 et Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps modernes*, n° 613, mars-avril 2001, p. 84-108.

<sup>708</sup> Voir Rémy Besson, *Shoah une double référence ? Des faits au film, du film aux faits*, Paris, MkF éditions, coll. « Les essais visuels », 2017, p. 170-176.

<sup>709</sup> Lanzmann ira jusqu'à avancer que son film *Shoah* est une « œuvre talmudique » (Laure Joanin, « La Diffusion de *Shoah* », *Le Parisien*, 29 juin 1987, cité dans Rémy Besson, *Shoah une double référence ?*, *op. cit.*, p. 142).

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 174. Pour une réponse de Didi-Huberman à ses détracteurs, voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003 ; particulièrement la partie II « Malgré l'image toute », p. 67-226.

<sup>711</sup> Le film *Nazi Concentration Camps*, par exemple, est composé de scènes tournées par des photographes militaires de l'Armée américaine dans différents camps récemment libérés. Il est présenté au procès de Nuremberg le 29 novembre 1945. Voir United States Army Signal Corps (producteur), E. R. Kellogg, George C. Stevens, James B. Donovan (réalisateurs), *Nazi Concentration Camps* [film documentaire], 1945 [https://archive.org/details/nazi\_concentration\_camps] (page consultée le 16 juillet 2018).

<sup>712</sup> « Concentration camp evidence presented at Nuremberg Trial » [vidéo], *United States Holocaust Memorial Museum* [https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001590] (page consultée le 13 juillet 2018).

<sup>713</sup> « En tant que médias de reproduction technologique, la photographie et le cinéma ont fait partie d'une tradition dix-neuviémiste de *mimesis* reproduite mécaniquement, qui revendiquait la légitimité d'une

Voilà l'essence de la photographie dont certains auteurs-survivants souhaitent revêtir leur témoignage écrit : « une vérité qui parle d'elle-même ». En comparant le médium photographique à celui de l'écriture, Barthes déclare : « Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même<sup>714</sup> ». Indiscutablement malheureuse dans le cas des survivants, cette impossibilité du langage à s'auto-certifier – même sous serment, comme le note Barthes – en mène quelques-uns à se tourner vers la photographie pour valider ce dont ils témoignent par écrit.

#### L'intégration de photographies : une « combinaison de médias »

Deux exemples de témoignages parmi d'autres serviront à nous interroger sur le choix qu'opèrent certains auteurs-survivants d'étayer le récit de leur expérience concentrationnaire de photographies montrant la libération des camps (notons cependant que la majorité des témoignages d'après-guerre composant notre corpus élargi n'incorporent pas de photos) : *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista* de Gaetano De Martino et *Pour délit d'espérance* de Michel Flicx. Nous nous sommes arrêtée à ces deux ouvrages, car chacun d'entre eux représente une décision tout autant éthique que narrative prise par les auteurs-survivants ayant recours aux photos dans leur témoignage. Il s'agit ici d'une forme

---

vraisemblance documentaire, empirique. Ainsi, beaucoup ont considéré que les premières photographies des camps de concentration constituaient une *corroboration factuelle indiscutable d'une vérité qui parlait d'elle-même*. Les photos représentaient à la fois une trace de la réalité et de son interprétation évidente ; elles offraient de l'information, des données et un témoignage, tout en accusant, en argumentant, en mettant en garde et allant même jusqu'à juger » (David Bathrick, « Teaching Visual Culture and the Holocaust », dans Marianne Hirsch et Irene Kacandes (dir.), *Teaching the Representation of the Holocaust*, New York, Modern Language Association of America, 2004, p. 288 ; notre traduction ; nous soulignons).

<sup>714</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 134.

d'intermédialité qu'Irina O. Rajewsky qualifie de « combinaison de médias », laquelle implique qu'un produit médiatique résulte de l'assemblage d'au moins deux médias conventionnels – ce que l'on retrouve par exemple à l'opéra ou au cinéma<sup>715</sup>. Sans être en mesure d'attribuer l'auto-authentification de la photographie au médium écrit qu'ils adoptent pour raconter leur expérience, ces auteurs décident d'y ajouter des photos prises par les Alliés à la libération des camps, faisant du coup entrer dans leur livre testimonial un autre point de vue que le leur. Afin, peut-être, d'atténuer ce décrochage narratif, ou simplement de prendre part au discours social entourant le sujet des camps de concentration nazis par l'intermédiaire de la photographie, les auteurs-survivants accompagnent les images de petites légendes qui les commentent subjectivement<sup>716</sup>.

Gaetano De Martino inclut dans son témoignage des photographies (*partigiani* libres et faits prisonniers, la libération des camps, des portraits de quelques-uns de ses compagnons), de même que des dessins<sup>717</sup> (signés, mais l'identité du dessinateur n'est pas révélée dans le témoignage ou son paratexte) illustrant des tortures ayant cours dans les camps (la « course des grenouilles » forçant les prisonniers à se déplacer rapidement sur les genoux et les coudes,

---

<sup>715</sup> Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », *art. cit.*, p. 51-52.

<sup>716</sup> Ces légendes ne sont pas sans rappeler – et peut-être s'en inspirent-elles ? – les commentaires qui accompagnent les 82 eaux-fortes réalisées par Francesco de Goya entre 1810 et 1815, assemblées sous le titre *Les Désastres de la guerre*, illustrant les atrocités commises par l'armée napoléonienne en Espagne et dont le peintre-graveur fut témoin.

<sup>717</sup> Dans une analyse plus complète de l'intermédialité des témoignages, il y aurait certainement beaucoup à dire sur la manière dont les dessins complètent les photographies et, indépendamment de ces dernières, sur ce que signifient les dessins dans les témoignages : les dessins donnent-ils un point de vue plus subjectif que la photographie dans son recours à l'image ? Quelle est l'identité du dessinateur (est-ce l'auteur du témoignage, un autre survivant, ou un dessinateur professionnel n'ayant pas été déporté) ? En quoi cette identité modifie-t-elle notre compréhension de l'image ? Quand ont-ils été dessinés (en déportation ou au retour) ? Où ces dessins sont-ils placés dans la trame narrative du témoignage, et comment l'influencent-ils ? Il s'agit d'une analyse que nous ne développons pas ici, puisque nous nous arrêtons à l'étude de l'intégration testimoniale de deux médias, soit la photographie et le théâtre. Notons au demeurant qu'il y a aussi présence de dessins dans d'autres témoignages (y compris dans certains témoignages qui n'ont pas recours aux photos).

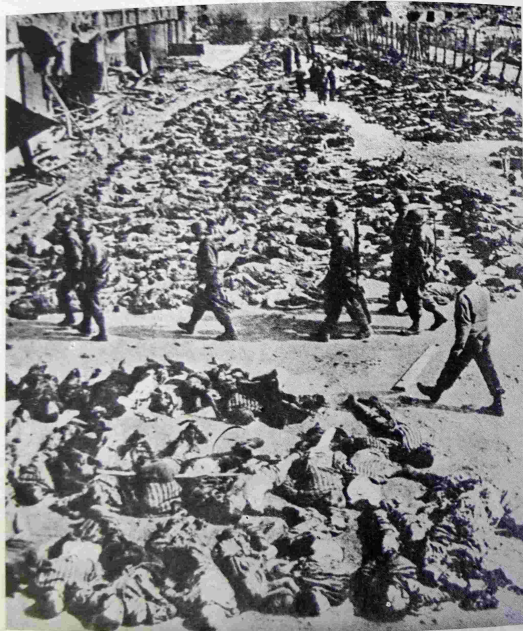
l'« escalier de la mort » de Mauthausen). Bien que les dessins n'entraînent pas l'auto-authentification propre à la photo, leur inclusion permet de donner au lecteur une idée de la souffrance quotidienne vécue par les détenus, puisque les photos représentant les camps ne montrent que leur libération – moments hautement atypiques de la « vie » concentrationnaire<sup>718</sup>. Aux dires de Gaetano De Martino, sa vision première concernant l'utilité des photographies consiste à empêcher les Allemands de nier la vérité<sup>719</sup>, mais le pendant des photos qu'il sélectionne pour son témoignage, de même que leurs gloses, consiste davantage à brouiller qu'à guider la compréhension du lecteur en ce qui a trait au système concentrationnaire. En effet, De Martino, interné aux camps de Mauthausen et d'Ebensee, dissémine dans son témoignage des clichés pris par les Alliés à Nordhausen-Dora (fig. 1) et à Buchenwald (fig. 2 et 3) – sans toutefois mentionner cette différence de lieu. Un écart se creuse donc entre son vécu qu'il raconte par écrit et la représentation photographique qu'il en donne. On avancera que De Martino tentait par le fait même d'exposer l'universalité de l'expérience concentrationnaire – c'est d'ailleurs le but de son témoignage, comme il l'affirme lui-même dans sa préface<sup>720</sup> –, mais il demeure qu'en s'abstenant de préciser la provenance des photos, il entretient la confusion autour des moyens qu'il emploie pour y parvenir. Si la « vérité qui parle d'elle-même » faisant le propre de la photographie doit sauter aux yeux – *montrer* aussitôt l'étendue de la cruauté nazie –, la vérité historique, dans ce cas précis, en pâtit.

---

<sup>718</sup> Voir Marie-Anne Matard-Bonucci, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », *Le Temps des médias*, n° 5, 2005/2, p. 11.

<sup>719</sup> Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>720</sup> « [I]l racconto della vita di un deportato è, nelle linee generali, anche la storia della vita di tutti gli altri deportati » (« le récit de la vie d'un déporté est aussi, dans ses grandes lignes, l'histoire de la vie de tous les autres déportés ») (*ibid.*, p. 7 ; notre traduction).



Nei «lager»: la strage è compiuta. Il forno crematorio avrà da lavorare.

#### NEI «LAGER» TEDESCHI

cesi, per lo più cordiali e di animo mite, per cui era difficile trovarli nei posti di comando. Gli spagnoli, in discreto numero, erano riusciti ad essere capi in molti posti sul lavoro o nei blocchi; erano generalmente miti e generosi, per cui era quasi sempre un ristoro capitare alle loro dipendenze; tutti ardenti repubblicani, avevano combattuto per la difesa della Repubblica contro il generale Franco, e rifugiatisi poi in Francia avevano finito col cadere nelle mani dei tedeschi. Parecchi di essi raccontavano di trovarsi in una disgraziata situazione: solo dopo circa due anni di vita nei campi di concentramento i tedeschi avevano loro concesso di scrivere alle proprie famiglie: ed un brutto giorno alcuni di essi vennero a sapere che le rispettive mogli si erano di nuovo sposate; esse li avevano creduti morti, anche perchè alcuni bollettini di guerra, nella loro esagerazione, avevano dato per sterminati i soldati di certi reggimenti. Quei poveretti soffrivano per questa disagiata condizione familiare, e mentre anelavano al ritorno in Patria, nello stesso tempo paventavano di dover un giorno affrontare quella strana situazione.

Ricordo sempre con molta riconoscenza un barbiere spagnolo che di tanto in tanto mi regalava delle zuppe, di cui egli poteva disporre per le sue funzioni di capo: volli offrirgli delle sigarette, ma egli le rifiutò per non privarmene. Era ricordato con molta ammirazione lo spagnolo Lopez, capo-blocco, al quale fu imposto dal capo-campo di picchiare un certo numero di deportati per il fatto che non avevano lasciata la gamella nel blocco: egli non poté rifiutarsi, ma picchiava leggermente; una SS. presente lo rimproverò: ma ri-

97

7 - G. DE MARTINO.

Fig. 1 : « Nei “lager”: la strage è compiuta. Il forno crematorio avrà da lavorare » (Dans les camps : le massacre est terminé. Le four crématoire devra travailler).

Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista*, Milan, Alaya, 1945, p. 97.

Fonds d'archives : Biblioteca dell'Istituto Storico Toscano della Resistenza e dell'Età contemporanea di Firenze (Florence).

Photo originale (rognée) prise à Nordhausen-Dora en avril 1945 : John Florea, « At Nordhausen bodies of almost 3000 slave laborers are laid out along a bombed street before burial by U.S. troops » [photographie], *International Center of Photography* [<https://www.icp.org/browse/archive/objects/at-nordhausen-bodies-of-almost-3000-slave-laborers-are-laid-out-along-a>] (17 juillet 2018). Mention de source : The LIFE Magazine Collection, 2005.



Chaque camp avait en effet ses particularités qu'il est toujours dommageable de négliger : à preuve le commentaire de De Martino sous l'image représentant des soldats américains marchant entre des rangées de morts à Nordhausen-Dora : « *Nei "lager": la strage è compiuta. Il forno crematorio avrà da lavorare*<sup>721</sup> » (fig. 1). S'il y avait bien des fours crématoires à Dora, les milliers de morts qu'y trouvèrent les Américains ne furent pas brûlés comme le prétend De Martino, mais enterrés dans des fosses communes que durent creuser des centaines de civils de la ville de Nordhausen, sous la supervision des soldats alliés<sup>722</sup>. N'ayant pas été incarcéré à Dora, Gaetano De Martino avait bien peu de chances de connaître les détails macabres de la libération de ce camp. La validité de son savoir découlant de son expérience personnelle de Mauthausen et d'Ebensee s'amenuise face aux images provenant d'autres camps. Mais plus encore, la rhétorique de son commentaire placé sous la photo, qui se veut sans doute aussi percutante que l'image, trahit un penchant pour la poésie du choc plutôt que pour le respect de la vérité. Ici réside la gageure paradoxale d'utiliser des photographies dans des témoignages écrits : les premières – gage d'authenticité – peuvent tout autant valider que discréditer les seconds, selon l'emploi qu'ils en font. Cela nous amène à réfléchir à l'identité du Lecteur Modèle de De Martino. Son inexactitude géographico-historique indique qu'il s'adresse à un public non averti qui ne détient pas l'expertise nécessaire pour savoir que les camps que représente De Martino au moyen des photos ne correspondent pas à son expérience concentrationnaire personnelle. Pour leur part, les anciens déportés – qui au demeurant se lisaient beaucoup entre eux – auraient pu reconnaître certains des camps photographiés : il apparaît dès lors que De Martino, dans la projection de son

---

<sup>721</sup> « Dans les camps : le massacre est terminé. Le four crématoire devra travailler » (notre traduction).

<sup>722</sup> André Sellier, *A History of the Dora Camp*, publié en association avec the United States Holocaust Memorial Museum, traduit du français par Stephen Wright et Susan Taponier, Chicago, Ivan R. Dee, 2003 [1998], p. 313.

Lecteur Modèle, n'écrivait certainement pas pour un autre survivant – ni pour tout autre lecteur soucieux de l'exactitude historique des récits concentrationnaires. Par ailleurs, son absence de commentaire susceptible d'éclairer son lecteur diffère largement de la visée didactique de Georges Wellers, par exemple : « Si le lecteur a eu l'occasion de voir en photo les têtes sans vie sortir par groupe de ces espèces de cages, avec la légende “Camp de Buchenwald”, il peut être sûr qu'il a vu les photos du “Petit Camp” de Buchenwald<sup>723</sup> ».

Si Gaetano De Martino ne tient pas à distinguer les lieux de son supplice par l'intermédiaire des photos, on devine de par la rhétorique de ses légendes qu'il les choisit plutôt en fonction d'une logique narrative. En mars 1944, De Martino arrive, depuis la prison de San Vittore située à Milan, au camp de travail et de transit de Reichenau à Innsbruck, duquel il sera ensuite envoyé à Mauthausen. Avec ses compagnons de déportation, il essaie de prédire le moment de l'issue de la guerre – et de ses tourments :

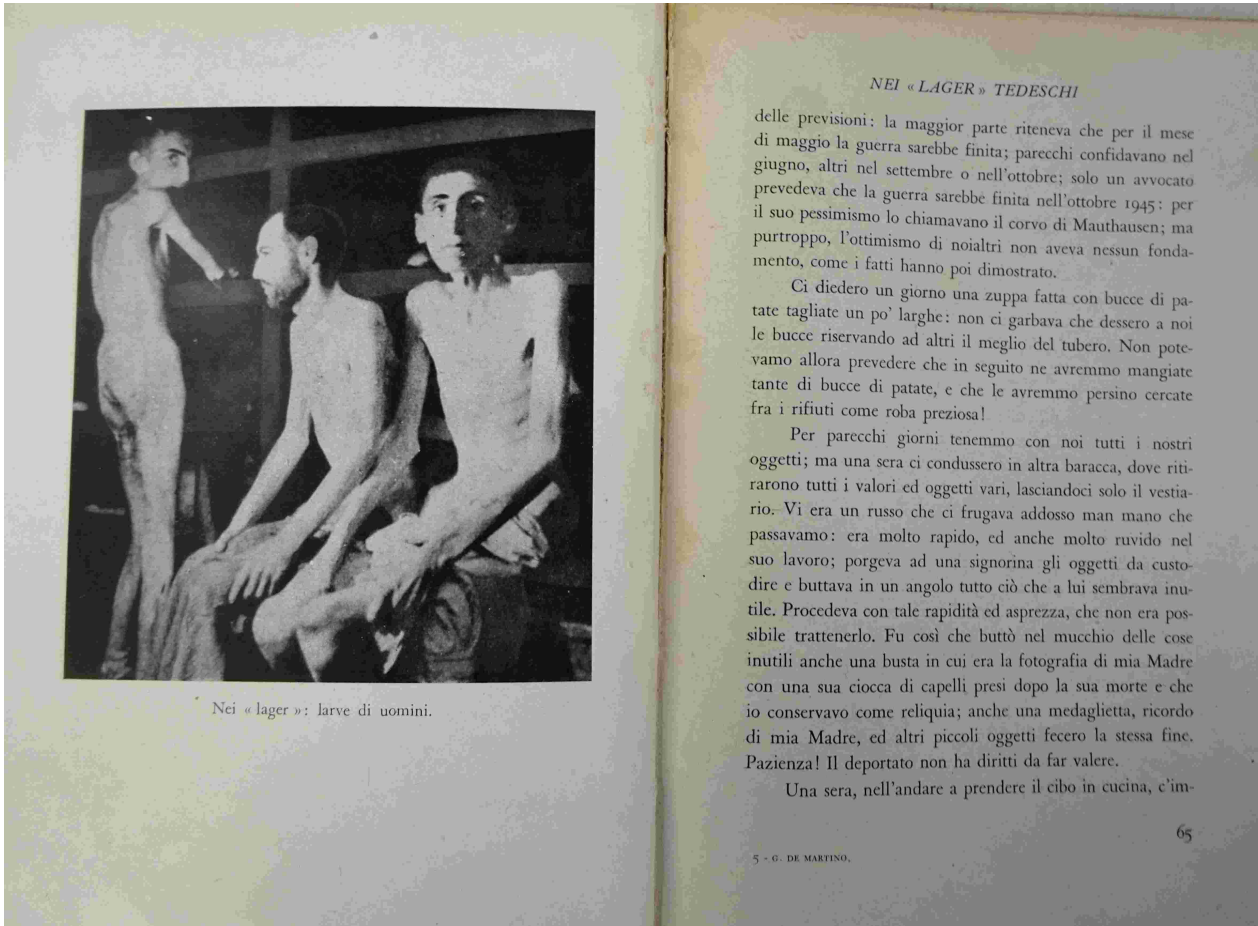
*Facemmo un giorno il calcolo delle previsioni: la maggior parte riteneva che per il mese di maggio [1944] la guerra sarebbe finita; parecchi confidavano nel giugno, altri nel settembre o nell'ottobre; solo un avvocato prevedeva che la guerra sarebbe finita nell'ottobre 1945: per il suo pessimismo lo chiamavano il corvo di Mauthausen; ma purtroppo, l'ottimismo di noialtri non aveva nessun fondamento, come i fatti hanno poi dimostrato<sup>724</sup>.*

La narration des prédictions optimistes des déportés italiens de fraîche date se dispose sur deux pages entre lesquelles s'insère une photographie montrant trois prisonniers de Buchenwald que l'auteur-survivant qualifie, dans sa légende, de « *larve di uomini* » (hommes-squelettes) (fig. 2).

---

<sup>723</sup> Georges Wellers, *De Drancy à Auschwitz*, op. cit., p. 228.

<sup>724</sup> « Nous fîmes un jour le calcul des prévisions : la plupart pensaient que la guerre serait finie pour le mois de mai [1944] ; plusieurs croyaient que ce serait pour juin, d'autres septembre ou octobre ; seul un avocat prédisait que la guerre serait terminée en octobre 1945 : en raison de son pessimisme, on l'appelait le corbeau de Mauthausen ; mais, hélas, notre optimisme ne se basait sur aucun fondement, comme les faits nous l'ont plus tard démontré » (Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore*, op. cit., p. 64-65 ; notre traduction).



Nei «lager»: larve di uomini.

NEI «LAGER» TEDESCHI

delle previsioni: la maggior parte riteneva che per il mese di maggio la guerra sarebbe finita; parecchi confidavano nel giugno, altri nel settembre o nell'ottobre; solo un avvocato prevedeva che la guerra sarebbe finita nell'ottobre 1945: per il suo pessimismo lo chiamavano il corvo di Mauthausen; ma purtroppo, l'ottimismo di noialtri non aveva nessun fondamento, come i fatti hanno poi dimostrato.

Ci diedero un giorno una zuppa fatta con bucce di patate tagliate un po' larghe: non ci garbava che dessero a noi le bucce riservando ad altri il meglio del tubero. Non potevamo allora prevedere che in seguito ne avremmo mangiate tante di bucce di patate, e che le avremmo persino cercate fra i rifiuti come roba preziosa!

Per parecchi giorni tenemmo con noi tutti i nostri oggetti; ma una sera ci condussero in altra baracca, dove ritirarono tutti i valori ed oggetti vari, lasciandoci solo il vestiario. Vi era un russo che ci frugava addosso man mano che passavamo: era molto rapido, ed anche molto ruvido nel suo lavoro; porgeva ad una signorina gli oggetti da custodire e buttava in un angolo tutto ciò che a lui sembrava inutile. Procedeva con tale rapidità ed asprezza, che non era possibile trattenerlo. Fu così che buttò nel mucchio delle cose inutili anche una busta in cui era la fotografia di mia Madre con una sua ciocca di capelli presi dopo la sua morte e che io conservavo come reliquia; anche una medaglietta, ricordo di mia Madre, ed altri piccoli oggetti fecero la stessa fine. Pazienza! Il deportato non ha diritti da far valere.

Una sera, nell'andare a prendere il cibo in cucina, c'im-

Fig. 2 : « Nei "lager": larve di uomini » (Dans les camps : hommes-squelettes).

Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista*, Milan, Alaya, 1945, p. 65.

Fonds d'archives : Biblioteca dell'Istituto Storico Toscano della Resistenza e dell'Età contemporanea di Firenze (Florence).

Photo originale prise à Buchenwald le 16 avril 1945 : « Three emaciated survivors in a barracks in the newly liberated Buchenwald concentration camp » [photographie], *United States Holocaust Memorial Museum*, [<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa8397>] (17 juillet 2018). Mention de source : United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of National Archives and Records Administration, College Park.

L'emplacement de la photo à ce moment précis du témoignage, alors que le prisonnier De Martino et ses compagnons ne connaissent pas encore les souffrances qu'ils endureront à Mauthausen et que leurs prévisions s'égareront d'une année (ce que sait fort bien tout lecteur d'après-guerre), joue un rôle narratif précis : l'image sélectionnée par l'auteur-survivant fait fonction de prolepse (« voici ce à quoi nous serons bientôt réduits ») tout en créant un effet de cruelle ironie (puisque les déportés, encore naïfs sur le seuil de leur martyre, ont tant de mal à concevoir que leur malheur puisse se prolonger d'une année). Quant aux deux autres photos de De Martino servant d'exemples (fig. 1 et 3), placées dans une section du témoignage relatant les différences de nationalités au camp d'Ebensee, elles s'intègrent moins bien à la trame narrative. Or justement, la présence de ces deux images interrompt le fil du récit en opérant un saut temporel proleptique, à la manière du saut en avant (*flashforward*) cinématographique qui peut, à l'aide d'un seul plan, introduire une impression prémonitrice : d'Ebensee, le lecteur se trouve soudainement catapulté à la libération des camps – moments d'horreur qu'ont figés les photographies dans la conscience collective. Ainsi les photos de Buchenwald et de Nordhausen-Dora que reprend De Martino créent un double effet de disjonction temporelle dans la mesure où ces images du passé (la libération) resurgissent dans la mémoire du lecteur d'après-guerre comme autant de retours en arrière (*flash-backs*) qui, par leur perturbation de sa lecture linéaire, viennent symboliser sa propre hantise de l'entreprise concentrationnaire. La mémoire historique qu'incarnent les photographies s'imprime dans la mémoire individuelle du lecteur, qui se découvre dépositaire – volontairement ou non – du traumatisme d'autrui.

in una condizione particolare: molti di essi avevano seguito l'esercito tedesco e poi si erano comportati male, per cui erano stati internati nei campi di concentramento. Essi avevano quindi tradito il loro paese; salvo quei casi in cui si erano arruolati per arrecare molestia e non per aiutare l'invasore. Vi erano pochi mongoli, dallo sguardo smorto e dal viso atteggiato a sorriso per lo più di tristezza. Molti polacchi, che purtroppo si rivelarono generalmente poco camerateschi: quelli fra loro che riuscirono ad avere funzioni di capo gareggiarono quasi sempre coi tedeschi nella loro crudeltà verso i compagni deportati. I tedeschi erano per lo più criminali, ben discernibili per il triangolo verde della fascetta; ve ne erano però anche internati per politica; negli ultimi tempi gli austriaci ci tenevano a definirsi tali per distinguersi dai tedeschi: ma quando esercitavano le funzioni di capo per lo più la loro asprezza non era inferiore a quella degli altri.

Vi erano numerosi zingari di varie nazioni: molti di essi riuscirono ad avere posti di comando, e per lo più si segnalavano per la loro crudeltà. Era particolarmente noto uno zingaro corto, tarchiato con occhio a mandorla e colorito olivastro: se qualcuno voleva far sopprimere un camerata, si rivolgeva a lui e lo comprava con qualche sigaretta; lo zingaro non faceva altro che buttare oltre la linea delle sentinelle il berretto della vittima designata, ordinandogli poi di andarlo a prendere; e intanto la sentinella faceva fuoco. Quello zingaro era denominato Pantera; alla fine della guerra a sua volta fu preso e crivellato di colpi.

Vi erano pure pochi olandesi, dei belgi e molti fran-



Le cuccette in cui venivano ammassati i deportati: sembravano conigliere.

Fig. 3 : « *Le cuccette in cui venivano ammassati i deportati : sembravano conigliere* » (Les couchettes où s'entassaient les déportés : elles ressemblaient à des clapiers).

Gaetano De Martino, *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista*, Milan, Alaya, 1945, p. 96.

Fonds d'archives : Biblioteca dell'Istituto Storico Toscano della Resistenza e dell'Età contemporanea di Firenze (Florence).

Photo originale (rognée) prise au petit camp de Buchenwald le 16 avril 1945 : « Former prisoners of the "little camp" in Buchenwald stare out from the wooden bunks in which they slept three to a "bed" » [photographie], *United States Holocaust Memorial Museum*, [<https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa6164>] (17 juillet 2018). Mention de source : United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of National Archives and Records Administration, College Park.

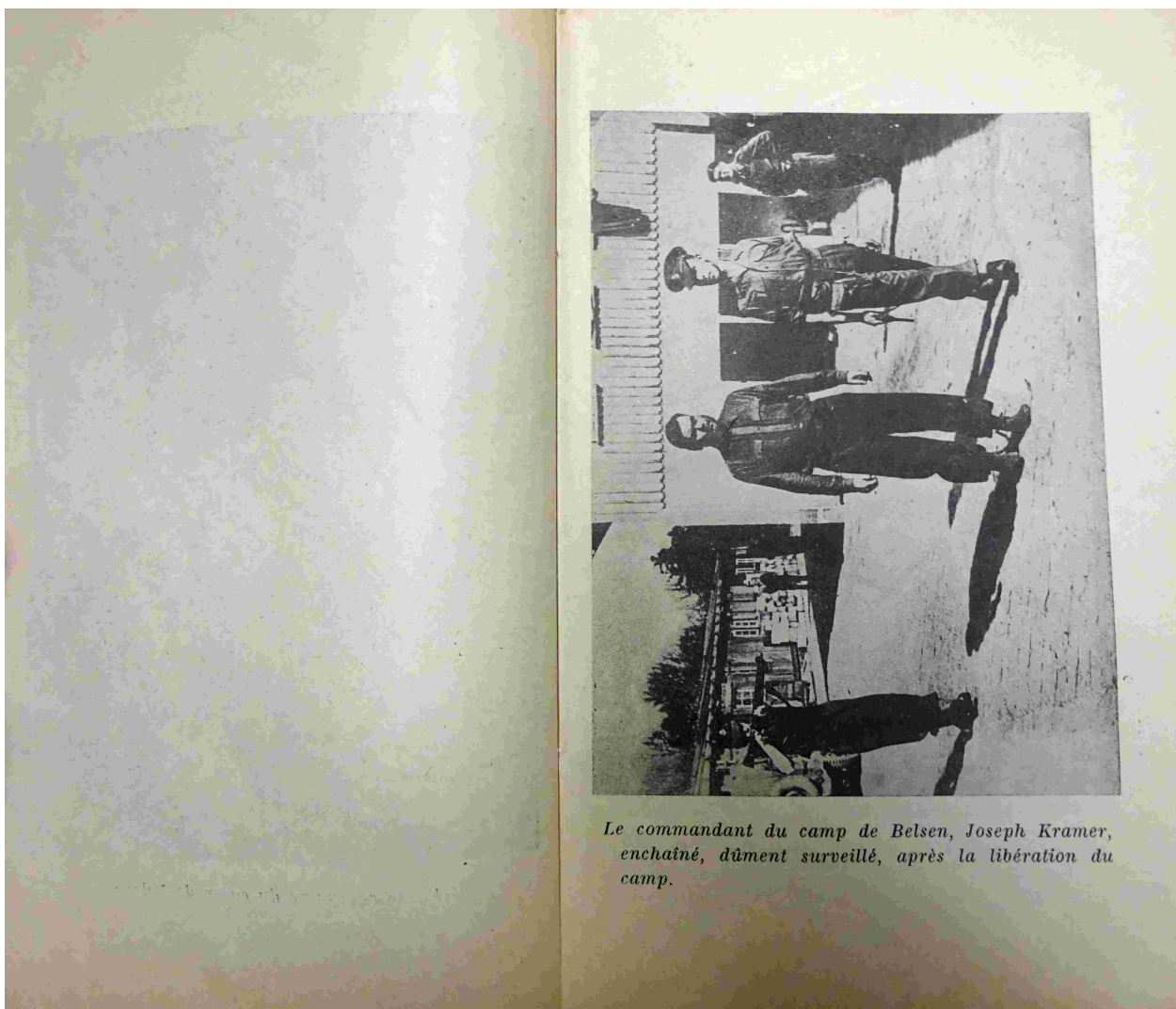
Contrairement à Gaetano De Martino, Michel Fliecx incorpore des photos dans le paratexte de son témoignage seulement : un portrait le figurant un an après son retour des camps précède son récit, tandis que des images photographiées par les Alliés se trouvent à la toute fin du livre. Par ce positionnement, Fliecx fait preuve d'une continuité narrative puisque ces photos suivent directement la fin de son témoignage écrit, qui s'arrête à sa libération. Dans un souci de représenter fidèlement son expérience personnelle, les photographies qu'il sélectionne ne montrent que la libération de Bergen-Belsen, là où Fliecx a lui-même été libéré. Les autres camps par lesquels il est passé (Buchenwald, Peenemünde et Dora) ne figurent pas parmi les images que l'auteur-survivant incorpore à son témoignage : s'écartant d'une idée universelle du vécu concentrationnaire, il ne souhaite reproduire que des photos attestant son expérience de la libération. Dans son « avertissement au lecteur », Fliecx révèle les préoccupations qui ont orienté la composition de son témoignage :

je ne veux raconter que ce que j'ai personnellement vu et ressenti. [...] *Ce livre doit être un témoignage de plus contre le nazisme*, et, si un seul des faits cités était réfuté, on pourrait douter de l'ouvrage entier. De plus, si j'ajoutais les innombrables récits, parfois plus horribles encore que les miens, qui m'ont été narrés par des camarades, ma relation y gagnerait peut-être en intérêt, mais elle prendrait une *forme compilatoire* qui pourrait déplaire<sup>725</sup>.

Garantissant l'exactitude nécessaire à la crédibilité de son témoignage, le choix auquel s'arrête Fliecx d'éviter la forme compilatoire des récits en ne racontant que le sien touche aussi, on le voit, les photographies, d'où sa stricte sélection d'images ne représentant que Bergen-Belsen libéré. La première photo servant d'exemple (fig. 4) montre le commandant du camp, Josef Kramer, sous la surveillance de soldats alliés.

---

<sup>725</sup> Michel Fliecx, *Pour délit d'espérance*, *op. cit.*, p. 7 ; nous soulignons.



Le commandant du camp de Belsen, Joseph Kramer, enchaîné, dûment surveillé, après la libération du camp.

Fig. 4 : « Le commandant du camp de Belsen, Joseph Kramer, enchaîné, dûment surveillé, après la libération du camp ».

Michel Flicx, *Pour délit d'espérance. Deux ans à Buchenwald, Peenemünde, Dora, Belsen*, Évreux, Hérissey, 1947, [s. p.].

Fonds d'archives : Institut de Recherche sur la Littérature de l'Holocauste à London (Ontario).

Photo originale (rognée) prise à Bergen-Belsen en avril 1945 : « The liberation of Bergen-Belsen concentration camp, April 1945 : Josef Kramer, Camp Commandant, photographed in irons at Belsen before being removed to the POW cage at Celle » [photographie], *Imperial War Museum* [<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205194195>] (20 juillet 2018).

Mention de source : IWM (BU 3749).

N'ayant rien de spectaculaire, cette image de la libération ne vise pas à s'imposer au regard du lecteur ni à frapper son imaginaire, mais à constituer « un témoignage de plus contre le nazisme », comme l'affirme Flicx dans son avertissement. Endossant une valeur accusatoire, cette photo dénonce personnellement Kramer tout en mettant un visage sur l'un des acteurs du régime national-socialiste. Le second exemple (fig. 5), d'une facture plus saisissante, montre des cadavres nus et émaciés que déplacent dans une fosse commune d'anciennes gardiennes du camp (elles y sont forcées par les soldats alliés). Cependant, la légende de Flicx, avec sa tournure pléonastique insistant sur la corpulence des femmes S.S. – mettant ainsi l'accent sur l'extrême disparité entre les bourrelles charnues et leurs victimes squelettiques –, se concentre bien davantage sur les gardes. Par cette touche subjective qu'ajoute l'auteur-survivant – de même que par l'effet d'accumulation qu'entraîne la suite des photos s'assimilant à des pièces à conviction (les images précédentes figurent une fosse commune pleine de morts, le commandant Kramer enchaîné, des prisonniers accroupis sur un sol jonché de débris) –, la photographie, tout comme celle analysée antérieurement, prend une tournure accusatoire mettant en relief les crimes perpétrés par les nazis. Par l'ajout de la légende explicitant pour son lecteur ce qu'il se doit de remarquer, Flicx s'évertue à combler le défaut de la photographie que relève Barthes en regard de l'écriture : « Telle est la Photo : elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir<sup>726</sup> ». La combinaison immédiate des deux médias – la photo et son commentaire –, endossant une fonction didactique, fait voir la photographie *tout en la faisant parler*.

---

<sup>726</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 156 ; l'auteur souligne.





*Quelques femmes S. S., grasses et bien nourries, sortent les cadavres de leurs victimes hors des camions pour les mettre dans la fosse commune.*

Fig. 5 : « Quelques femmes S. S., grasses et bien nourries, sortent les cadavres de leurs victimes hors des camions pour les mettre dans la fosse commune ».

Michel Flicx, *Pour délit d'espérance. Deux ans à Buchenwald, Peenemünde, Dora, Belsen*, Évreux, Hérissé, 1947, [s. p.].

Fonds d'archives : Institut de Recherche sur la Littérature de l'Holocauste à London (Ontario).

Photo originale prise à Bergen-Belsen en avril 1945 : « The liberation of Bergen-Belsen concentration camp, April 1945 : Women SS camp guards remove bodies from lorries and carry them to the mass grave » [photographie], *Imperial War Museum*

[<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205214654>] (17 juillet 2018). Mention de source : IWM (BU 4031).

Le choix qu'opèrent Gaetano de Martino et Michel Fliex d'incorporer des photographies à leur témoignage écrit reflète leurs priorités respectives : le survivant italien souhaite souligner l'ampleur criminelle de l'entreprise concentrationnaire à l'aide d'images et de formule-chocs emblématiques de sa propre indignation, alors que l'ancien déporté français préfère s'assurer de l'exactitude de son témoignage en s'en tenant à des photos – à caractère accusateur – représentant ce à quoi il a lui-même assisté. D'une manière notable qui révèle leur compréhension instinctive de ce qui frappera effectivement l'imaginaire collectif, les deux auteurs-survivants reprennent des photographies qui deviendront iconiques dans les décennies à venir<sup>727</sup>, correspondant d'ailleurs parfaitement à l'énumération qu'effectue Cornelia Brink en introduction à son article sur les photos des camps de concentration nazis :

*Few photographs have become as well known as those taken by British and American army photographers during the liberation of the Nazi concentration camps in what was then the German Reich in 1945. Wagons full of corpses in Dachau; half-dead and sick survivors in the small camp at Buchenwald; hundreds of dead bodies lined up in front of the ruined buildings at Nordhausen; open mass graves at Bergen-Belsen*<sup>728</sup>.

Si certaines de ces photos ne représentent pas toujours l'expérience personnelle des auteurs-survivants qui les reproduisent (comme c'est le cas de De Martino), la réplique des images indique néanmoins la volonté de ces derniers de faire dialoguer leur récit avec d'autres modes médiatiques du témoignage. Et plus encore, l'intégration de la photographie – de ces photographies en grande circulation dans la sphère civile dans la foulée de la libération des camps puis du procès de Nuremberg<sup>729</sup> – caractérise une intention délibérée de s'appropriier les

---

<sup>727</sup> David Bathrick, « Teaching Visual Culture and the Holocaust », *loc. cit.*, p. 289.

<sup>728</sup> « Peu de photographies sont aussi bien connues que celles qu'ont prises les photographes des armées britannique et américaine lors de la libération des camps de concentration nazis dans ce qui était alors le Reich allemand en 1945. Les wagons de corps empilés à Dachau ; les survivants malades et à demi-morts du petit camp de Buchenwald ; les centaines de cadavres en rangées devant les édifices en ruines à Nordhausen ; les charniers à ciel ouvert à Bergen-Belsen » (Cornelia Brink, « Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps », *History & Memory*, vol. 12, n° 1, printemps/été 2000, p. 135 ; notre traduction).

<sup>729</sup> Voir Barbie Zeliger, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : Images et formes de la mémoire », traduit de l'anglais par Judith Ertel, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 54, 1997, p. 61-78

attributs mémorables du médium photographique : « la photographie manifeste [...] une aptitude particulière [...] à enrayer les plus farouches volontés de disparition. [...] La photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle en possède donc l'éminente *puissance épidémique*<sup>730</sup> », observe Georges Didi-Huberman. Il ne fait aucun doute que la puissance épidémique des images immortalisées par les soldats alliés lors de la libération des camps ait été constatée par les auteurs-survivants dans l'après-guerre : en les reproduisant dans leurs témoignages, ils en favorisent davantage encore la propagation, tout en souhaitant peut-être recevoir en retour, par un effet de pâle réciprocité, quelques-unes des qualités médiatiques propres à la photographie – c'est-à-dire sa puissance imageante épidémique (dont parle Didi-Huberman) et auto-authenticatrice (le « ça-a-été » barthésien).

### L'analogie photographique

Pour sa part, Aldo Bizzarri se réapproprie, par le seul truchement de l'écriture, un mode d'apparaître traditionnellement lié aux médias photographique et pictural. Les tout premiers mots de sa préface établissent un parallèle entre les procédés visuels et les techniques du récit, que l'auteur-survivant rattache ensuite à sa position testimoniale :

*C'è un modo di fotografare da sotto in su e tutte le propagande lo hanno prediletto (così un nano diventa gigante, la casupola cattedrale) e c'è un modo di dipingere sforzando i colori al contrasto (così un mazzo di garofani gentili appare sangue di martiri). Il presente libretto, se è fotografia lo sarà con l'obiettivo in posizione assolutamente normale e se arrivasse a esser quadro, lo sarebbe senza compiacenze di colore. È il fatterello quotidiano che ha bisogno di venir drammatizzato per stare in piedi; ma le grosse tragedie collettive mi sembra vogliano sobrietà di racconto e in luogo di abbellimenti si giovino della più scarna nudità. Specie quando sono senza precedenti*

---

[[https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1997\\_num\\_54\\_1\\_3631](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1997_num_54_1_3631)] (page consultée le 28 août 2018) et « Combating Holocaust Denial: Evidence of the Holocaust Presented at Nuremberg », *United States Holocaust Memorial Museum* [<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007271>] (page consultée le 23 juillet 2018).

<sup>730</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 34-35 ; l'auteur souligne.

*storici e di per sé incredibili, come quella di Mauthausen. Così questo scritto aspira a essere un documentario, sintetico e doveroso*<sup>731</sup>. (MC, p. 5)

La réflexion de Bizzarri a ceci de curieux qu'elle mentionne d'emblée les techniques de truquage propres à d'autres médias, comme si le survivant souhaitait tuer dans l'œuf les accusations rapides taxant indistinctement d'exagération la photographie, la peinture ou le récit. Mettant cartes sur table en révélant sa connaissance des différents procédés d'illusion, Bizzarri souligne avec insistance son choix délibéré de ne pas les utiliser afin d'offrir au lecteur un juste « documentaire ». L'« *obiiettivo in posizione assolutamente normale* » signale son refus de magnifier ou de fausser, d'une quelconque façon, la réalité<sup>732</sup>. L'analogie photographico-picturale qu'il présente tente ainsi de conférer à son témoignage un aspect non seulement visuel, mais surtout direct : voici la réalité telle qu'elle l'a été, sans fard ni filtre.

Emblématique d'une interrogation profonde sur les moyens de représenter une expérience jugée incroyable, la préface de Bizzarri s'assimile à plusieurs égards à un passage de David Ortenberg (rédacteur en chef de *Krasnaïa Zvezda* (« Étoile rouge »), journal du ministère de la Défense de l'URSS) décrivant le processus d'écriture de Vassili Grossman, et que Johanne Villeneuve qualifie de « fantasma d'une présentification de l'expérience de la

---

<sup>731</sup> « Il existe une manière de photographier en contre-plongée et toutes les propagandes l'ont privilégiée (ainsi un nain devient géant et une cabane, cathédrale) et il existe une manière de peindre en forçant certaines couleurs par leur contraste simultané (ainsi un bouquet de doux œillets paraît sang de martyrs). Ce présent livret, s'il devait être photographie, le serait avec un point de vue absolument classique, c'est-à-dire à hauteur d'œil [*con l'obiiettivo in posizione assolutamente normale*], et s'il arrivait à être tableau, il le serait sans complaisances de couleur. C'est le fait quotidien qui a besoin d'être dramatisé pour pouvoir tenir debout ; mais les grosses tragédies collectives me semblent exiger une sobriété de récit et, en lieu d'enjolivements, tirer profit de la nudité la plus dépouillée. Surtout quand elles sont sans précédents historiques et en soi incroyables, comme celle de Mauthausen. Ainsi cet écrit aspire-t-il à être un documentaire, juste et synthétique » (notre traduction).

<sup>732</sup> Notons que nous avons utilisé dans notre traduction les termes techniques de l'expression « *con l'obiiettivo in posizione assolutamente normale* » (rendu par « avec un point de vue absolument classique, c'est-à-dire à hauteur d'œil ») : la locution « à hauteur d'œil », qui évoque l'idée du témoignage oculaire, ne se trouve pas dans le texte original.

guerre à travers la matérialité de l'écriture<sup>733</sup> ». Expliquant au préalable que Grossman consignait méthodiquement les événements de la journée jusque tard dans la nuit, Ortenberg compare sa démarche rédactionnelle aux techniques de la photographie (s'apparentant, dans sa description, à une *révélation*) : « Ces notes sont d'une extrême densité. Les traits caractéristiques de la vie à la guerre y surgissent en une seule phrase, comme sur du papier photographique quand on développe un cliché. Dans ses carnets de notes, on trouve la vérité à l'état brut, sans retouches<sup>734</sup> ». Les passages de Bizzarri et d'Ortenberg relèvent d'une conception intrinsèquement intermédiaire de la représentation artistique d'une expérience de la guerre, laquelle semble ne pouvoir s'exprimer que par un assemblage de certaines caractéristiques médiatiques. Or la présence fantomatique d'autres médias dans le champ d'un seul médium implique également une « agonistique », pour reprendre les mots de Johanne Villeneuve :

Le cliché veut en effet que l'écriture et l'image s'épuisent dans une rivalité sans fin. [...] Le thème socratique de l'image trompeuse, celui d'une écriture iconoclaste capable seule de faire voir sans dévoiler, le litige moderne qui oppose l'objectif photographique ou cinématographique à la subjectivité de l'écriture, l'instantané d'une image à la temporalité dilatée dérivent tous de ce double mouvement d'épuisement et de surgissement de l'un dans l'autre, mouvement caractéristique de l'agonistique entre écriture et image<sup>735</sup>.

La concurrence – dans son double sens, à la fois rencontre et rivalité – de la littérature et de la photographie se fait le reflet d'une perpétuelle quête artistique de la représentation idéale de la vie. Or devant certains sujets particulièrement graves tels que la Shoah et l'entreprise concentrationnaire, l'art semble parfois de trop. Perçu comme indécent ou dangereux, on le

---

<sup>733</sup> Johanne Villeneuve, « Intermédialité et témoignage de guerre : En guise d'introduction », texte du colloque « L'expérience de la guerre entre écriture et image » tenu à l'Université du Québec à Montréal les 11 et 12 novembre 2010, p. 5 [http://expériencesdelaguerrerecritureimage.uqam.ca/textes/Villeneuve\_Interm%C3%A9dialit%C3%A9%20et%20l%C3%A9moignage%20de%20guerre.pdf] (page consultée le 21 février 2017).

<sup>734</sup> Antony Beevor et Luba Vinogradova, « Introduction », dans Vassili Grossman, *Carnets de guerre. De Moscou à Berlin 1941-1945*, Paris, Calman-Lévy, coll. « Le livre de Poche », 2007, p. 19, cité dans Johanne Villeneuve, « Intermédialité et témoignage de guerre », *art. cit.*, p. 4.

<sup>735</sup> Johanne Villeneuve, « Intermédialité et témoignage de guerre », *art. cit.*, p. 7.

qualifie dès lors d'« artifice » – ce moyen trompeur dont il convient de se méfier. Il devient alors soudainement nécessaire d'évacuer d'un médium comme l'écriture tout ce qui peut l'associer à sa forme artistique. Il en va également ainsi de la photographie : « Ce qu'exige le public, en matière de photographie de l'horreur, c'est le poids du témoignage sans la touche artistique, qu'il assimile au manque de sincérité ou à l'artifice<sup>736</sup> ». La « vérité à l'état brut » et « sans retouche » dont parle Ortenberg, le « juste documentaire » sans « enjolivement » dont parle Bizzarri, reprennent le lieu commun qui veut voir dans la photographie documentaire une copie parfaitement objective du réel (par opposition à la photographie de propagande qui truque la réalité, tel que le mentionne Bizzarri au début de son analogie photographico-picturale). Pourtant, comme le soulève Susan Sontag qui détaille plusieurs cas de mises en scène photographiques, l'absence d'artifice relève plus souvent qu'autrement de l'illusion. Et l'idée selon laquelle l'écriture peut se pourvoir de la qualité documentaire de l'image se montre tout aussi chimérique<sup>737</sup>. Ainsi la préface analogique de Bizzarri, en alléguant représenter la vérité concentrationnaire comme le ferait une photographie documentaire, ne se dote paradoxalement, pour ce faire, que des moyens spécifiques au langage – et à l'imaginaire qu'il convoque. La « sobriété de récit » dont il fait le propre de son écriture testimoniale n'est pas dépourvue d'artifices – ce qui ne l'empêche pas, loin s'en faut, de rester authentique.

Dans l'ensemble, le recours à la photographie, que ce soit par la combinaison de médias ou par l'analogie, présente non seulement une preuve de ce qui a été, mais se fait aussi la *trace* d'une profonde interrogation des auteurs-survivants sur les meilleurs moyens de témoigner de l'expérience limite qui a été la leur. Questionnant la portée de leur médium de

---

<sup>736</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>737</sup> Johanne Villeneuve, « Intermédialité et témoignage de guerre », *art. cit.*, p. 5-6.

prédilection, l'écriture, ils s'efforcent surtout d'emprunter à la photographie une qualité médiatique que ne peut leur conférer le langage, l'auto-authentification, de même que, dans une moindre mesure, la mémorabilité – d'une « puissance épidémique » – propre à l'image. Dès la libération des camps de concentration, les journalistes britanniques et américains dépêchés sur les lieux aux côtés des militaires se heurtent à la carence des techniques journalistiques usuelles, et plus largement à l'insuffisance du langage, pour exprimer – plausiblement – l'envergure des atrocités nazies : « les organismes de presse avaient besoin de moyens plus appropriés pour raconter la libération. Les images offrirent ce moyen<sup>738</sup> », retrace Barbie Zeliger, professeure de communications à l'Université de Pennsylvanie. Ainsi donc, dès l'ouverture des camps, des individus faisant de l'écriture leur profession, témoins oculaires du résultat des crimes nazis sans en être les victimes, mettent immédiatement de l'avant l'agonistique entre écriture et image que relève Johanne Villeneuve. Les photographies, pour eux, sont plus éloquentes que la parole. La suite des événements leur donnera raison : gage de la réalité concentrationnaire et de l'ampleur de son horreur, les photos alliées circulant massivement dans l'immédiat après-guerre frappent l'imaginaire collectif de par leur nombre et leur caractère spectaculaire. Les témoignages écrits des survivants paraissent dans ce contexte. L'intermédialité se présente alors, pour certains d'entre eux, comme un bon moyen d'allier déploiement circonstancié de l'écriture et immédiateté saisissante de l'image, expérience personnelle et preuve empirique, subjectivité et objectivité (réactivant ainsi le lieu commun voulant que la photographie soit une imitation objective du réel, cependant qu'elle adopte aussi le point de vue de l'opérateur de la caméra, ne serait-ce que par le choix que nécessite le cadrage). Par le truchement du caractère hybride que leur confère l'intermédialité

---

<sup>738</sup> Barbie Zeliger, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 », *art. cit.*, p. 70.

du témoignage, Gaetano De Martino, Michel Flicx et Aldo Bizzarri, chacun à sa façon – de par l’emploi de photos-chocs soulignant l’universalité de l’expérience concentrationnaire, de photographies à valeur accusatoire s’assimilant à des pièces à conviction, d’une analogie rapprochant récit et documentaire, respectivement –, effectuent une reconstitution métaphorique d’un procès en justice où alternent témoignage de victime, preuve photographique et réquisitoire. Publiés dans l’immédiat après-guerre qui découvre à travers l’Europe des scènes d’un crime inouï exposant les limites du langage et de l’imagination, dans cette période marquée par l’agonistique entre écriture et image et par le procès de Nuremberg, ces ouvrages se font aussi les témoins de leur temps et des profondes mutations réflexives qui l’accompagnent.

### **Le théâtre du camp**

Les auteurs-survivants évoquent une autre forme d’art dans leurs témoignages – et ce, de manière beaucoup plus abondante que leur recours à la photographie – : le théâtre. En fait, le théâtre est si omniprésent dans les divers témoignages – tout autant chez des femmes que chez des hommes, chez des Juifs que chez des Chrétiens internés pour faits de résistance – qu’il forme à lui seul un thème testimonial récurrent. Pourquoi évoquer l’art de la scène, l’emblème par excellence de l’artifice, pour parler du contexte bien réel des camps de concentration ? En guise de première hypothèse, nous suggérons qu’à l’idée du *Theatrum mundi*, les survivants substituent celle d’un théâtre du camp qui, lors de leur incarcération, circonscrit les limites de leur univers : tout ce qui se déroule dans cet espace clos relève d’un horrible spectacle où se jouent, sans catharsis, les passions les plus violentes et dans lequel les nazis – à la fois metteurs en scène et spectateurs – tirent les ficelles pour leur propre



divertissement. Brechtien, le théâtre du camp bouleverse la conception aristotélicienne des fonctions de chaque intervenant du contexte théâtral (metteur en scène, acteur, spectateur) et, dépassant Brecht, brouille leurs catégories traditionnellement étanches (nous y reviendrons). Bien sûr, l'intégration du médium théâtral dans le médium écrit relève de l'intermédialité et, plus spécifiquement, de ce qu'Irina O. Rajewsky appelle « références intermédiales » :

*the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system [...]. [A]s already in the case of media combination, intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just one medium – the referencing medium (as opposed to the medium referred to) – that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means<sup>739</sup>.*

Parmi les différents exemples de références intermédiales, mentionnons entre autres l'*ekphrasis*, l'adaptation de techniques filmiques par un texte littéraire, la reconstitution d'un tableau par la mise en scène d'une pièce théâtrale ou d'un film, etc. Dans les témoignages, les références intermédiales renvoyant au théâtre se divisent en deux groupes exerçant chacun deux fonctions particulières : d'abord, le fréquent usage d'un champ lexical du théâtre critique la mise en scène nazie et réinterprète l'illusion ; ensuite, des métaphores théâtrales rejouent sur cette dernière fonction en soulignant la désillusion des concentrationnaires et réinvestissent le rôle du spectateur / acteur en témoin. Notons que, les extraits évoquant le théâtre se révélant

---

<sup>739</sup> « [L]e produit médial se sert de moyens propres à sa nature, soit pour désigner une œuvre individuelle en particulier produite dans un autre médium [...], ou pour indiquer une référence dans un sous-système médial (tel qu'un certain genre filmique) ou à un autre médium en tant que système [...]. [C]omme c'est déjà le cas de la combinaison de médias, l'intermédialité désigne un concept sémio-communicationnel, mais ici, il s'agit *par définition* d'un seul médium – le médium référant (par opposition au médium référé) – qui est matériellement présent. Plutôt que de combiner différentes formes médiales d'articulation, le produit-médium concerné thématise, évoque ou imite des éléments ou des structures d'un autre médium conventionnellement distinct par l'utilisation des moyens propres au médium lui-même » (Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », *art. cit.*, p. 52-53 ; notre traduction ; l'auteure souligne).

trop nombreux pour les analyser tous, nous en déclinons les principaux usages à l'aide des exemples les plus représentatifs.

### Le champ lexical du théâtre

De nombreux témoignages contiennent un champ lexical du théâtre qui, s'il évoque parfois la tragédie des camps<sup>740</sup>, sert la plupart du temps à critiquer la fourberie des nazis : « *questa è una complicata messinscena per farsi beffe di noi*<sup>741</sup> » (SQ, p. 43), énonce Primo Levi. Dans une analyse politique de l'engrenage concentrationnaire, David Rousset relie la propagande nationale-socialiste à des caractéristiques issues du domaine théâtral :

La nécessité de mystifier les masses pour servir les maîtres a conduit la propagande à créer d'étonnants *personnages* incarnant tous les désespoirs, se nourrissant de tous les crimes : le communiste, le Juif, le démocrate. C'est une fabuleuse *mise en scène* d'images d'Épinal qui monte le *décor* de la mentalité S. S. [...] La propagande a jeté dans le monde la passion du lynch. Le lynch réalisé, industrialisé, a créé cet empire étonnant, l'assouvissement d'une foule humiliée et désespérée : les camps de concentration. (UC, p. 115-116 ; nous soulignons)

Bien avant l'entrée en guerre, au moment où ils commencent tout juste à édifier les premiers camps de concentration, les nazis élaborent la structure narrative nécessaire à la promulgation de leur idéologie et en posent le décor. Leur penchant pour l'illusionnisme persiste pendant les douze années du régime et s'étend jusque dans les camps eux-mêmes. Ce faisant, leur public, ne regroupant d'abord que le peuple allemand, s'élargit pour comprendre aussi ceux qu'ils considèrent comme des *Untermenschen* (sous-hommes), c'est-à-dire les millions de civils arrêtés dans tous les pays de l'Europe occupée ou s'étant joints à l'Axe. La plus vaste mise en

---

<sup>740</sup> Liana Millu parle de « *la tragedia dell'irremediabile* » (FB, p. 195) (« la tragédie de l'irrémediable » (FF, p. 165)) et Gino Valenzano, de « *la grande tragedia di Mauthausen* » (« la grande tragédie de Mauthausen ») (Gino Valenzano, *L'Inferno di Mauthausen, op. cit.*, p. 82 ; notre traduction).

<sup>741</sup> « C'est une mise en scène pour se moquer de nous » (SC, p. 71).

scène se déploie à l'entrée du camp<sup>742</sup> et occupe deux fonctions contradictoires : d'une part, les nazis visent à tromper, afin de se faciliter la tâche, ceux qu'ils planifient d'assassiner sans délai (les enfants et leur mère, les faibles, les malades et les vieux – tous ceux qui « menacent » la « race » aryenne en incarnant l'avenir du peuple juif ou qui ne peuvent pas contribuer économiquement au Reich par leur travail), mais, d'autre part, ils cherchent à terroriser les nouveaux détenus et ainsi provoquer la perte des repères les rattachant au monde civilisé. Cette double mise en scène, à la fois fourbe et spectaculaire, se trouve au cœur de la critique des survivants.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, les euphémismes constituant une partie du jargon imposé par les « maîtres » servaient à dissimuler certaines réalités par le langage ; or les mots n'étaient pas le seul outil qu'employaient les SS pour leurrer leurs victimes. À Auschwitz-Birkenau, l'antichambre des « douches » (euphémisme pour parler des chambres à gaz) ressemblait à un vestiaire où les Juifs nouvellement arrivés devaient se dévêtir (les membres du *Sonderkommando*, tenus de les rassurer, les avertissaient dans leur langue de retenir l'endroit où ils laissaient leurs effets personnels), puis ils « passaient dans la chambre à gaz, qui, munie de pommes de douche et de conduite d'eau, donnait tout à fait l'impression d'une salle de douches<sup>743</sup> ». David Rousset, qui se documentait sérieusement avant la

---

<sup>742</sup> Une autre courante mise en scène nazie s'organise autour des pendaisons publiques : Aldo Bizzarri les désigne comme une « *messinscena ufficiale* » (« mise en scène officielle »), un « *rito (spesso complicato con cortei buffoneschi, acconciature speciali, eccetera)* » (« rite (souvent compliqué de cortèges bouffonesques, de coiffures spéciales, etc.) ») (MC, p. 88 ; notre traduction). Hubert Lapaille en parle quant à lui comme d'un événement presque banal à Buchenwald, qu'il qualifie cependant à quatre reprises de « spectacles ». Il mentionne ensuite un cas particulier auquel les S.S. ont accordé une publicité et un cérémonial extraordinaires (voir Hubert Lapaille, *Buchenwald, op. cit.*, p. 96-99).

<sup>743</sup> Rudolf Höss, *Kommandant in Auschwitz*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1958, p. 166, cité dans Eugen Kogon, Hermann Langbein et Adalbert Rückerl, *Les Chambres à gaz, secret d'État, op. cit.*, p. 204.

rédaction de ses livres sur le système concentrationnaire<sup>744</sup>, évoque dans son témoignage le sort des « sélectionnés » de Birkenau – un camp où il n’a pas lui-même été interné – en recourant de nouveau au vocabulaire théâtral : « Birkenau, la plus grande cité de la mort. Les sélections à l’arrivée : les décors de la civilisation montés comme des caricatures pour duper et asservir » (UC, p. 50). La plupart des témoignages ne mentionnent pas cet aspect particulier de la mise en scène nazie puisque ceux qui ont subi le leurre des « douches » n’en sont pas revenus – l’on sait à quel point la grande majorité des auteurs-survivants préfèrent ne témoigner que de ce qu’ils ont personnellement vu et vécu.

Ce dont ils parlent abondamment, cependant, souligne la deuxième fonction de la mise en scène de l’arrivée au camp : son caractère spectaculaire sert à confondre les déportés au sortir des wagons à bestiaux. Suzanne Birnbaum décrit avec moult détails ses premiers moments à Auschwitz-Birkenau :

C’est la porte du wagon qui s’ouvre.

*Jamais aucun metteur en scène ne rendra l’impression que nous fit cette arrivée. C’est la nuit, il fait un froid glacial, vif, sec. Des réflecteurs puissants éclairent d’une clarté vive et blanche le train et la voie ferrée. Nous descendons des wagons, poussés par les Allemands, sur un quai boueux [...].*

Devant chaque réflecteur, une sentinelle allemande, avec casque, fusil et chien, *se détache en noir sur blanc*. Les ordres rauques continuent à jaillir en allemand. Nous ne comprenons pas. [...]

Tout à coup, comme sortant de terre, une équipe d’hommes, le crâne rasé, habillés de vêtements rayés comme des bagnards, *les traits accusés par le noir et blanc cru de la lumière des réflecteurs*, le faciès mongol pour la plupart, bondissent, sautent dans les wagons, sous les ordres hurlés. [...]

Devant nous, *sous les feux de projecteurs*, on aperçoit quelques *camions, tout blancs*.

La file commence à s’ébranler. Nous avançons, lentement, cinq par cinq, en pataugeant dans la boue.

---

<sup>744</sup> En plus de *L’Univers concentrationnaire*, David Rousset publie aussi, dans l’après-guerre, *Les Jours de notre mort* (1947) et *Le Pitre ne rit pas* (1948). Le fonds David Rousset conservé à La contemporaine à Nanterre permet de constater l’importance de ses sources, composées de coupures de presse, d’entretiens avec des déportés, de lexiques russes et polonais, de photographies du camp de Wöbbelin prises à sa libération, de documents provenant du Centre de documentation juive contemporaine (C.D.J.C.), etc.

Brusquement, *une lampe électrique est braquée sur ma figure* et j'entends qu'on me demande :  
« Vous êtes seule ? »  
Je réponds :  
« Seule. »  
Un officier allemand m'indique un endroit un peu plus loin et dit : « Par là. » (FJ, p. 12-13 ; nous soulignons)

Puisqu'elle n'a pas d'enfant et qu'elle est de robuste constitution, Birnbaum se fait diriger vers le camp de travail. La majorité des autres femmes de son convoi, sous prétexte qu'elles peineront à marcher, sont envoyées dans la direction des camions blancs d'allure inoffensive qui les conduiront aux chambres à gaz. Or cette perfidie nazie passe presque inaperçue à l'aune de la description qu'effectue Birnbaum du caractère spectaculaire de son arrivée. Pour évoquer le saisissement qui s'empare d'elle à l'ouverture des portes du wagon, elle parle d'emblée d'une mise en scène – mais par la négative, insistant sur l'impossibilité de toute représentation à livrer la force d'intensité du réel auschwitzien : « Jamais aucun metteur en scène ne rendra l'impression que nous fit cette arrivée ». Par une coïncidence révélatrice de la concordance de l'expérience concentrationnaire et de son empreinte sur sa perception puis sur les moyens de son énonciation, les mots de Birnbaum trouvent un écho presque parfait dans ceux de Denise Dufournier narrant son arrivée à Ravensbrück : « Je crains qu'aucun récit ne puisse jamais exprimer le choc que la mise en scène de cette arrivée produisit sur nous » (MM, p. 25). Les formules se ressemblent d'autant plus qu'elles emploient toutes deux la figure rhétorique de la prétérition : chez Dufournier, le récit impossible s'effectue aussitôt (cette phrase, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude, précède une description particulièrement imagée<sup>745</sup>), et chez Birnbaum, la mise en scène tout aussi impossible prend forme sous les yeux du lecteur par l'intermédiaire de l'écriture.

---

<sup>745</sup> Sur l'indicible et la prétérition dans ce passage de Denise Dufournier, voir *infra*, p. 40-41.

En effet, un élément particulier de la technique théâtrale revient à plusieurs reprises dans sa narration : la lumière artistique, dont la source provient successivement de réflecteurs, de projecteurs et d'une lampe électrique. En recréant la mise en scène nazie par l'écriture, Birnbaum adopte la technique intermédiaire que Heinz B. Heller appelle le « *“as if” character* », qui consiste à provoquer l'*illusion* d'un changement de médium alors que ce n'est pas le cas (ainsi, comme le relève Heller, un écrivain peut écrire « comme s'il » utilisait des techniques cinématographiques tel le *zoom*, alors qu'il reste en réalité dans les limites du médium textuel)<sup>746</sup>. Plus encore, le clair-obscur en noir et blanc que produit la lumière artistique accentue l'impression manichéenne qui se dégage du camp et rappelle très fortement les techniques visuelles que met en œuvre l'expressionnisme allemand. Mouvement artistique créé en Allemagne à la suite de la Première Guerre mondiale et touchant tout autant la peinture que la littérature, le théâtre que le cinéma, l'expressionnisme cherche à représenter la réalité dans sa dimension angoissante et à souligner les excès de la nature humaine. Au théâtre et au cinéma – ces domaines s'influencent réciproquement dans ce mouvement –, l'expressionnisme se reconnaît au jeu et à la mimique exagérés des acteurs (le maquillage intensifie leurs traits), aux distorsions des décors et aux contrastes des effets de lumière. La scène d'*Une Française juive est revenue* – avec les longues ombres que suggèrent les nombreuses mentions de l'éclairage cru, avec l'apparition soudaine de l'équipe inquiétante de bagnards, avec la voix désincarnée de l'Allemand posant ses questions derrière la lampe aveuglante – pourrait sortir

---

<sup>746</sup> Heinz B. Heller, « Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die “Technifizierung der literarischen Produktion” und “filmische” Literatur », dans Albrecht Schöne (dir.), *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen (1985)*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 279, cité dans Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », *art. cit.*, p. 55.

tout droit d'un film de Robert Wiene ou de Friedrich Wilhelm Murnau<sup>747</sup>. Si l'expressionnisme de ce passage semble parfois faire davantage allusion au cinéma qu'au théâtre, c'est néanmoins sur la *mise en scène* – commune à ces deux médias – qu'insiste surtout l'auteure-survivante. Ainsi, les références intermédiaires qu'elle effectue exploitent les moyens propres à l'écriture pour évoquer ceux d'un autre sous-système médial (Rajewsky) – la scénographie expressionniste et ses techniques – afin de refléter les angoisses vécues par la récente déportée Suzanne à son arrivée à Auschwitz-Birkenau.

L'effet de déroute que cause la mise en scène de l'arrivée commence toutefois à s'estomper chez les prisonniers que l'on transfère d'un camp à l'autre. Après être passée par Birkenau et le kommando de Raisko, Louise Alcan décrit en ces termes son arrivée à Ravensbrück : « Il est deux heures du matin. *Spectacle classique*. S. S., [A]ufseherin. Par cinq. La neige. De grands *projecteurs*, et nous marchons. Pas de sélection. Une plaque de gare : Ravensbrück<sup>748</sup> ». Le style d'Alcan à ce moment précis de son témoignage, non pas « pathique » comme chez Birnbaum et Dufournier, mais télégraphique, suggère que la détenue s'est habituée à ces procédures scéniques et qu'elle connaît désormais la recette du « classique » nazi – de même que les techniques employées pour le mettre en œuvre. Ce savoir crée chez elle un profitable effet de distanciation qui lui permet d'adopter un point de vue critique – plutôt qu'émotif – à l'égard de ce qui se déroule devant elle.

---

<sup>747</sup> Il est fort probable que Suzanne Birnbaum ait été beaucoup plus exposée au cinéma qu'au théâtre expressionniste de par la très grande diffusion internationale du premier. Sur la scène française de l'entre-deux-guerres, l'expressionnisme s'est perçu davantage par le style scénique que par le texte (voir à ce sujet Maurice Gravier, « L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », dans Denise Bablet et Jean Jacquot (dir.), *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. « Le chœur des Muses », 1971, p. 285-298).

<sup>748</sup> Louise Alcan, *Sans armes et sans bagages*, *op. cit.*, p. 85 ; nous soulignons.

Le champ lexical du théâtre n'endosse cependant pas qu'une fonction critique dans les témoignages : certains survivants l'utilisent afin de faire ressortir le rôle de l'illusion dans une société hors-norme. Liana Millu raconte par exemple qu'après « les cérémonies du soir » dans son *Block*, « *cominciava quella che usavo dirmi “l'ora dello spettacolo” : nella mezza luce del crepuscolo le donne si muovevano, ridevano, piangevano o cantavano ed io le stavo a guardare placidamente dall'alto del mio pagliericcio*<sup>749</sup> » (FB, p. 223). Au théâtre, le public souhaite croire, l'espace d'un instant, que ce qui se passe sur scène fait partie de la réalité : il s'agit – lorsque cela se produit – de moments privilégiés que Stendhal qualifie d'« illusion parfaite » et qui se trouvent, toujours selon lui, à la source du « plaisir dramatique »<sup>750</sup>. De son côté, Millu souhaite croire, pendant son « heure du spectacle », que la *réalité est une illusion*. Comme Louise Alcan, elle s'efforce d'amplifier l'effet de distanciation vis-à-vis de ce qui se déroule « sur scène » plutôt que de le diminuer comme au théâtre. Au contraire d'Alcan, cependant, Millu préfère rester sous le coup de l'illusion à questionner qui en tire les ficelles. La poétique stendhalienne cède encore le pas, dans un autre témoignage, à celle de Bertolt Brecht. Suzanne Birnbaum y fait une allusion discrète lorsqu'elle associe son groupe de nouvelles détenues, forcées d'enfiler des vêtements dépareillés et extravagants, au « défilé des mendiants de l'Opéra de quat' sous » (FJ, p. 17)<sup>751</sup>. L'évocation du théâtre brechtien, connu pour ses techniques visant à briser le quatrième mur et ainsi mettre un terme à l'illusion, comporte une immense signification dans un contexte où il devient vital d'analyser sa

---

<sup>749</sup> « [C]e que j'appelais l'«heure du spectacle» allait commencer. Dans la pénombre du crépuscule, les femmes bougeaient, riaient, pleuraient ou chantaient ; et je les observais avec calme du haut de ma paillasse » (FF, p. 189).

<sup>750</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Michel Lévy frères, 1854, p. 14 et 6.

<sup>751</sup> *L'Opéra de quat' sous* (titre original : *Die Dreigroschenoper*) est une comédie en musique de Bertolt Brecht et Kurt Weill créée à Berlin en 1928 et présentée pour la première fois en France en 1930 au théâtre Montparnasse.



situation afin de la comprendre le plus possible et de tenter d’y survivre<sup>752</sup>. Comme l’indiquent séparément Walter Benjamin et Roland Barthes, la dramaturgie de Brecht – se réclamant du théâtre épique, par opposition au théâtre dramatique ou aristotélicien – encourage le public à adopter une position plus critique vis-à-vis de ce qui se passe sur scène<sup>753</sup>. Cela correspond exactement – nous y revenons encore – à l’attitude de Louise Alcan à son arrivée à Ravensbrück. De la même manière que le public d’une pièce de Brecht, Alcan remarque les techniques à l’œuvre derrière la mise en scène nazie, ce qui lui permet de la juger comme telle. De surcroît, par l’entremise de ses mots, son lecteur peut à son tour devenir – métaphoriquement – le public critique si fondamental au théâtre brechtien. On voit alors se dessiner la malléabilité des rôles en fonction du moment : au temps du récit, le rôle d’Alcan correspond à celui du public assistant à la représentation des nazis ; au temps de l’écriture, le rôle d’Alcan se permute métaphoriquement en metteur en scène, alors que son lecteur potentiel endosse celui du public (nous y reviendrons).

### La métaphore filée du théâtre

Allant au-delà du champ lexical, beaucoup de témoignages font appel à des figures de style théâtrales qui, de par leur élaboration autrement complexe, révèlent l’ampleur du travail réflexif et créatif des auteurs-survivants sur ce thème. Prises collectivement, elles forment une véritable métaphore filée testimoniale que l’on peut séparer en deux catégories relevant chacune un élément particulier de l’art de la scène : l’occurrence de la désillusion et le rôle du

---

<sup>752</sup> Cela a été, par exemple, l’effort qu’a tout de suite déployé Germaine Tillion à son arrivée à Ravensbrück (voir Germaine Tillion, « À la recherche de la vérité », *loc. cit.*, p. 49).

<sup>753</sup> Voir Walter Benjamin, « L’auteur comme producteur », dans *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l’allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1978 [1966], p. 124-126 et Roland Barthes, « La révolution brechtienne » [1955], dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 134.

spectateur-acteur. Tout d'abord, Julien Unger et Primo Levi se penchent sur la désillusion – dans son rapport à la fourberie des nazis et à l'illusion bénéfique que crée l'art dramatique – par l'intermédiaire, respectivement, des acteurs et du mécanisme scénique. Parlant des hommes qui se refusent, jusqu'au dernier moment, à admettre le sort meurtrier que leur réservent les S.S., Julien Unger, dans une personnification filée culminant à l'intérieur de la chambre à gaz, dépeint la mort sous les traits d'une comédienne :

Ils ne verront que ce qu'ils désirent voir...

On aura beau leur dire qu'ils vont vers la mort, qu'elle se rit d'eux comme une possédée, que c'est une *comédienne sinistre*, qu'elle les trompe comme un assassin crapuleux, qu'elle dépouille et tue, qu'elle asphyxie et brûle, qu'elle écorche et assomme, qu'elle affame et martyrise, qu'elle suce le sang comme un vampire, que tout le fantastique germanique, morbide et cruel, est dépassé ici par la réalité atroce – ils ne le croiront pas.

Ils ne verront la mort qu'une fois dépouillés et entassés dans la chambre à gaz. *Mais alors la mort pourra ricaner plus follement, danser sa danse furieuse, et si elle tombe étourdie ce sera dans un rire de triomphe si aigu qu'il fera éclater les nerfs...*<sup>754</sup>

Soulignons que cette dernière phrase d'Unger constitue un cas testimonial exceptionnel en ce sens que la représentation de la mort dans la chambre à gaz – aussi symbolique soit-elle – est extrêmement rare dans les témoignages, et cela pour diverses raisons éthiques : animés de la volonté de raconter leur expérience, les auteurs-survivants sentent qu'ils ne peuvent pas parler d'une mort qu'ils n'ont évidemment pas vécue ou à laquelle ils n'ont pas personnellement assisté ; lieu où l'on tuait en masse des enfants sans défense, la chambre à gaz incarne le cœur du génocide et commande instinctivement – dans un mélange d'horreur et de respect dû aux morts – une circonspection intimement liée à l'idée de l'irreprésentable. Or Unger se distingue de la majorité des auteurs-survivants dans la mesure où il a échappé de justesse à une sélection<sup>755</sup> : pendant trois jours et deux nuits, il a partagé le *Block* des « sélectionnés » et a

---

<sup>754</sup> Julien Unger, *Le Sang et l'or*, op. cit., p. 155 ; nous soulignons.

<sup>755</sup> Suzanne Birnbaum a elle aussi échappé à une sélection à Birkenau et a été témoin de l'angoisse de la mort par asphyxie qui s'emparait des femmes (contrairement à Unger, cependant, elle se savait exclue de la liste des « sélectionnées »). Nous avons déjà cité ce passage en introduction de ce travail : « Une femme malade devient

lui-même connu les visions d'épouvante obsédant ceux qui attendent la mort par les gaz. Le seul traumatisme d'une telle expérience – symbolisé, dans sa narration, par la dissolution du « je » qui devient « l'homme qui veut vivre »<sup>756</sup> – explique sans doute le fait qu'Unger se soit donné plus de liberté que les autres survivants à travers sa représentation des chambres à gaz – qu'il avait imaginées pendant ces jours terribles lors desquels il s'y croyait destiné. Sensible néanmoins aux réticences qu'entraîne cette représentation, Unger utilise une personnification qui lui permet d'évoquer la mort par asphyxie sans en représenter directement les victimes. C'est en effet davantage la cruauté des nazis qu'il souligne ainsi, en faisant ressortir l'ampleur de leur crime et les tactiques qu'ils adoptent pour y parvenir – une fourberie associée à une « comédienne sinistre » capable de tromper ceux qui préfèrent ignorer les signes de leur mort imminente : la crédulité de ces derniers, selon Unger, dépend directement de leur incrédulité à l'égard d'une réalité pouvant dépasser l'imaginaire fantastique. Le rire franc de la mort ne retentit qu'au moment où le Zyklon B est introduit dans la chambre à gaz, cependant que le jeu théâtral visant à entretenir l'illusion devient superflu. La dés-illusion de ces concentrationnaires ne survient alors que dans les atroces dernières minutes de leur vie.

Julien Unger amplifie la thématique théâtrale de la désillusion en l'accompagnant d'une allégorie. Dans le *Block* où il y a eu sélection, il introduit en effet un personnage sans nom qu'il ne désigne que par sa profession : il s'agit de l'artiste dramatique de Varsovie, qui se distingue de par le courage qu'il insuffle aux autres grâce à ses discours pleins de bravoure :

---

subitement folle près de nous dans la nuit. Elle se lève et hurle, se débat, suffoque, étouffe et râle, croyant se trouver déjà dans la salle des gaz. On a la chair de poule. Elle se cramponne à tous les lits et ne laisse pas l'infirmière l'en arracher. Enfin, on arrive à la recoucher, mais tous les quarts d'heure, elle reprend ses hurlements » (FJ, p. 90).

<sup>756</sup> Voir Julien Unger, *Le Sang et l'or*, op. cit., p. 107-136, particulièrement p. 133.

L'artiste dramatique harangue les hommes de temps à autre et amène un calme passager dans cette atmosphère accablante. *Sa voix est tragique et ses gestes puissants et expressifs.* Il a parfois l'air d'un prophète farouche parlant dans une cage de fauves affamés. Les hommes l'écoutent et le regardent comme un être prodigieux.

Il est difficile de dire ce qui décida de sa fin. Était-ce cet ascendant qu'il avait sur les autres, la trahison possible d'un projet d'évasion ou la crainte cachée des SS à son égard ? Toujours est-il que vers le soir, le chef du bloc vint s'entretenir quelques instants avec lui. L'artiste parut embarrassé et retourna à sa place. Peu de temps après, la porte s'ouvrit brusquement et le gardien l'appela. L'artiste descendit lentement, alla vers la porte qui se ferma aussitôt derrière lui. Un calme terrible se fit dans le bloc, tous les yeux se fixèrent. Quelques secondes passèrent dans un silence pétrifiant. Puis tout à coup, on entend un ordre :

– Cours ! Tu es libre !

Une seconde encore. Un bruit de pas et deux coups de feu éclatent presque en même temps. Un cri déchirant nous frappe à la tête et nous aveugle. Un bruit de chute, puis de nouveau le silence. On est à bout de souffle, mais on attend encore jusqu'à la limite de ses forces. Rien, toujours rien. Peut-être un rire est-il venu de la porte, mais l'homme, on ne le revit plus.

Un silence de mort s'établit dans le bloc depuis ce moment et rien ne le troubla plus jusqu'au départ des hommes. *On aurait dit qu'un deuil était observé* par tous les vivants sans que qui que ce soit l'ait demandé<sup>757</sup>.

Deux facteurs identitaires expliquent le puissant ascendant qu'exerce l'artiste dramatique sur les autres hommes de son *Block* : sa provenance, Varsovie, fait de lui un symbole héroïque de la résistance juive (bien qu'Unger ne mentionne pas explicitement sa judéité) qui se reflète sur le contenu valeureux de ses discours, et sa profession fait de lui un éloquent orateur qui sait maîtriser les techniques d'expression orale et gestuelle. L'individu derrière l'homme sans nom, toutefois, cède le pas à l'idée qu'il incarne : l'Art, et plus spécifiquement l'art dramatique – art de la scène, des passions et, surtout, de l'illusion bénéfique (par opposition à l'illusion nocive des nazis). « Il est difficile de dire ce qui décida de sa fin », prétend se demander Unger en laissant cependant entendre combien, de son point de vue, la destruction de l'art était prévisible dans un monde barbare. Ainsi la mort de l'art dramatique, détenant le pouvoir formidable de remonter le moral et le courage abattus des « sélectionnés », provoque chez ces derniers le deuil de leurs ultimes illusions.

---

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 129-130 ; nous soulignons.

Primo Levi, quant à lui, recourt à une métaphore filée du théâtre pour évoquer son ahurissement lors des différentes étapes initiatiques opérant la transformation des déportés en concentrationnaires et, afin de souligner sa désillusion, fait plus précisément appel au mécanisme scénique. Il décrit en effet l'entrée des coiffeurs comme le « deuxième acte »<sup>758</sup> (SQ, p. 22 ; SC, p. 28) et, à la suite de l'arrivée impromptue de l'homme parlant italien, affirme : « *Ci pare di assistere a qualche dramma pazzo, di quei drammi in cui vengono sulla scena le streghe, lo Spirito Santo e il demonio*<sup>759</sup> » (SQ, p. 23). Une troisième métaphore théâtrale se glisse subrepticement juste après ce moment notable où les nouveaux prisonniers se trouvent dans une (réelle) salle de douches. Levi avance alors avec une amère ironie, adoptant « la perspective subjective des personnages » qui l'entourent par la technique narrative que Mikhaïl Bakhtine appelle la « motivation pseudo-objective<sup>760</sup> » : « *Siamo soli, a poco a poco lo stupore si scioglie e parliamo, e tutti domandano e nessuno risponde. Se siamo nudi in una sala di doccie, vuol dire che faremo la doccia. Se faremo la doccia, è perché non ci ammazzano ancora*<sup>761</sup> » (SQ, p. 22). Mais pour le nouveau prisonnier Primo, l'objectif des

---

<sup>758</sup> Dans le chapitre « Die drei Leute vom Labor », Levi poursuit la caractérisation théâtrale de son histoire en désignant l'arrivée de l'hiver 1944-1945 comme le « dernier acte » (SQ, p. 151 ; SC, p. 213).

<sup>759</sup> « Il nous semble assister à quelque drame extravagant, un de ces drames où défilent sur scène les sorcières, l'Esprit Saint et le démon » (SC, p. 31).

<sup>760</sup> « Tous les signes formels indiquent que cette motivation est celle de l'auteur, et qu'il en est formellement solidaire, mais en fait, elle se place dans la perspective subjective des personnages ou de l'opinion publique. La motivation pseudo-objective est, de façon générale, caractéristique du style romanesque, se présentant comme une variante de la construction hybride, sous forme de discours "étrangers" cachés. Les conjonctions subordonnées et les conjonctions de coordination (puisque, car, à cause de, malgré, etc.) et les mots d'introduction logiques (ainsi, par conséquent, etc.) se dépouillent de l'intention directe de l'auteur, ont un son étranger, deviennent réfractants, ou même s'objectivent totalement » (Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *loc. cit.*, p. 126).

<sup>761</sup> « On nous a laissés seuls, et peu à peu notre stupeur se dissipe et les langues se délient, tout le monde pose des questions et personne ne répond. Si nous sommes nus dans une salle de douches, [cela veut dire que nous prendrons une douche. Si nous prenons une douche,] c'est [parce] qu'ils ne vont pas encore nous tuer » (SC, p. 29). À noter que nous avons dû modifier la traduction officielle pour la faire correspondre à la version originale, dans laquelle les mots d'introduction logiques permettant d'identifier les techniques narratives propres à la « motivation pseudo-objective » sont plus facilement repérables.

nazis est tout autre : « *la mia idea è che tutto questo è una grande macchina per ridere di noi e vilipenderci, e poi è chiaro che ci uccidono, chi crede di vivere è pazzo, vuol dire che ci è cascato, io no, io ho capito che presto sarà finita, forse in questa stessa camera*<sup>762</sup> » (SQ, p. 22-23). La « *grande macchina* » dont parle Levi, se traduisant imparfaitement en français par « mise en scène », implique plus spécifiquement le mécanisme scénique davantage que toutes les dispositions formant effectivement la mise en scène (jeu et déplacement des acteurs, décor, éclairage, etc.). L'Encyclopédie Treccani définit ainsi la « *macchina* » (machine) théâtrale :

*Congegni che producono un effetto meccanico; sono m. le piattaforme spostabili verticalmente attraverso un'apertura del palcoscenico (buca macchinata) o per la rotazione di esso, i fili di acciaio manovrabili per effettuare voli di personaggi ecc. Le m. erano parte integrante del teatro greco classico*<sup>763</sup>.

La salle de douches pourrait correspondre, selon le prisonnier Primo – qui a en cela partiellement raison en ce qui concerne les « sélectionnés » à l'arrivée –, à une machine théâtrale servant à illusionner ceux qu'elle enferme. Toujours selon lui, ceux qui ne voient pas au-delà des apparences sont « tombés dans le panneau ». Alors que Louise Alcan remarque les techniques de la mise en scène nazie à son arrivée à Ravensbrück, adoptant ainsi le point de vue critique que présuppose Brecht pour le public, le nouveau détenu Primo n'en repère pas spécifiquement les éléments bien que, intuitivement, il se doute de leur existence et refuse

---

<sup>762</sup> « [M]on idée est faite : je suis convaincu que tout cela n'est qu'une vaste mise en scène [*grande macchina*] pour nous tourner en ridicule et nous humilier, après quoi, c'est clair, ils nous tueront ; ceux qui s'imaginent qu'ils vont vivre sont fous à lier, ils sont tombés dans le panneau, mais moi non, moi j'ai bien compris que la fin est pour bientôt, ici même peut-être, dans cette pièce » (SC, p. 29).

<sup>763</sup> « Mécanismes qui produisent un effet mécanique ; les plates-formes pouvant être déplacées verticalement à travers une ouverture pratiquée dans la scène [...] ou par la rotation de celle-ci, les fils d'acier manœuvrables pour faire voler les personnages sont autant d'exemples de machines. Les machines faisaient partie intégrante du théâtre grec antique » (« Macchina », *Treccani* [En ligne], s.d. [<http://www.treccani.it/enciclopedia/macchina/>] (page consultée le 22 août 2018) ; notre traduction).

pour cette raison de croire aux procédés illusionnants des nazis<sup>764</sup>. Il lui semble clair, même s'il n'arrive pas à en discerner les rouages, qu'il se trouve au beau milieu d'un mécanisme scénique meurtrier – sa désillusion initiale marquant le début de sa conscience d'appartenir au grand théâtre d'Auschwitz.

La métaphore filée théâtrale accentue le rôle du spectateur / acteur que représente le témoin. En effet, les auteurs-survivants réfléchissent sérieusement à ce qui constitue un témoin légitime, aussi insistent-ils souvent sur la vue (premier critère correspondant au témoin oculaire)<sup>765</sup>, de même que sur la prise de parole – orale ou écrite – qui parachève l'acte testimonial. Un exemple tiré de *Sotto gli occhi della morte: da Bolzano a Mauthausen* d'Aldo Pantozzi donne une idée de l'importance qu'il accorde au sens de la vue, impliquant par le fait même tout témoin oculaire ayant assisté – sans nécessairement y participer activement – aux atrocités nazies. En décrivant les après-midi dominicaux de Mauthausen lors desquels les gardes jouaient au ballon, Pantozzi s'attarde sur la population locale qui venait les regarder :

*assisteva alla partita, spesso, il “pubblico” e cioè la popolazione del vicino paese di Mauthausen, composto di giovani e signore, anche con le carrozzelle dei bambini, allo spuntare del primo pallido sole di marzo. [...] Uscendo talvolta dai blocchi noi vedevamo quei pacifici spettatori della partita domenicale e, così, oltre lo spinato, essi vedevano*

---

<sup>764</sup> La différence perceptive entre les deux prisonniers découle directement de la durée de leur expérience concentrationnaire.

<sup>765</sup> Ainsi, par exemple, Gino Valenzano entremêle champ lexical théâtral et anaphore, insistant sur ce qu'il a vu à Mauthausen : « *Quante scene orribili! Vidi collocare due uomini uno di fronte all'altro e poi una S. S. far cozzare così violentemente le due teste che i disgraziati caddero a terra con i crani spaccati. Vidi un vecchio, che chiedeva pietà, buttarsi ai piedi di una S. S.: questi con la più grande calma gli ficcò la sigaretta accesa in un occhio. [...] Il terrore dominava nel campo: pallidi, smunti, atterriti, assistevamo come inebetiti a questi spettacoli di atrocità spaventosa [...]. Vidi una sera caricare dei cadaveri su di un autocarro; uno spettacolo che non dimenticherò mai* » (« Combien de scènes horribles ! Je vis placer deux hommes un en face de l'autre, puis un S.S. heurta leurs têtes si violemment que les pauvres tombèrent par terre, le crâne fracassé. Je vis un vieux, qui sollicitait la pitié, se jeter aux pieds d'un S.S. : celui-ci, avec le plus grand calme, lui enfonça sa cigarette allumée dans un œil. [...] La terreur dominait dans le camp : pâles, hâves, terrifiés, nous assistions comme hébétés à ces spectacles d'atrocité effroyable [...]. Je vis, un soir, charger des cadavres sur un camion : un spectacle que je n'oublierai jamais ») (Gino Valenzano, *L'Inferno di Mauthausen*, op. cit., p. 83 ; notre traduction ; nous soulignons).

*quegli scheletri nudi e sentivano il ringhio dei famelici lupi lungo il filo spinato. Eppure mamme, bambini e vecchi passeggiavano al sole, indifferenti, e sorridevano beati. Era questa la popolazione, che potendo “vedere” almeno uno squarcio della nostra tragedia ed avendo un cervello per poterne derivare tutto il resto, rimase impassibile ed inerta spettatrice*<sup>766</sup>.

Dans ce passage, Pantozzi met en cause les spectateurs du jeu sportif qui, préférant feindre d’assister à une partie de football ordinaire, n’assument pas leur rôle de témoins de la tragédie qui se déroule sous leurs yeux. L’auteur-survivant ne critique pas les bourreaux, mais ceux que Raul Hilberg appelle les « *bystanders* » – ces témoins-spectateurs qui, ni exécuteurs ni victimes, ne tiennent pas un rôle actif pendant la Shoah, mais qui la laissent suivre son cours en prenant soin de garder leurs distances<sup>767</sup>. Observant de loin la tragédie du camp, la population locale de Mauthausen adopte sans remords – « indifférents, et souri[ant] béatement » – l’attitude passive du public qu’implique conventionnellement le pacte théâtral. Or il arrive également, lorsque le témoin oculaire des crimes nazis en est aussi la victime, qu’il tienne deux rôles à la fois : celui du spectateur et celui de l’acteur.

Denise Dufournier en fournit un exemple en décrivant ce qu’elle appelle la « transformation de l’être humain en bagnard » (MM, p. 40) : poussée dans la salle des douches, elle témoigne d’abord de la métamorphose de ses codétenues avant de la subir à son tour :

---

<sup>766</sup> « À la partie, souvent, assistait le “*public*”, c’est-à-dire la population du village voisin de Mauthausen, composée de jeunes enfants et de dames, incluant les poussettes des bébés, qui apparaissait avec les premiers rayons du pâle soleil de mars. [...] Parfois, nous sortions des Blocks et nous voyions ces *spectateurs* pacifiques de la partie dominicale et, ainsi, à travers le barbelé, *eux aussi voyaient* ces squelettes nus et entendaient le grognement des loups voraces le long du fil barbelé. Et pourtant, mamans, enfants et vieillards se promenaient au soleil, indifférents, et souriaient béatement. C’était cela que la population qui, pouvant “*voir*” au moins une fraction de notre *tragédie* et ayant un cerveau pour pouvoir en déduire le reste, demeura impassible et inerte *spectatrice* » (Aldo Pantozzi, *Sotto gli occhi della morte*, *op. cit.*, p. 68-69 ; notre traduction ; nous soulignons).

<sup>767</sup> Voir à ce sujet Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, New York, Aaron Asher Books, 1992 (pour la version traduite en français, voir Raul Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins*, *op. cit.*).



*nous assistâmes à l'un des actes du spectacle* : une quinzaine de femmes nues, dont les visages affolés avaient perdu en même temps que leurs cheveux toute personnalité, voire même leur humanité, grelottaient sous un jet d'eau à peine tiède. Dans l'impudeur révoltante de cette *exhibition*, des jeunes riaient, par bravade, mais les vieilles femmes ne pouvaient se départir de l'humiliation qu'exprimaient leurs yeux hagards et le tremblement de tous leurs membres. [...]

*Le moment était venu pour nous, pensais-je, d'abandonner le rôle de spectateur pour prendre, avec l'uniforme, un rôle dans ce drame, dont le dénouement serait notre échec ou notre victoire, notre mort ou notre vie* (MM, p. 40-41 ; nous soulignons).

« Spectacle », « exhibition » d'« impudeur » : des mots révélateurs du manège nazi forçant les récentes déportées à *voir* l'opprobre que doivent souffrir les autres et auquel elles seront bientôt soumises. Humiliation individuelle et collective de par l'empathie et la pitié qu'elle soulève, la désinfection jette les nouvelles détenues dans l'abjection du voyeurisme et dans la honte de se savoir regardée. Mais la fonction de la métaphore théâtrale de Dufournier va au-delà de la critique : il s'agit en effet d'une véritable réflexion sur la complexité du rôle du témoin. En tant que prisonnière, Dufournier occupe la position d'une spectatrice assistant au drame se déroulant devant elle, mais également celle d'une actrice puisque, étant aussi victime, elle y prend part en tant que telle – jusqu'à ce que mort s'ensuive ou que le camp soit libéré. Loin d'être passif comme chez Pantozzi, le témoin *vit* l'expérience concentrationnaire – physiquement et psychologiquement – et ne fait pas que la *voir*. Plus encore, la variation sur l'idée du *Theatrum mundi* que forme le théâtre du camp chez Dufournier substitue le témoin-prisonnier à l'Homme dans la conception stoïque de la Grèce antique : « *Man [...] was both spectator and actor in the Stoic universe. Beneficent Providence directed the drama of each man's life; it mattered not what his station in life was. How he acted and how he quit the scene were the only important elements of his drama*<sup>768</sup> ». Le théâtre du camp, s'assimilant au

---

<sup>768</sup> « L'homme [...] était à la fois spectateur et acteur dans l'univers stoïque. La Providence bienfaitrice mettait en scène le drame de la vie de chaque homme ; sa situation sociale n'importait pas. La façon dont il jouait et la façon dont il quittait la scène constituaient les seuls éléments d'importance de son drame » (Lynda G. Christian,

premier thème que souhaite relever la métaphore stoïcienne du *Theatrum mundi*, c'est-à-dire le caractère illusoire de la vie, se distingue cependant du second thème qu'elle implique, soit de percevoir la vie comme la mise en scène d'un pouvoir divin<sup>769</sup>. Orchestré par les nazis qui en ont chassé Dieu, le théâtre du camp fait évoluer le témoin-prisonnier sur une scène hostile et mensongère, de même que vers une *peractio* le plus souvent rapide : « *Death was the last act of the play*<sup>770</sup> ». Or de par sa qualité de spectateur-acteur, le témoin, qui voit et vit l'expérience concentrationnaire, peut aussi *parler* – et *en parler* si d'aventure il réussit à y survivre.

Dans la conclusion de son témoignage, Marcel Conversy relie le rôle du spectateur-acteur à celui d'un témoin actif qui décide de prendre la plume pour raconter ce qu'il a vu : « Le hasard a voulu que mon métier de journaliste m'amènât, *à la fois victime et spectateur*, dans un moderne Enfer créé par le Mauvais Génie fait homme. *J'ai enregistré, j'ai écrit, c'était mon devoir* » (QB, p. 210 ; nous soulignons). Ainsi, le témoin-survivant-auteur, celui qui prend le parti d'écrire sur son expérience, recrée par l'écriture le théâtre du camp dans lequel il a été tout autant spectateur et acteur. Cela s'assimile à plusieurs égards à l'idée du « théâtre dans le théâtre » remontant jusqu'à la pièce *Les Grenouilles* d'Aristophane, présentée en 405 av. J.-C., dans laquelle Dionysos, plutôt que de payer l'habituelle obole pour traverser le Styx, en paye deux, un prix correspondant à celui de l'admission au théâtre<sup>771</sup>. Mise en abîme intermédiaire du théâtre du camp, le témoignage se présente comme la mise en scène

---

*Theatrum mundi: The History of an Idea*, thèse de doctorat, New York, Garland, coll. « Harvard Dissertations in Comparative Literature », 1987 [1969], p. 15 ; notre traduction).

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>770</sup> « La mort était le dernier acte de la pièce » (*ibid.*, p. 17 ; notre traduction).

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

métaphorique de la mise en scène nazie. L'auteur du témoignage, exerçant moins le rôle d'un dramaturge – créateur d'une pièce originale – que celui d'un metteur en scène – qui effectue sa variation sur une pièce déjà créée et interprétée –, se retrouve dans une situation artistique tout en se soumettant à des contraintes particulières : il doit travailler avec les matériaux (stylistiques) à sa disposition et respecter les exigences qu'il s'impose (comme l'éthique et la véridicité). Comme le signifie Louise Alcan en plaçant son lecteur dans la position du public brechtien qu'elle a elle-même adoptée à son arrivée à Ravensbrück, le témoignage effectue une représentation du théâtre du camp qui insiste sur la mobilité des rôles en fonction de la temporalité narrative (temps du récit et temps de l'écriture) et vise ainsi à faciliter l'identification du lecteur au spectateur-acteur qu'a incarné, un temps, le témoin-prisonnier.

En somme, l'idée du théâtre du camp sert en elle-même de métaphore par laquelle les auteurs de témoignages tentent de comprendre et de représenter leur expérience. Ayant joué les rôles de spectateur et d'acteur pendant leur incarcération, certains d'entre eux endossent ensuite, par l'intermédiaire de l'écriture, celui d'un metteur en scène s'efforçant de recréer la représentation nazie pour son public métaphorique, le lecteur. Les passages sur le témoin-spectateur insistent sur le sens de la vue ; ceux sur le témoin-acteur (au temps du récit), et plus encore sur le témoin-metteur en scène (au temps de l'écriture), accentuent la valeur de la prise de parole. L'importance qu'accordent les auteurs-survivants au fait de *raconter* réactive l'oralité au fondement de l'acte scripturaire. Dans un va-et-vient entre oralité et écriture, les auteurs-survivants renouent en effet avec la tradition grecque de la représentation testimoniale : « ... Et notre tour arriva. [...] Durant trois jours et deux nuits nous avons attendu la mort. Tout comme dans la fable grecque, il y eut un rescapé pour raconter aux

vivants le spectacle de cette bataille suprême contre la cruauté<sup>772</sup> », avance Julien Unger. Éric Méchoulan soutient du reste que l’intermédialité elle-même remonte à la tragédie grecque, dans laquelle s’incorporaient oralité et écriture. Les rassemblements panhelléniques offraient un spectacle mêlant genres performatifs et mémoires propres à différentes cités. Dans ces spectacles, la voix de l’aède – support de celle des Muses – cédait la place à l’auteur tragique qui réinterprétait subjectivement les mythes communs<sup>773</sup>. Il vaut la peine de souligner que l’oralité ne se conçoit pas en fonction de l’idée reçue voulant y voir un mode d’expression archaïque au regard de l’écriture. Bien au contraire, dans la Grèce antique, la voix correspondait au médium pouvant se rendre jusqu’aux dieux, alors que l’écriture trouvait un emploi profane et économique<sup>774</sup>. Forme figée du discours, l’écriture puise sa vivacité – encore de nos jours – à même les caractéristiques, sonores et performatives, de l’oralité :

De part en part, la narrativité, dans sa version la plus ancienne, est déterminée par les qualités médiatiques du son : sa fluidité et son évanescence qui conditionnent la nécessité de la mémorisation ; son incorporation qui lie toute manifestation linguistique à la performance du corps ; son événementialité qui fait de toute parole une unité d’action et de toute manifestation du passé une manifestation dans le présent<sup>775</sup>.

Car comme le souligne Paul Zumthor dans un article publié posthument, l’oralité engage voix et geste – indissociables du corps dont ils sont issus – dans une performance physique le plus souvent théâtrale : « la performance requiert, en même temps que l’émission et l’audition d’une parole, “monstration” et vision, c’est-à-dire théâtralité<sup>776</sup> ». Il apparaît dès lors que les références intermédiales au théâtre présentes dans les témoignages concentrationnaires résultent d’un processus de création complexe entretenant oralité et écriture – la première se

---

<sup>772</sup> Julien Unger, *Le Sang et l’or*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>773</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *art. cit.*, p. 16.

<sup>774</sup> Florence Dupont, *L’Invention de la littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, p. 10.

<sup>775</sup> Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d’Alfred Schnittke », *art. cit.*, p. 66.

<sup>776</sup> Paul Zumthor, « Oralité », *art. cit.*, p. 187.

trouvant intimement liée à la pulsion de l'acte de raconter à la source même de la conception du témoignage propre aux auteurs-survivants.

## Conclusion

En conclusion, le choix d'écriture auquel s'arrêtent les auteurs-survivants dans leur volonté de raconter leur vécu concentrationnaire pose le problème des limites de l'expression. Or le langage ne pâtit pas seul de cette déficience puisque devant l'énorme difficulté que constitue toute forme de représentation d'une expérience comme celle des camps, un unique médium semble insuffisant pour transmettre une telle connaissance. L'intermédialité se présente alors, pour certains survivants, comme une solution comblant – partiellement – les lacunes de l'écriture. Car la visée authentique du témoignage remet nécessairement en question la portée et l'efficacité du support de son message<sup>777</sup>. Signe d'indécision de la part du témoin-survivant ou encore signe de la prise en charge consciente et assumée du statut ambivalent du témoignage de la guerre (comme le conçoit Johanne Villeneuve), l'intermédialité reflète cet entre-deux de la forme. Le recours à d'autres médias, cependant, entraîne inévitablement de nouvelles questions en ce qui concerne certains thèmes éthico-artistiques, tels que l'objectivité et l'authenticité, l'artifice et l'illusion. Ce chapitre s'est penché tout particulièrement sur deux emprunts intermédiaires : la photographie et le théâtre.

---

<sup>777</sup> Alain Goldschläger s'interroge : « Pour paraître authentique, le témoignage doit-il être immédiat, c'est-à-dire exprimer immédiatement, sans entrave ou sans réserve, l'expérience réelle ? La transmission grâce à un support (le papier, en l'occurrence) peut être perçue comme une transposition des faits dénaturée par une manipulation – volontaire ou non – de la réalité. La distanciation propre à l'écriture deviendrait ainsi un obstacle à une vision immédiate du vécu. La transmission orale, par sa nature, échappe aux critères esthétiques de l'écrit et réclame un autre genre d'évaluation. Aussi, il convient de se demander si l'intérêt et l'autorité du témoignage doivent être jugés selon la perception d'une parole spontanée et naturelle (comme une forme transposée d'expression orale) ou comme un travail de création consciemment travaillé et articulé » (Alain Goldschläger, *Les Témoignages écrits de la Shoah*, op. cit., p. 25).

Souhaitant apporter à leur récit la qualité auto-authenticatrice de la photographie, Gaetano De Martino et Michel Fliccx, par leur combinaison de médias que constitue leur intégration de photos de la libération des camps, dialoguent avec d'autres modes médiatiques du témoignage. De Martino illustre l'universalité de l'expérience concentrationnaire (représentée par les photos prises dans d'autres camps que ceux par lesquels il est passé) à même son témoignage personnel, alors que Fliccx fait voir et parler (par le truchement des légendes) les photos de la libération de Bergen-Belsen en y mêlant fonction didactique et caractère accusatoire. Par son analogie photographique, Aldo Bizzarri tente de conférer à son récit les qualités d'un juste documentaire et réactive la séculaire agonistique entre écriture et image. Le contexte de l'immédiat après-guerre dans lequel foisonnent les photographies alliées de la libération des camps explique en partie le choix intermédial qu'opèrent certains auteurs-survivants d'intégrer ces images à leur témoignage, alliant ainsi – à leur sens – expérience personnelle et preuve empirique, subjectivité et objectivité. Les références intermédiales au théâtre, par le champ lexical et par les figures de style, se font une critique de la mise en scène – fourbe et spectaculaire – des nazis, se penchent sur la place que prennent dans les camps l'illusion et la désillusion, et approfondissent le rôle du spectateur / acteur qu'endosse le témoin. Représentation de la représentation nazie, le témoignage – qui brouille les rôles de chaque intervenant du contexte théâtral traditionnel (metteur en scène, acteur, spectateur) selon leur fonction et le moment narratif (temps du récit ou temps de l'écriture) – se découvre comme une mise en abîme du théâtre du camp, cette version terrifiante de l'idée du *Theatrum mundi*. La théâtralité nécessairement performative qu'évoquent les témoignages écrits renoue avec l'oralité à la source de la pulsion testimoniale des auteurs-survivants.

Le recours intermédial à la photographie, d'une part, et au théâtre, de l'autre, dévoile deux courants représentationnels paradoxaux au sein de la conception testimoniale de l'immédiat après-guerre – une période marquée par la porosité des médias qui influence déjà la culture et l'imaginaire, alors que la circulation des médias (de la propagande au procès de Nuremberg en passant par la Libération) s'affirme déterminante pour l'intermédialité. À première vue, la photographie – malgré son rapport problématique à la vérité en raison de la propagande – implique l'authenticité et la preuve tangible, objective, de l'événement, alors que le théâtre évoque le domaine des illusions et de l'artifice. Nous avons vu que ces idées reçues cèdent la place, du moment qu'on s'y attarde, à une plus subtile complexité : la photographie d'apparence authentique peut parfois résulter d'artifices (comme une mise en scène) et son semblant d'objectivité dépend toujours de la subjectivité de celui qui appuie sur le déclencheur ; si le théâtre traditionnel vise à créer un effet d'« illusion parfaite » chez le spectateur, le théâtre brechtien, par exemple, encourage plutôt sa distance critique. Or l'utilisation que font les auteurs-survivants de ces deux médias se présente inégalement, en ce sens que leur recours à la photographie laisse deviner une conception naïve embrassant les idées reçues à son sujet, tandis que leurs références théâtrales s'effectuent d'une manière sophistiquée indicative de leur compréhension plus fine de cet art. Il vaut la peine, par ailleurs, de souligner que le lecteur d'après-guerre partage cette disproportion conceptuelle entre les deux médias, entretenant les mêmes idées reçues sur la photographie. En effet, la population générale (de même que les journalistes ayant couvert la libération des camps) a tendance à considérer que les images sont ce qui se rapproche le plus de la « vérité ». Dès son invention, rappelle André Rouillé, la photographie, incarnation par excellence de la modernité de la société industrielle, modifie son régime de vérité :

la photographie redistribue les rapports qui existaient depuis plusieurs siècles entre l'image, le réel et le corps de l'artiste. [...] Alors que les images manuelles émanent de l'artiste, à l'écart du réel, les images photographiques, qui sont, elles, des empreintes lumineuses, associent le réel et l'image, à distance de l'opérateur. L'ancienne unité homme-image fait place à une nouvelle unité réel-image<sup>778</sup>.

Le régime documentaire sur lequel s'assied la photographie pendant près d'un siècle et demi contribue à étayer la confiance dans ce médium et à perpétuer les convictions associées à sa « vérité »<sup>779</sup>. Ainsi, certains survivants, comme le Belge Hubert Lapaille, insistent sur le fait que leurs propres mots se révèlent insuffisants à transmettre la réalité des camps et conseillent à leur lecteur de se référer aux photos :

À Buchenwald, la faim régnait à l'état endémique. La faim, maladie grave, mal mortel... Mais je renonce à tenter d'en donner une idée. Je ne puis m'évertuer à rechercher des mots qui demeureraient insuffisants. Je vous suggère de revoir les nombreuses photos des squelettes vivants de Buchenwald ou d'autres camps d'enfer<sup>780</sup>.

Transférée au médium écrit, la « vérité » des camps semble plus accessible dans un style limpide, sans figures de rhétorique. Un exemple de cette idée reçue se trouve dans la préface au livre de Michel Flicx que signe le docteur Victor Dupont dans laquelle il considère le récit qu'il introduit comme étant d'une exceptionnelle « vérité » de par la simplicité de son style et l'absence de ce qu'il appelle des « artifices » :

*Sans artifices*, il nous découvre ses pensées, ses stratagèmes, ses habiletés et *tout cela est tellement vrai* que ceux qui ont été déportés se reconnaissent, reconnaissent leurs camarades, leurs voisins. [...] Pas une phrase, pas un mot qui nous écarte d'une terrifiante réalité. Enfin la libération arrive, plongeant les détenus dans une stupeur dont il leur faudra des mois pour revenir, et cette stupeur est, avec la même simplicité et la même puissance tracée en quelques lignes qui ne sont *suivies d'aucun commentaire conférant à ce livre toute sa valeur de témoignage*. Je pense que « *Pour Délit d'Espérance* » par son *extrême simplicité* est un des meilleurs ouvrages qui aient été produits sur les camps<sup>781</sup>.

Alors même que certains survivants souhaitent se rapprocher le plus possible de ce qu'ils considèrent comme relevant de l'authenticité photographique, pourquoi d'autres optent-ils

---

<sup>778</sup> André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 36.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>780</sup> Hubert Lapaille, *Buchenwald*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>781</sup> Victor Dupont, « Préface », dans Michel Flicx, *Pour délit d'espérance*, *op. cit.*, p. 9-10 ; nous soulignons.



davantage pour le domaine par excellence de l'artifice, le théâtre ? Pourquoi choisissent-ils de parler – véridiquement – des camps par le truchement d'une métaphore théâtrale ? Et pourquoi, surtout, souhaitent-ils comparer au théâtre une expérience qui, en fait, ne se compare à rien ? Puisque le théâtre se pare d'une aura d'invention et de feintise, nous pourrions nous attendre à ce que les auteurs-survivants s'en distancient le plus possible, d'autant plus que l'aspect trompeur de cette forme artistique revient à de multiples reprises dans leur critique de la mise en scène nazie. Ici réside, selon nous, le paradoxe de la métaphore du théâtre du camp. Car le survivant ne peut pas montrer la panoplie d'artifices des S.S. sans avoir lui-même recours à des artifices (textuels), une idée qui s'apparente à celle que met de l'avant Robert Antelme dans son avant-propos à *L'Espèce humaine*, dans lequel il affirme que ce n'est que par l'imagination qu'il peut tenter de raconter l'inimaginable. Par un détour intermédial, nous revenons aux dilemmes spécifiquement littéraires qui habitent les auteurs-survivants dans leur rapport à l'écriture testimoniale, qu'ils veulent à la fois authentique et évocatrice d'une réalité dépassant l'entendement.

## Conclusion

La littérature, on le sait, puise à même son matériau linguistique les éléments nécessaires à la fabrication d'une œuvre d'art. À travers les riches ressources du langage, ainsi que par le biais de ses failles, la littérature parvient à construire un véritable univers – composé de mots, certes, mais qui n'en arrive pas moins à prendre vie grâce à l'imagination du lecteur. Car sans lui, la littérature demeure inerte. Il lui faut un lecteur pour activer son mécanisme de réciprocité : elle nous habite alors même que nous l'investissons. Les témoignages concentrationnaires – de par les profondes interrogations sur le langage qu'ils soulèvent, de par l'univers inconcevable qu'ils s'évertuent à convoquer – interpellent la littérature dans ses fondements mêmes. Cela ne se fait pas sans heurt. Pendant longtemps, la littérature ne voulut pas d'eux : depuis leur marginalité, les témoignages l'ont remise en question<sup>782</sup> en cherchant leur place entre réalité et imaginaire, entre artifice et authenticité.

Aujourd'hui encore, bien des critiques prétendent que l'expérience des survivants appartient à l'« indicible » – à comprendre dans son acception la plus étroite, reliée au silence et à l'interdit qu'on attribue traditionnellement à Dieu. Mais cette « impossibilité » relève plutôt des hommes et des femmes à qui tentent de s'adresser les survivants, ceux qui ne veulent pas – qui ne peuvent pas – entendre. Dans le contexte des témoignages concentrationnaires, l'indicible participe d'une double difficulté : il s'érige à la fois entre

---

<sup>782</sup> Il s'agit de la prémisse de l'ouvrage de Catherine Coquio sur les écrits des camps et de la Shoah, laquelle s'inspire de l'allocution d'Imre Kertész lors de sa remise, en 2002, du prix Nobel de littérature : « Quand on écrit sur Auschwitz, il faut savoir que, du moins dans un certain sens, Auschwitz a mis la littérature en suspens » (voir Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, op. cit.).

l'individu et le langage et entre le survivant et la compréhension de son interlocuteur. Les survivants qui ont pris le parti de s'exprimer dès leur retour savaient que leur parole dérangerait, que leur témoignage écrit semblerait illégitime en regard de l'Histoire et de la littérature. Ils s'en détachent d'emblée dans leur préface afin qu'on n'associe pas leur récit – véridique – à une littérature qui a si souvent partie liée avec la fiction. Hormis le cas notoire de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, les témoignages excluent toute association aux artifices et à l'imaginaire. Dans une confusion entre « fiction » et « diction », bien des critiques<sup>783</sup> ont pris leurs réticences paratextuelles à la lettre. Pendant longtemps, ils ont cru que les témoignages étaient foncièrement maladroits, ne remarquant pas qu'ils recouraient à des moyens littéraires pour évoquer chez leur lecteur l'univers terrible des camps.

L'expérience concentrationnaire, puis sa mise en récit, ont forcé les auteurs-survivants à repenser leur rapport au langage. Aussi les témoignages sont truffés de « non-coïncidences du dire » qui révèlent le gouffre linguistique entre les survivants et ceux qui ne *savent* pas. Mais ces formules, loin d'indiquer que les auteurs maîtrisent mal la langue – comme on pourrait le croire à première vue –, pointent plutôt vers une volonté inextinguible de « bien dire ». Malgré les lacunes et les clichés langagiers – qui finissent par ne plus rien signifier –, les auteurs-survivants s'approprient en effet ce qu'il y a de coïncidence pour *faire passer* quelque chose de leur expérience. Reflets d'une profonde fracture entre le monde « civilisé » et le monde des camps, des réflexions métalinguistiques s'imposent également aux auteurs-survivants alors qu'ils s'escriment à traduire ce qu'a été le monde concentrationnaire dans lequel ils ont vécu. Car cet univers a bien vu naître sa propre langue – avec ses variantes d'un

---

<sup>783</sup> De Terrence Des Pres à Marylène Duteil et Pascaline Lefort, en passant par Sara R. Horowitz.

camp à l'autre –, rude et miséreux mélange de jargon, de sabir et d'argot : la *Lagerszpracha*. Afin de montrer sa violence, mais aussi de la contester et de la renverser, les auteurs-survivants réintègrent cette langue des camps dans leur témoignage en recourant au dialogisme – et plus spécifiquement à l'une de ses techniques narratives relevées par Mikhaïl Bakhtine, l'hybridation, par laquelle ils arrivent à faire entendre la voix des « autres » à même leur narration à la première personne (qui se présente, *a priori*, comme n'appartenant qu'au seul narrateur-témoin).

Allant au-delà de la reprise des « mots d'autrui » usités dans la sphère concentrationnaire, les auteurs-survivants réactivent dans leur témoignage des univers fictionnels relevant de la littérature. Agissant comme un cadre interprétatif, l'intertextualité leur permet à la fois de comprendre leur propre expérience et de l'évoquer pour leur lecteur – en supposant certaines bases culturelles communes. Le fait de mettre à contribution la littérature comporte cependant des limites en ce sens qu'un parallèle incontesté entre un univers fictif et l'univers réel des camps risque de nuire à la compréhension du lecteur : l'intertextualité transformationnelle – plutôt que relationnelle – se révèle la forme la plus efficace pour aborder la singularité de l'entreprise concentrationnaire. Remettant en question le médium même de l'écriture qu'ils ont choisi pour raconter leur expérience – indiquant ainsi l'impression commune voulant qu'un unique médium soit insuffisant à transmettre une connaissance telle que celle de la guerre et des camps –, certains auteurs-survivants font appel à l'intermédialité par le truchement de la photographie et du théâtre. Le recours et le renvoi à ces deux médias – couramment associés, respectivement, à la preuve tangible et à l'artifice – manifeste deux visions représentationnelles paradoxales intimement liées aux dilemmes

littéraires auxquels se heurtent les auteurs de témoignages au sortir des camps de concentration.

En filigrane de tous les témoignages transparaît la conscience qu'ont les auteurs de la valeur historique des événements qu'ils viennent de vivre, d'où leur empressement – en si grand nombre – de les révéler au monde. En publiant le récit de son expérience, le témoin se situe entre l'Histoire et la littérature – n'appartenant vraiment ni à l'un ni à l'autre. Si l'on a déjà constaté à quel point le témoignage se voit exclu d'emblée du champ littéraire, il est tout autant écarté de l'écriture de l'Histoire officielle – en pleine édification dans les années suivant la guerre – dans la mesure où il se positionne en dehors de l'hégémonie discursive. À l'exception manifeste de David Rousset et, dans une moindre mesure, de Louis Martin-Chauffier, journaliste et écrivain renommé dès avant sa déportation, les survivants qui ont rédigé leur témoignage dans l'après-guerre savaient qu'ils seraient peu lus. Malgré cela, animés par le désir de faire de leur témoignage une expérience transmissible – du moins le plus qu'il soit humainement et narrativement possible de le faire –, les auteurs-survivants ont écrit avec une conscience très claire de leur lecteur, c'est-à-dire d'un Lecteur Modèle qu'ils se sont ingénies à modeler : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire<sup>784</sup> ». Dans les témoignages concentrationnaires, les passages soulignant les visées des auteurs et l'acceptation des limites de leurs témoignages engagent souvent, de manière implicite ou explicite, leurs attentes vis-à-vis du Lecteur Modèle :

Je me suis imposé, dès le début de ce livre, non pas de mettre en lumière toutes les atrocités, supplices et autres, commis par les nazis dans ces bagnes, mais de faire

---

<sup>784</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 69.

comprendre au lecteur, avide de se documenter sur ces questions, quelle était la vie de chaque jour dans les camps de concentration silésiens. (RA, p. 75)

Cherchant à inciter la *compréhension* de son lecteur empirique, Guy Kohen lui présente le modèle d'un lecteur « avide de se documenter ». Dans l'après-guerre, en effet, il arrivait couramment que l'interlocuteur d'un survivant veuille surtout entendre des histoires spectaculaires, comme l'explique une ancienne déportée à Annie Luran : « J'ai beaucoup parlé pour témoigner et les gens écoutaient, certains n'osaient pas interroger, d'autres posaient des question idiotes, toujours : est-ce que vous avez été violée, des histoires aussi stupides que ça<sup>785</sup> ». En insistant sur le fait que son lecteur souhaite comprendre la quotidienneté des camps et non seulement s'informer sur les atrocités qui y avaient lieu, Kohen déplace les attentes du lecteur qu'il postule. Ce faisant, il génère son Lecteur Modèle.

Pluriel, le Lecteur Modèle des témoignages demeure somme toute assez semblable en dépit des contextes sociaux différents de la France et de l'Italie. En effet, les auteurs-survivants écrivent généralement *contre* une histoire se construisant dès la fin de la guerre. Leur Lecteur Modèle possède déjà son idée des camps, forgée entre autres par la large diffusion des images (photographies, actualités filmées) de leur libération – une circulation dépassant les frontières nationales, preuve, s'il en est, de la « puissance épidémique » des images dont parle Georges Didi-Huberman. Il s'agit donc, pour la majorité des auteurs-survivants, de rectifier ces attentes du spectaculaire, comme le fait Kohen. Gaetano De Martino, qui au contraire satisfait les attentes du lecteur en insérant dans son témoignage des

---

<sup>785</sup> Annie Luran, *La Casquette d'Hitler, ou le temps de l'oubli*, Paris, Français réunis, 1974, p. 45, cité dans Marie-Pascale Huglo, « Récits concentrationnaires : Question de l'opacité », *loc. cit.*, p. 78. Comme le mentionne Marie-Pascale Huglo d'après ce passage, « [u]n fossé semble s'être creusé entre l'attente d'histoires sensationnelles (coups, tortures, atrocités) et les récits de soupes et de bouts de pains qui ont été souvent rapportés » (*idem*).

photographies montrant des survivants squelettiques et des rangées de cadavres, constitue l'exception plutôt que la règle ; il s'agit néanmoins d'un exemple de la variabilité des Lecteurs Modèles postulés par les témoignages. En outre, le bagage littéraire qu'on attribue au Lecteur Modèle – perceptible par la présence des intertextes –, et qu'il partage avec les auteurs, en fait un lecteur instruit possédant des références culturelles telles que Dante et la Bible. Or le Lecteur Modèle que projette David Rousset, de par sa connaissance d'auteurs comme Alfred Jarry et Franz Kafka – qui ne sont pas enseignés au même titre que Dante, par exemple –, se révèle plus lettré que le Lecteur Modèle testimonial moyen. Ainsi, les auteurs-survivants construisent leur Lecteur Modèle non seulement en le mentionnant explicitement (comme dans l'extrait de Guy Kohen), mais aussi par leur niveau de langue et leurs références culturelles et littéraires. La *compréhension* de leur lecteur empirique, cependant, ne sera possible que si ce dernier fait un effort d'interprétation, une condition que ne peuvent pas contrôler les auteurs de témoignages – qui peuvent néanmoins tenter de la faciliter par leur manière de construire leur récit.

Mikhaïl Bakhtine a bien montré que « [t]out discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu<sup>786</sup> », même dans les cas d'énoncés monologiques. Les témoignages concentrationnaires, modulés par les autres discours en circulation dans l'après-guerre (la Libération, la Victoire, la Résistance, le caractère spectaculaire des camps) tout en étant axés sur la réponse du lecteur anticipée dans ce contexte, en font figure d'exemples. C'est dans cette perspective d'une dialogisation du discours que Bakhtine met de l'avant sa conception de la « compréhension », qu'il apparente à

---

<sup>786</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 103.

la traduction dans la mesure où elle sert de pont entre deux visions du monde<sup>787</sup>, celles du locuteur et de son interlocuteur. La compréhension bakhtinienne se fonde sur le concept de dualité, lequel implique nécessairement celui d'altérité : « Le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend [...]. Il s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger<sup>788</sup> ». Afin de transmettre le mieux possible leur expérience des camps, les auteurs de témoignages s'appliquent à la *traduire* pour leur lecteur. Or cette entreprise particulière de traduction ne s'effectue pas qu'au niveau linguistique, mais tient aussi compte de l'optique de l'interlocuteur – qui appartient à celui qui *n'a pas vécu* la déportation. Si l'échange communicationnel qu'engendrent les témoignages écrits passe forcément par le langage – que les auteurs-survivants ont été contraints de repenser à la lumière de leur expérience –, la *compréhension* du lecteur, quant à elle, doit être enclenchée par l'imagination. Aussi les auteurs-survivants font-ils appel non seulement à de nombreuses comparaisons – qui, comme la traduction, tracent un parallèle entre la réalité connue du lecteur et celle, inconnue, de l'auteur (en l'occurrence, des camps de concentration) –, mais aussi à l'imaginaire essentiellement littéraire que convoque l'intertextualité. Le recours à *La Commedia* de Dante, outre la comparaison qu'il établit entre les enfers concentrationnaire et dantesque, contient l'immense potentiel d'évoquer l'atmosphère des camps dans la mesure où la puissance évocatrice du poète florentin est très susceptible de toucher l'imagination du

---

<sup>787</sup> « Dans son interprétation naïve et réaliste, le mot “compréhension” induit toujours en erreur. Il ne s'agit pas du tout d'un reflet exact et passif, d'un redoublement de l'expérience d'autrui en moi (un tel redoublement est du reste impossible), mais de la traduction de l'expérience dans une perspective axiologique entièrement autre, dans des catégories d'évaluation et de formation nouvelles » (Mikhaïl Bakhtine, « Avtor i geroj v éстетicheskoj dejatel'nosti » (L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique), dans *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Esthétique de la création verbale), Moscou, S. G. Bocharov, 1979, p. 91, cité dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, op. cit.*, p. 39).

<sup>788</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *loc. cit.*, p. 105.



lecteur. Bien sûr, celle-ci a ses limites et « les sensations réelles dépassent celles que laisse un simple récit<sup>789</sup> », comme le fait ressortir Dostoïevski dans ses *Souvenirs de la maison des morts*. Une parfaite compréhension ne peut exister qu'à travers l'expérience même des camps – intransmissible par le langage comme par la littérature –, à laquelle la *compréhension imaginaire* se présente comme une lacunaire alternative<sup>790</sup>. En deux temps, l'imagination joue donc un double rôle dans le contexte des témoignages : elle permet d'abord aux auteurs-survivants d'écrire leur récit en se fabriquant un Lecteur Modèle et elle permettra, potentiellement, au lecteur empirique d'arriver à une meilleure compréhension – inévitablement imparfaite – de l'expérience vécue par les déportés.

À leur retour des camps, les survivants se trouvent suspendus entre deux mondes. Ils ne sentent plus qu'ils font entièrement partie de la communauté qu'ils retrouvent ; ils ne sont plus physiquement dans le camp, bien que leur pensée y soit encore enfermée. Pour s'en libérer, si une telle chose est possible, ils font appel à l'univers immatériel de la littérature – un monde dans lequel ils ne vivent pas non plus, mais qui peut servir, dans un certain sens, à « conjurer » le monde du camp, ou du moins à structurer leur manière de l'évoquer dans leur volonté de transmission de leur expérience. Au refus d'entendre constituant la réaction

---

<sup>789</sup> Fédor Dostoïevski, *Souvenirs de la maison des morts*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>790</sup> Lawrence Langer qualifie de « réalité imaginative » le processus cognitif qu'enclenche chez le lecteur la « littérature de l'atrocité » : « *The significance of the literature of atrocity is its ability to evoke the atmosphere of monstrous fantasy that strikes any student of the Holocaust, and simultaneously to suggest the exact details of the experience in a way that forces the reader to fuse and reassess the importance of both. The result is exempted from the claims of literal truth but creates an imaginative reality possessing an autonomous dignity and form that paradoxically immerse us in perceptions about that literal truth which the mind ordinarily ignores or would like to avoid* » (« L'importance de la littérature de l'atrocité réside dans sa capacité à évoquer l'atmosphère de monstrueuse fantaisie qui frappe quiconque étudie la Shoah et, simultanément, à représenter les détails précis de l'expérience d'une manière qui force le lecteur à fusionner et à réévaluer leur importance respective. Le résultat est dispensé des revendications de vérité littérale, mais il engendre une *réalité imaginative* animée par une dignité et une forme autonomes qui nous immergent paradoxalement dans des perceptions au sujet de la vérité littérale dont l'esprit ne tient habituellement pas compte ou qu'il voudrait éviter ») (Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, *op. cit.*, p. 30 ; notre traduction ; nous soulignons).

majoritaire de leurs interlocuteurs, les survivants opposent le pouvoir de l'imaginaire et, grâce à lui, se lancent dans l'écriture de témoignages qui s'inscrivent bel et bien dans le réel. Car les récits concentrationnaires résultent d'une extrême violence physique et matérielle que leurs auteurs vivent encore corporellement au moment de leur rédaction. Aussi leurs témoignages, par leur inclusion de discours référentiels (la *Lagerszpracha*) autant que littéraires (l'intertextualité), portent la trace textuelle de la dualité réel / imaginaire qui les compose :

l'hybridité du texte intertextuel se donne à lire [...] dans l'hétérogénéité des matériaux qui le constituent, pouvant renvoyer à des discours différents. Ainsi *s'interpénètrent parfois un discours littéraire et un discours référentiel*, dans les œuvres qui valorisent l'hybridité aux dépens de l'unité, qui recyclent des objets du monde en laissant apparaître le geste du collage, l'opération de montage<sup>791</sup>.

Hybrides dès leur genèse, les témoignages se positionnent au confluent de l'expérience vécue et de la littérature – dans l'interstice même de l'horrible et de la beauté, du chaos et d'une irrépressible recherche de sens.

---

<sup>791</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 79 ; nous soulignons.

## Bibliographie

### I. Corpus principal

- ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*, Paris, Éditions de la Cité universelle, 1947.
- BIRNBAUM, Suzanne. *Une Française juive est revenue*, Paris, Éditions du Livre français, 1946.
- BIZZARRI, Aldo. *Mauthausen: città ermetica*, Rome, OET-Edizioni Polilibraria, 1946.
- CONVERSY, Marcel. *Quinze Mois à Buchenwald*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, coll. « Documents d'aujourd'hui », 1945.
- DUFOURNIER, Denise. *La Maison des mortes*, Paris, Hachette, 1945.
- KOHEN, Guy. *Retour d'Auschwitz. Souvenirs du déporté 174 949*, Paris, Chez l'Auteur, 1945.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*, Turin, De Silva, 1947.
- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.
- MILLU, Liana. *Il Fumo di Birkenau*, Milan, La Prora, 1947.
- MILLU, Liana. *La Fumée de Birkenau*, traduit de l'italien, Paris, Cerf, coll. « Toledot-Judaïsmes », 1993.
- ROUSSET, David. *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.
- TEDESCHI, Giuliana. *Questo povero corpo*, version anastatique, présentation d'Anna Bravo, introduction de Lucio Monaco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. « Quaderni della Memoria », 2005 [1946].

### II. Corpus secondaire

- ACCORSI, Ettore. *Fullen, il campo della morte*, Bergame, Ist. italiano d'arti grafiche, 1946.
- ALCAN, Louise. *Sans armes et sans bagages*, Limoges, Éditions d'Art, 1947.
- DE MARTINO, Gaetano. *Dal carcere di San Vittore ai lager tedeschi sotto la sferza nazifascista*, Milan, Alaya, 1945.

FERGNANI, Enea. *Un Uomo e tre numeri*, Milan, Speroni, 1945.

FLIECX, Michel. *Pour délit d'espérance. Deux ans à Buchenwald, Peenemünde, Dora, Belsen*, Évreux, Hérissé, 1947.

LAPAILLE, Hubert. *Buchenwald*, Bruxelles, Éditions Germinal 45 & Michel-Ange, 1945.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis. *L'Homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947.

PANTOZZI, Aldo. *Sotto gli occhi della morte: da Bolzano a Mauthausen*, Bolzano, Tip. Pio Mariz, 1946.

UNGER, Julien. *Le Sang et l'or. Souvenirs de camps allemands*, Paris, Gallimard, 1946.

VALENZANO, Gino. *L'Inferno di Mauthausen (come morirono 5.000 italiani deportati)*, Turin, S.A.N., 1945.

WELLERS, Georges. *De Drancy à Auschwitz*, Paris, Éditions du Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1946.

### III. Corpus critique

#### 1. Études critiques

##### *a) Sur les œuvres du corpus et la littérature concentrationnaire*

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Éditions Payot & Rivages Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2003 [1998].

AGNESE, Barbara. « “Infin che'l mar fu sopra noi richiuso”. Les langues du moi privé, voix de la représentativité? Primo Levi, Jorge Semprun », dans Corinne Bouillot et Rolf Wintermeyer (dir.), « *Moi public* » et « *Moi privé* » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 201-209.

BIKIALO, Stéphane. « Langage et identité : Les non-coïncidences du dire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 145-167.

BLANC, Julien. « Humour et Résistance chez Germaine Tillion : Rire de (presque) tout », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney

- (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain », 2018, p. 37-53.
- BLANCHOT, Maurice. « L'Espèce humaine », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 191-200.
- CARASSO, Françoise. « Styles de Germaine Tillion : Pertinence et impertinence », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain », 2018, p. 55-69.
- CAVAGLION, Alberto. « Il termitaio », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997, p. 76-90.
- CINGAL, Grégory. « Préface », dans David Rousset, *La Fraternité de nos ruines : Écrits sur la violence concentrationnaire (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2016, p. 7-35.
- COQUIO, Catherine (dir.). *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1999.
- COQUIO, Catherine. « Parler au camp, parler des camps. Hurbinek à Babel », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1999, p. 609-648.
- COQUIO, Catherine. *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : Le témoignage et les œuvres*, Paris, L'arachnéen, 2015.
- CROWLEY, Martin. « "Il n'y a qu'une espèce humaine": Between Duras and Antelme », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, Houndmills / New York, MacMillan Press / St. Martin's Press, 2000, p. 174-192.
- CROWLEY, Martin. *Robert Antelme. L'humanité irréductible*, Paris / Fécamp, Léo Scheer / Lignes, 2004.
- DAYAN ROSENMAN, Anny. « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politique*, n° 56, 1998, p. 5-14.
- DES PRES, Terrence. *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York, Oxford University Press, 1976.
- DESPOIX, Philippe, Marie-Hélène BENOIT-OTIS, Djemaa MAAZOUZI et Cécile QUESNEY (dir.). *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain », 2018.

- DESTEFANI, Sibilla. *L'Anticiviltà. Il naufragio dell'Occidente nelle narrazioni della Shoah*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, coll. « Storia di storie », 2017.
- DOBBELS, Daniel et Dominique MONCOND'HUY (dir.). *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- DUTEIL, Marylène. « L'imagination au secours de l'inimaginable : Robert Antelme et Jean Cayrol », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 249-273.
- FERRERO, Ernesto (dir.). *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997.
- FERRERO, Ernesto. « Introduzione », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997, p. VII-XX.
- FORGET, Nelly. « Témoignage sur l'improbable parcours d'un manuscrit : *Le Verfügbar aux Enfers* », dans Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain », 2018, p. 95-106.
- FRASSICA, Pietro (dir.). *Primo Levi as Witness*, Actes du Colloque de l'Université de Princeton, avril-mai 1989, Florence, Casalini, 1990.
- FURCI, Guido. « L'héritage nu. Mises en fiction du "témoin historique". Primo Levi – Aharon Appelfeld – Philip Roth », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2017.
- GOLDSCHLÄGER, Alain. *Les Témoignages écrits de la Shoah*, avec la collaboration de Jacques Ch. Lemaire, Bruxelles, Racine, 2016.
- GORDON, Robert S. C. « Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47 », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, Houndmills / New York, MacMillan Press / St. Martin's Press, 2000, p. 32-50.
- GRIERSON, Karla. « Des mots qui font vivre : Commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *Mots. Les langages du politique*, n° 56, 1998, p. 15-32.
- GRIERSON, Karla. « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 111-144.
- GRIERSON, Karla. *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2003.

- HARDMAN, Anna. « Representations of the Holocaust in Women's Testimony », dans Andrew Leak et George Paizis (dir.), *The Holocaust and the Text*, Houndmills / New York, MacMillan Press / St. Martin's Press, 2000, p. 51-66.
- HUGLO, Marie-Pascale. « Récits concentrationnaires : Question de l'opacité », dans *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Candiac, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1997, p. 76-110.
- JURGENSON, Luba. « L'indicible : Outil d'analyse ou objet esthétique ? », *Protée*, vol. 37, n° 2, automne 2009, p. 9-19.
- JURGENSON, Luba. *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- KÈGLE, Christiane. « Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme », *Frontières*, vol. 27, n° 1-2, 2015-2016 [<http://id.erudit.org/iderudit/1037078ar>] (page consultée le 14 novembre 2017).
- LANG, Berel (dir.). *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 1988.
- LANGER, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1991.
- LANGER, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1975.
- LEAK, Andrew et George PAIZIS (dir.). *The Holocaust and the Text*, Houndmills / New York, MacMillan Press / St. Martin's Press, 2000.
- LEFORT, Pascaline. *Les Écritures de la mémoire des camps : Un nouveau langage ? Étude pragmatico-discursive de survivants*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2012.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *La Vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- MESNARD, Philippe. *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007.
- OSTER, Sharon B. « Impossible Holocaust Metaphors: The Muselmann », *Prooftexts*, vol. 34, n° 3, automne 2014, p. 302-348.
- PARRAU, Alain. *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

- PEREC, Georges. « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » [1963], dans Robert Antelme *et al.*, *Robert Antelme : Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996, p. 173-190.
- PERTILE, Lino. « L'Inferno, il Lager, la poesia », *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. VII, 2010, p. 11-34.
- PIPET, Linda. *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- RASTIER, François et Gaëtan PÉGNY. « Témoigner et traduire : Sur *Ulysse à Auschwitz*. Entretien de François Rastier et Gaëtan Pégny », *Texto !*, vol. XVII, n° 3, 2012 [<http://www.revue-texto.net/index.php?id=3056>] (page consultée le 18 juin 2018).
- RASTIER, François. « *Le survivant* ou l'Ulysse juif », *Littérature*, n° 126, 2002, p. 96-120.
- RASTIER, François. *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2005.
- RINN, Michael. *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- SANTERRE, Ariane. « L'intertextualité dans *Le Verfügbar aux Enfers* et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, numéro spécial « Mémoire musicale et résistance. Autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », 2016, p. 55-77 [<http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/intertextualite-dans-le-verfugbar/>] (page consultée le 26 avril 2018).
- SEGRE, Cesare. « Lettura di "Se questo è un uomo" », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997, p. 55-75.
- SEGRE, Cesare. « Primo Levi nella Torre di Babele », dans Pietro Frassica (dir.), *Primo Levi as Witness*, Actes du Colloque de l'Université de Princeton, avril-mai 1989, Florence, Casalini, 1990, p. 86-97.
- SELLAM, Sabine. *L'Écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*, Paris, Publibook, coll. « Lettres & langues. Lettres modernes », 2008.
- TESIO, Giovanni. « Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo* », *Studi Piemontesi*, vol. VI, novembre 1977, fasc. 2, p. 270-278.
- TRAVERSI, Valeria. « Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante », *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. V, 2008, p. 109-125.



VALABREGA, Paola. « Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale », dans Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1997, p. 263-288.

b) *Autour du témoignage, de la Shoah et des camps nazis*

AARON, Frieda W. *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps*, Albany, State University of New York Press, 1990.

ATLANI, Aviva. « The Ha-Ha Holocaust. Exploring Levity Amidst the Ruins and Beyond in Testimony, Literature and Film », thèse de doctorat, London, University of Western Ontario, 2014.

AUDHUY, Claire. « Du langage des hommes “normaux” », *Horizons/Théâtre*, n° 3, 2014.

BOS, Pascale. « “Her flesh is branded: ‘For Officers Only’”: Imagining and Imagined Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust », dans Hilary Earl et Karl A. Schleunes (dir.), *Lessons and Legacies, Volume XI: Expanding Perspectives on the Holocaust in a Changing World*, Evanston, Northwestern University Press, 2014, p. 59-85.

BUSEKIST, Astrid von. « L’indicible », *Raisons politiques*, n° 2, 2001, p. 89-112.

CAMARADE, Hélène. *Écritures de la résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*, préface de Peter Steinbach, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues », 2007.

CHALMERS, Martin. « Preface. The Lives of Victor Klemperer », dans Victor Klemperer, *I Will Bear Witness. 1933-1941. A Diary of the Nazi Years*, traduit de l’allemand par Martin Chalmers, New York, Modern Library, 1999, p. VII-XXII.

CRU, Jean Norton. *Témoins*, préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006 [1929].

DES PRES, Terrence. « Holocaust *Laughter?* », dans Berel Lang (dir.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 1988, p. 216-233.

DULONG, Renaud. *Le Témoin oculaire : Les conditions sociales de l’attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherches d’histoire et de sciences sociales », 1998.

FELMAN, Shoshana et Dori LAUB. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

GARBARINI, Alexandra. « “Unprecedented:” Concepts and Narratives about Mass Violence and the Holocaust », dans Roger Frie (dir.), *History Flows Through Us. Germany, the*

- Holocaust, and the Importance of Empathy*, Abingdon / New York, Routledge, 2018, p. 61-73.
- GINER, Bruno. *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg, 2011.
- GREENSPAN, Henry. *On Listening to Holocaust Survivors: Beyond Testimony*, 2<sup>e</sup> édition, St-Paul, Paragon House, 2010.
- GRYNBERG, Anne. « Mala Zimetbaum, un “être lumineux” à Auschwitz », *Les Cahiers du judaïsme*, vol. 4, n<sup>o</sup> 12, 2002, p. 115-128.
- HOROWITZ, Sara R. *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- LACOSTE, Charlotte. « L’invention d’un genre littéraire : *Témoins* de Jean Norton Cru », *Texte !*, vol. 12, n<sup>o</sup> 3, juillet 2007 [[http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste\\_L-invention%20d-un%20genre.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_L-invention%20d-un%20genre.pdf)] (page consultée le 24 octobre 2018).
- LANGER, Lawrence L. *Preempting the Holocaust*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1998.
- LAUTERWEIN, Andréa et Colette STRAUSS-HIVA (dir.). *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, 2009.
- LOWENTHAL FELSTINER, Mary. *To Paint her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, Berkeley, University of California Press, 1997 [1994].
- MARCHI, Gian Paolo et Giovanna MASSARIELLO MERZAGORA (dir.). *Il Lager. Il ritorno della memoria*, Actes du colloque international d’avril 1995 (Università degli studi di Verona), Milan / Trieste, ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati Politici nei campi di sterminio nazisti / LINT, 1997.
- PATT, Avinoam. « “Laughter through Tears.” Jewish Humor in the Aftermath of the Holocaust », dans Eli Lederhendler et Gabriel N. Finder (dir.), *A Club of Their Own: Jewish Humorists and the Contemporary World*, New York, Oxford University Press, coll. « Studies in contemporary Jewry », 2016, p. 113-131 [<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780190646127.001.0001/acprof-9780190646127-chapter-8>] (page consultée le 20 février 2018).
- PAVEAU, Marie-Anne. « Les paroles inouïes de la shoah », *Le Français aujourd’hui*, n<sup>o</sup> 126, 1999, p. 105 [<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/246/files/2013/11/126-Shoah.pdf>] (page consultée le 28 septembre 2015).
- PESCHEL, Lisa. *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezin/Theresienstadt Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

SHENKER, Noah. *Reframing Holocaust Testimony*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

STEINER, George. « The Long Life of Metaphor : An Approach to the “Shoah” », dans Berel Lang (dir.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 1988, p. 154-171.

STEINER, George. *Langage et silence*, traduit de l’anglais, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées », 2010 [1967].

TODOROV, Tzvetan. *Face à l’extrême*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010.

TREZISE, Thomas. *Witnessing Witnessing. On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*, New York, Fordham University Press, 2013.

TRINH, Miryam. « L’écriture poétique durant la Shoah. État de la recherche et étude de certains genres dans le corpus en yiddish », *Yod*, n° 16, 2011, p. 153-169 [<http://yod.revues.org/292>] (page consultée le 26 avril 2018).

c) *Sur la langue des camps et les langages totalitaires*

ACCADIA, Daniela. « La lingua nei campi nazisti della morte », *I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n°s 9-10, septembre 2009, p. 13-68 [<http://www.cddelbocafekini.org/wp-content/uploads/2013/11/00-ISDR0910-Completo.pdf>] (page consultée le 9 février 2018).

ADLER, H. G. « Wörterverzeichnis », dans *Theresienstadt 1941-1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, p. XXIX-LIX.

AMSLER. « “Organisme” au camp de Dachau » [*sic*], *Le Français moderne*, n° 4, octobre 1945, p. 248.

BENHAÏM, David. « Quelle langue pour la Shoah ? », *Filigrane*, vol. 21, n° 1, 2012, p. 65-88.

CHIAPPONI, Donatella. *La Lingua nei lager nazisti*, Rome, Carocci, 2004.

CORTELAZZO, Manlio. « Linguisti nei lager », dans Gian Paolo Marchi et Giovanna Massariello Merzagora (dir.), *Il Lager. Il ritorno della memoria*, Actes du colloque international d’avril 1995 (Università degli studi di Verona), Milan / Trieste, ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati Politici nei campi di sterminio nazisti / LINT, 1997, p. 77-82.

- CRESSOT, Marcel. « Le parler des déportés français du camp de Neuengamme », *Le Français moderne*, n° 1, janvier 1946, p. 11-17.
- ESNAULT, Gaston. « L'argot des déportés en Allemagne. En marge de Neuengamme », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 165-167.
- EYOT, Y. « L'argot de Dachau », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 167-168.
- FAYE, Jean Pierre. *Langages totalitaires*, édition augmentée de l'introduction théorique, Paris, Hermann, 1973 [1972].
- KLEMPERER, Victor. *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, coll. « Agora », 1996.
- MANTELLI, Brunello. « Prefazione », dans Donatella Chiapponi, *La Lingua nei lager nazisti*, Rome, Carocci, 2004, p. 9-12.
- MARZULLI, Rocco. *La Lingua dei Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*, Rome, Donzelli Editore, 2017.
- MASSARIELLO MERZAGORA, Giovanna. « Il Lager come Babele: Il plurilinguismo nei KZ », dans Gian Paolo Marchi et Giovanna Massariello Merzagora (dir.), *Il Lager. Il ritorno della memoria*, Actes du colloque international d'avril 1995 (Università degli studi di Verona), Milan / Trieste, ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati Politici nei campi di sterminio nazisti / LINT, 1997, p. 127-144.
- MAX, F.-L. « Argots et sabirs des camps de déportés », *Le Français moderne*, n° 3, juillet 1946, p. 168-173.
- OSCHLIES, Wolf. « “Lagersprache”. Soziolinguistische Bemerkungen zu KZ-Sprachekonventionen », *Muttersprache*, vol. 96, 1986, p. 98-108.
- OSCHLIES, Wolf. « “Lagersprache”. Zu Theorie und Emperie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik », *Zeitgeschichte*, n° 1, octobre 1985, p. 1-27.
- STRAKA, Georges. « L'argot tchèque du camp de Buchenwald », *Revue des études slaves*, 1946, t. XXII, fasc. 1-4, p. 105-116.
- UNBEGAUN, Boris Ottokar. « Les argots slaves des camps de concentration », dans *Mélanges 1945, Études linguistiques*, publication de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Paris, Les Belles Lettres, 1947, t. V, p. 177-191.

d) *Sur la photographie et le théâtre*

- BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 2002.

- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- BATHRICK, David. « Teaching Visual Culture and the Holocaust », dans Marianne Hirsch et Irene Kacandes (dir.), *Teaching the Representation of the Holocaust*, New York, Modern Language Association of America, 2004, p. 286-300.
- BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1978 [1966].
- BRINK, Cornelia. « Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps », *History & Memory*, vol. 12, n° 1, printemps/été 2000, p. 135-150.
- CHRISTIAN, Lynda G. *Theatrum mundi: The History of an Idea*, thèse de doctorat, New York, Garland, coll. « Harvard Dissertations in Comparative Literature », 1987 [1969].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- GRAVIER, Maurice. « L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », dans Denise Bablet et Jean Jacquot (dir.), *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. « Le chœur des Muses », 1971, p. 285-298.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne. « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », *Le Temps des médias*, n° 5, 2005/2, p. 9-26.
- ROUILLE, André. *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003 [2002].
- STENDHAL. *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Michel Lévy frères, 1854.
- ZELIGER, Barbie. « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : Images et formes de la mémoire », traduit de l'anglais par Judith Ertel, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 54, 1997, p. 61-78 [[https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1997\\_num\\_54\\_1\\_3631](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1997_num_54_1_3631)] (page consultée le 28 août 2018).

## 2. Études théoriques et méthodologiques

### a) *Théorie littéraire*

ANGENOT, Marc. « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte*, n° 2, 1983, p. 101-112.

ANGENOT, Marc. « L’“intertextualité” : Enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983, p. 121-135.

BAKHTINE, Mikhaïl (Valentin VOLOCHINOV). *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel 120 », 1987 [1978].

BARTHES, Roland. « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>] (page consultée le 26 mars 2018).

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.

BESSION, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité », *Cinémadoc* [<https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>] (page consultée le 9 août 2018).

BIASI, Pierre-Marc de. « Théorie de l’intertextualité », *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>] (page consultée le 26 mars 2018).

DION, Robert et Andrée MERCIER. « Introduction : La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 9-33.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l’italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Biblio Essais », 1985 [1979].

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991 [Livre numérique].

GENETTE, Gérard. *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976 [Livre numérique].

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GLEIZE, Jean-Marie. « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 12-16.
- HUGLO, Marie-Pascale. *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia. « Bakhtine : Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, vol. 23, n° 239, 1967, p. 438-465.
- KRISTEVA, Julia. « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Sémeiôtikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1978 [1969], p. 82-112.
- KRISTEVA, Julia. « Problème de la structuration du texte », dans Michel Foucault *et al.*, *Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 297-316.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, coll. « Approaches to semiotics », 1970.
- MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermedialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>] (page consultée le 10 juillet 2018).
- RAJEWSKY, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités*, n° 6, automne 2005, p. 43-64 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>] (page consultée le 10 juillet 2018).
- RIFFATERRE, Michael. « Contraintes intertextuelles », dans Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (dir.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, p. 35-53.
- RIFFATERRE, Michael. « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.
- RIFFATERRE, Michael. « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, vol. 10, n° 40, 1979, p. 496-501.
- RIFFATERRE, Michael. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

- RIFFATERRE, Michael. « Sémiotique intertextuelle : L'interprétant », *Revue d'esthétique*, n<sup>os</sup> 1-2, 1979, p. 128-146.
- RIFFATERRE, Michael. *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983 [1978].
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan / HER, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica* [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>] (page consultée le 20 novembre 2018).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n<sup>os</sup> 175-176, juillet-septembre 2005, p. 19-36.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- VILLENEUVE, Johanne. « Intermédialité et témoignage de guerre : En guise d'introduction », texte du colloque « L'expérience de la guerre entre écriture et image » tenu à l'Université du Québec à Montréal les 11 et 12 novembre 2010 [[http://expériencesdelaguerreecritureimage.uqam.ca/textes/Villeneuve\\_Interm%C3%A9dialité%C3%A9%20et%20t%C3%A9moignage%20de%20guerre.pdf](http://expériencesdelaguerreecritureimage.uqam.ca/textes/Villeneuve_Interm%C3%A9dialité%C3%A9%20et%20t%C3%A9moignage%20de%20guerre.pdf)] (page consultée le 21 février 2017).
- VILLENEUVE, Johanne. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités*, n<sup>o</sup> 2, automne 2003, p. 11-29 [<http://id.erudit.org/iderudit/1005454ar>] (page consultée le 10 juillet 2018).
- ZUMTHOR, Paul. « Chansons "médiatisées" », *Études françaises*, vol. 22, n<sup>o</sup> 3, hiver 1986, p. 13-19.
- ZUMTHOR, Paul. « Oralité », *Intermédialités*, n<sup>o</sup> 12, automne 2008, p. 169-202 [<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>] (page consultée le 27 août 2018).

*b) Théorie linguistique*

- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1962].



- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. « Musiques méta-énonciatives : Le dire pris à ses mots », *Marges linguistiques*, n° 7, 2004, p. 85-99.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, tome 1.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, tome 2.
- BIKIALO, Stéphane. « “En un mot” (ou en deux) : Mot juste et sens obtus chez Roland Barthes et Claude Simon », dans Johan Faerber, Mathilde Barraband et Aurélien Pigeat (dir.), *Le Mot juste. Des mots à l’essai aux mots à l’œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 23-38.
- CALVET, Louis-Jean. *La Sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017 [<https://www.cairn.info/la-sociolinguistique--9782130798507-page-16.htm>] (page consultée le 8 février 2018).
- ECO, Umberto. *Le Signe. Histoire et analyse d’un concept*, adapté de l’italien par Jean-Marie Klinkenberg, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 1992.
- FRANCKEL, Jean-Jacques et Claudine NORMAND (dir.). « L’indicible et ses marques dans l’énonciation », *Linx*, numéro spécial 10, 1998 [<http://linx.revues.org/943>] (page consultée le 4 novembre 2015).
- FRANCKEL, Jean-Jacques et Claudine NORMAND. « Introduction », *Linx*, numéro spécial 10, 1998 [<http://linx.revues.org/948>] (page consultée le 4 novembre 2015).
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L’Énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 [1980].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1976.
- REY-DEBOVE, Josette. « Les logiciens et le métalangage naturel », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 1, n° 1, 1979, p. 15-22.
- REY-DEBOVE, Josette. *Le Métalangage : Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 [1978].
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005.

SOURDOT, Marc. « Argot, jargon, jargot », *Langue française*, n° 90, numéro thématique « Parlures argotiques », 1991, p. 13-27 [[http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1991\\_num\\_90\\_1\\_6192](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_90_1_6192)] (page consultée le 9 février 2018).

TARKOS, Christophe. *Le Signe =*, Paris, P.O.L., 1999.

### 3. Études historiques sur la Seconde Guerre mondiale, la Shoah, les camps nazis

AZOUVI, François. *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015 [2012].

BESSON, Rémy. *Shoah une double référence ? Des faits au film, du film aux faits*, Paris, MkF éditions, coll. « Les essais visuels », 2017.

BYFORD, Jovan. « “Shortly afterwards we heard the sound of the gas van”: Survivor Testimony and the Writing of History in Socialist Yugoslavia », *History and Memory*, vol. 22, n° 1, 2010, p. 5-47.

CELINCAK, Mark. *Distance from the Belsen Heap. Allied Forces and the Liberation of a Nazi Concentration Camp*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 2015.

DE BRUHL, Marshall. *Firestorm: Allied Airpower and the Destruction of Dresden*, New York, Random House, 2006.

FORLENZA, Rosario. « Sacrificial Memory and Political Legitimacy in Postwar Italy: Reliving and Remembering World War II », *History and Memory*, vol. 24, n° 2, 2012, p. 73-116.

HILBERG, Raul. *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1994.

HILBERG, Raul. *La Politique de la mémoire*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996 [1994].

HILBERG, Raul. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, New York, Aaron Asher Books, 1992.

JOCKUSCH, Laura. « Historiography in Transit: Survivor Historians and the Writing of Holocaust History in the Late 1940s », *Leo Baeck Institute Year Book*, n° 58, 2013, p. 75-94.

JOCKUSCH, Laura. « Justice at Nuremberg? Jewish Responses to Nazi War-Crime Trials in Allied-Occupied Germany », *Jewish Social Studies*, vol. 19, n° 1, 2012, p. 107-147.

KOGON, Eugen, Hermann LANGBEIN et Adalbert RÜCKERL. *Les Chambres à gaz, secret d'État*, traduit de l'allemand par Henry Rollet, troisième édition revue et mise à jour par Pierre Serge Choumoff, Paris, Minuit, 2000 [1984].

SELLIER, André. *A History of the Dora Camp*, publié en association avec the United States Holocaust Memorial Museum, traduit du français par Stephen Wright et Susan Taponier, Chicago, Ivan R. Dee, 2003 [1998].

WAXMAN, Zoë. *Women in the Holocaust: A Feminist History*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

WEISS-WENDT, Anton. *The Nazi Genocide of the Roma: Reassessment and Commemoration*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2013.

WIEVIORKA, Annette. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [1992].

ZUCCOTTI, Susan. *The Holocaust, the French, and the Jews*, New York, BasicBooks, 1993.

#### **IV. Autres sources testimoniales**

ANTELME, Robert *et al.* *Robert Antelme : Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996.

BEAUCHAMP, Georges, Marguerite DURAS, Dionys MASCOLO, François MITTERRAND, Edgar MORIN, Maurice NADEAU et Claude ROY. « Autour de Robert Antelme », dans Robert Antelme *et al.*, *Robert Antelme : Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996, p. 252-272.

*De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois*, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

LE GUILLERMÉ, Marc. *Hors la vie : Journal d'une déportée*, Paris, Fasquelle, 1946.

LEVI, Primo. *Ad ora incerta*, Milan, Garzanti, coll. « Gli elefanti Poesia », 1990 [1984].

LEVI, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989 [1986].

MASCOLO, Dionys. *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987.

NISSIM, Luciana. « Ricordi della casa dei morti », dans Luciana Nissim et Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, Turin, Vincenzo Ramella Editore, 1946, p. 18-58.

- PAGNIEZ, Yvonne. *Scènes de la vie du bain*, Paris, Flammarion, 1947.
- ROUSSET, David. *La Fraternité de nos ruines : Écrits sur la violence concentrationnaire (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2016.
- ROUSSET, David. *Le Pitre ne rit pas*, Paris, Éditions du Pavois, 1948.
- SAINT-CLAIR, Simone. *Ravensbrück*, Paris, Jules Tallandier, 1945.
- SAMUEL, Jean et Jean-Marc DREYFUS. *Il m'appelait Pikolo. Un compagnon de Primo Levi raconte*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- TILLION, Germaine *et. al.* *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1946.
- TILLION, Germaine. « À la recherche de la vérité », dans Germaine Tillion *et. al.*, *Ravensbrück*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1946, p. 11-88.
- TILLION, Germaine. *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, présentation de Tzvetan Todorov et Claire Andrieu, Paris, La Martinière, 2005.
- TILLION, Germaine. *Ravensbrück*, Paris, Le Seuil, 1988.
- TILLION, Germaine. *Une Opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Points, 2007 [2005].
- VALECH CAPOZZI, Alba. *A 24029*, Sienne, Soc. An. Poligrafica, 1946 (ristampa anastatica dall'Istituto Storico della Resistenza senese, 1995).

## V. Autres œuvres abordées

- ALIGHIERI, Dante. *La Comédie*, édition bilingue, présentation et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006 [1869].
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Souvenirs de la maison des morts*, préface de Claude Roy, traduit du russe par Henri Mongault et Louise Desormonts, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977.
- DURAS, Marguerite. « La Douleur », dans *La Douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 9-85.

ÉLUARD, Paul. *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, vol. I.

GIDE, André. *Les Nourritures terrestres*, suivi de *Les Nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1917-1936 [1897-1935].

HOMÈRE. *Odyssée*, édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

KAFKA, Franz. « La Métamorphose », dans *La Métamorphose et autres récits*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 79-148.

KAFKA, Franz. *Le Procès*, traduit de l'allemand par Axel Nesme, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001.

*La Bible*, traduction œcuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduits sur les textes originaux hébreu et grec, nouvelle édition, Villiers-le-Bel / Paris, Société biblique française / Cerf, 2004 [1988].

RABELAIS, François. *Gargantua*, présentation et notes par Nicole Cazauran, transcription du texte par Marie-Claire Thomine, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Salamandre », 1997 [1534].

VIRGILE. *Énéide*, texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

## VI. Dictionnaires

*Dizionario La Repubblica* [En ligne], 2011 [<https://dizionario.repubblica.it/italiano.html>].

REY, Alain (dir.). *Le Grand Robert de la langue française* [cd-rom], 3<sup>e</sup> édition, Paris, Le Robert, 2014 [2013].

*Treccani* [En ligne], s.d. [<http://www.treccani.it/vocabolario/>].

## VII. Varia

« Combating Holocaust Denial: Evidence of the Holocaust Presented at Nuremberg », *United States Holocaust Memorial Museum* [<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007271>] (page consultée le 23 juillet 2018).

« Concentration camp evidence presented at Nuremberg Trial » [vidéo], *United States Holocaust Memorial Museum* [<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001590>] (page consultée le 13 juillet 2018).

ALTOUNIAN, Janine. *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

BONNEVILLE, Chantal. « Mécanismes et fonctions du prologue dans les romans en vers écrits entre 1170 et 1230 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007.

DENTAN, Michel. *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka*, Genève / Paris, Droz / Minard, 1961.

DUPONT, Florence. *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994.

KRYSINSKA, Karolina et David LESTER. « Post-Traumatic Stress Disorder and Suicide Risk: A Systematic Review », *Archives of Suicide Research*, vol. 14, n° 1, 2010, p. 1-23.

LANZMANN, Claude. « “La question n’est pas celle du document, mais celle de la vérité” » (entretien avec Michel Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Porosité des pratiques. Étanchéité du discours : Réflexions sur l’analyse de la diffusion musicale radiophonique au Québec entre 1922 et 1939 », *Globe, Revue internationale d’études québécoises*, vol. 15, n°s 1-2, 2012, p. 65-81.

LEROY, Michel. « La littérature française dans les instructions officielles au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002-2003, p. 365-387 [<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-3-page-365.html#no24>] (page consultée le 28 mai 2018).

MESCHONNIC, Henri. « Pour en finir avec le mot “Shoah” », *Le Monde*, Débats, 21 février 2005, p. 10.

PAGNOUX, Élisabeth. « Reporter photographe à Auschwitz », *Les Temps modernes*, n° 613, mars-avril 2001, p. 84-108.

ROUSSEAU, Frédéric. *Le Procès des témoins de la Grande Guerre. L’Affaire Norton Cru*, Paris, Le Seuil, 2003.

RUE89. « Germaine Tillon et le “Verfügbar aux Enfers” » [*sic*] [vidéo], *Dailymotion* [<http://www.dailymotion.com/video/x8zir0>] (page consultée le 28 avril 2018).

STORA-SANDOR, Judith. « De vraie défaite en fausse victoire : *La Métamorphose* et l’humour juif », *Littérature*, n° 37, 1980, p. 60-74.

THE AVALON PROJECT. « Nuremberg Trial Proceedings vol. 8. Sixty-ninth day, Wednesday, 27 February 1946 » [<http://avalon.law.yale.edu/imt/02-27-46.asp#shmaglevskaya1>] (page consultée le 24 octobre 2018).

UNITED STATES ARMY SIGNAL CORPS (producteur), E. R. KELLOGG, George C. STEVENS, James B. DONOVAN (réalisateurs). *Nazi Concentration Camps* [film documentaire], 1945 [[https://archive.org/details/nazi\\_concentration\\_camps](https://archive.org/details/nazi_concentration_camps)] (page consultée le 16 juillet 2018).

WAJCMAN, Gérard. « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, n° 613, mars-avril 2001, p. 47-83.

ZARD, Philippe. « Le rire théologique de Franz Kafka », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 83-99.