



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Désirée Lamoureux

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**La construction de l'espace dans les romans concentrationnaires de Jorge Semprun, d'Elie Wiesel et
de Primo Levi**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Raubuer Grutman

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

Castillo Durante

Maxime Prévost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE DANS LES ROMANS
CONCENTRATIONNAIRES DE JORGE SEMPRUN, D'ELIE
WIESEL ET DE PRIMO LEVI**

Désirée Lamoureux

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales,

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts en Français

Département de Français
Faculté des Arts, Université d'Ottawa

© Désirée Lamoureux, Ottawa, Canada, 2010



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-69029-1
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-69029-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Désirée Lamoureux
La construction de l'espace dans les romans concentrationnaires de Jorge Semprun,
d'Elie Wiesel et de Primo Levi
M.A Français

Résumé

La mise par écrit de « l'univers concentrationnaire » par des survivants des camps de concentration participe d'un devoir collectif de mémoire et d'un besoin de redonner la voix à ceux qu'on a fait taire. Nous proposons donc une analyse de trois livres, soit *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit* d'Elie Wiesel et *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun, qui saura mettre en lumière les façons dont ces auteurs représentent le camp de concentration. Ces auteurs arriveront-ils à transmettre leur expérience à travers les espaces romanesques qu'ils construisent? Ce n'est qu'en considérant les différents éléments pertinents à la spatialisation romanesque que nous pourrons évaluer la possibilité de représentation qu'offrent les espaces. En même temps, nous verrons que la représentation du camp est inextricablement liée à l'expérience individuelle du détenu, qu'il soit juif, comme Primo Levi et Elie Wiesel, ou prisonnier politique, comme Jorge Semprun.

Remerciements

Tout d'abord, je veux remercier mon mari, Michael Lamoureux, qui m'a encouragée à poursuivre des études supérieures. Pendant mes moments de panique, tu m'as écoutée et tu as continué à m'encourager : Merci!

J'aimerais profondément remercier M. Rainier Grutman d'avoir accepté de diriger ma thèse, et, de ce fait, d'être embarqué sur cette aventure avec moi. Merci pour vos mots d'encouragement, mais surtout pour vos commentaires constructifs, qui m'ont fait réfléchir et qui ont, par conséquent, amélioré ma thèse.

Finalement, je tiens à remercier Jocelyne Gaumond et Marjolaine Létourneau pour tous leurs conseils, les filles du 302 pour votre soutien et votre encouragement, et ma famille et mes amis qui ont toléré mes soliloques sur ma thèse pendant des mois. Merci!

Introduction

Lors d'une promenade en campagne, il est possible que nous croisions des rails et que, par chance, un train passe. Agglutinés aux rails, nous voyons ce monstre de l'ère industrielle à vive allure, cet engin qui ne semble plus appartenir au XXI^e siècle, et nous nous demandons ce qu'il contient, où il va, d'où il vient. C'est en voyant un train comme celui-là que toute l'horreur du *Lager*¹, de l'*Umschlagplatz*², comme dirait Martin Gray, se concrétise. Qu'enfouis sous la marchandise d'aujourd'hui, le blé, les souliers Nike, les voitures, nous devinons ce que les wagons d'autrefois auraient pu contenir – il y a de cela des siècles, semble-t-il : un chargement d'hommes, de femmes, d'enfants, destinés à la mort. C'est en entendant ce sifflement rompre l'air que nous devinons le cri des chambres à gaz, des détenus agonisants dans leur châlit, de la souffrance. En effet, aucun crime ne peut être comparé à celui qui a clamé la vie de six millions de Juifs et de centaines de milliers de prisonniers de guerre, de communistes, de Tziganes, d'homosexuels, et d'autres détenus des camps de concentration nazis.

À tort ou à raison, ce crime est souvent nommé *Shoah* ou Holocauste par les auteurs, les historiens et le public. Inquiète de ce que sous-entend l'étymologie de ces deux termes, nous avons choisi d'omettre ces termes « populaires » de notre thèse. Prenons d'abord le mot « Holocauste », dont la signification moderne de « génocide nazi » remonte à Elie Wiesel³, qui affirme ceci au sujet de son choix : « *I remember having chosen the word because of its mystical*

¹ Mot allemand qui veut dire camp.

² Ce terme allemand signifie le quai d'embarquement dans une gare de trains.

³ Gary Weissman, « Questioning Key Texts : A Pedagogical Approach to Teaching Elie Wiesel's *Night* », *Teaching the Representation of the Holocaust*, Marianne Hirsch et Irene Kacandes (ed.), New York, The Modern Language Association of America, 2004, pp. 325.

*and religious connotations. I wanted to show that the event was more than a political event, than a simple war, more than a pogrom*⁴. » Ce mot, étroitement lié à la religion comme le démontre le souci de Wiesel, issu du latin d'église « holocaustum » et au-delà, du grec « holokaustos », a été employé par les « Pères de l'Église [...] pour traduire – sans grande rigueur ni grande cohérence, à vrai dire – la doctrine complexe de sacrifice dans la Bible⁵ ». Employé dans un premier temps pour définir les sacrifices que faisaient les Juifs à leur Dieu, le terme glissera sémantiquement pour signifier tous les sacrifices offerts à Dieu, faisant même du Christ sur sa croix un holocauste⁶. Bien que l'emploi de ce terme pour signifier le massacre de Juifs soit beaucoup plus récent, Agamben dit qu'il avait été utilisé dès 1189 lors d'un pogrom à Londres à la suite du couronnement de Richard Cœur de Lion⁷. Il va sans dire que ce mot, qui jusqu'à tout récemment signifiait « sacrifice », pose problème lorsque nous parlons d'un génocide. En effet, l'emploi de cet euphémisme sous-entend que la mort de millions de Juifs était un sacrifice à Dieu, au lieu d'être ce qu'elle était : un crime monstrueux. De la même manière, le terme *Shoah* « est souvent lié à l'idée d'un châtement divin⁸ » ce qui suppose que l'extermination des Juifs au cours de la Deuxième Guerre mondiale était une punition de Dieu. Peter Haidu, pour sa part, choisit de remplacer ces termes par « *the Event*⁹ ». Pour ces raisons, nous n'emploierons pas ces termes au cours de cette thèse et nommerons la littérature issue de cet événement, littérature concentrationnaire.

⁴ Elie Wiesel, « Elie Wiesel », dans Stephen Lewis, *Art out of Agony The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*, Montréal, CBC Enterprises/les Entreprises Radio-Canada, 1984, p. 156.

⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Pierre Alferi (trad.), Paris, Rivages Poche, 2003 [1999], p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ Peter Haidu, « The Dialectics of Unspeakability : Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification », dans Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation, Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 279.

Depuis la libération des camps de concentration au cours de l'année 1945, des textes ont surgi des cendres pour donner une voix à l'horreur de « l'univers concentrationnaire ». Dans son article « La problématique de la mémoire : les témoignages des survivants de la *Shoah* », Alain Goldschläger identifie trois périodes de publication de ces textes. La première correspond aux années d'immédiat après-guerre (1945-1952) où on voit paraître « une explosion de publications par des survivants¹⁰. » Ces récits se distinguent de ceux qui suivront par leur tendance descriptive - écrits sous la forme de journaux ou de carnets de bord - et par l'absence de toute réflexion sur l'avenir¹¹. La deuxième période, de 1952 à 1979, se démarque par la publication d'un petit nombre d'ouvrages ignorés du public mais qui deviendront les « porte-parole semi-officiels de l'expérience concentrationnaire [...] ¹² ». Du journal d'Anne Frank à *Si c'est un homme* de Primo Levi et *La nuit* d'Elie Wiesel, les œuvres concentrationnaires les plus connues paraîtront au cours de cette période dont les récits vont plus loin que la simple description des faits. Les auteurs ressentent déjà, à cette époque, le besoin de « contextualiser les événements et de les mettre en perspective face à l'histoire ou même à l'époque contemporaine¹³. » Pourtant, ce n'est qu'au cours de la troisième période, débutant en 1979, que les survivants commenceront à ressentir un besoin urgent de partager leurs propres réflexions sur les camps et les moyens par lesquels ils y ont survécu. Goldschläger s'explique cette résurgence de publications dès 1979 par l'arrivée des théories négationnistes propagées en Europe par Robert Faurisson et d'autres, bien qu'elles aient vu le jour bien avant avec Paul Rassinier. Cette « renaissance de

¹⁰ Alain Goldschläger, « La problématique de la mémoire : lire les témoignages des survivants de la *Shoah* », dans Alain Goldschläger et Jacques Lemaire (dir.), *La Shoah : témoignage impossible*, numéro spécial de la revue *La pensée et les hommes*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1998, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, pp. 20-21

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 22.

l'antisémitisme¹⁴ » mène à une reprise d'armes des survivants et à un intérêt renouvelé pour la question de la part du public. Alain Parrau justifie ce regain d'intérêt à la fin des années soixante-dix par une « série d'événements (Affaire Faurisson, affaire du Carmel d'Auschwitz, inculpations d'anciens fonctionnaires de Vichy, procès Barbie...)»¹⁵ ». Profitant de cette nouvelle curiosité, les éditeurs, sans mentionner les cinéastes¹⁶, « inonder[ont] le marché de témoignages [...]»¹⁷ ». Une autre explication, selon Goldschläger, serait que les survivants, à cette époque, ont atteint l'âge où ils ressentent le besoin de réfléchir sur leur jeunesse et de laisser un témoignage pour leur progéniture. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que les textes écrits pendant cette dernière période s'attardent plutôt « sur les qualités humaines qui permettent à l'homme de survivre dans les pires conditions¹⁸ [...] » que sur la description factuelle des événements du camp.

Quoiqu'il existe des fossés esthétiques et ontologiques entre les récits écrits entre 1945 et ceux rédigés à l'aube du nouveau millénaire, les survivants ont tous tenté, en écrivant, de répondre à la question : « Comment cela était-il possible? » En même temps, la mise par écrit de l'expérience permet aux survivants d'honorer les morts et d'affirmer leur propre existence¹⁹. En d'autres mots, les auteurs ont non seulement un devoir collectif de mémoire, mais aussi celui de récupérer la vie qu'on leur avait volée et de parler au nom de ceux qui ne le peuvent plus. Toutefois, est-ce possible de représenter une telle catastrophe? Nous verrons, à travers l'analyse

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 46.

¹⁶ Le documentaire de Marvin Chomsky, *Holocauste*, paraîtra sur grand écran en 1978 alors que *Shoah* de Claude Lanzmann sortira en salle en 1985.

¹⁷ Goldschläger, *loc. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Thomas A. Idinopulos, « The Holocaust in the Stories of Elie Wiesel », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 55, 1972, p. 202.

d'une des phrases les plus célèbres du XX^e siècle que la réponse relève de deux problématiques distinctes : le silence et l'authenticité.

D'après un inventaire fait dans les années soixante, 18 000 survivants auraient mis par écrit leur expérience²⁰ malgré la phrase célèbre d'Adorno – « écrire un poème après Auschwitz est barbare²¹ ». Quoiqu'au premier niveau cette phrase laisse entendre une interdiction d'écrire, comme l'a compris Paul Celan, entre autres – il écrira *Strette*, un poème hermétique donnant une voix à l'indicible d'Auschwitz, comme réponse à Adorno – elle implique autant l'inquiétude de l'impossibilité d'une culture après Auschwitz que l'impossibilité d'écrire, un poème ou tout autre genre de texte. Selon Burkhardt Lindner, « seuls quelques-uns [...] se sont laissé "ébranler" par la certitude de la phrase d'Adorno²². » Justement, si nous nous attardons un peu plus à cette phrase, nous remarquons qu'Adorno se questionne sur la valeur de l'art face à l'expérience d'Auschwitz. Pourtant, comme l'affirme Lindner, pour éviter de répéter Auschwitz, Auschwitz ne doit jamais cesser d'exister; malgré le fait qu'il n'existe aucune façon de faire revivre ce qui a été vécu dans le *Lager*, « [i]l n'y en a aura jamais trop, puisque la solution de rechange se nommerait silence (ou censure)²³. » Cette conclusion s'oppose à la pensée d'Adorno dans *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader* : « *The so-called artistic rendering of the naked physical pain of those who were beaten [...], contains, however distantly, the possibility*

²⁰ Raul Hilberg, « I was not there », *Writing and the Holocaust*, Berel Lang (ed.), New York, Holmes and Meier, 1988, p. 18.

²¹ Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Geneviève et Rainer Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 1986, p. 23.

²² Burkhardt Lindner, « Auschwitz, le poème et la rétraction d'Adorno », *Écrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 26.

*that pleasure can be squeezed from it*²⁴. » Bien qu'il admette que la représentation par l'art soit nécessaire, selon une interprétation de sa pensée par Anna Richardson, il ajoute que « *[t]o render the Holocaust experience a work of literature, to express it through written language, necessarily imports some meaning to it, which it arguably does not warrant*²⁵ ». Comme Lindner, Richardson n'adhèrera pas à la pensée d'Adorno qui demande le silence artistique, mais se rangera plutôt du côté de la parole.

De façon similaire, Elie Wiesel et Jorge Semprun constatent que «se taire est interdit, [mais] parler est impossible²⁶ ». En d'autres mots, le silence est inacceptable, car ce serait nier les événements, mais la parole est impossible, car la représentation littéraire du camp continuera d'être problématique puisqu'elle ne pourra jamais atteindre le but qu'elle se donne²⁷, soit d'être représentative de la réalité. Ainsi, le survivant refuse de se taire même s'il ne peut que transmettre son expérience en partie, car l'art est incapable de représenter le *Lager* dans son ensemble; il n'est qu'une image de l'expérience de la personne qui le crée²⁸. En dépit du fait que « [l]es beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes [...]»²⁹, est-il possible de représenter l'horreur du camp de façon artistique sans l'embellir ou la changer, comme le propose Adorno? Elie Wiesel affirme à ce sujet qu'un roman à propos d'Auschwitz n'est soit pas

²⁴ Theodor W. Adorno, *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, Rodney Livingston et al. (trad.), Rolf Tiederman (ed.), Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 252.

²⁵ Anna Richardson, « The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation », *Borders and Boundaries, eSharp*, vol. 5, <http://www.gla.ac.uk/departments/esharp/issues/5/>, 2005, p. 3.

²⁶ Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p. 17.

²⁷ Sally M. Silk, « Writing the Holocaust/Writing Travel : The Space of Representation in Jorge Semprún's *Le Grand Voyage* », *CLIO : A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*, vol. 22, n° 1, 1992, p. 54.

²⁸ Richardson, *loc. cit.*, p.1.

²⁹ Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », dans id., *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, p. 298.

un roman, soit pas à propos d'Auschwitz³⁰. En d'autres mots, « *art and Auschwitz somehow do not go together*³¹ »; ce sont des termes incompatibles. Tzvetan Todorov, pour sa part, affirme le contraire au sujet de la littérature qui peut, selon lui, transmettre plus efficacement « les vérités désagréables³² » que des ouvrages historiques ou théoriques. Nous sommes d'avis, en effet, que seule la littérature permet au survivant de se réaffirmer comme être humain. En écrivant, ces survivants participent non seulement d'un devoir collectif de mémoire, mais aussi d'un exorcisme du passé. L'art procure effectivement un moyen par lequel le public peut accéder à l'univers du camp sans avoir vécu l'expérience concentrationnaire.

Afin de mesurer la possibilité de représentation qu'offre la littérature, nous nous pencherons sur la spatialisation à l'intérieur de trois œuvres : *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit* d'Elie Wiesel et *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun. Les choix quant au corpus se sont faits selon une problématique particulière qui se lie à notre conception de la littérature concentrationnaire. Nous entendons par ce terme tout livre écrit par un survivant de camp de concentration nazi. D'autres ont élargi ce champ, allant jusqu'à inclure, comme le fait Alain Parrau, les ouvrages traitant des camps soviétiques ou d'autres camps d'internement à travers le monde. D'autres encore incluent tous les ouvrages évoquant le camp de concentration, qu'il soit écrit par un survivant ou non. À ce sujet, Aharon Appelfeld affirme que ces dernières tentatives d'écriture n'aboutiront jamais à la vérité, car « *to write about the Holocaust means to be very close to it, to be a part of it, to be deeply involved in it, not as an abstract idea, but as a deep*

³⁰ Elie Wiesel, *loc. cit.*, p. 155.

³¹ *Ibid.*, p. 156.

³² Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, p. 76.

*feeling, an inner feeling*³³. » En ce sens, nous avons décidé que pour véritablement recenser les possibilités de représentation qu'offre la spatialisation nous devons d'abord nous attarder à des ouvrages écrits par des auteurs qui ont réellement vécu dans les camps. Nonobstant le doute qui persiste chez plusieurs intellectuels travaillant sur les témoignages des survivants et sur la préservation de la mémoire, nous croyons qu'à travers une analyse formelle de l'espace concentrationnaire dans les trois œuvres de notre corpus, nous pourrions répondre à la question : « La représentation de l'expérience du camp de concentration est-elle possible? »

Si nous nous fions aux délimitations de Goldschläger exposées en début de thèse, nous voyons que les œuvres de notre corpus se retrouvent dans deux périodes différentes. Selon un ordre chronologique, les deux premières, *Si c'est un homme*³⁴ de Primo Levi et *La nuit* d'Elie Wiesel, parues en 1958, correspondent à la deuxième période. Écrites alors que la publication d'ouvrages sur les camps de concentration était rare, ces deux livres deviendront rapidement des piliers de la littérature occidentale. Parmi les « exemples irréfutables et difficiles à égaler³⁵ », ces deux œuvres proviennent de projets d'écriture très différents. *Si c'est un homme* de Primo Levi, paraît d'abord en tant que témoignage en 1948 chez un petit éditeur italien; le texte sera retravaillé et publié par Einaudi, en 1956, dans leur collection Saggi (Essais). Cependant, le récit ne rejoindra le grand public que dans l'édition de 1976 et dans les nombreuses traductions qui

³³ Aharon Appelfeld, « Aharon Appelfeld », dans Stephen Lewis, *Art out of Agony The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*, Montréal, CBC Enterprises/les Entreprises Radio-Canada, 1984, p.17.

³⁴ Selon Patruno, la première publication italienne de *Si c'est un homme* daterait plutôt de 1947, moment où son manuscrit n'aurait pas été accepté par Einaudi, mais publié par De Silva en 2500 exemplaires, perdus pour la plupart dans une inondation de 1966. (Patruno, Nicholas, *Understanding Primo Levi*, coll. « Understanding Modern European and Latin American Literature », James Hardin (ed.), University of South Carolina Press, 1995, p. xi.) De même, Jonathan Druker (Druker, Jonathan, « A Rational Humanist Confronts the Holocaust: Teaching Primo Levi's *Survival in Auschwitz* », *Teaching the Representation of the Holocaust*, Marianne Hirsch et Irene Kacandes (ed.), New York, The Modern Language Association of America, 2004, p. 337.) affirme que l'ouvrage fut écrit en 1946, juste après la guerre alors que Goldschläger (*loc. cit.*, p. 21) le range dans la deuxième période.

³⁵ Goldschläger, *loc. cit.*, p. 21.

ont suivi. Ce n'est pas sans peser ses mots que Jonathan Druker qualifie de « *canonical*³⁶ » le texte de Levi; cet ouvrage représente la matrice de l'enfer réel qu'était le *Lager*. Le texte de Wiesel jouera lui aussi un rôle important dans la transmission de l'expérience, surtout grâce à sa traduction américaine. En effet, les deux ouvrages figurent dans plusieurs programmes d'études : en témoigne leur présence dans l'ouvrage pédagogique de Hirsch et Kacandes, *Teaching the Representation of the Holocaust*. Entourés de Celan, Frank et Perec, Levi et Wiesel paraissent incontournables lorsqu'on parle de littérature concentrationnaire. C'étaient donc des choix évidents, tandis que celui du *Mort qu'il faut* demande plus d'explications.

Tout d'abord, nous voulions inclure une perspective non-juive du camp. C'est-à-dire que les détenus Juifs et les détenus non-Juifs ont vécu des expériences complètement différentes : les premiers étaient dans le camp simplement parce qu'ils étaient Juifs alors que les prisonniers politiques comme Semprun y étaient à cause de leur engagement et de leurs activités. Cette différence fondamentale transparaît dans l'écriture, comme nous le verrons. D'autre part, *Le mort qu'il faut* est le seul roman de Semprun qui se déroule tout entier dans le camp. En effet, l'action du *Grand voyage*, le premier roman de Semprun, se passe dans le train qui mène le narrateur et le « gars de Semur », son compagnon de voyage, à Buchenwald. Mis à part quelques prolepses qui décrivent très brièvement la vie dans le camp, le récit est composé d'analepses où le narrateur se remémore son arrestation, le camp de Joigny et ses aventures dans le maquis avec ses amis de la Résistance. La deuxième œuvre de Semprun qui traite du camp est *Quel beau dimanche!* (1980). Le camp y sert de toile de fond à une réflexion sur le désillusionnement du narrateur communiste : suite à la lecture de Chalamov et de Soljenitsyne, il réalise que ses

³⁶ Druker, *loc. cit.*, p. 337.

conceptions du bolchevisme étaient fausses et qu'il doit y renoncer parce que le camp, qu'il croyait antynomique au communisme, existe dans tout système totalitaire. Ce récit ponctué d'analepses et de prolepses laisse la vie à Buchenwald un peu de côté. *L'écriture ou la vie* (1994), pour sa part, comprend trois parties, dont la première se déroule presque entièrement dans le camp. Cependant, après avoir relu *L'écriture ou la vie* et *Le mort qu'il faut* (2001), nous avons trouvé ce dernier plus réussi par rapport à la représentation concrète du camp. Si *L'écriture ou la vie* se concentre sur le besoin d'écrire, le témoignage et la mémoire, en évoquant tout de même des espaces du camp, *Le mort qu'il faut* semble être l'aboutissement de toutes ces tentatives de représentation. En ce sens, Semprun, dans *Le mort qu'il faut*, pousse la représentation du camp jusqu'à son extrême limite. Délaissant les images qui sont devenues des clichés à force d'être évoquées dans tous les récits, tous les films et toutes les photographies abordant cette époque (les wagons à bestiaux, la place d'appel, les colonnes de détenus malades, ...), Semprun évoque des moments insolites, connus uniquement de ceux qui ont vécu l'expérience du camp. Semprun ouvre de la sorte la porte à une nouvelle représentation du camp de concentration.

Tous rescapés de la mort, ces auteurs présentent leur « autothanatographie³⁷ », soit le récit de la mort symbolique de leur vie préconcentrationnaire, afin de revenir à la vie et de donner une voix à tous les disparus. Échappés à Buchenwald ou à Auschwitz-Birkenau, Levi, Semprun et Wiesel s'interrogent tous sur la possibilité de représenter la vie (ou la non-vie) des camps de la mort en mettant par écrit leur expérience.

³⁷ Ursula Tidd, « The Infinity of Testimony and Dying in Jorge Semprun's Holocaust Autothanatographies », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, vol. 41, n° 4, 2005, p. 407.

Chapitre I : L'espace de la théorie ou la théorie de l'espace

Si c'est un homme de Primo Levi et *La nuit* d'Elie Wiesel ont déjà fait l'objet de plusieurs études littéraires, alors que *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun n'a presque pas été commenté par les critiques. En ce qui concerne l'analyse de l'espace romanesque, cependant, les critiques sont restés muets dans les trois cas. Pourtant, l'étude de l'espace romanesque nous permet de déceler un sens plus large, car « la structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers³⁸. » Nous proposons d'analyser la structure des espaces physiques dans les textes à l'étude afin d'avoir une vue d'ensemble de la structure de l'univers dont il est question, soit « l'univers concentrationnaire ». Cette analyse se concentrera sur les espaces *topiques*³⁹, c'est-à-dire les espaces essentiels au récit ou à l'intrigue. Il s'agira de voir comment le texte transmet ces espaces en interprétant la manière dont les mots forment les images spatiales qui, à leur tour, offrent une signification sociale ou culturelle.

À la suite de cette analyse spatiale, nous serons en mesure d'interpréter les choix poétiques des auteurs dans l'espace romanesque qu'ils ont construit. En effet, afin d'atteindre un certain degré de mimétisme, « la voix de l'auteur doit se faire la plus neutre possible⁴⁰. » L'auteur ne s'arroge plus aussi souvent l'omniscience de Dieu, il cède plutôt son pouvoir « aux personnages qui deviennent des relais de l'information⁴¹. » Malgré cela, la présence de l'auteur demeure perceptible par l'entremise de ces choix concernant le champ de vision et autres procédés littéraires.

³⁸ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier et al., Gallimard, Paris, 1973, p. 310.

³⁹ Terme emprunté à Algirdas Julien Greimas, *Maupassant : la sémiotique du texte*, Seuil, Paris, 1976, p. 99.

⁴⁰ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1992, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

I. Éléments d'analyse

La description

D'abord, il importe de considérer la manière dont le roman intègre l'espace dans sa diégèse. En fait, les paradigmes de la description à l'intérieur d'un récit nous permettent de l'analyser en fonction des espaces habités ou traversés par les personnages. Aussi, tous les lieux, qu'ils soient liés aux « points de rencontre ou de passage, [aux] lieux d'observation, de préparation ou de manipulation⁴² », contribuent à la matrice du récit, qui propose une nouvelle image du réel. Cette image réalisée du *Lager*, différente pour chaque auteur, rendra possible une représentation esthétique de l'enfer du camp.

Si nous considérons, comme le fait Henri Mitterand, que la description est une figure au même titre que les tropes parce qu'elle emploie une multitude d'images pour se manifester, il reste que son sens se développe en opposition à son économie, qui relativise son rôle en tant qu'ornement du récit et du langage, car elle permet un contraste entre instances descriptives et narratives. Ainsi, pour comprendre la véritable fonction de la description au sein du récit, il faut considérer ces problèmes selon trois axes : la narratologie, la stylistique et la rhétorique⁴³. En d'autres mots, la description use des éléments liés tant à la rhétorique (les tropes), qu'à la narratologie et à la stylistique pour se manifester.

D'un point de vue narratologique, il faut retrouver le lien qui existe entre la description et le récit qui leur permettent de créer, ensemble, la trame narrative tout en considérant le rôle du hasard ou de la fatalité de l'espace dans l'action du roman. Son rôle dans la structure et le

⁴²Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 8.

⁴³*Ibid.*, p. 15.

fonctionnement du roman relève de la rhétorique alors que la cohésion de l'énoncé descriptif se rapporte à la stylistique. En amalgamant ces trois considérations, nous serons en mesure de voir en quoi la description permet au lecteur de s'imaginer le lieu ainsi que le rôle de l'énoncé descriptif dans la diégèse.

La narratologie

L'analyse de l'instance descriptive ne suffit pas dans l'étude plus générale des espaces *topiques* d'un texte. Mis à part la poétique de la description, nous devons considérer la manière dont le texte dépend de la spatialisation pour exister. De ce fait, nous devons distinguer la localisation des faits de la description spatiale et de la « caractérisation spatiale des lieux⁴⁴ » romanesques afin de retenir les traits imaginaires transmis par l'auteur qui permettent au lecteur d'imaginer le lieu. Le style de l'auteur, repérable par le souffle, le cadrage et le mouvement de l'énoncé spatial, contribue à la perception du lecteur quant à la représentation de l'espace. La nature du lieu, son éclairage et son étendue ainsi que les sons, les matières et les couleurs des différents lieux et le mode d'occupation de l'espace⁴⁵ sont autant d'éléments à considérer dans la spatialisation romanesque. Prenons, par exemple, le son de la cloche du réveil qui hante Eliezer, le narrateur de *La nuit*, jusqu'au point où il finit par symboliser métonymiquement le camp au complet. Nous nous concentrerons aussi sur la façon dont les lieux sont caractérisés pour nous intéresser à la représentation du lieu dans l'imaginaire du lecteur et à la manière dont l'auteur s'y

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

prend pour exposer ce lieu. Cette caractérisation se fait à travers des concepts liés aux oppositions spatiales.

La fonction narratologique de la spatialisation, pour sa part, relève de la relation qu'entretient un espace romanesque avec un autre. L'auteur a-t-il choisi cet espace pour placer son personnage dans un contexte donné ou pour faire écho à d'autres lieux romanesques? Cette distinction a pour but, d'une part, de séparer les espaces topiques des autres et d'autoriser une mise en relation de certains espaces, d'autre part, comme nous le faisons dans le cas des deux scènes de départ chez Wiesel. De ces relations, nous retirerons un plan d'ensemble des lieux du récit, faisant correspondre certains espaces avec d'autres. Enfin, la poétique de l'espace repose non seulement sur le rôle de l'énoncé descriptif dans la diégèse, mais aussi sur la manière dont il est présenté par l'auteur.

La durée narrative

En entreprenant une étude des « nombreuses variations du rythme narratif⁴⁶ », nous pourrions différencier entre ces moyens de traiter la durée narrative. Pour ce faire, il est important de mesurer la « *constance de vitesse*⁴⁷ » du récit qui se définit par l'opposition entre la durée narrative et la durée textuelle : « la vitesse se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages⁴⁸. » À cela s'ajoutent les procédés par lesquels l'auteur joue avec la durée narrative qui se découpe, selon les théories de Gérard Genette, en scène, sommaire,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 123. L'auteur souligne.

⁴⁸ *Ibidem*.

pause et ellipse. Une instance où l'action est décrite de telle façon qu'elle semble se dérouler sous les yeux du lecteur, la scène s'oppose au sommaire, qui condense de longues périodes de temps en quelques phrases sans donner de détails sur l'action. La pause, quant à elle, sera le procédé dont il sera le plus question dans cette thèse, car elle représente un arrêt de l'action nécessaire aux commentaires et aux descriptions. Enfin, l'ellipse signale, par un blanc ou un silence, que l'auteur passe sous silence un événement qui s'est déroulé.

Le chronotope

La jonction entre l'économie de l'espace et celle du temps ne peut être divisée, comme le démontre Bakhtine dans son *Esthétique du roman*, car c'est «[d]ans le chronotope de l'art littéraire [qu']a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret⁴⁹. » Cette « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels⁵⁰ » se rapporte tant à la « ligne de vie [des] personnages⁵¹ » qui se découpe en « moments-lieux » ou en « moments-carrefours » qu'au destin de la société elle-même qui se matérialise « dans les transformations de son cadre de vie⁵². » Ainsi, si le chronotope de Bakhtine se réfère au développement du personnage en le plaçant dans une thématique spatio-temporelle, il se rapporte encore plus à la représentation romanesque réaliste en mettant en scène certaines longueurs, certains arrêts et certaines accélérations de la société. C'est ainsi dire qu'il doit exister une relation entre l'espace et la durée dans la description pour que celle-ci soit réaliste.

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Mitterand, *op. cit.*, p. 88.

⁵² *Ibidem*.

La focalisation

Afin de faire ressortir le sens plus profond d'un énoncé descriptif, il est essentiel de se poser les questions : « Qui voit? » et « Comment voit-il? » À ce sujet, Gérard Genette, dans *Figures III*, a consacré une partie de son chapitre sur le mode à la focalisation⁵³. Des trois types de focalisation, soit zéro, interne et externe, nous pouvons laisser de côté la focalisation zéro qui relève du narrateur omniscient, car nos trois narrateurs sont homodiégétiques. La focalisation interne, quant à elle, se divise sous trois axes : fixe, variable ou multiple. Une répétition successive d'un même évènement focalisé par plusieurs personnages, la focalisation interne multiple s'oppose à la focalisation variable, qui expose le point de vue de différents personnages, sans qu'ils racontent le même évènement. La focalisation fixe, pour sa part, relève du narrateur homodiégétique dans la mesure où l'auteur fait comprendre le récit à travers les yeux d'un personnage devenu narrateur. Cette dernière dominera les œuvres du corpus puisqu'il s'agit de récits écrits à la première personne du singulier où le narrateur participe à l'action. Cependant, nous verrons que les auteurs emploient parfois la focalisation externe afin de mettre l'accent sur la scène pour donner une vision d'ensemble. Chez Levi, par exemple, le regard du narrateur relève de la focalisation externe lorsque ce dernier nous décrit le train de l'extérieur alors qu'il se retrouve à l'intérieur du train. Aussi, le point de vue demeure-t-il essentiel à la description, car il établit un lien, et ce, uniquement dans la focalisation interne, entre la composition de l'énoncé et l'éthopée du personnage focalisateur.

⁵³ Genette, *op.cit.*, pp. 206-211.

Les concepts spatiaux

Les concepts spatiaux, définis par Lotman comme étant des oppositions spatiales telles qu'« ouvert-fermé », « haut-bas », « loin-proche », ont ceci de particulier qu'ils « se trouvent être un matériau pour construire des modèles culturels sans aucun contenu spatial [...]»⁵⁴. En d'autres mots, il est possible, d'après la caractérisation du lieu à l'étude, de délimiter un certain nombre de valeurs sociales découlant de la spatialisation sans oublier qu'un lieu demeure social tant et aussi longtemps que l'être humain y est représenté. Par exemple, un lieu éloigné pourra devenir mauvais parce qu'inconnu alors qu'un espace proche, donc connu, pourra être connoté positivement. Inversement, plusieurs modèles sociaux ont des caractéristiques spatiales. Dans les textes où les concepts spatiaux participent de la construction spatiale de l'univers romanesque, « le modèle spatial du monde devient [...] un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales⁵⁵. » Ainsi, les espaces romanesques agissent non seulement comme élément du réel, mais comme moyen de caractérisation du monde dans lequel ils s'inscrivent.

Notons, avant de poursuivre, que les espaces « clos-déclos » ou « fermés-ouverts » figurent parmi les plus importants de la littérature concentrationnaire. Le camp de concentration, espace clos par définition, s'oppose à tout ce qui existe à l'extérieur de ses murs, c'est-à-dire le monde déclos, ou libre. Cependant, dans son explication des espaces « clos-déclos », Lotman attribue à l'espace clos le sens de « natal », « chaud » et « sûr », comme l'utérus ou la maison⁵⁶ par exemple, alors que, dans la littérature concentrationnaire, la ville natale ou la maison relève

⁵⁴ Lotman, *op. cit*, p. 311.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 321.

plutôt de l'espace déclos parce qu'appartenant au monde d'avant et en dehors du camp. Le concept expliqué par Lotman se voit inversé dans le camp, car l'espace fermé brime au lieu de reconforter.

La frontière ou le seuil

Si dans toute opposition il existe un point de rencontre, la frontière représente le point commun du concept spatial « clos-déclos ». En effet, entre la fermeture et l'ouverture d'un espace, il existe un élément qui délimite cette frontière. Selon Lotman, la frontière a comme fonction de séparer l'espace du texte en deux, créant deux « sous-espaces, qui ne se recoupent pas mutuellement⁵⁷. » Ce qui caractérise essentiellement la frontière est son impénétrabilité; le seuil entre les deux sous-espaces doit être infranchissable. En d'autres mots, la frontière agit non seulement comme une délimitation entre deux types d'espaces, mais elle « constitue [aussi] l'une des caractéristiques essentielles [...] »⁵⁸ du texte parce que celui-ci se voit divisé en deux entités distinctes. Dans le cas qui nous concerne, la frontière la plus importante serait la porte d'entrée du camp, qui marque le passage du sous-espace déclos, libre, au sous-espace clos, le camp. Ce « trait topologique » souligne à la fois l'impénétrabilité de l'espace pour celui qui ne l'occupe pas déjà et les différences qui existent entre les deux espaces ainsi séparés. Plus encore, la frontière nous permet d'identifier deux types de personnages : « mobiles » et « immobiles »⁵⁹. Le premier, libre de traverser les frontières, contrôle ses déplacements dans l'espace alors que le deuxième, incapable de franchir librement les frontières, n'a pas le contrôle de son espace. Le

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 332.

franchissement d'une frontière constitue, en ce sens, un événement important, car il différencie, dans la littérature concentrationnaire, le détenu du maître ou le *Prominent* du *Muselmann*.

II. La réalité indicible : l'incipit comme entrée en matière

Les œuvres dites concentrationnaires traitent d'un sujet qu'on a souvent qualifié d'indicible. Dans une entrevue avec Stephen Lewis, Elie Wiesel affirme que « *[t]he Holocaust defied words, language, imagination, knowledge*⁶⁰ ». Pourtant, des dizaines de récits concentrationnaires tendent vers la vérité malgré cette prescription, rendue presque mythique, d'indicible. Pour ce faire, les auteurs font des choix narratologiques, stylistiques et rhétoriques quant aux lieux représentés, comme nous venons de le voir. Si les « effets de réel » se manifestent sous plusieurs formes, il reste que, selon Colette Becker dans *Lire le Réalisme et le Naturalisme*⁶¹, l'incipit demeure un moment privilégié pour créer un moment de réel par sa nature de passage du silence à la parole.

L'incipit: définition

S'il est entendu que la première impression est souvent la plus marquante, il va de soi que les premiers mots d'un texte sont parmi les plus significatifs. Le terme « incipit », dérivé du latin *incipit liber*, signifiait, à l'époque médiévale, d'une part, « [...] le début d'un nouveau texte (celui-ci n'ayant pas de titre), d'autre part, [le fait] de "présenter" le texte, à travers l'indication

⁶⁰ Elie Wiesel, « Elie Wiesel », *Art Out of Agony The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*, Stephen Lewis, CBC Entreprises/Les entreprises Radio-Canada, Montréal, 1984, p. 154.

⁶¹ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1992, p. 125.

de l'auteur et de son lieu de provenance (exemple typique de légitimation par la garantie de l'origine), l'indication générique, etc.⁶². » Employé plus récemment par les philologues pour désigner les premiers mots de textes archivés, le terme aurait été employé pour la première fois dans son sens esthétique dans *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit* d'Aragon, paru en 1969. En 1971, Claude Duchet récupérera le terme pour lui accorder son sens actuel : le « [...] début d'un texte, généralement d'un récit ou d'un roman⁶³. »

Selon son sens contemporain, l'incipit désigne la frontière entre « [...] la rumeur du monde [et] la netteté sans bavure de l'écrit [...]»⁶⁴. Si nous pensons le début du texte à rebours, il devient une possibilité parmi tant d'autres que nous pouvons interpréter en l'opposant aux « [...] traces des possibles réprimés [...]»⁶⁵. À la suite de ce choix de l'auteur, l'incipit place l'œuvre dans une tradition littéraire de modèles issus de l'« [...] intertexte presque inépuisable constitué par l'histoire du genre [...]»⁶⁶. Ainsi, l'incipit assure un premier contact entre le destinataire et le destinataire. En réalité, il s'agit d'établir un canal de communication qui orientera la réception du texte et qui supposera, en même temps, une certaine compétence chez le lecteur tout en en produisant une au cours de la lecture. Cette orientation est particulièrement importante dans la littérature concentrationnaire du fait que l'éthos de l'auteur doit être établi d'emblée. En d'autres mots, l'authenticité de l'œuvre dépend du vécu de l'auteur, à savoir s'il est

⁶² Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, Seuil, avril 1993, n° 94, p. 135.

⁶³ Pierre Popovic, « Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion* », *Bonheur d'occasion au pluriel : Lectures et approches critiques*, Marie-Andrée Beudet (dir.), Éditions Nota bene, Québec, 1999, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

⁶⁵ Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 7.

⁶⁶ Del Lungo, *loc. cit.*, p. 131.

véritablement un survivant des camps ou non. Enfin, l'incipit reste l'objet textuel idéal pour faire état du passage dynamique du « [...] non-dit à l'expression [...] »⁶⁷.

La définition la plus courante de l'incipit le limite aux premiers mots ou à la première phrase d'un texte. Cependant, Pierre Popovic affirme qu'il « [...] peut désigner une séquence plus ou moins longue du début d'un roman, séquence au terme de laquelle l'ensemble des principales conditions de lisibilité et de recevabilité du texte peut être tenu pour établi »⁶⁸. » Del Lungo, pour sa part, considère l'incipit comme la « [...] première unité du texte [...] »⁶⁹, en d'autres mots, le premier fragment textuel. Il propose les critères possibles de découpages suivants pour délimiter l'incipit : un effet de clôture ou une fracture, soit formelle (un espace ou un blanc dans le texte), soit thématique. Ce dernier critère est surtout représenté par des effets narratifs : le passage d'une narration à une description, un changement de voix ou de niveau narratif, un changement de focalisation, un changement de temporalité ou de spatialité, etc. Chez Semprun, par exemple, la fin de l'incipit est perceptible par la répétition de la première phrase du livre ainsi que par un changement dans la narration qui passe du discours indirect au discours direct. Notons toutefois, comme le souligne Popovic, que la sélection de l'incipit doit relever d'une compréhension de l'ensemble du texte, car il entretient des liens constants avec le texte qui suit.

⁶⁷ Duchet, *loc. cit.*, p. 7.

⁶⁸ Popovic, *loc. cit.*, p. 22.

⁶⁹ Del Lungo, *loc. cit.*, p. 135.

Le paratexte

Si nous pouvons déterminer la fin de l'incipit, comment, à l'opposé, délimiter son début? Le paratexte (ou plutôt le péri-texte tel que défini par Genette dans *Seuils*⁷⁰) devrait-il être inclus dans l'incipit? À ce sujet, Del Lungo distingue les éléments du péri-texte par rapport à l'incipit, car le titre ne peut pas faire partie de l'incipit puisqu'il s'adresse à un lecteur potentiel et non réel. C'est-à-dire que plusieurs personnes liront le titre d'un livre sans lire le texte en entier. Il ne sera pas question du paratexte dans notre analyse pour cette raison et parce que cet élément textuel est remis en question de plusieurs manières dans la littérature concentrationnaire, la plus évidente étant l'absence systématique de titre rhématique. En d'autres termes, les titres dans la littérature concentrationnaire ne donnent habituellement aucune information sur le récit ou sur les événements racontés dans le livre⁷¹. Par contre, la préface *peut* relever de l'incipit si elle permet une fictionnalisation. Les instances de la préface, telles qu'établies par Genette, déterminent le lieu, le moment, le destinataire et le destinataire de la préface. Dans le cas qui nous concerne, il importe de considérer les différents types de préfaces quant au destinataire⁷². Parmi les divers types proposés par Genette, c'est la préface actorial fictive ou, à la limite, apocryphe, que Del Lungo propose d'inclure dans l'incipit, car elle est attribuée à un personnage fictif et non

⁷⁰ Genette insère dans la notion de paratexte celle de péri-texte qui se réfère aux éléments paratextuels qui se placent « [...] autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre, ou la préface, et parfois inséré[s] dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...] » (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 11).

⁷¹ Pour une étude approfondie du paratexte dans la littérature concentrationnaire, voir l'article de Lucie Bertrand, « Littérature concentrationnaire et paratexte », *Loxias*, mis en ligne le 14 mars 2008, <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2141>, consulté le 24 janvier 2010.

⁷² Genette souligne premièrement que c'est « [...] l'auteur prétendu, identifié par mention explicite [...] » (Genette, *Seuils*, p. 181) que nous recherchons et non l'auteur véritable de la préface. Ainsi, il différencie la préface auctoriale ou autographe, rédigée par l'auteur réel ou prétendu du texte, de la préface actoriale, attribuée à un personnage de l'action, et, finalement, de la préface allographe, écrite par une tierce personne. À cette première catégorie qui concerne le rôle du préfacier, Genette juxtapose le degré de vérité de la préface. Une préface authentique relève donc d'une personne réelle tandis qu'une préface apocryphe est faussement attribuée à une personne réelle. De même, une préface fictive relève d'une personne imaginaire. Genette croise ses deux catégories pour identifier neuf types de préface dont la plus employée serait la préface auctoriale authentique.

à l'auteur ou à un tiers parti. Donc, si l'incipit est « [...] un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction [...] »⁷³, la préface ne peut s'y juxtaposer que si elle participe de la fiction. Nous verrons que des deux préfaces dont il sera question, soit celle de Primo Levi dans *Si c'est un homme* (préface auctoriale authentique) et celle de François Mauriac dans *La nuit* (préface allographe authentique), ni l'une ni l'autre ne font partie de la fiction, donc elles ne seront pas incluses dans l'incipit.

Les fonctions de l'incipit

Comme nous l'avons dit, l'incipit représente le seuil entre la réalité et la fiction mais, en même temps, il doit faire avancer l'histoire, « [...] justifier son droit à la parole et légitimer son acte de commencement [...] »⁷⁴. Justement, le début du texte, comme l'exorde rhétorique, doit « [...] exorciser l'arbitraire du début [...] »⁷⁵. Pour ce faire, Del Lungo propose que l'incipit se divise en quatre nécessités : « [...] commencer le texte [...] intéresser le lecteur [...] mettre en scène la fiction [et] mettre en marche l'histoire [...] »⁷⁶, qui sont représentées par quatre fonctions : la fonction codifiante, la fonction séductive, la fonction informative et la fonction dramatique, respectivement.

La fonction codifiante sert à établir un code spécifique qui orientera la réception et situera le texte par rapport à l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, le lecteur doit être en mesure de percevoir certaines informations concernant le texte dès l'incipit. Ces informations peuvent être

⁷³ Del Lungo, *loc. cit.*, p. 137.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

sous la forme d'un discours métatextuel sur le code, le genre ou le style du texte, ce que Del Lungo nomme la codification directe. La codification peut aussi être indirecte lorsqu'elle se fait par références transtextuelles ou même implicite lorsque le code est exposé par des « [...] signes latents et des références implicites qui orientent sa réception⁷⁷. » L'incipit de Levi, par exemple, utilise la codification indirecte car, dès la première phrase, le narrateur déclare : « J'avais été fait prisonnier par la Milice fasciste le 13 décembre 1943⁷⁸. » Justement, la réception est tout de suite orientée par la référence implicite au régime nazi et à une arrestation.

La deuxième fonction de l'incipit sert à attirer le lecteur et lui donner envie de poursuivre sa lecture. Del Lungo propose quatre configurations textuelles qui seraient « [...] à la base de la production d'intérêts [...] »⁷⁹ : l'énigme, l'imprévisibilité, le pacte de lecture et le début *in medias res*. Comme nous l'avons dit précédemment, le pacte de lecture proposé dans la littérature concentrationnaire repose sur l'éthos de l'auteur, car le lecteur s'attend à ce que ce qui est raconté se soit réellement déroulé. Ce désir d'authenticité se manifeste notamment dans la controverse qui entoure *Treblinka* de Jean-François Steiner, publié en 1966, par exemple.

La fonction informative, quant à elle, permet au lecteur de se représenter l'univers fictionnel à partir d'informations sur le texte (cela relève principalement de la fonction codifiante), le référent ou la fiction qui agissent comme des points de repère. Cette fonction concerne l'abondance ou l'insuffisance d'information présente dans l'incipit. Cela peut aller d'une saturation d'éléments référentiels à une raréfaction, comme il est le cas chez Semprun où

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987, p. 11.

⁷⁹ Del Lungo, *op. cit.*, p. 140.

le lecteur n'est pas informé explicitement du lieu dans lequel il se retrouve, ou même de la raison d'être du récit, dans l'incipit.

Finalement, la fonction dramatique met en scène l'histoire soit progressivement, de manière différée ou *in medias res*. Notons aussi que Del Lungo propose sa propre définition du concept de *in medias res* qui s'oppose en partie à celle développée par Genette et Huet⁸⁰. Cette dernière fonction se concentre sur l'instant auquel débute la narration. Del Lungo établit trois moments propices au début de l'histoire, soit « [...] au moment du début absolu [...] »⁸¹ qu'il nomme genèse, soit dans un moment périphérique de l'action ou dans un moment cardinal de l'action. Ses moments sont classés selon deux axes : la dramatisation immédiate ou retardée. Dans le premier cas, le lecteur est lancé dans l'action dès la première phrase (*in medias res*) tandis que dans le deuxième, le début de l'action est différé pour faire place aux descriptions informatives qui ont une fonction introductive. Nous verrons que les œuvres du corpus mettent en scène l'histoire de façon unique. Le narrateur du *Mort qu'il faut* lance son lecteur directement dans l'action à travers un début *in medias res* alors qu'Eliezer, dans *La nuit*, sursoit le commencement de l'action en employant un ton itératif pendant les premières pages. Chez Levi, le récit de l'internement débute de manière progressive, en commençant par l'arrestation.

⁸⁰ Genette et Huet affirment que « [...] cette expression latine [désigne] tout incipit qui, ne suivant pas l'ordre chronologique "brut", jette le lecteur "en plein argument" » (Del Lungo, *op. cit.*, p. 144.). Toutefois, Del Lungo est de l'avis que le début *in medias res* se résume plutôt à un procédé qui « [...] réalise une entrée directe dans l'histoire sans aucun élément informatif ou introductif explicite, et qui produit un effet de dramatisation, surtout lorsqu'il s'ouvre sur un moment cardinal et décisif de l'action. » (Del Lungo, *op. cit.*, p. 144.) Ainsi, l'incipit peut ne pas commencer au début chronologique de l'histoire et ne pas être considéré comme *in medias res* s'il ne lance pas le lecteur immédiatement dans l'action sans information et introduction. En ce sens, la définition de Del Lungo rejoint ce qu'entendait Horace lorsqu'il écrivit : « *Semper ad eventum festinat, et in medias res, Non recusat* [...] » (Horace, *Art Poétique*, [S.l. : S.n., 19--?], p. 20). En effet, cette expression, utilisée par Horace dans son *Art poétique*, ne participe pas de la chronologie mais bien du fait d'être « lancé au milieu des faits » (Horace, p. 20). L'économie de ces stratégies sert elle aussi à la séduction.

⁸¹ Del Lungo, *op. cit.*, p. 140.

III. Conclusion

Nous proposons donc, à travers les éléments exposés ci-dessus, une analyse des trois œuvres du corpus, soit *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit* d'Elie Wiesel et *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun, qui saura mettre à la lumière les façons dont ces auteurs représentent le camp de concentration. Ces auteurs arriveront-ils à transmettre leur expérience par l'entremise des espaces romanesques qu'ils construisent? Ce n'est qu'en considérant les différents éléments pertinents à la spatialisation romanesque que nous pourrons évaluer la possibilité de représentation qu'offrent les espaces. Justement, nous nous attarderons spécialement aux descriptions spatiales et aux éléments topographiques.

Nous entamerons chaque analyse par une étude du fonctionnement de l'incipit et des éléments spatiaux qui y figurent, s'il y a lieu. Nous passerons ensuite à une analyse de l'espace propre à chaque livre. Par exemple, il s'agira de la déshumanisation de l'espace chez Levi, alors que la désacralisation du camp figurera dans l'analyse de Wiesel. En vérité, puisque la représentation de l'espace diverge dans chaque cas, il est impossible de traiter des mêmes concepts dans chaque chapitre analytique. Bien qu'il y ait certaines ressemblances dans la représentation de l'espace, telles que la présence d'une infirmerie et la difficulté de déplacement des détenus, les représentations varient pour plusieurs raisons que nous évoquerons dans la conclusion de notre thèse.

Chapitre II : *Si c'est un homme de Primo Levi*

Chimiste de profession, Primo Levi est né à Turin en 1919 dans une famille juive italienne libérale. Au cours des années 1930, alors que le fascisme et ses lois antijuives faisaient leur entrée en Italie, la famille Levi ainsi que les autres Juifs de naissance italienne, n'ont pas été affectés immédiatement par ces lois raciales, car « le gouvernement omit d'exploiter ses décrets, et souvent même de les appliquer⁸² » avant. En effet, les rapports entre Juifs et non-Juifs en Italie différaient grandement de ceux dans les autres pays annexés, car « [l]es Juifs avaient été rapidement et totalement assimilés dans la vie italienne⁸³. » Ainsi, en 1937, Primo Levi a pu commencer des études en chimie à l'Université de Turin. Ce n'est qu'à l'automne 1938 que le gouvernement fasciste italien a institué des lois antijuives sérieuses, alors que les camps de Dachau et de Saschenhausen étaient déjà en marche en Allemagne. Ces lois ont affecté directement Levi, malgré le fait qu'il n'était pas un Juif pratiquant – il se déclare lui-même « laïc⁸⁴ » -, qui n'a pas pu trouver d'emploi à Turin à la fin de ses études, car « les décrets antisémites excluait les Juifs de l'armée, de la fonction publique et du parti [...]»⁸⁵. Toutefois, insatisfaits des mesures prises contre la « question juive », les Allemands ont informé leur principal allié qu'ils « voulaient avoir toute liberté d'action, au moins dans les territoires qu'ils contrôlaient, après le 31 mars 1943⁸⁶. » Et Himmler d'ajouter qu'« il souhaitait l'application de mesures parallèles à celles qui étaient en vigueur en Allemagne [...]»⁸⁷ dans les territoires

⁸² Raul Hilberg, « I was not there », *Writing and the Holocaust*, Berel Lang (ed.), New York, Holmes and Meier, 1988, p. 1223.

⁸³ *Ibid.*, p. 1224.

⁸⁴ Primo Levi, *Le devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, trad. Joël Gayraud, Mille et une nuits, Paris, 1995, p. 33.

⁸⁵ Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, p. 1230.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1236.

⁸⁷ *Ibidem*.

italiens sous contrôle nazi. C'est ainsi qu'une nuit de décembre 1943, alors que « les deux premiers transports quittèrent l'Italie du Nord avec mille Juifs : destination Auschwitz⁸⁸ », que le groupe de résistants dont faisait partie Levi, réfugié dans les montagnes, est capturé par les nazis. Pensant qu'il serait tué sur le coup en tant que résistant, il s'est déclaré d'origine juive.

I. L'incipit : du refuge à l'internement

Primo Levi entame le témoignage de son expérience concentrationnaire par une préface auctoriale authentique. Il affirme avoir écrit *Si c'est un homme* non pour ajouter « [...] à ce que les lecteurs du monde entier savent déjà sur l'inquiétante question des camps d'extermination [...] » mais pour « [...] fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine⁸⁹. » Suit un poème, lui aussi auctorial, adressé au lecteur et qui réclame la transmission : « Gravez ces mots dans votre cœur / Pensez-y chez vous, dans la rue, / En vous couchant, en vous levant : / Répétez-les à vos enfants. » (*SCH* p. 9) Ces deux entités « préfacielles⁹⁰ », bien qu'elles ne fassent pas partie de l'incipit, car elles ne relèvent pas de la fiction, justifient la prise de parole de Levi, qui désire transmettre son expérience dans l'espoir que l'atrocité du *Lager* ne se répète plus.

L'incipit, quant à lui, s'ouvre sur une affirmation qui confirme la nature testimoniale du récit : « J'avais été fait prisonnier par la Milice fasciste le 13 décembre 1943. » (*SCH* p. 11) Le

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1251.

⁸⁹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Marine Schruoffeneger (trad.), Paris, Julliard, Collection « Pocket », 1987, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SCH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹⁰ Terme emprunté à Gérard Genette dans *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 164.

lecteur se retrouve, dès les premiers mots du texte, face à un véritable témoin, ce qui oriente la réception du texte, à savoir un témoignage véridique de la vie dans un camp de concentration nazi. En nous appuyant sur l'analyse fonctionnelle de l'incipit de Del Lungo⁹¹, nous pouvons établir certaines fonctions propres à l'incipit de *Si c'est un homme* qui commence à la page 11 et se termine à la fin de la page 16. De type progressif, l'incipit présente plusieurs informations qui, dans le cadre de leur fonction informative, établiront un lien entre le lecteur et le savoir référentiel que Levi lui attribuait déjà dans sa préface. En même temps, l'incipit servira à séduire le lecteur par l'entremise d'un pacte de lecture selon lequel l'histoire qui sera racontée est véridique et vérifiable. Finalement, de notre avis, l'incipit de *Si c'est un homme* met en scène l'histoire de manière progressive car il débute là où l'histoire du camp commence pour chaque *Haftling*⁹² : l'arrestation. Bien que la narration ne s'ouvre pas sur le premier instant chronologique du narrateur, sa naissance, cet incipit ne peut pas être considéré comme *in medias res* car le narrateur fournit plusieurs informations au lecteur : le moment de l'arrestation, ces circonstances, etc. Tel qu'illustré dans le chapitre théorique, l'incipit *in medias res* doit lancer le lecteur dans l'action sans lui fournir d'information ou d'introduction, ce qui n'est pas le cas dans *Si c'est un homme*.

En ce qui concerne l'espace, une opposition spatiale se délimite dès les premiers paragraphes du texte. L'espace initial dont fait état le narrateur est « la montagne » (*SCH* p. 11), un espace ouvert. S'y trouvait « [...] une foule d'individus de tous bords, plus ou moins sincères, qui montaient de la plaine dans l'espoir de trouver auprès de nous une organisation inexistante [...] un peu de protection, un refuge, un feu où se chauffer, une paire de chaussures. » (*SCH* p.

⁹¹ Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, avril 1993, n° 94.

⁹² Mot allemand pour prisonnier ou détenu du camp.

12) Ce vaste espace montagneux, lieu de cachette pour les dissidents du « régime ségrégationniste » (*SCH* p. 11) urbain, sera violé par des soldats fascistes qui « [...] firent irruption dans [le] refuge à la pâle clarté d'une aube de neige [...] » (*SCH* p. 12). La violation du refuge, espace ouvert, mènera le narrateur dans le premier de plusieurs espaces fermés : le camp d'internement de Fossoli. Ce camp, « [...] destiné aux prisonniers de guerre anglais et américains, qui accueillait désormais tous ceux – et ils étaient nombreux – qui n'avaient pas l'heur de plaire au gouvernement de la toute nouvelle république fasciste [...] » (*SCH* p. 13), accueillera de plus en plus de prisonniers jusqu'au moment où on annoncera, à la surprise des détenus, la déportation de tous les Juifs. De ce deuxième déplacement forcé, vers une « [d]estination inconnue » (*SCH* p. 14), rien ne sera dévoilé, sauf qu'il sera long : « Ordre de se préparer pour un voyage de quinze jours. » (*SCH* p. 14) Contrairement au héros romanesque canonique, qui établit son identité à partir des choix spatiaux qu'il fait, – pensons notamment à Fabrice del Dongo ou Julien Sorel, qui fabriquent leur destin en se déplaçant, en allant à droite plutôt qu'à gauche – le narrateur n'est plus maître de son destin, dans la mesure où il ne contrôle plus ses déplacements dans l'espace. Ayant parlé avec des réfugiés, les internés Juifs de Fossoli savent ce qui les attend : la mort. Malgré cette certitude, les mères juives s'occupent à donner à l'espace fermé qui les entoure, représenté par la frontière infranchissable des barbelés, un semblant de tendresse : « [...] elles lavèrent les petits, firent les bagages, et à l'aube les barbelés étaient couverts de linge d'enfant qui séchait au vent [...] » (*SCH* p. 15). Symbole de l'abjection au sens où l'entend Julia Kristeva⁹³, cette image montre que dans le plus horrible des lieux, l'être humain arrive à demeurer homme.

⁹³ « [l]'abjection du crime nazi touche à son apogée lorsque la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui,

L'incipit se clôt sur une scène pieuse où les Juifs de Fossoli prennent conscience de « l'antique douleur du peuple qui n'a pas de patrie, la douleur sans espoir de l'exode que chaque siècle renouvelle. » (*SCH* p. 16) Cette clôture est manifeste, car elle marque un seuil entre la nuit et « l'aube » (*SCH*, p.17), mais aussi parce que ce passage est suivi d'un blanc dans le texte, dans l'édition originale⁹⁴. De plus, il s'agit d'un changement de temporalité, car on passe de la nuit à « l'aube [qui les] prit en traître [...] » (*SCH* p. 17). Ainsi, une nouvelle phase s'entame, celle du voyage en train vers le *Lager*, celle de l'ultime déplacement.

II. Le *Lager* : espace cyclique

La fermeture des espaces, entreprise dès l'internement du narrateur dans le camp de Fossoli, se poursuit dans le train qui mènera les détenus à Auschwitz. Avant d'arriver au camp d'extermination, ils sont embarqués dans un train de marchandises dans lequel ils seront « [...] entassés sans pitié comme un chargement en gros, hommes, femmes et enfants, en route pour le néant, la chute, le fond. » (*SCH*, p. 18) Le narrateur décrit brièvement le train, son regard voyant le train de l'extérieur, comme s'il était le témoin de cette scène violente. Il oppose son regard, toujours à l'extérieur des wagons – « [i]l y avait douze wagons pour six cent cinquante personnes [...] » (*SCH*, p. 18) –, à son corps et à ceux des autres détenus, embarrés dans les wagons qui étaient « fermés de l'extérieur » (*SCH*, p. 18). Cette scission entre le corps et le regard participe d'un effet littéraire qui rend cette description à la fois factuelle et esthétique. Factuelle parce

dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort : à l'enfance [...] » Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

⁹⁴ Dans l'édition américaine et italienne de *Si c'est un homme*, nous retrouvons, à la suite de la scène pieuse, le premier blanc du texte. Ce dernier est caché dans l'édition française à cause de la mise en page.

qu'elle dévoile le véritable fonctionnement de la déportation massive des Juifs organisée par Eichamnn, mais aussi esthétique car il est impossible que le narrateur ait vu son propre train de l'extérieur puisqu'il y était enfermé. En effet, les détenus se situent dans l' « [...] un de ces convois allemands, de ceux qui ne reviennent pas, et dont [ils] av[aient] entendu si souvent parler, en tremblant, et vaguement incrédules. » (*SCH*, p. 18) Ainsi, l'espace dans lequel se retrouvent les détenus leur est familier, car ils en ont entendu parler, et mystérieux, car « [...] cette fois c'est [eux] qui [sont] dedans. » (*SCH*, p. 18) Ce rapport entre l'incrédulité vague des détenus, pour reprendre les termes de Levi, et la réalité de l'expérience rejoint la pensée de Rachel Falconer. Elle affirme que le train mène les détenus d'une réalité historique au « mythe » du camp, lequel existe seulement pour celui qui en a eu l'expérience⁹⁵. Mythique, d'une part, parce qu'incroyable, et, d'autre part, parce qu'inaccessible au monde extérieur. Le camp, comme le train, isole les détenus entièrement. Dans les wagons, les prisonniers deviennent invisibles aux yeux des autres, comme nous le démontre ce passage : « [...] les soldats de l'escorte éloignaient quiconque tentait de s'approcher du convoi [...] » (*SCH*, p. 20) rendant « [l']appel rarement entendu [...] » (*SCH*, p. 20).

Le narrateur ne laissera transparaître aucune ouverture physique dans cet espace frigorifique et sombre d'où l'on ne voyait l'extérieur qu'« [à] travers une lucarne [...] » (*SCH*, p. 19). Malgré cela, il oppose, au train les menant à Auschwitz, au « fond », celui du retour. « La pensée du retour ne me quittait pas, affirme-t-il, je me torturais à imaginer ce que pourrait être la joie surhumaine de cet autre voyage : les portes grandes ouvertes car personne ne penserait plus à fuir [...] » (*SCH*, p. 19). Mise à part l'opposition évidente entre les portes « grandes ouvertes » et

⁹⁵ Rachel Falconer, « Auschwitz as Hell », dans id., *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives Since 1945*, Edinburgh (Royaume-Uni), Edinburgh University Press, 2005, p. 69.

les « portes [qui] s'étaient aussitôt refermées [...] » (*SCH*, p. 19) du train vers Auschwitz, ce train rêvé serait ouvert psychologiquement, car personne ne voudrait s'en sauver. Cependant, le narrateur tue cet espoir dans l'œuf en affirmant que des quarante-cinq détenus dans son wagon, seulement quatre ont entrepris le voyage du retour. Avant l'arrivée à Auschwitz, le narrateur se permet cette bribe d'espoir, mais, à la suite de plusieurs mois d'internement, il conclut : « [...] nous ne reviendrons pas. Nous avons voyagé jusqu'ici dans les wagons plombés, [...] nous avons fait cent fois le parcours monotone de la bête au travail, morts nous-mêmes avant de mourir à la vie, anonymement. Nous ne reviendrons pas. » (*SCH*, p. 81) En fait, Levi rejette la possibilité d'un jour pouvoir « revenir » au monde d'avant, idée qu'il réaffirme à la fin de *La Trêve*, récit du retour au bercail : « je suis à nouveau dans le Camp et rien n'était vrai que le Camp⁹⁶. »

Arrivé à destination, le train s'ouvre sur un nouveau spectacle, celui d'Auschwitz, lieu alors inconnu des détenus. Le seuil qui sépare le wagon et le quai qui « fourmillait d'ombres » (*SCH*, p. 22) n'est pas décrit par le narrateur. Comme c'est le cas pour le seuil entre l'Enfer et la « forêt obscure » chez Dante, le narrateur de Levi n'insiste pas sur celui entre le train et le quai⁹⁷. Malgré cela, un changement de clarté s'opère, qui nous indique que nous venons de franchir un seuil : les détenus passent de l'obscurité du train au quai « éclairé par des projecteurs » (*SCH*, p. 22). Il reste que le passage demeure abrupt et discontinu dans la mesure où le narrateur déclare, au moment où les portes s'ouvrent : « Et brusquement ce fut le dénouement. » (*SCH*, p. 21) Ce premier seuil franchi sera le dernier, car le narrateur se considère déjà à la fin. En ce sens, Falconer explique que puisque Levi est déjà au « fond » dès l'arrivée dans son enfer, Auschwitz, tous les autres seuils qu'il aura à franchir ne seront qu'une répétition du premier. Ainsi, les autres

⁹⁶ Primo Levi, *La Trêve*, Emmanuelle Genevois-Joly (trad.), Paris, Grasset & Fasquelle, 1966, p. 249.

⁹⁷ Falconer, *op. cit.*, p. 68.

passages ne s'inséreront pas dans une descente graduelle au « fond », mais plutôt comme une affirmation de cette première et ultime descente⁹⁸. Cette idée se renforce au cours du deuxième chapitre, nommé « Le fond », dans lequel le narrateur, après avoir traversé la porte d'Auschwitz, s'exclame : « C'est cela l'enfer. » (*SCH*, p. 26)

À ce sujet, les portières d'Auschwitz, comme la plupart des portes menant aux différents *Lager*, ont une inscription sur elles. Dans le cas d'Auschwitz, les Allemands ont écrit « *Arbeit Macht Frei* », c'est-à-dire, « le travail vous libérera ». Ces mots, d'une ironie grotesque, pour employer les termes de Nicholas Patruno, font écho à l'inscription gravée sur les portes de l'Enfer de Dante⁹⁹ : « Vous qui entrez laissez toute espérance¹⁰⁰ ». En effet, puisque la seule façon d'être « libéré » du camp est d'y mourir, l'espoir dont faisait toujours preuve le narrateur avant d'arriver est abandonné aux portes d'Auschwitz. Le paradoxe de cette intertextualité, toutefois, comme l'affirme Patruno, est que l'enfer de Dante est fictif alors que celui de Levi est réel.

Pour revenir au seuil que traversent les détenus, nous ajouterons que ce passage les laisse à jamais transformés et sans possibilité de retour vers leur état préconcentrationnaire. Une fois qu'ils auront traversé les portes leur annonçant leur propre mort, le camp se refermera sur eux, comme un cercle. D'autres cercles s'ajouteront au premier, faisant de l'enfer de Levi un amalgame de sphères séparées. Nous verrons que malgré l'ouverture des portes accueillant les détenus, tous les espaces concentrationnaires sont clos dans le sens qu'il n'existe aucune

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Nicholas Patruno, *Understanding Primo Levi*, collection « Understanding Modern European and Latin American Literature », James Hardin (éd.), University of South Carolina Press, p. 13.

¹⁰⁰ Dante, *La divine comédie. L'enfer*, Jacqueline Risset (trad.), Paris, Flammarion, 1985, Chant III, vers 9, p. 43.

continuité entre eux. Pour illustrer cette réalité mise au jour par Levi, nous nous pencherons sur un lieu en particulier, le *Krankenbau*, l'infirmierie du camp.

III. Le *Krankenbau* (K.B.) : entrée improbable

Si l'entrée dans le camp est marquante par une absence de description, l'entrée au K.B. l'est par son abondance. Le narrateur nous explique minutieusement toutes les étapes qui mènent à l'admission au K.B., de la file d'attente à l'« examen » médical. L'ampleur de cette description marque l'importance qu'attribue le narrateur au manque de continuité entre le cercle du camp et celui de l'infirmierie. Toutes les étapes requises pour franchir le seuil du K.B., comme le fait remarquer le narrateur, dissuaderaient quiconque « de se soumettre à la légère à un cérémonial aussi compliqué. » (*SCH*, p. 67) La description exhaustive, non pas du lieu comme tel, mais des façons dont on (ne) peut (pas) y accéder renforce effectivement cette idée selon laquelle il n'existe aucune communicabilité entre le K.B. et le reste du camp¹⁰¹.

Malgré son statut d'infirmierie, le K.B. ne représente pas une ascension vers un espace plus hospitalier. Au contraire, pour le narrateur, « [l]e K.B. c'est le Lager [...] » (*SCH*, p. 80) dans la mesure où le détenu ne contrôle pas plus son espace ici que dans l'enceinte du camp. (*SCH*, p. 22) De la même manière qu'il prend conscience que son « destin est parfaitement impénétrable, toute conjecture est arbitraire et littéralement dépourvue de fondement » (*SCH*, p. 50) après s'être demandé « [j]usqu'à quand » (*SCH*, p. 50) cette routine infernale durerait, le narrateur « [renonce] à comprendre » (*SCH*, p. 69) les décisions qui s'opèrent au K.B. Alors,

¹⁰¹ Cette idée est aussi présente dans *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre.

comme dans ce premier cercle infernal que symbolise le camp, ce deuxième cercle isole le détenu dans son espace, ne lui laissant aucun contrôle et aucune possibilité de circulation libre : « Ici comme ailleurs, décrit le narrateur, tout l'espace est occupé par des couchettes à trois niveaux disposées sur trois rangs et séparées par deux couloirs extrêmement étroits. » (*SCH*, p. 71-72) Encore une fois, la description joue un rôle important ici, car elle nous permet de sentir cette proximité déplaisante, cet amas de corps malades qui habitent tout l'espace, entravant le déplacement. Bien que certains détenus arrivent à « [se] rend[re] visite d'une couchette à l'autre » (*SCH*, p. 81) pour discuter, l'espace demeure sous contrôle nazi : par la sélection quotidienne. Le détenu qui arrive à échapper à la sélection et à guérir repasse le seuil qui sépare le K.B. et le camp : il doit réintégrer le *Lager*.

De retour dans le camp, le détenu doit recommencer à zéro. Ayant laissé ses « possessions » à l'entrée du K.B., il doit suivre « une pénible et dangereuse période de remise en train. » (*SCH*, p. 83) Ces gouffres qui existent entre les différents lieux concentrationnaires encouragent l'aliénation des détenus, qui doivent perpétuellement recommencer l'expérience, se « [re]creuser un trou » (*SCH*, p. 84). Les refuges qui se créent n'aideront pas les détenus à faire face à l'hostilité d'Auschwitz.

Avant de poursuivre, notons que dans les trois œuvres du corpus, le K.B. est un lieu qui permettra au narrateur d'échapper, malgré tout, à la mort. Dans *Si c'est un homme*, le rôle du K.B. dans la survie n'est pas explicite même si le fait d'être resté au camp après la fuite des nazis parce qu'il se trouvait dans l'infirmerie a certainement joué un rôle dans la survie du narrateur. En vérité, comme nous le découvrirons au cours de l'analyse de *La nuit* de Wiesel, la marche de plusieurs jours, suivie par un voyage en train, et ce durant une période très froide de l'année,

jusqu'à Buchenwald, aura clamé la vie de centaines de détenus. Sans mentionner que le camp de Buchenwald ne sera libéré qu'en avril 1945 alors qu'Auschwitz fut libéré à la fin du mois de janvier 1945¹⁰².

IV. Auschwitz : un lieu infernal

Nous avons brièvement évoqué l'intertextualité entre l'*Enfer* de Dante et *Si c'est un homme* de Primo Levi. Cette intertextualité ne se limite pas à une manifestation des connaissances culturelles de Levi mais plutôt à la nécessité d'établir un lien avec la représentation littéraire par excellence de l'enfer¹⁰³. En vérité, l'œuvre de Dante agit comme un parallèle littéraire où la structure et la forme de l'enfer ont déjà été établies. En même temps, l'enfer de Dante « *[has] provided the author with a hell to which he can compare his own*¹⁰⁴. »

S'il est vrai qu'il n'y a aucune continuité entre les espaces à l'intérieur du camp et que les lieux dont nous avons discuté jusqu'à maintenant demeurent fermés, il importe de considérer Auschwitz comme un espace en soi. Le narrateur prend la peine de nous décrire la topographie du camp: « Nous avons une idée de la topographie du Lager; c'est un carré d'environ six cents mètres de côté, clôturé par deux rangs de barbelés, dont le plus proche de nous est parcouru par un courant à haute tension. » (*SCH*, p. 42) De cette description exhaustive – suit une liste de tous les immeubles et de leur emplacement dans l'enceinte du camp – retenons l'adjectif « clôturé »,

¹⁰² Le camp d'Auschwitz-Birkenau fut libéré par les Soviets le 27 janvier 1945.

¹⁰³ Patruno, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22. Plusieurs études ont été consacrées aux liens implicites et explicites entre ces deux textes, dont celle de Risa Sodi, *A Dante of Our Time*. Il ne s'agira pas ici de reprendre ces études mais de démontrer comment Levi représente Auschwitz comme un enfer moderne : « C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, ce doit être cela [...] » (*SCH*, p. 26).

qui définit proprement le *Lager*. Une deuxième description du camp fait écho à celle-ci; Levi y insiste encore une fois sur la clôture qui entoure les détenus : « De toutes parts, l'étreinte sinistre du fer en traction. Nous n'avons jamais vu où ils finissent, mais nous sentons la présence maligne des barbelés qui nous tiennent séparés du monde. » (*SCH*, p. 59) La fermeture, représentée ici par la clôture de barbelés, isole ce monde concentrationnaire de l'univers extérieur par ses barrières.

De façon similaire, chez Dante, Virgile décrit le cinquième cercle de l'enfer comme « le lieu le plus bas et le plus obscur / et le plus loin du ciel qui enclot toutes choses¹⁰⁵ ». Séparé du monde extérieur, l'enfer de Dante se caractérise lui aussi par l'impossibilité de passer d'un cercle à l'autre sans problèmes. En effet, le chant IX de la *l'Enfer* se concentre sur la difficulté avec laquelle Virgile et Dante tentent d'entrer dans la ville de Dité. Patruno associe ce lieu au *Lager* à cause de l'absence de règles « des vivants », c'est-à-dire que l'individu n'existe plus et que chacun vit dans la soif et la faim¹⁰⁶. La caractérisation de l'espace qu'occupe l'Auschwitz de Levi rappelle ainsi la manière dont Dante évoque la spatialisation de son enfer : tous les deux clos et inaccessibles, ces lieux se répondent et se correspondent.

Comme nous le verrons dans les autres œuvres du corpus, le fait que le camp soit représenté comme un espace fermé est habituel dans les récits concentrationnaires. Le camp de Levi va cependant jusqu'à devenir un monde parallèle au monde extérieur par l'entremise d'une description systématique de l'espace possible uniquement rétrospectivement. Falconer explique ce changement dans la narration par la présence d'un « chronotope visionnaire » dans la

¹⁰⁵ Dante, *op. cit.*, Chant IX, vers 28-29, p. 95.

¹⁰⁶ Patruno, *op. cit.*, p. 13.

deuxième partie de l'œuvre (du chapitre 4 au chapitre 9), comparée au travail systématique et factuel d'un chimiste¹⁰⁷, dans la mesure où cette description du camp n'est possible qu'après l'expérience, créant un vide spatio-temporel entre le moment d'écriture et le lieu décrit. Cet écart renvoie à l'œuvre de Dante, c'est-à-dire qu'il permet au narrateur de *Si c'est un homme* de structurer de façon scientifique son jugement du camp et des gens qui l'habitent comme Dante le fait dans le XI chant de l'*Enfer*¹⁰⁸.

Ce chronotope « *represents the Lager as a fully realised other world, existing in parallel [...] to our actual, material one*¹⁰⁹. » De façon similaire, l'enfer dont nous parle Dante existe à l'écart de celui des vivants car il faut être mort pour y avoir accès. En effet, la bête qui protège l'entrée de l'enfer « ne laisse nul homme passer par son chemin, / mais elle l'assaille, et à la fin le tue¹¹⁰ ». Chez Levi, cet écart entre Auschwitz et les « autres » se fait sentir par l'enfermement perpétuel des détenus. Ils se retrouvent soit « enfermés dans une baraque » (*SCH*, p. 37), soit « séparés du monde » (*SCH*, p. 59) par les barbelés. Constamment isolés, les détenus réalisent rapidement qu'il n'y a aucune sortie à cet enfer car « on n'en sort que par la cheminée », donc par la mort. Notons ici un deuxième paradoxe entre ces deux enfers, l'un n'existe qu'après la mort, alors que le deuxième, celui de Levi, précède la mort.

¹⁰⁷ Falconer, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ Dante, *op. cit.*, Chant I, vers 95-96, p. 31.

V. Vers le statut d'homme : ascension progressive

Comme c'est le cas chez Dante, qui échappera à l'enfer qu'il nous décrit parce qu'il n'est qu'un visiteur, Levi permet à son narrateur de garder espoir, à travers deux évènements qui établissent une brèche dans la fermeture du camp, tant au niveau physique que psychologique. En effet, le narrateur, à travers deux rencontres, celle de Lorenzo, un véritable homme, et celle de Jean, retrouvera l'espoir d'un jour redevenir homme.

Dans le douzième chapitre, « Les événements de l'été », le narrateur rencontre Lorenzo, un « ouvrier civil italien » (*SCH*, p. 186), qui lui « apporta un morceau de pain et le fond de sa gamelle de soupe » (*SCH*, p. 186) tous les jours pendant six mois. Ce personnage emblématique représente une brèche dans l'environnement fermé du camp : sa bonté et son humanisme (re)donneront au narrateur le goût de vivre. Grâce à cet espoir, l'incapacité d'échapper au camp se dissipe parce que le narrateur se rend compte qu'il ne sortira peut-être pas par la cheminée et qu'il arrivera peut-être à survivre à cette épreuve :

[...] je crois que c'est justement à Lorenzo que je dois d'être encore en vie aujourd'hui non pas tant pour son aide matérielle que pour m'avoir constamment rappelé, par sa présence, par sa façon simple et facile d'être bon qu'il existait encore, en dehors du nôtre, un monde juste, des choses et des êtres encore purs et intègres que ni la corruption ni la barbarie n'avaient contaminés, qui étaient demeurés étrangers à la haine et à la peur : quelque chose d'indéfinissable, comme une lointaine possibilité de bonté, pour laquelle il valait la peine de se conserver vivant. (*SCH*, p. 189)

Dans ce passage, nous sentons que le narrateur se souvient, à cause des gestes posés par cet homme encore bon et juste, que lui aussi a été un homme. La fin du douzième chapitre fait écho au titre du livre qui nous pose la question : est-ce que les détenus des camps de concentration pourront redevenir des hommes? Le narrateur répond que oui. De ce fait, le goût de survivre,

pour revoir le monde des hommes, et, comme nous le verrons, pour témoigner de l'enfer qu'il a vécu, renaît chez le narrateur. Cette première brèche dans la fermeture du camp se lie, comme le montre Patruno, à notre deuxième exemple, plus important, qui se retrouve dans le onzième chapitre, intitulé « Le chant d'Ulysse ».

Le onzième chapitre figure dans la troisième partie du livre, tel que divisé par Rachel Falconer. Dans cette partie, le narrateur recommence à devenir un homme, et ce, à travers une conversation avec Jean, un détenu français. Jean a un rôle important dans le kommando de chimie dont fait partie le narrateur : c'est le « Pikolo », c'est-à-dire celui qui se charge d'aller chercher la soupe, entre autres tâches administratives. C'est au cours de la marche pour aller chercher la soupe que Jean demande au narrateur de lui apprendre l'italien. Pour ce faire, le narrateur choisit de lui enseigner un passage de la *Divine Comédie* de Dante : le chant d'Ulysse (chant XXVI de l'*Enfer*)¹¹¹. Évidemment, ce choix a un sens beaucoup plus significatif que l'enseignement de l'italien. Patruno, pour sa part, voit en ce choix « *the appropriate instructional tool, triggered as much by Levi's perception of Jean in a context similar to that of the classical hero represented by Dante's Ulysses as by the actual literary content of the canto*¹¹². » En vérité, Jean présente plusieurs des caractéristiques propres au modèle d'Ulysse, comme le démontre cette description focalisée par le narrateur : « Il joignait à la *ruse* et à la *force physique* des manières affables et amicales : tout en menant avec *courage* et *ténacité* son combat personnel et secret contre le camp et contre la mort [...] » (*SCH*, p. 169, nous soulignons). Cette réitération de l'archétype d'Ulysse telle que développée dans l'*Odyssée* d'Homère est reprise chez Dante. Le discours d'Ulysse dans le chant XXVI de l'*Enfer* le place dans une dialectique « homérique »

¹¹¹ Notons que le onzième chapitre est un ajout de la part de l'auteur dans l'édition publiée par Einaudi en 1958.

¹¹² Patruno, *op. cit.*, p. 22.

car ce dernier évoque plusieurs épisodes liés à la mythologie grecque. De plus, Virgile affirme qu'Ulysse et Diomède « pleurent dans leur flamme / la ruse du cheval qui ouvrit la porte / par où sortit le noble germe des Romains. / Ils y pleurent la ruse qui fit que morte / Deidamie se plaint encore d'Achille, / et y expient le vol du Palladium.¹¹³ » Ulysse regrette jalousement la ruse des autres sans se repentir de ses propres vices et pêchés.

En même temps, le texte même du vingt-sixième chant nous permet d'associer ce passage à une brèche dans l'enclave du camp. Tout comme l'enfer de Dante se pose comme modèle littéraire de la représentation de l'enfer, Ulysse incarne l'exemple à suivre pour survivre à cet espace infernal.

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. (*SCH*, p. 176, nous soulignons)

Ces paroles, prononcées par Ulysse à Virgile et Dante dans le gouffre de l'enfer, forcent leurs destinataires à reconsidérer leurs origines et à ne pas se laisser abrutir, mais à poursuivre avec « vertu et connaissance¹¹⁴ ». Le narrateur prend lui-même conscience de l'importance des mots récités, symbolisée par la « sonnerie de trompettes » et « la voix de Dieu » qui rendent palpable l'eurêka du narrateur. En fait, ces paroles, tout comme la bonté de Lorenzo, redonnent espoir au narrateur car elles lui permettent de reprendre contact avec son humanité. Jonathan Druker ira jusqu'à dire que la reprise des paroles de Dante laisse Jean et le narrateur échapper à la

¹¹³ Dante, *op. cit.*, Chant XXVI, vers 58-63, p. 241.

¹¹⁴ Dante, *op. cit.*, Chant XXVI, vers 120, p. 245.

déshumanisation causée par le camp par l'entremise du héros mythique qui se réhumanise en contestant des forces plus fortes que lui¹¹⁵.

L'idée selon laquelle la littérature parvient à redonner courage et espoir au narrateur n'est pas unique au texte de Levi. Nous verrons que l'intertexte dans *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun établit lui aussi une brèche dans l'enceinte du *Lager*. À ce sujet, Druker d'ajouter que ce passage souligne le rôle rédempteur que peut jouer la poésie et la culture¹¹⁶.

VI. D'un apprentissage à une prise de contrôle

Après son arrivée à Auschwitz, le narrateur entreprend une description méthodique du camp. La focalisation interne est employée pour transmettre ces descriptions. Le narrateur voit le paysage infernal pour la première fois. Si nous nous référons à Becker¹¹⁷, le regard inquisiteur du narrateur se justifie par le fait qu'il est un nouvel arrivant dans cet environnement, pratique souvent employée par les auteurs réalistes pour faire connaître un lieu : songeons à l'incipit de *Germinal* d'Émile Zola, qui met en scène Étienne Lanthier sur le chemin menant à la mine. Cependant, la description du camp dans les premiers chapitres du livre de Levi possède un double rôle : elle sert à faire connaître la topographie du camp, mais aussi à faire comprendre au

¹¹⁵ Jonathan Druker, « The Shadowed Violence of Culture : Fascism and the Figure of Ulysses in Primo Levi's *Survival in Auschwitz* », *CLIO*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 2.

¹¹⁶ *Ibidem*. Cependant, dans ce même article, Jonathan Druker problématise la figure d'Ulysse telle qu'employée par Levi. Druker conteste cette vision d'Ulysse comme symbole de l'humaniste rédempteur. En citant Horkheimer et Adorno, il rappelle, dans un article synthétisant sa pensée, que la figure d'Ulysse évoquait quelques aspects important du fascisme tel que l'emploi du savoir comme outil de pouvoir et l'utilisation du langage et de la raison comme moyen de conservation (Jonathan Druker, « Levi's Survival in Auschwitz », p. 346.). Cette remise en question du rôle du héros mythique chez Levi ne sert pas à dénoncer l'emploi d'une figure « fasciste », mais à problématiser l'esthétisme du passage. Si nous retournons à la phrase d'Adorno, expliquée dans l'introduction de la thèse, il nous semble que c'est exactement ce genre de problématique, liée à la culture telle que modifiée par le nazisme, dont voulait parler ce philosophe allemand.

¹¹⁷ Becker, *loc. cit.*, p. 123.

lecteur combien le nouveau venu doit apprendre pour survivre. Prenons par exemple un épisode où le narrateur, tirillé par la soif, décroche un glaçon pour se le mettre dans la bouche. À peine l'a-t-il placé dans sa bouche qu'un garde le lui arrache. Et le narrateur de dire : « "Warum? " [...] "Hier ist kein warum" (ici il n'y a pas de pourquoi) [...] » (*SCH*, p. 38). En d'autres mots, le narrateur demande pourquoi il ne peut pas sucer le glaçon et le Kapo lui répond qu'au camp il n'y a pas de pourquoi : les choses sont comme elles sont. Cet événement minime force le narrateur à prendre conscience du fait qu'il se trouve dans un environnement dépourvu de sens et de logique et qu'il devra s'y adapter : « Si nous voulons y vivre, ajoute-t-il, il nous faudra le comprendre, et vite. » (*SCH*, p. 38)

C'est dans cette perspective que Primo Levi décrira rétrospectivement le camp comme « une sorte d'université¹¹⁸ » d'où on sort « plus mûr, plus du tout immature¹¹⁹. » À ce sujet, Rachel Falconer développe une réflexion selon laquelle une des trajectoires chronotopiques du texte serait la métamorphose du détenu : du *Haftling* naïf, le numéro plus élevé, au vétéran du camp, le numéro inférieur¹²⁰. C'est-à-dire que plus le numéro était élevé, plus l'arrivée du détenu était récente. En ce sens, les « petits numéros » représentent les détenus qui vivent dans le camp depuis longtemps, alors que les « grands numéros » sont ceux qui viennent d'arriver et ont encore tout à apprendre. Au sujet de la métamorphose du détenu, Falconer ajoute que ce changement s'opère tranquillement, passant des premiers chapitres où la perspective du nouveau venu domine aux chapitres du milieu (les chapitres 4 à 9) où c'est à travers le vétéran que

¹¹⁸ Primo Levi, *Le devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, p. 46.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁰ Falconer, *op. cit.*, p. 70.

l'espace concentrationnaire nous est représenté¹²¹. En ce sens, Patruno affirme que l'écriture devient plus analytique dans la deuxième partie de l'œuvre¹²² alors que la première demeurerait essentiellement initiatique dont le troisième chapitre, nommé « Initiation », est l'exemple dominant. Ce chapitre se concentre, en effet, sur les questions du narrateur au sujet des rites de passage nécessaires à l'intégration du camp : « J'ai trop de choses à demander, affirme-t-il. J'ai faim, et quand on distribuera la soupe demain, comment ferais-je pour la manger sans cuillère? Et comment fait-on pour avoir une cuillère? Et où est-ce qu'ils m'enverront travailler? » (*SCH*, p. 52) Comme ces questions seront laissées en suspens, le narrateur devra lui-même trouver les réponses afin de survivre à cet espace hostile.

Dans les chapitres 4 à 9, l'espace est perçu différemment par le narrateur, qui ne s'attarde plus aux descriptions détaillées des lieux mais socialise l'espace en décrivant plutôt les actions des détenus. Devenu lui-même un vieux détenu, il analyse et porte un jugement sur les détenus qui l'entourent. Ainsi, au chapitre 9, « Les élus et les damnés », auquel fait écho le recueil d'essais *Les naufragés et les rescapés* de Levi, le narrateur nous présente les deux types de détenus : ceux qui survivent et ceux qui périssent. En ce qui concerne l'espace, nous pourrions dire que les « élus » sont ceux qui arrivent à contrôler leur espace alors que les « damnés » sombrent dans le gouffre du camp. Pour illustrer cela, prenons comme exemples deux personnages, Elias et Henri, qui font partie des « élus » selon le narrateur. Elias, d'une part, est un homme d'une force incroyable, qui travaille comme un forcené à longueur de journée. Un voleur de circonstance, il ne possède aucune valeur morale, ce qui fait de lui, dans les yeux du narrateur, un être adapté au *Lager* mais un marginal dans « la communauté humaine » (*SCH*, p.

¹²¹ *Ibid.*, p. 70-71.

¹²² Patruno, *op. cit.*, p. 16.

150). L'onomastique de son prénom, qui est une autre forme du prénom Elijah ou Élie, fait aussi de lui un « élu » dans la mesure où ce personnage biblique est représenté comme le présage de l'arrivée du Messie. De plus, le narrateur le décrit comme « un homme heureux » à qui il ne manque rien, adjectif surprenant dans le contexte du camp. L'environnement concentrationnaire lui permet de « prospère[er] et [de] triomph[er] » (*SCH*, p. 151) alors qu'à l'extérieur il serait considéré comme un criminel et un marginal.

D'autre part, Henri est lui aussi représenté comme un personnage problématique, car il contrôle son espace en utilisant les autres à ses propres fins. Élu parce qu'il possède des « amis si haut placés » (*SCH*, p. 154) et parce qu'il arrive à survivre en éveillant la pitié chez les autres, le narrateur le considère comme un être « aussi fuyant et incompréhensible que le Serpent de la Genèse. » (*SCH*, p. 155) Henri arrive à se faire admettre au K.B. quand bon lui semble : « Cela se produit notamment à l'approche des sélections et dans les périodes où le travail est particulièrement pénible : alors Henri "prend ses quartiers d'hiver" comme il dit. » (*SCH*, p. 154) À l'opposé des autres détenus qui doivent gravir les échelons bureaucratiques pour avoir accès à ce havre du travail, Henri y accède sans entraves grâce à ses amis les docteurs Citron et Weiss. Malgré le fait que le narrateur aimait discuter avec Henri, il désire se distancier de cet homme, comme de la brutalité d'Elias, car ils ont survécu au camp aux dépens des autres détenus. En fait, en nous proposant ces deux exemples d'« élus » qui ont su, par le vol et la manipulation, reprendre le contrôle de leur espace, le narrateur veut nous montrer qu'il ne fait pas partie de ce groupe de survivants qui doit sa vie à des compromis moraux.

Affecté au laboratoire du Dr Panwitz, le narrateur aura l'occasion de prendre des biens du laboratoire – « Et ici, il ya du savon, il y a de l'essence, il y a de l'alcool [...] » (*SCH*, p. 218) –

et de les revendre sur le marché noir du camp. Ce vol a comme effet de hausser le statut du narrateur tout en lui permettant de survivre à ce dernier hiver dans le camp. Toutefois, dans le chapitre suivant, le narrateur prendra conscience du fait qu'il tombe dans le gouffre de ces « élus » qui vivent aux dépens des autres à la suite d'une exécution où la victime a hurlé : « Camarades, je suis le dernier! » (*SCH*, p. 232). Amorphe, le narrateur, ainsi que tous les autres détenus, n'a pas réagi à cet appel de solidarité; ce qui revient à dire qu'ils ont perdu la capacité de ressentir autre chose que de la fatigue et de la faim comme c'est le cas dans la ville de Dité dans l'*Enfer* de Dante. Ce chapitre se ferme sur ces mots : « Nous avons hissé la menaschka sur la couchette, nous avons fait le partage, nous avons assouvi la fureur quotidienne de la faim, et maintenant nous avons honte. » (*SCH*, p. 234) Ce passage témoigne du fait que le narrateur cherche à redevenir un être sensible en s'interrogeant sur son manque d'émotion face à cette mise à mort inutile. Nous verrons, à travers l'analyse d'un dernier aspect de l'espace concentrationnaire, que le processus de déshumanisation des détenus représente un objectif intrinsèque à la machine du camp.

VII. La déshumanisation et la réhumanisation de l'espace

Si nous considérons qu'un lieu demeure social tant et aussi longtemps que les êtres humains y sont représentés, qu'en est-il de la socialité du camp de concentration, dans la mesure où ceux qui l'habitent ne sont plus considérés comme des hommes? Les changements quant aux valeurs et aux comportements humains des détenus sont intrinsèquement liés à l'espace concentrationnaire qui les entoure car, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de la thèse, la mise à mort de l'humanité du détenu était l'un des objectifs du *Lager*. En fait, le

processus, pour le narrateur, s'entame dès son internement à Fossoli où il perd sa valeur d'homme et devient un « condamné ». Toutefois, en comparant son sort à celui d'autres condamnés à mort, il conclut que l'absence de justice dans sa condamnation fait en sorte qu'il n'appartient même pas à ce groupe d'hommes. Le processus de déshumanisation prendra de l'ampleur dès l'arrivée à Auschwitz.

À l'ouverture des portes du train, le lieu « fourmill[ant] d'ombres » (*SCH*, p. 22) leur semblera surréel par rapport au lieu « apocalyptique » qu'ils avaient tous imaginé. Ce n'est qu'après la disparition des femmes et des enfants dans « le fond de l'inconnu¹²³ » que « d'étranges individus » (*SCH*, p. 24) surgiront de la noirceur. La description qu'en fait le narrateur nous démontre, par l'emploi de la troisième personne du pluriel, que ces « individus » ne sont en fait plus qu'une masse anonyme.

Ils avançaient en rang par trois, d'un pas curieusement empêtré, la tête basse et les bras raides. Ils étaient coiffés d'un drôle de calot et vêtus d'une espèce de chemise rayée qu'on devinait crasseuse et déchirée en dépit de l'obscurité et de la distance. Ils décrivent un large cercle de manière à ne pas trop s'approcher, et se mirent en silence à s'activer autour de nos bagages, faisant le va-et-vient entre le quai et les wagons vides. (*SCH*, p. 24)

Vus de loin par le narrateur, ces hommes, devenus identiques, se déplaçant tel un troupeau dans la nuit, évitant tout contact avec les nouveaux arrivés, témoignent d'une transformation dont le narrateur est conscient : « Demain, nous aussi nous serions comme eux, dit-il. » (*SCH*, p. 24) Cette métamorphose s'opèrera dès l'entrée au camp à travers un processus de dépossession de l'identité. Rasés et nus, les détenus perdront jusqu'à leurs mots – « si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas. » (*SCH*, p. 34) –

¹²³ Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les fleurs du mal*, Paris, Livre de Poche, 1972, p. 172.

et leur nom. Rebaptisé « 174 517 » (*SCH*, p. 33) et « purifié » par une désinfection humiliante, le narrateur perd tout ce qui le rattachait à la vie et devient donc « un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le cœur léger » (*SCH*, p. 35). L'arbitraire des sélections réaffirme l'idée selon laquelle le détenu ne vaut pas plus qu'un animal¹²⁴ aux yeux de ses bourreaux : « Le SS, pendant la fraction de seconde qui s'écoule entre un passage et l'autre, décide du sort de chacun en nous jetant un coup d'œil de face et de dos » (*SCH*, p. 199). Ainsi, en peu de temps, l'espace se déshumanise en fonction du fait que les détenus deviennent rapidement des bêtes sans raison et sans volonté : ils ne possèdent aucun pouvoir quant à leurs déplacements dans l'espace, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises. À la fin du roman, le narrateur, malgré la fuite des Allemands, affirmera qu'ils « avaient bel et bien fait de nous des bêtes. » (*SCH*, p. 269) Toutefois, c'est aussi à ce moment-là que l'espace se réhumanise grâce au partage, à l'entraide et à la solidarité qui réintègrent lentement le camp.

Le dernier chapitre du roman, « Les dix derniers jours », présente un changement tant sur le plan du contenu que sur le plan du style. Rédigé comme un journal de bord, ce chapitre narre les jours entre l'évacuation de la majorité des détenus du camp d'Auschwitz et l'arrivée des Soviétiques qui ont libéré le camp¹²⁵. En même temps, le rôle du narrateur change de façon dramatique; il devient le « *doer*¹²⁶ », c'est-à-dire qu'il devient acteur dans l'espace alors qu'il n'était qu'un pion avant la fuite des Allemands. Restés au camp parce qu'ils se trouvaient parmi les malades au K.B, les prisonniers redeviennent lentement des hommes à travers leurs déplacements libres dans le camp en l'absence soudaine de gardiens. L'un d'eux dira : « *Dis*

¹²⁴ Patruno, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁵ Pour de plus amples détails sur la libération d'Auschwitz, voir le film *Holocaust : The Liberation of Auschwitz* de Ryko Distribution, paru en 2005, où l'on présente intégralement les films originaux des Soviétiques lors de leur découverte du camp. Ces documents d'archives ont été utilisés dans les procès de Nuremberg.

¹²⁶ Patruno, *op. cit.*, p. 25.

donc, Primo, on est dehors! » (SCH, p. 262, l'auteur souligne) lorsqu'ils sortiront trouver de la nourriture. De plus, les gestes des survivants recommencent à ressembler à ceux des hommes : le narrateur et ses compagnons partageront le fruit de leurs labeurs avec les malades qui ne peuvent plus se déplacer. L'espace s'ouvre donc psychologiquement par le regain de pouvoir par rapport aux déplacements, mais aussi physiquement par une ouverture dans la clôture. « La liberté, s'exclame le narrateur. La brèche dans les barbelés nous en donnait l'image concrète. » (SCH, p. 264) Malgré cette ouverture, et l'espoir de survie qu'elle offre, la mort continue à ravager ce lieu toujours hostile à l'humanité : la plupart des compagnons de chambre de Levi mourront « quelques semaines plus tard » (SCH, p. 271) dans l'infirmerie provisoire des Soviétiques.

VIII. Conclusion

Ce témoignage de Primo Levi représente, en quelque sorte, la matrice de tous les textes portant sur le camp de concentration. Inspiré du modèle littéraire de l'enfer de Dante, *Si c'est un homme* demeure l'un des premiers ouvrages à mettre en scène l'enfer réel du *Lager*. Malgré leur similarité, il existe un paradoxe intertextuel entre ces deux œuvres. D'abord, l'enfer de Dante est fictif alors que celui de Levi fut véritablement vécu. Puis, l'enfer de Dante est habité par des morts, à l'exception du narrateur, qui voyage à travers cet espace en sachant qu'il en sortira un jour. Chez Levi, les résidents de l'enfer, le camp, sont tous vivants, malgré la perte de leur statut d'homme. Ironiquement, la seule façon d'échapper à cet espace infernal est la mort.

Sur le plan de l'espace, le livre nous montre que la fermeture perpétuelle, tant en ce qui concerne la caractérisation spatiale que la communicabilité entre les divers lieux

concentrationnaires, rendra possible la déshumanisation du détenu. Cette déshumanisation se fait dès l'arrivée au camp pour lequel il n'y a aucune frontière à traverser. Les frontières seront effectivement absentes entre les divers espaces concentrationnaires car ceux-ci sont clos sur eux-mêmes. Ceci est perceptible tant dans l'absence des frontières que dans la difficulté qu'ont les détenus à intégrer et à réintégrer les divers espaces. S'il n'y a pas de descente en enfer car les détenus y sont déjà dès le premier instant, il y a pourtant une ascension, un retour progressif vers le statut d'homme, tout au long du livre. En effet, le narrateur redevient tranquillement un homme au cours de son expérience concentrationnaire en identifiant les manières dont les Allemands ont mis en œuvre leur plan de destruction de l'humanité.

Un autre aspect important de l'espace dans ce texte est la capacité de contrôle des détenus. Le narrateur arrive à reprendre le contrôle de son espace en volant du laboratoire et en revendant des biens sur le marché noir. Ce n'est qu'à ce moment que la possibilité de redevenir homme s'ouvre car il appartient maintenant au groupe des « vieux détenus » qui connaissent le fonctionnement du camp. C'est dans cette perspective que Levi identifie le *Lager* comme un genre d'université qui encouragerait la maturité et l'apprentissage. Nous verrons que dans *La nuit* d'Elie Wiesel, le camp ne présente aucun espoir pour ses habitants, qui succomberont tous à la mort, soit physique soit spirituelle.

Chapitre III: *La nuit d'Elie Wiesel*

Elie Wiesel est né en 1928 dans une petite ville de Transylvanie, Sighet. En 1910, elle comptait 21 000 habitants, dont 7981 Juifs¹²⁷. Selon le recensement de 2002 il y a environ 44 000 habitants présentement à Sighet. Cependant, il ne resterait que 21 Juifs (Mozaică)¹²⁸. À l'époque de la naissance de Wiesel, la religion juive occupe tous les espaces de cette communauté qui vit les premières années de guerre sans trop de soucis car, comme l'explique Raul Hilberg, la Hongrie, dont faisait partie la Transylvanie à cette époque¹²⁹, fut le dernier territoire à être frappé par le massacre juif : « 750 000 Juifs survivaient à l'intérieur de ses frontières [...] ¹³⁰ » au début de l'année 1944. Entamée alors que les Nazis savaient la guerre perdue, la destruction des Juifs hongrois se démarque de celle des autres parce qu'elle se déroula au vu et au su de tous. La condamnation tardive des Juifs hongrois s'explique, selon Hilberg, par les changements fréquents dans l'administration du pays, qui font naître une « étroite corrélation entre la succession des dirigeants hongrois et le rythme de l'action antijuive ¹³¹ ». Toutefois, au printemps 1944, le sort des Juifs hongrois sera décidé une fois pour toutes : Adolf Eichmann, l'un des dirigeants de la « solution finale » d'Hitler, emménage à Budapest et élabore un plan de destruction en quelques semaines¹³². Selon un tableau de Hilberg, le début de la « concentration systématique » de la deuxième zone, soit la Transylvanie, devait commencer le 4 mai et la

¹²⁷ « Sighetu Marmăției », http://en.wikipedia.org/wiki/Sighetu_Marma%C5%A3iei, consulté le 1^{er} février 2010.

¹²⁸ Centrul de resurse pentru diversitate etnolinguală, http://www.edrc.ro/recensamant.jsp?regiune_id=2140&judet_id=2376&localitate_id=2378, consulté le 1^{er} février 2010.

¹²⁹ La Transylvanie ne retombera sous administration roumaine qu'en 1945.

¹³⁰ Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, p. 1482.

¹³¹ *Ibid.*, p. 1486.

¹³² Ted L. Estess, *Elie Wiesel*, New York, Frederik Ungar Publishing, 1980, p. 1.

déportation devait être terminée le 7 juin¹³³. En vérité, la famille Wiesel a fait partie de ce dernier transport des Juifs de Transylvanie, « emportés par les déportations hongroises¹³⁴. » Déportée au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, la famille Wiesel sera à jamais divisée; à leur arrivée à Auschwitz la famille est séparée en deux : les femmes et les enfants d'un côté et les hommes de l'autre.

I. La préface de Mauriac et l'incipit

Dans toutes les éditions françaises et traduites de *La nuit* d'Elie Wiesel, nous trouvons en préface un texte de François Mauriac¹³⁵. Une préface « allographe authentique¹³⁶ » parce qu'écrite par un destinataire réel qui n'est pas l'auteur du livre, elle relate une entrevue entre Mauriac et Wiesel où le titulaire du prix Nobel de littérature de 1952 aurait encouragé le rescapé à mettre par écrit son expérience concentrationnaire. En se liant d'amitié avec le jeune Wiesel, ce célèbre personnage français lui permettra d'accéder à un public beaucoup plus vaste que ne l'aurait fait la version yiddish du roman, *Un di velt hot geshvigu*¹³⁷, écrite en 1956¹³⁸ à Buenos Aires. Cette préface de Mauriac contribue certainement au mythe du silence¹³⁹ qui préoccupe les critiques de *La nuit* depuis sa parution. Cependant, si l'entrevue entre Mauriac et Wiesel a fait en sorte que *La nuit* devienne une œuvre incontournable de la littérature concentrationnaire, nous

¹³³ Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, p. 1544.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 1409.

¹³⁵ Naomi Seidman, « Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage », *Jewish Social Studies*, vol. 3, n° 1, 1996, p. 8.

¹³⁶ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 182.

¹³⁷ Traduction littérale: « Et le monde s'est tu ».

¹³⁸ Ted L. Estess, *op. cit.*, p. x.

¹³⁹ Le silence dans les oeuvres de Wiesel a été étudié à maintes reprises. En effet, le silence est développé sous plusieurs axes: celui de Dieu, celui de la mort et celui de l'auteur qui aurait refusé d'écrire pendant dix ans, soit jusqu'en 1955. André Neher discute de ces silences dans son article: « Le silence et l'être: Elie Wiesel », *L'Exil de la parole: Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, pp. 228-245.

devons nous demander à quel prix. *Un di velt hot geshvigu*¹⁴⁰, écrit quelques années avant *La nuit*, propose un narrateur vengeur qui exprime une rage juive envers l'Europe restée silencieuse. Cette rage, complètement absente de *La nuit*, fait place à une rage envers le Dieu juif, continuellement remis en question dans la version française. Ce changement de cap est étudié par Naomi Seidman, qui remet en question le mythe du silence en comparant les divergences ente *La nuit* et sa « genèse », *Un di velt*, ainsi que la préface de Mauriac et l'essai de Wiesel, « An interview Unlike Any Other », où l'auteur relate sa version de son entretien avec le célèbre auteur français.

La préface de Mauriac ne s'incorpore pas à l'incipit de *La nuit* car elle ne contribue pas à la trame narrative. L'incipit commence donc à la page 11 du livre, soit le début du premier chapitre et se termine à la page 15 lors du premier blanc du texte. Sur un ton itératif, la première phrase – « On l'appelait Moché-le-Bedeau, comme si de sa vie il n'avait eu un nom de famille [...]»¹⁴¹ – nous présente un personnage épisodique mais essentiel au récit parce qu'il représente le témoin. L'emploi dominant de l'imparfait tout au long de l'incipit nous indique que les événements et les actions relatés ne sont pas uniques, mais se répètent : « Nous conversions ainsi presque tous les soirs. Nous restions dans la synagogue [...] » (*N*, p. 14). Le narrateur, le jeune Eliezer, nous fait ainsi part de son admiration pour Moché-le-Bedeau, l'un des pauvres de la communauté de Sighet, « qui ne gênait personne. Sa présence n'encombrait personne. » (*N*, p. 11) L'incipit nous décrit aussi la vie tranquille que mène Eliezer dans sa ville natale.

¹⁴⁰ Désormais, nous emploierons l'abréviation suivante pour faire référence à cet ouvrage: *Un di velt*.

¹⁴¹ Elie Wiesel, *La nuit*, Paris, Les éditions de minuit, 1958, p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *N*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Par son ton itératif, l'incipit a un rôle proprement « informatif et consitutif ¹⁴² », car il porte principalement sur l'histoire, son temps, son espace et ses personnages. En vérité, l'incipit nous présente non seulement Moché-le-Bedeau et le narrateur, mais aussi la famille d'Eliezer : « Nous étions quatre enfants. Hilda, l'aînée; ensuite, Béa ; j'étais le troisième, et fils unique ; la benjamine, Judith. Mes parents tenaient un commerce. » (N, p. 12)

L'élément le plus important de l'incipit, cependant, est la vocation religieuse du narrateur. Nous verrons que les croyances ferventes du jeune Eliezer seront remises en question au cours de son expérience concentrationnaire, faisant contraste avec ce début axé sur l'importance de la religion dans sa vie : « J'étais profondément croyant. Le jour, j'étudiais le Talmud, et, la nuit, je courais à la synagogue pour pleurer sur la destruction du Temple. » (N, p. 12) En même temps, il est difficile pour le lecteur non averti, à la suite d'une première lecture de l'incipit, de relier la vie nonchalante d'un jeune garçon de Sighet aux atrocités dont il sera question plus tard. Même en ayant lu la préface, le lecteur entre dans un monde qui s'oppose si vivement à Auschwitz qu'il est difficile d'imaginer Eliezer, ce jeune de douze ans, dans un camp de concentration.

L'incipit joue aussi un rôle séductif dans la mesure où l'action imprévisible suscite l'intérêt du lecteur. Par cette fonction « informative [et] séductive¹⁴³ », l'incipit de Wiesel devient statique, c'est-à-dire qu'il ne fait pas avancer l'histoire mais il la présente et interpelle le lecteur, qui voudra ensuite poursuivre la lecture. L'incipit de *La nuit* se clôt à la page 15 sur ces mots : « [...] dans ce temps où questions et réponses devenaient UN. » (N, p. 15) Cette phrase annonce la fin de l'incipit non seulement parce qu'il s'agit là du premier blanc dans le texte, mais

¹⁴² Del Lungo, *loc. cit.*, pp. 139-142.

¹⁴³ *Ibidem*.

aussi parce que le ton narratif change radicalement. Sur un ton singulatif, marqué par le passé simple, l'action commence lorsque le narrateur annonce : « Puis un jour, on expulsa de Sighet les Juifs étrangers. » (*N*, p. 15) Avec cette phrase, la tranquillité de la communauté juive de Sighet est ébranlée ainsi que les études kabbalistiques du narrateur. Moché-le-Bedeau, quant à lui, à cause de son statut d'étranger, s'éclipsera soudain dans «[le] train dispar[u] à l'horizon [...] » (*N*, p. 15).

En ce qui concerne l'espace, l'incipit se démarque du reste du livre par l'absence quasi totale d'aspects spatio-temporels. Il n'est question que très brièvement de l'époque et de l'espace dans lesquels se déroule l'histoire. Certes, le narrateur nomme le lieu qui l'entoure, sans pourtant le décrire : « [...] Sighet – cette petite ville de Transylvanie où j'ai passé mon enfance [...] » (*N*, p. 11). L'année durant laquelle le narrateur rencontre Moché-le-Bedeau est mentionnée rapidement à la prochaine page : « Je fis sa connaissance vers la fin de 1941. J'avais douze ans. » (*N*, p. 12) Pourtant, la majorité de l'action du livre se déroulera en 1944. Seul un lecteur possédant un grand savoir référentiel pourra deviner le destin des Juifs de Sighet que nous avons décrit en début de chapitre. En même temps, l'absence de description spatio-temporelle participe de l'imprévisibilité du récit. La phrase qui suit immédiatement l'incipit – « Puis un jour, on expulsa de Sighet les Juifs étrangers [...] » (*N*, p. 15) – mettra une fin subite au suspens car, comme une bombe, la « solution finale » nazie vient de faire son entrée dans cette petite ville provinciale.

II. Les espaces sacrés

Sighet : un shtetl?

Comme nous l'avons brièvement expliqué au début de ce chapitre, la situation hongroise, qui a permis aux Juifs de Sighet de vivre paisiblement jusqu'au printemps de 1944, relève pratiquement du miracle. Du fait que la population juive formait « la *seule* bourgeoisie du pays¹⁴⁴ », le gouvernement hongrois a voulu, pour maintenir son économie, plafonner l'implication juive dans certains secteurs au lieu de l'interdire complètement comme l'ont fait d'autres pays de l'Axe. Cette démarche a fait en sorte qu'une partie des Juifs hongrois ont pu conserver leur statut politique et économique pendant un certain temps. Les drames politiques hongrois de l'époque ont assuré que le sort des Juifs de Sighet soit retardé pendant plusieurs années, en comparaison avec celui des Juifs des autres pays annexés. En ce sens, la ville de Sighet représente un havre pour ses habitants car ceux-ci ne semblent pas concernés par les péripéties de la guerre qui les entoure.

Notons que la communauté juive de Sighet pourrait être définie comme un *shtetl*, terme yiddish signifiant « une bourgade ou un bourg¹⁴⁵ » juif. Un diminutif du mot *shtot* (ville), ce mot fait référence non seulement à la petite taille du *shtetl*, mais aussi à « la proximité, la familiarité, la tendresse [...]»¹⁴⁶ qui y règnent. Cet « espace juif¹⁴⁷ », parfois isolé géographiquement, comme dans le cas qui nous concerne, ne demeure pourtant pas isolé sur le plan politique et économique. Rachel Ertel cherche à démontrer que l'autarcie n'a jamais été complète dans ces

¹⁴⁴ Hilberg, *op. cit.*, p. 1492. L'auteur souligne.

¹⁴⁵ Rachel Ertel, *Le shtetl La bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1982, p. 16.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibidem.*

petits bourgs juifs¹⁴⁸. Qui plus est, elle refuse l'image selon laquelle le *shtetl* serait enfermé « dans une bulle hors du temps et de l'espace¹⁴⁹ » car le comportement de ses habitants est directement lié aux événements extérieurs. Sighet demeure pourtant un *shtetl* dans la mesure où il s'agit d'une communauté juive vivant à l'extérieur de la société transylvanienne en général. Sighet possède aussi le versant affectif du *shtetl* en permettant une « séparation [qui] était non seulement un fait volontaire, mais un privilège accordé aux Juifs pour répondre à leurs besoins internes et à leur besoin de sécurité [...]»¹⁵⁰, sans pour autant promouvoir le contact avec les autres, qu'il soit économique ou politique, fréquent dans d'autres *shtetl*.

En effet, vivant en périphérie de la capitale, les Juifs de Sighet ne ressentent pas les remous gouvernementaux qui se déroulent à Budapest. Par exemple, lorsqu'on annonce à la radio « la prise de pouvoir par le parti fasciste [...] » (N, p. 20), les Juifs de Sighet ne trouvent pas que c'est « assez pour [les] inquiéter. [...] Ce n'[est] qu'un changement de ministère. » (N, p. 20) C'est dire que la ville de Sighet est à l'extérieur du temps et de l'espace : elle est trop loin du centre pour que ses habitants soient affectés par les changements politiques de la capitale – « Les Allemands ne viendront pas jusqu'ici, affirme l'un des habitants. Ils resteront à Budapest [...] » (N, p. 20) –, mais aussi parce qu'elle est représentée comme un espace sacré et sécuritaire, dans lequel aucun mal ne peut pénétrer. La communauté juive de Sighet, formée majoritairement de Juifs hassidim, représente une utopie¹⁵¹ dans la mesure où les habitants vivent à l'extérieur de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Étymologiquement, le terme « utopie » est dérivé de deux mots grecs, soit *ou* et *topos*, « non » et « lieu », respectivement. (Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, dir. Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Le Robert, 2009, p. 2665.)

l'espace – ils sont isolés du reste du monde par leurs croyances – et une uchronie¹⁵² car ils n'appartiennent pas à leur époque : les hassidim continuent à vivre selon les coutumes du XVIII^e siècle. La relation spatio-temporelle qui persiste à Sighet avant l'occupation allemande réitère la spécificité de cette communauté juive de 1944 qui ne connaît toujours pas le sort qui l'attend. En effet, de par son autarcie politique, Sighet reste en dehors des événements politiques jusqu'à ce que leurs conséquences arrivent à ses portes.

Du shtetl au ghetto

À ce sujet, les Juifs, certains que Sighet resterait protégée, ne se doutent pas du malheur qui les attend lorsque les Allemands « [font] leur apparition » (*N*, p. 21) dans la ville. L'expression employée par le narrateur pour annoncer l'arrivée des Allemands fait état de la tranquillité dans laquelle reposent les habitants. L'absence de violation de l'espace s'oppose à leur arrivée dans *Si c'est un homme* où les Allemands débarquent violemment dans le refuge des résistants pour les emmener dans un camp d'internement. Les Allemands « [font] leur apparition » (*N*, p. 21), sans détruire le calme qui régnait jusqu'à ce moment. L'un d'entre eux apportera même des chocolats à Mme Kahn, sa logeuse juive, ce qui renforcera le discours des optimistes qui « jubilaient » (*N*, p. 21). Malgré « [l]'inquiétude » (*N*, p. 20) et l'« [a]ngoisse » (*N*, p. 21) mentionnées par le narrateur, la nonchalance des Juifs de Sighet participe de la caractérisation positive du lieu. Plus encore, le père d'Eliezer, ayant l'option de déménager en Palestine, décide de rester à Sighet parce qu'il « [est] trop vieux [...] » (*N*, p. 19) pour recréer

¹⁵² À l'instar du terme « utopie », le terme « uchronie » signifie à l'extérieur du temps.

une autre vie. Ce refus d'aller en Palestine, le lieu sacré par excellence pour la communauté juive sioniste, réitère le statut sacré de cette petite ville transylvanienne.

Notons que, bien évidemment, la communauté juive devait faire face à l'hostilité antisémite des autres habitants de Sighet de façon continue et quotidienne. Cette réalité, toutefois, ne date pas de la Deuxième Guerre Mondiale, mais d'un sentiment d'altérité entre la diaspora juive et le reste du monde européen qui peut être retracé au moins jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle, comme le démontre l'affaire Dreyfus, entre autres.

Sighet demeure, à ce jour, un endroit emblématique pour Wiesel. Dans ses mémoires, il évoque sa ville natale, qui est le canevas sur lequel il trace toutes ses histoires : « Dans chacun de mes romans, elle me sert de cadre, de paysage, de repère. [...] Ma petite ville, si proche et différente des autres, souvent je la recrée. Histoire de faire comme si elle n'avait pas changé. [...] [L]e mal restera caché et le temps suspendu¹⁵³. » Il en est de même dans ce premier roman, où Sighet n'est pas ternie par les événements qui suivront. En effet, même après la déportation des Juifs étrangers, le narrateur nous décrit sa ville natale comme un endroit où « [u]n vent calme et rassurant soufflait dans toutes les demeures. » (*N*, p. 15) Il ajoute que « [l]es déportés furent vite oubliés [...] » (*N*, p. 15), comme les nouvelles de Budapest, dont « on parlait [...] partout. Mais pas longtemps. » (*N*, p. 20) Ainsi, Sighet agit comme un paradis, au sens figuré du terme, dans la mesure où c'est un « lieu de bonheur parfait¹⁵⁴ » car isolé des maux du reste du continent européen, à la fois par la distance géographique et par la certitude qu'ont ses habitants que rien ne pourrait interrompre leur mode de vie calme et paisible.

¹⁵³ Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, Seuil, 1994, pp. 46-47.

¹⁵⁴ Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, dir. Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Le Robert, 2009, p. 1798.

Le ghetto

Toutefois, la communauté juive de Sighet se métamorphose rapidement à cause des nouveaux règlements qui se multiplient : de l'interdiction de circuler librement à l'obligation de porter une étoile jaune. La liberté dont avaient joui tous les Juifs jusqu'à maintenant est retirée : « Nous n'avions plus le droit d'entrer dans les restaurants, dans les cafés, de voyager en chemin de fer, de nous rendre à la synagogue, de sortir dans les rues après 18 heures. Puis ce fut le ghetto. » (*N*, p. 23) Cet « espace juif » dans la ville, entouré de barbelés et de clôtures, ne réussit pourtant pas à détruire le sanctuaire juif. Malgré l'enfermement, symbolisé par les fenêtres de la maison des Wiesel – « les fenêtres donnant sur la rue extérieure durent être condamnées [...] » (*N*, p. 24) – « la vie, peu à peu, était redevenue normale. » (*N*, p. 24) En fait, le ghetto de Sighet ressemble absurdement au *shtetl* dans lequel vivaient les Juifs quelques jours plutôt. Rien n'a changé, si ce n'est qu'ils sont maintenant encore plus à l'abri des Autres, des antisémites.

Les barbelés qui, comme une muraille, nous encerclaient ne nous inspiraient pas de réelles craintes. Nous nous sentions même assez bien : nous étions tout à fait entre nous. Une petite république juive... On créa un Conseil juif, une police juive, un bureau d'aide sociale, un comité de travail, un département d'hygiène – tout un appareil gouvernemental. Chacun en était émerveillé. Nous n'allions plus avoir devant nos yeux ces visages hostiles, ces regards chargés de haine. C'en était fini de la crainte, des angoisses. Nous vivions entre Juifs, entre frères... (*N*, p. 24)

Le ghetto, négatif dans d'autres récits concentrationnaires, mais dont les murs rassemblent au lieu d'isoler ici, comporte tous les éléments d'une communauté saine. En vérité, comme l'explique Colin Davis, les Juifs sont heureux de se retrouver enfin seuls, à l'intérieur des

barbelés dans ce ghetto surpeuplé¹⁵⁵. De plus, la description du ghetto est ponctuée de termes positifs – « bien », « république », « émerveillé », « entre frères » – permettant au narrateur d'affirmer que l'« atmosphère était paisible et rassurante. » (*N*, p. 25) Cet espace persiste à être sacré, malgré les réserves du narrateur, qui parle déjà d'une « illusion » (*N*, p. 25), parce qu'il permet aux Juifs de vivre dans une communauté dépourvue de racisme et de xénophobie, malgré toutes les réglementations. En effet, les habitants du ghetto persisteront à croire que leur sort n'est pas déjà décidé, que leur vie n'est pas déjà éteinte : « L'opinion générale était que nous allions rester dans le ghetto jusqu'à la fin de la guerre, jusqu'à l'arrivée de l'Armée Rouge. » (*N*, p. 25) L'inconscience des Juifs de Sighet est un élément qui démarque le récit concentrationnaire de Wiesel¹⁵⁶.

L'image du ghetto comme sanctuaire ne se limite pas à *La nuit*. Même du point de vue étymologique le ghetto n'était pas nécessairement un endroit négatif. Selon le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, le mot « ghetto » serait dérivé du nom « d'une île de Venise où était installée une fonderie de bombardes et où furent relégués les Juifs¹⁵⁷. » En

¹⁵⁵ Colin Davis, « Understanding the Concentration Camps : Elie Wiesel *La Nuit* and Jorge Semprun *Quel Beau Dimanche!* », Victoria (Australie), *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n°3, 1991, p. 292.

¹⁵⁶ Cette ironie qui entoure le sort des personnages parce que connu par les lecteurs et inconnu par les acteurs de l'histoire est manifeste dans le récit concentrationnaire d'Imre Kertész aussi. En arrivant au camp, le narrateur d'*Être sans destin*, un jeune adolescent de Budapest, sans savoir ce qui l'attend, décrit ce qu'il voit comme suit : « Ce que j'ai vu des environs pendant cette brève marche m'a beaucoup plus. En particulier, je fus ravi de voir un terrain de football. » (Imre Kertész, *Être sans destin*, Natalia et Charles Zaremba (trad.), Paris, Actes Sud, 1998, [1975], pp. 124-125.) Ce passage évoque l'innocence du jeune garçon, qui n'a aucune idée de la mort et de la destruction qui l'attendent. En même temps, cet extrait est déstabilisant pour le lecteur, qui sait que trop bien ce que trouvera le jeune narrateur. Ces deux textes, celui de Kertész et de Wiesel, tous les deux débutant en Hongrie, font état de l'inconscience du peuple juif face à la barbarie allemande. Cette question est traitée dans les mémoires de Wiesel, où il accuse les leaders internationaux de ne pas avoir assez fait pour informer la population juive de ce qui les attendait s'ils montaient dans les trains à l'*Umschalagplatz*.

¹⁵⁷ E. Baumgartner et P. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Livre de Poche, 1996, p. 358.

effet, le mot italien « getto », apparu en 1516 dans un texte vénitien, a une origine mitigée¹⁵⁸. Bloch et Von Wartburg suggèrent une deuxième origine du terme, reprise dans le *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique* de Dauzat, Dubois et Mitterand, selon laquelle « ghetto » serait dérivé du mot hébreu « ghēt » qui signifie séparation ou, toujours selon Bloch et Von Wartburg, « lettre de divorce¹⁵⁹ ». Dans ce sens, le ghetto comme espace ne signifie pas uniquement, dans le contexte juif, une ségrégation, mais aussi une séparation désirée par la communauté. À cet effet, Wiesel évoque la longue tradition de ghettos juifs qui commencèrent effectivement en Italie mais qui s'étalèrent rapidement au reste de l'Europe¹⁶⁰.

Nous allons vivre comme nos ancêtres ont vécu en Italie et en Espagne d'abord, en Allemagne et en Pologne ensuite. Nous ne serons pas seuls; leur présence nous protégera. Je me vois déjà à l'intérieur des murailles de Francfort et de Venise, de Lublin et de Carpentras; j'écoute les Maîtres d'outre-tombe m'expliquant que les petites ruelles sombres mènent vers la lumière des découvertes. Aussi, pourquoi céder au pessimisme¹⁶¹?

Cette vision, relatée dans les mémoires de Wiesel, fait état du ghetto comme un endroit d'effervescence spirituelle et communautaire dans la tradition juive européenne. Alors, l'idée selon laquelle le ghetto peut agir comme sanctuaire ne se limite pas au récit de Wiesel, mais s'étend au contexte juif européen. Pourtant, comme nous l'avons mentionné précédemment, le ghetto ne sera pas connoté positivement dans d'autres œuvres concentrationnaires, dont celle de Martin Gray. Contrairement à celui de Wiesel, le ghetto de Gray représente pour les Juifs qui y habitent un camp avant le camp, où la nourriture se fait rare et où les rapports de pouvoirs entre

¹⁵⁸ O. Bloch et W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, 1986, p. 293.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ A. Dauzat, J. Dubois et H. Mitterand, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, p. 439

¹⁶¹ Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer*, p. 83.

« prisonniers » se font déjà sentir¹⁶². Wiesel explique ce phénomène par la courte durée du séjour dans le ghetto de Sighet; en un peu plus d'un mois, le ghetto de Sighet fut créé et liquidé. De ce fait, les problèmes moraux, hygiéniques et de survie ne se sont pas posés pour ce ghetto en particulier¹⁶³. Néanmoins, le même sort attend les habitants du ghetto de Sighet que ceux de celui de Varsovie, de Budapest et des autres villes européennes sous l'occupation allemande.

Le départ

L'optimisme s'écroule subitement, à la suite d'un mot, « liquidation ». Le départ, plus que les restrictions qu'on leur avait imposées dans le ghetto, symbolise pour les Juifs de Sighet un déracinement. Auparavant si optimistes de survivre dans le ghetto jusqu'à la fin de la guerre, les Juifs se voient bousculés vers la sortie, sous prétexte que le front approche et qu'on les mènera dans un camp de travail. Refusant toujours de croire Moché-le-Bedeau, rescapé du massacre quelques années auparavant et retourné à Sighet pour mettre en garde ses frères, les Juifs procèdent vers les trains comme des bêtes vers l'abattoir. Avant d'y aller, cependant, les habitants du ghetto s'activent, soucieux de ne rien oublier pour le voyage : « Les femmes faisaient cuire des œufs, rôtir de la viande, préparaient des gâteaux, confectionnaient des sacs à dos [...] Notre cour était devenue une véritable foire. » (*N*, p. 30) Ces déplacements précipités dans l'espace s'opposent à la nonchalance avec laquelle les habitants du ghetto s'activaient avant

¹⁶² Martin Gray évoque le ghetto de Varsovie qui enferme les Juifs de la métropole polonaise et duquel il se sauve continuellement : « J'ai suivi le mur du ghetto. Je ne voyais que ce mur, je n'entendais qu'une phrase en moi : ils ne m'enfermeront pas. [...] J'ai attendu, fasciné par cet étroit passage : notre liberté, la porte de la cage. » (Martin Gray, *Au nom de tous les miens*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Pocket, 1971, p. 53) À l'opposé de Wiesel, qui donne au ghetto une fonction positive, Gray refuse de se laisser enfermer dans cette « cage ». Il faut évidemment prendre en considération que la situation de Varsovie et celle de Sighet diffèrent sur plus d'un plan, mais, malgré cela, il demeure incroyable que le ghetto chez Wiesel corresponde plus à la vie d'avant qu'au camp.

¹⁶³ Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer*, p. 86.

l'annonce de la liquidation prochaine. Par exemple, juste avant le Conseil juif durant lequel les Allemands annonceront le départ, le père du narrateur, entouré d'«[u]ne vingtaine de personnes [...] contait des anecdotes et exposait son opinion sur la situation [...] » (*N*, p. 25) dans « la cour de [la] maison. » (*N*, p. 25) Ainsi, le déracinement, c'est-à-dire la perte de cet espace, à la fois le ghetto et la ville de Sighet, qui agissait comme sanctuaire de la guerre et de l'antisémitisme, sera la goutte qui fera déborder le vase. D'une vie sédentaire et pieuse, Eliezer, ainsi que sa communauté, passeront à une vie de nomadisme perpétuel, où la religion n'aura plus sa place.

III. Le nomadisme : l'extinction d'une communauté

Comme nous l'avons déjà mentionné, les Juifs de Sighet ne connaissent pas leur sort. À l'instar de la plupart des Juifs d'Europe, ceux de Sighet avaient confiance en la culture allemande. Dans ses mémoires, Wiesel fait état du mode de pensée des aînés de sa ville, qui ne croyaient pas les rumeurs qui circulaient au sujet de la barbarie allemande : « [...] "Le peuple de Goethe et de Schiller ne peut pas s'abandonner à la barbarie"¹⁶⁴. » C'est exactement sur ce respect de la culture allemande qu'ont compté les auteurs des crimes nazis, qui leurraient les Juifs jusqu'à leur mort. À Sighet, comme dans toutes les villes sous occupation allemande, la liquidation des Juifs s'est faite selon un plan établi à l'avance. Ainsi, malgré l'optimisme de certains, le début de la fin était déjà en œuvre, comme nous le montre un passage où le narrateur laisse transparaître sa lucidité rétrospective : « À partir de ce moment, tout se déroula avec

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 79.

beaucoup de rapidité. La course vers la mort avait commencé. » (*N*, p. 22.) Afin de nuancer ce qui a déjà été dit sur le ghetto jusqu'à maintenant, il est important de noter que l'auteur se permet, à quelques occasions, des métalepses qui remettent en question l'optimisme et l'espoir des Juifs de sa communauté. De ce fait, le sanctuaire du ghetto, bien qu'il soit perçu, au premier abord, comme un espace positif, devient problématique à cause de ces métalepses.

Le départ du ghetto se fait en plusieurs vagues. La famille d'Eliezer le quitte avec le dernier convoi dont la destination demeure inconnue jusqu'à l'arrivée. De ce fait, le départ des premiers groupes vers la gare nous est décrit assez minutieusement. Sous le soleil de juin, le ghetto passe d'une « république juive » à un enfer en quelques heures. Les ordres des policiers hongrois – « Tous les Juifs dehors! que ça ne traîne pas! » (*N*, p. 31) – forcent les Juifs à sortir, pêle-mêle, dans les rues du ghetto. Après des heures d'attente dans cet espace devenu hostile à cause de la chaleur et de la soif, les Juifs accueillent le moment du départ avec joie. Incapables d'imaginer une « souffrance plus grande dans l'enfer de Dieu que celle d'être assis là, sur le pavé, parmi les paquets, au milieu de la rue, sous un soleil incandescent [...] » (*N*, p. 32), ils ne s'imaginent toujours pas que cette étape ne représente que le début de leur « course vers la mort ».

Pour appuyer cela, considérons qu'à ce moment le narrateur emploie le terme « procession » pour signifier les rangées de personnes marchant vers l'inconnu: « Lentement, pesamment, la *procession* s'avavançait vers la porte du ghetto. » (*N*, p. 32, nous soulignons) Ce terme, défini comme « un cortège ou un défilé religieux plus ou moins solennel¹⁶⁵ », s'opposera au terme employé pour décrire la marche à laquelle participera le narrateur : « convoi ». En effet,

¹⁶⁵ Paul Robert, *op. cit.*, p. 2030.

l'emploi de deux termes différents pour décrire, d'une part, le déplacement des membres de sa communauté et d'autre part, son propre déplacement, fait état d'un changement de perception de la part du narrateur. Si la « procession » rappelle un défilé religieux sans pourtant évoquer l'idée du lieu vers lequel on défile, le mot « convoi » se réfère plutôt à « un groupe important de personnes qu'on achemine vers une destination¹⁶⁶ ». En affirmant que « [son] convoi prit la direction de la grande synagogue » (*N*, p. 40, nous soulignons), le narrateur insiste sur le lieu vers lequel il se dirige et anticipe la désacralisation future de l'espace. En même temps, le narrateur laisse entendre pour la première fois, en utilisant ce terme militaire, que le déplacement vers l'inconnu se fera en train : dès le prochain paragraphe, il est question d'un « convoi de wagons à bestiaux. » (*N*, p. 40)

La deuxième phase du déplacement vers l'inconnu est évoquée non par des mouvements, mais par des bruits qui nous permettent d'imaginer le départ du train : « Un sifflement prolongé perça l'air. Les roues se mirent à grincer. Nous étions en route. » (*N*, p. 41) Arrêtés à « Kashau, une petite ville sur la frontière tchécoslovaque [...] » (*N*, p. 43), les Juifs réaliseront trop tard que le « convoi » est réellement une déportation : « Nous comprîmes alors que nous n'allions pas rester en Hongrie. Nos yeux s'ouvraient, trop tard. » (*N*, p. 43) À l'instar du déracinement que la liquidation du ghetto avait provoqué, la traversée de la frontière symbolique entre deux États, l'un connu et l'autre inconnu, provoquera une fissure dans la communauté juive de Sighet, plutôt solidaire jusqu'à maintenant. Cette frontière traversée, l'espoir toujours présent, représenté par les gens « [h]eureux [...] qui se trouvaient près d'une fenêtre [et qui] voyaient défiler le paysage en fleurs [...] », se dissipe. Un espace encore ouvert sur le monde par ses fenêtres, le wagon se

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 537.

ferme complètement après la visite de l'officier allemand, symbole du passage de la Hongrie au territoire du Reich : « Ils disparurent. Les portes se refermèrent. Nous étions tombés dans le piège, jusqu'au cou. Les portes étaient clouées, la route de retour définitivement coupée. Le monde était un wagon hermétiquement clos. » (*N*, p. 43) Le nomadisme du narrateur est confirmé par ce passage qui interdit tout retour vers Sighet et qui limite le monde connu au « wagon à bestiaux » dans lequel il se retrouve. De même, un autre aspect sacré de l'espace de Sighet s'estompera durant ce voyage forcé, soit celui de la communauté. En effet, les liens communautaires entre les Juifs de Sighet s'effriteront au fur et à mesure que le train avancera vers le lieu inconnu.

Un épisode en particulier fait état de ce changement rapide dans la dynamique des habitants. Après quelques jours de voyage, l'une des passagères, Mme Schächter, séparée de son mari et de ses fils aînés par mégarde, devient hystérique. Elle hurle constamment « Un feu! Je vois un feu! Je vois un feu! » (*N*, p. 44) Au bout de plusieurs heures, durant lesquelles les autres passagers tentent de la calmer mais en vain, on décide de la « li[er] et [de] lui m[ettre] un bâillon dans la bouche. » (*N*, p. 46) Libérée de ses liens, elle se remet à hurler et les passagers « lui assèn[ent] plusieurs coups sur la tête, des coups à tuer. » (*N*, p. 46) En contraste avec l'image antérieure de la communauté juive qui vivait son sort solidairement, les passagers du train délaissent le groupe pour se préoccuper plutôt d'eux-mêmes et de leur famille nucléaire. De plus, une fois au camp, la communauté juive de Sighet, sans mentionner les familles nucléaires, sera dissoute dès la première sélection, qui enverra une majorité des Juifs aux fours crématoires. Eliezer, pour sa part, ne fera plus partie d'une famille mais d'un duo : son père et lui. Nous verrons dans le prochain chapitre que les détenus de Buchenwald, tels que représentés par Jorge Semprun, arriveront à recréer des communautés, ce qui ne sera pas le cas chez Wiesel.

Effectivement, Auschwitz se démarque des espaces sacrés dont nous avons parlé précédemment non seulement par l'impossibilité de liens communautaires entre les détenus, mais aussi par l'absence de religion.

IV. La désacralisation de l'espace

Alors que la religion occupait une place importante à Sighet et dans le ghetto, il n'en est pas de même pour l'espace proprement concentrationnaire. Dans le premier chapitre du livre, il est souvent question de visites à la synagogue, des prières et de fêtes religieuses; jusqu'au dernier soir dans le ghetto, la famille du narrateur pratique assidûment sa religion : « Samedi, le jour du repos, était le jour choisi pour notre expulsion. Nous avons fait, la veille, le repas traditionnel du vendredi soir. Nous avons dit les bénédictions d'usage sur le pain et le vin et avalé les mets sans dire un mot. » (*N*, p. 39) Par contre, dès l'arrivée à Auschwitz, le respect de la religion s'effrite. Par exemple, un groupe de jeunes décide de se révolter contre leurs bourreaux, ce qui est contre la parole des Sages, comme l'explique un aîné : « Il ne faut pas perdre confiance, même si l'épée est suspendue au-dessus des têtes. Ainsi parlaient nos Sages. » (*N*, p. 54) Bien que le « vent de révolte se [soit apaisé] [...] » (*N*, p. 54) le jeune Eliezer, naguère si pieux, « sen[t] la révolte monter en [lui] » quelques minutes plus tard lorsque son père se met à réciter le Kaddich¹⁶⁷ après avoir vu une fosse enflammée être remplie de bébés juifs. Cette scène sadique, dans laquelle Dieu « se taisait » (*N*, p. 57), représente le début d'une remise en question complète de l'existence de Dieu par le narrateur.

¹⁶⁷ Prière juive dite à la mort de quelqu'un.

Une deuxième scène sangninaire fait état de cette remise en question : condamnés à mort, deux adultes et un adolescent sont pendus devant tous les autres détenus. Rappelant la scène d'exécution chez Levi, les condamnés crient, avant de mourir, « Vive la liberté! » (N, p. 102) La mort devenue la seule liberté possible, les détenus se posent la question : « Où est le bon Dieu, où est-il? » (N, p. 103) Sur ce, Eliezer sent monter en lui une réponse à la question de l'homme derrière lui: « Où est-il (Dieu)? Le voici – il est pendu ici, à cette potence... » (N, p. 103) Ce passage peut être interprété comme une mise à mort de Dieu dans la mesure où les corps inertes des condamnés symbolisent Son corps, placé sur la potence, pendu. Pourtant, Wiesel nie cette interprétation dans ses mémoires, disant qu'il n'a jamais voulu mettre Dieu, ou sa foi, à mort¹⁶⁸. Par contre, la désacralisation de l'espace concentrationnaire ne se limite pas à ce passage de *La nuit*. Tout au long du récit, nous percevons un effritement de la foi du jeune narrateur.

Sa révolte s'accroît lors de l'unique cérémonie religieuse pratiquée dans le camp : Roch-Hachanah. Cette fête, la plus importante du calendrier juif car elle symbolise le début d'une nouvelle année, est célébrée dans le camp : « Dix mille hommes étaient venus assister à l'office solennel, chefs de blocs, Kapos, fonctionnaires de la mort. » (N, p. 105) Alors que le camp, par ce rituel religieux, permet une brèche dans l'absence du spirituel, Eliezer continue à se révolter contre Dieu. En refusant de Le bénir, Eliezer canalise sa rage contre Dieu, demeuré impuissant face aux monstruositées que subit le peuple élu. Toutefois, dans la « première » version de *La nuit*, soit *Un di velt hot geshvigu*, la révolte du narrateur contre Dieu est absente. Il s'agit plutôt d'une rage contre l'Europe, qui, en se taisant, a participé au génocide des Juifs européens. Comme le démontre Seidman dans son article sur le sujet, l'entrevue entre Mauriac et

¹⁶⁸ Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer.*, p. 109.

Wiesel aurait influencé cette disparité entre les deux versions en forçant le survivant à changer son discours pour atteindre un plus grand public : un public européen¹⁶⁹, un public non-juif. Cette divergence est symbolisée par la différence entre la fin des deux versions. Dans *La nuit*, le narrateur se voit comme un Lazare, un « cadavre », dont « le regard dans [ses] yeux ne [le] quitte plus. » (*N*, p. 175) En d'autres mots, le narrateur de *La nuit* est dépeint comme un témoin, comme une incarnation du silence et de la mort des disparus¹⁷⁰. Par contre, la fin d'*Un di velt* nous présente un narrateur, face à ce même Lazare, mais possédant la force de le détruire, de continuer à vivre pour se venger de ses bourreaux :

Je me regarde dans le miroir. Un squelette me renvoie mon regard. Rien que la peau et les os. J'ai vu l'image de moi-même après ma mort. A ce moment-là se réveilla en moi la volonté de vivre. Sans savoir pourquoi, j'ai levé mon poing et cassé le miroir, cassé l'image qui y vivait¹⁷¹.

L'écart entre les deux œuvres nous montre qu'elles participent de deux projets d'écriture différents. Si la première s'adressait à un public juif, aux survivants eux-mêmes, la deuxième s'adresse aux autres, qui ont vu passer « *ces wagons remplis d'enfants juifs* » (*N*, p. 5), mais qui n'ont rien fait. Selon Seidman, la deuxième version, écrite pour un public chrétien, remplace la rage du narrateur contre l'Europe par une rage contre Dieu¹⁷².

De cette manière, la désacralisation de l'espace s'explique uniquement dans la mesure où la réécriture d'*Un di velt* s'est faite dans l'optique d'accéder à un public plus grand. De plus, dans d'autres ouvrages de Wiesel, l'espace concentrationnaire n'est pas complètement dénué de religion, comme dans *La nuit*. Par exemple, dans ses mémoires, Wiesel se rappelle des corvées

¹⁶⁹ Seidman, *loc. cit.*, p. 15.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷¹ Wiesel, *Un di velt hot geshvigu*, dans *Tous les fleuves vont à la mer*, p. 413.

¹⁷² Seidman, *loc. cit.*, p. 15.

qu'il agrément de récits bibliques afin de transcender l'espace hostile qui l'entoure : « Je le revois, je nous revois, affirme-t-il. Nous portons des sacs de ciment ou de grosses pierres, poussons une brouette remplie de sable ou de terre battue, tout en étudiant une loi de la Mishna ou une page du Talmud. Il connaît tout par cœur, mon coéquipier. Grâce à lui, nous nous évadons¹⁷³. » En ce sens, l'expérience de Wiesel et de Levi se rapproche dans la mesure où tous les deux ont eu recours à la culture, soit juive, dans le cas qui nous concerne, ou européenne, pour se sortir momentanément du fond. Cependant, le narrateur de *La nuit* n'indique pas qu'il participait à ce rituel même s'il évoque un personnage qui tentait d'échapper à la brutalité du camp en récitant des prières : « On se moquait de lui parce qu'il était toujours à prier ou à méditer sur quelque problème talmudique. C'était une manière pour lui d'échapper à la réalité, de ne pas sentir les coups... » (N, p. 133) Loin d'avouer avoir utilisé la prière de façon similaire, le narrateur va jusqu'à se moquer de ce jeune dans le premier ouvrage indépendant¹⁷⁴ de Wiesel, *La nuit*. Ce ne sera que plus tard, alors que Wiesel n'aura plus besoin de Mauriac pour lui fournir « *moral authority and the power of his literary status [...]*¹⁷⁵ » que Wiesel permettra au sacré d'exister à Auschwitz. Ainsi, la désacralisation de l'espace dans *La nuit* s'opère selon une poétique précise, celle d'atteindre un plus grand public sous la tutelle de François Mauriac car, comme le montrent l'analyse comparative de Seidman et les mémoires de Wiesel, l'enclave du

¹⁷³ Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer*, p. 107.

¹⁷⁴ *Un di velt* était le cent dix-septième volume d'une série publiée par Turkov à Buenos Aires. Ici l'un parmi des centaines de victimes à raconter leur expérience, Wiesel s'inscrit dans le genre du « Yiddish Holocaust memoir » (Seidman, *loc. cit.*, p. 4) plutôt que dans le nouveau genre lazarien qui émerge en Europe sous Jean Cayrol comme le fera *La nuit*.

¹⁷⁵ Seidman, *loc. cit.*, p. 16.

camp comportait plusieurs aspects religieux, tus dans *La nuit* afin de changer la dialectique du récit¹⁷⁶.

V. L'infirmerie : un refuge à fuir

Comme dans les deux autres œuvres du corpus, il est question de l'infirmerie du camp dans le récit d'Elie Wiesel. Cet espace, représenté comme une simple extension du camp chez Levi, joue un rôle différent dans *La nuit*. Alors que l'entrée dans l'infirmerie domine la description du lieu chez Levi et chez Semprun, cette étape ne semble pas préoccuper Eliezer, qui la résume en une phrase : « J'allai à la visite. » (*N*, p. 121) L'économie de l'entrée à l'infirmerie fait écho à l'absence de description de tous les autres seuils franchis au cours du récit.

Par exemple, l'arrivée tardive au premier camp, Birkenau, se limite à quelques lignes : « Devant nous, ces flammes. Dans l'air, cette odeur de chair brûlée. Il devait être minuit. Nous étions arrivés. A Birkenau. » (*N*, p. 50) Ou encore, l'arrivée à Auschwitz : « Auschwitz. Première impression : c'était mieux que Birkenau. » (*N*, p. 68). Cette économie des frontières nous rappelle que les détenus sont constamment en mouvement. Telles des « âmes condamnées à errer à travers les espaces jusqu'à la fin des générations » (*N*, p. 61), les Juifs sont transférés de Birkenau à Auschwitz, ensuite à Buna, puis, finalement, à Buchenwald, toujours au rythme de la cadence militaire. Le fait que le narrateur ne s'attarde pas à la description des frontières séparant

¹⁷⁶ Notons, avant de poursuivre, qu'*Un di velt* est considéré par plusieurs critiques comme une simple première version de *La nuit*. Seidman, pour sa part, insiste sur le fait que *La nuit* n'est pas qu'une réécriture de *Un di velt* car ce premier participe d'une vision complètement différente du monde que ce dernier, comme nous l'avons expliqué. Malgré cela, Ted L. Estess écrit : « *Wiesel's first account of the Holocaust was written in Yiddish [...] In 1958, a much shortened form [of the book] appeared in Paris as La Nuit with a preface by Mauriac, who had helped Wiesel find a publisher.* » (Ted L. Estess, *op.cit.*, p. 13.).

ces camps les uns des autres découle du fait qu'il n'a pas le temps de les remarquer. En effet, la seule frontière qui semble exister entre ces différents espaces concentrationnaires est la douche : « C'étaient les douches, formalité obligatoire à l'entrée de tous ces camps. » (*N*, p. 68) Effectivement, la course constante des détenus les empêche d'habiter les espaces; ils les traversent. Cette description fragmentée de la première douche fait état de cette réalité de l'expérience de Wiesel :

Un baril de pétrole à la porte. Désinfectant. On y trempe chacun. Une douche chaude ensuite. A toute vitesse. Sortis de l'eau, on est chassé dehors. Courir encore. Encore une baraque : le magasin. De très longues tables. Des montagnes de tenues de bagnards. Nous courons. Au passage on nous lance pantalons, blouse, chemise et chaussettes. (*N*, p. 62)

À travers ces phrases elliptiques, nous sentons l'urgence du narrateur à décrire les espaces qu'il traverse en courant. Il ne s'attarde pas aux frontières, tant celle entre les camps que celles des différents espaces concentrationnaires à l'intérieur du camp.

Dans le cas qui nous concerne, soit celui de l'infirmerie, il est possible de différencier ce lieu du reste du camp par la présence de certains comforts : des lits « avec des draps blancs [...] » (*N*, p. 121) à « la soupe plus épaisse » (*N*, p. 122). L'infirmerie, selon Eliezer, s'apparente plutôt à un véritable hôpital que le K.B d'Auschwitz telle que représenté par Levi ou même le *Revier* de Buchenwald présent chez Semprun. Notons aussi qu'à l'inverse de Levi et de Semprun, qui nomment l'infirmerie par son nom allemand – soit *Krankenbau* ou *Revier* – Wiesel choisit de déterminer ce lieu par un terme familier pour lequel ses lecteurs auront un référent. En appelant l'infirmerie « hôpital » (*N*, p. 121), Wiesel s'éloigne du jargon du camp et, par conséquent, du camp lui-même. L'hôpital d'Auschwitz se retrouve à faire partie d'un espace extérieur au camp, dont la vie du camp est absente. Cette vie, « réglé[e] sur une cloche [qui] donnait des ordres » (*N*,

p. 114), n'existe plus dans l'hôpital car il n'y avait « [p]lus de cloche, plus d'appel, plus de travail. » (*N*, p. 122) Le narrateur ajoute, au sujet de ce bruit concentrationnaire, que « [l]orsqu'il m'arrivait de rêver à un monde meilleur, j'imaginai seulement un univers sans cloche. » (*N*, p. 114) De ce fait, l'hôpital du camp se démarque des autres espaces concentrationnaires en ne participant pas aux cauchemars du narrateur, mais en lui offrant plutôt un « monde meilleur », où la cloche du camp ne se fait jamais entendre. Néanmoins, certains aspects de la vie du camp persistent dans l'infirmerie, qui n'est pas à l'abri de la sélection. Elle s'opère même plus souvent dans cet espace que dans le camp. Selon un « Juif hongrois atteint de dysenterie » (*N*, p. 122), il faut « quitte[r] l'hôpital avant la sélection! » (*N*, p. 122) afin de ne pas succomber au sort. Tout en redécouvrant les confort d'autrefois, Eliezer est amené à réaliser que même l'hôpital du camp n'est pas à l'abri de la mort.

Le docteur qui se chargera des soins du narrateur sera source de réconfort pour le jeune homme effrayé : « "Mon" docteur était présent. J'en fus réconforté. Je sentais qu'en sa présence rien de grave ne pourrait m'arriver. » (*N*, p. 123) Malgré le fait qu'Eliezer ne possède aucun contrôle sur sa situation actuelle, soit se faire opérer le pied droit, il place toute sa confiance entre les mains de ce docteur juif : « Le médecin avait décidé l'opération, il n'y avait plus à discuter. J'étais même content que ce fût lui qui prît la décision. » (*N*, p. 121) Faisant preuve d'un retour à la solidarité juive d'avant le camp, le narrateur préfère s'abandonner au « baume » (*N*, p. 123) que représentait pour lui le docteur que de continuer à courir. Après l'opération, le narrateur n'aura plus « qu'à attendre quinze jours [...] » (*N*, p. 124) avant d'être guéri. Par contre, la course le rattrape rapidement car « dès le lendemain de [son] opération, le bruit courut dans le camp que le front s'était rapproché. » (*N*, p. 124) Encouragé à partir par ce même Juif

hongrois, Eliezer décidera de quitter l'hôpital et de rejoindre son père pour entreprendre une deuxième déportation.

VI. La marche de la mort

La marche qu'entreprennent les détenus d'Auschwitz est liée inextricablement au mouvement des troupes russes qui gagnent du terrain. En effet, dès la libération du premier camp, Lublin, «[I]un après l'autre, les camps furent évacués par la SS¹⁷⁷. » De ce fait, les détenus évacués d'Auschwitz, de Birkenau et de Buna aboutirent au camp de Buchenwald, dans la vallée de Thuringe. Cette longue excursion débute alors que les portes d'Auschwitz s'ouvrent pour dévoiler « une nuit plus obscure encore » (*N*, p. 130) que celle à l'intérieur du camp. Face à ce gouffre, des milliers de détenus attendent leur tour. Faisant écho au départ de Sighet, ce nouvel exode se produit selon les mêmes règles : les détenus, organisés en rangs par Block, attendent le signal de départ. Toutefois, ce départ diffère du premier dans la mesure où celui-ci s'est fait sous la chaleur suffocante du mois de juin alors que la température frigide du mois de janvier figurera au premier plan de cette deuxième description. Selon un champ sémantique où les termes « froid » et « neige » reviennent plusieurs fois, l'espace traversé par les détenus demeure hostile sous plusieurs optiques. « Les membres transis de froid [...] » (*N*, p. 135), les détenus suivent un rythme de course vertigineux faute de quoi ils sont fusillés ou piétinés par le troupeau. Ainsi, cesser de courir signifiait la mort subite : « L'un de nous s'arrêtait-il une

¹⁷⁷ Kogon, *L'état SS : Le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éditions de la Jeune Parque, coll. « Points Histoire », 1947, p. 369.

seconde, un coup de feu sec supprimait un chien pouilleux. » (*N*, p. 132) Le déplacement devient donc le seul moyen de survie pour ces hommes frigorifiés.

Une deuxième opposition entre les deux scènes de départ est le fait que la première se déroule le jour tandis que la deuxième se passe uniquement la nuit. Effectivement, les gardes attendent que « la nuit [soit] tombée [pour] ordonn[er] de reformer les rangs. » (*N*, p. 142) En même temps, du fait que la marche se déroule seulement la nuit, l'espace traversé demeure inconnu : aucun lieu n'est mentionné avant l'arrivée à Gleiwitz, un petit camp où les détenus resteront trois jours avant de prendre le train vers Buchenwald. Ce trajet rappelle celui que les Juifs de Sighet entreprennent en train au début par le fait qu'ils ne connaissaient pas plus leur destination que les détenus marchant dans la campagne glacée d'Europe de l'Est. Dans le noir, littéralement et figurativement parlant, les détenus continuent d'avancer, sans quoi la mort les attraperait. Notons que le rythme de course rapide soutenu par la SS le premier soir se détériore tout au long de la deuxième nuit de marche. Incapables de soutenir une cadence quasi militaire, les détenus ainsi que leurs gardiens ralentissent et perdent toute discipline : « On marchait plus lentement. Les gardiens eux-mêmes paraissaient fatigués. [...] Notre marche avait perdu toute apparence de discipline. Chacun allait comme il voulait, comme il pouvait. » (*N*, p. 143)

Arrivés à Gleiwitz, les détenus sont entassés dans des baraques pour attendre le train qui les mènera jusqu'en Allemagne, jusqu'à Buchenwald. Ces baraques, trop petites pour accueillir tous les détenus, rappellent les transports en train où, les uns par-dessus les autres, les détenus mouraient asphyxiés sous le poids de leurs frères. Lancés dans la baraque, Eliezer et son père s'écroulent sur Juliek, un jeune violoniste. Cet espace, fermé parce qu'il n'y a aucune possibilité de sortir de « cette muraille d'agonisants » (*N*, p. 146), demeure dans l'obscurité de sorte que les

gens s'entretuent sans même le savoir en s'allongeant les uns sur les autres. Parmi les gémissements, un violon, celui de Juliek, joue du Beethoven, opposant la culture et la barbarie allemande, thème qui sera beaucoup plus développé par Semprun, comme nous le verrons bientôt. Ce n'est qu'après quelques jours à Gleiwitz et dix jours en train que les détenus, ceux qui auront survécu à l'atroce voyage, aboutiront finalement à Buchenwald.

Ce deuxième camp ne représentera pas une amélioration pour le narrateur. Au contraire, obligé de s'occuper de son père agonisant dans un lieu hostile et non familial, Eliezer devra subvenir aux besoins des deux. Comme les autres fils qu'il a vus au cours de son voyage, Eliezer souhaitera la mort de son père afin d'être délivré de « ce poids mort, de façon à pouvoir lutter de toutes [ses] forces pour [sa] propre survie » (*N*, p. 162). Après la mort de son père, le narrateur est transféré au block des enfants, épisode mentionné sans être décrit (*N*, p. 171), jusqu'à la libération du camp par les troupes américaines le 11 avril 1945.

VII. Conclusion

La Nuit d'Elie Wiesel s'ouvre sur un monde sacralisé par la ferveur religieuse de ses habitants. Pas tout à fait un *shtetl*, la ville de Sighet représente un refuge pour les Juifs qui y résident. Selon Rachel Ertel, le *shtetl* maintient des liens avec le monde extérieur alors que Sighet demeure à l'extérieur des remous politiques causés par la Seconde Guerre Mondiale. En ce sens, Sighet entreprend le rôle d'une utopie, ce non-lieu paradisiaque. Le passage du *pseudoshtetl* au ghetto se fait sans heurts car le narrateur identifie le ghetto comme une continuation des ghettos d'autrefois qui isolaient les Juifs pour leur propre sécurité. La spécificité

des Juifs hongrois joue un rôle dans la représentation de l'espace car il n'y aucune violation de l'espace ici. Au contraire, les Juifs de Sighet acceptent le ghetto et accueillent les Allemands sans se soucier du sort qui les attend. La véritable violation survient lorsque les Allemands mettent en action leur plan de déportation. Chassés de leur refuge, les Juifs de Sighet perdent à la fois leurs liens communautaires et leur religion. Comme nous l'avons démontré, le *Lager* ne présente aucune possibilité de communauté ou de religion. L'espace ainsi désacralisé fait en sorte que l'ancienne solidarité juive ne persiste pas dans cet espace complètement fermé du monde extérieur. En opposition flagrante à Sighet, le camp ne contient pas de refuge : même l'infirmerie sera un lieu à fuir.

En ce qui concerne le déplacement à travers l'espace, il se produit selon un rythme rapide et militaire. Les détenus n'arrêtent jamais leur « course vers la mort »; ils n'habitent pas les espaces concentrationnaires, mais les traversent. Ce nomadisme perpétuel s'oppose au mode de vie sédentaire dans lequel vivaient les Juifs à Sighet. En même temps, il n'existe pas de frontières entre les différents espaces du camp – sauf les douches – du fait que les détenus les traversent trop rapidement pour qu'elles agissent véritablement comme des seuils. Ainsi, l'espace concentrationnaire chez Wiesel n'est pas introduit par une poétique en particulier. Bien au contraire, l'absence de poétique et de descriptions exhaustives participent du mouvement constant des détenus qui ne s'attardent pas à contempler leur entourage. Bref, l'espace concentrationnaire tel que représenté chez Wiesel fait état de l'inconscience d'un peuple faisant face à la barbarie allemande : dans le noir, ce peuple, symbolisé par le narrateur, ne s'en sortira jamais. Ceci est montré par le refus du narrateur de redevenir homme après la libération du camp; il maintient son statut de Lazare. Demeuré une victime, le narrateur de *La nuit* s'oppose à celui de *Si c'est un homme*, qui redevient un homme en retrouvant la liberté. Nous verrons que le

narrateur du *Mort qu'il faut* ne fait pas face aux mêmes problèmes que les deux autres, pour la simple raison qu'il n'est pas juif.

Chapitre IV : *Le mort qu'il faut de Jorge Semprun*

Né à Madrid en 1923, Jorge Semprun appartient à une famille bourgeoise de républicains espagnols. La victoire de la guerre civile espagnole par le général Franco en 1939 force la famille Semprun, alors à La Haye, à s'exiler à Paris au lieu de retourner à Madrid. Soucieux de son intégration complète dans la société française, Semprun cache son accent espagnol et s'assimile à la culture française. Cette période à Paris, fictionnalisée dans son roman *Adieu, vive clarté*, lui permettra d'entreprendre des études au Lycée Henri-IV. Son activité dans la Résistance date peut-être de cette époque car, en 1941, on créa des mouvements résistants dont « Les Volontaires de la Liberté » au Lycée Henri-IV¹⁷⁸. Semprun se joint à la Résistance française dans le réseau Jean-Marie Action, lié au réseau Buckmaster en Angleterre. Il fera aussi partie de la MOI, la Main-d'œuvre immigrée, qui comptait surtout des jeunes Juifs immigrés des territoires sous l'occupation allemande. Cependant, ce mouvement connaîtra un échec à Paris et migrera vers la zone Sud. Resté à Paris, Semprun continuera de participer dans les mouvements résistants qui seront, pour la plus grande partie, affiliés aux réseaux communistes¹⁷⁹. De ce fait, lorsqu'il sera finalement arrêté puis amené à Joigny en septembre 1943, pour être finalement transporté à Buchenwald le 29 janvier 1944, Semprun bénéficiera immédiatement d'avantages liés à son statut de communiste, symbolisé par son triangle rouge, plutôt que l'étoile jaune des Juifs. Buchenwald, à l'instar de plusieurs camps de travail allemands, était sous le contrôle administratif des communistes qui les avaient bâtis à la fin des années 1930. Il importe aussi de noter que l'arrestation et la déportation de Semprun diffèrent de celles de Levi et de Wiesel dans

¹⁷⁸ Laurence Thibault (dir.), *Les jeunes et la Résistance*, Paris, La documentation française, 2007, p. 56.

¹⁷⁹ Alya Aglan, *Le temps de la Résistance*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 63.

la mesure où le premier a été arrêté pour ce qu'il a fait au sein de la Résistance française alors que les deux autres ont été internés non pour ce qu'ils avaient fait mais pour ce qu'ils étaient.

I. L'incipit : l'envoi du dimanche

Le roman de Semprun, *Le mort qu'il faut*, s'ouvre sur une apostrophe de Kaminsky, *Prominent rouge de Buchenwald*, camarade du narrateur. Cette apostrophe suscite immédiatement l'intérêt du lecteur, qui déchiffrera le sens de «[on] a le mort qu'il faut!¹⁸⁰ », la phrase d'entrée, après la fin de l'incipit, à la page 15 du roman. Ce début *in medias res* est une des configurations textuelles qui suscitent l'intérêt du lecteur¹⁸¹ car ce dernier, lancé immédiatement dans l'action, devra travailler pour comprendre le monde dans lequel il entre. À l'opposé du début progressif de Levi, l'incipit de Semprun est dynamique, c'est-à-dire qu'il ne se justifie pas par une chronologie, mais par l'importance de l'événement sur lequel il s'ouvre. Un moment cardinal de l'action, la rencontre de Gérard, le narrateur, et de Kaminsky en face des latrines du Petit Camp, se répétera tout au long du roman. Primordiale autant parce qu'essentielle à la trame narrative du roman – Kaminsky annonce à Gérard qu'il « a le mort qu'il faut! » – que par sa récurrence perpétuelle, la phrase d'ouverture ne nous donne cependant aucune piste quant au lieu de l'action.

Si nous poursuivons la lecture de l'incipit, nous nous apercevons que de l'action dynamique des deux premières phrases, il ne reste que des descriptions décrivant l'endroit où se

¹⁸⁰ Semprun, Jorge, *Le mort qu'il faut*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 2001, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LMQ*, suivi par le folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁸¹ Andrea Del Lungo, *loc. cit.*, p. 140.

trouve le narrateur. Ces descriptions serviront assurément à la fonction informative de l'incipit qui permettra au lecteur de s'orienter dans le texte. L'incipit de Semprun se distingue encore une fois de celui de Levi, qui explicite son statut de détenu dès la première phrase. De plus, dans sa préface auctoriale, il nomme le lieu primaire : « Auschwitz ». Au contraire, les mots « camp », « camp de concentration » et « Buchenwald » demeurent complètement absents de l'incipit de Semprun. D'autres signes contribueront à l'information offerte au lecteur, tels « Petit Camp », « baraque », « l'appel », « SS », « déportés », pour qu'il puisse se représenter le lieu dans lequel se trouvent les deux personnages qui lui sont présentés : le narrateur et Kaminsky¹⁸². En employant un champ sémantique du camp au lieu de termes plus précis, le narrateur fait naître une ambiguïté chez le lecteur. Le flou qui perdure quant au lieu jusqu'à la fin de l'incipit fait écho au flou entourant le récit lui-même. Il est impossible d'établir d'emblée le lien entre la phrase de Kaminsky – « On a le mort qu'il faut! » (*LMQ*, p. 13) – et la description fragmentaire du camp de concentration.

En nous référant une fois de plus à la théorie de Del Lungo au sujet de l'incipit, nous verrons que celui du *Mort qu'il faut* se termine lorsque la phrase de Kaminsky est répétée à la page 15 du roman. Comme nous l'avons dit dans le chapitre théorique, le passage de la description à la narration ainsi qu'un changement de niveau narratif peuvent signifier la fin de l'incipit. Ces changements sont évidents dans la mesure où le passage suivant relate une conversation entre Kaminsky et Gérard. Aussi, les actions se multiplieront au cours des

¹⁸² Cette absence de l'onomastique du lieu se retrouve aussi dans *Quel beau dimanche!* Malgré le fait que le premier chapitre est une sorte de genèse du camp, la certitude de se retrouver dans le *Lager* n'apparaît qu'à la page 19 où le narrateur aperçoit « l'éclair stylisé du double S brodé en argent sur le losange noir ornant les deux pointes du col du sous-officier » (Jorge Semprun, *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, 1980, p. 19). Comme dans *Le mort qu'il faut*, le lecteur avisé aura pu déceler des indices, mais il reste que Semprun maintient déjà le mystère pendant quelques pages dans ce roman écrit plus de vingt ans auparavant.

prochaines phrases alors que la seule action de l'incipit aura été l'apostrophe de Kaminsky. En effet, ce qui se trouve entre l'apostrophe et son écho – « Voilà : ils avaient le mort qu'il faut [...] » (*LMQ*, p. 15) – est une explication du fonctionnement du camp selon un axe très précis : la possibilité d'échapper au contrôle nazi le dimanche après-midi. Comme nous le verrons au cours de cette analyse, les possibilités de choisir son espace sont limitées dans le camp, tant par le pouvoir SS que par la capacité de déplacement des détenus. Il est intéressant de constater que Semprun ouvre son roman en évoquant les choix possibles du dimanche après-midi en laissant de côté les images plus stéréotypées du camp, tels que le train, la place d'appel et le crématoire. Ces choix sont intimement liés aux différents espaces du camp dans la mesure où ils offrent ou empêchent la possibilité de se réfugier de l'univers concentrationnaire.

II. La circulation impossible

Les détenus des camps de concentration sont dans l'impossibilité de circuler librement dans leur espace. En vérité, ils ne peuvent choisir ni leur kommando de travail, ni leur block. Cette réalité, fréquemment représentée dans les récits concentrationnaires, se manifeste notamment dans *Si c'est un homme* de Primo Levi, où le narrateur déclare : « [...] on me renvoie de Block en Block et de Kommando en Kommando [...] » (*SCH*, p. 52) L'utilisation du pronom « me » confirme l'incapacité du narrateur de prendre ses propres décisions concernant son déplacement dans l'espace. De manière semblable, dans le Buchenwald de Semprun, les Kapos, des détenus privilégiés nommés chefs de block ou de kommando, contrôlent les choix spatiaux des détenus. En arrivant au camp, les détenus sont mis en quarantaine avant d'être affectés à un kommando permanent. Installés dans des baraques rudimentaires, ils se blottissent les uns contre les autres

pour dormir jusqu'à ce que les Kapos les recrutent brutalement pour des travaux forcés. Ces derniers violent l'espace des détenus en « [...] pénétr[ant] dans la baraque, la vid[ant] en quelques minutes à coups de botte et de *Gummi*, arrachant des litières ceux [...] qui prétendaient y sommeiller malgré le grouillement infect de la vermine. » (*LMQ*, p. 58) Ce réveil brutal, répété tous les jours, n'est qu'une des nouvelles réalités auxquelles les détenus devront faire face.

De plus, la circulation à l'intérieur de l'espace concentrationnaire est réglementée. Régie par une hiérarchie, de la plèbe aux *Prominenten*, la possibilité de déplacement fait en sorte que certains espaces du camp ne sont pas accessibles à tous. Par exemple, le bordel du camp est réservé « [p]as même aux Allemands en général, seulement aux Allemands du Reich, aux *Reichsdeutsche*. » (*LMQ* p. 43) Au-delà de la réglementation, les déplacements à travers l'espace sont perpétuellement ponctués d'actes violents. Effectivement, lors des déplacements, les Kapos abrutissent les détenus de coups : « [...] la marche commençait, sous les coups et les cris. » (*LMQ* p. 58) À l'incapacité de choisir ses déplacements s'ajoute la brutalité avec laquelle ils se font, de sorte que tous les déplacements dans l'enceinte du camp deviennent pénibles.

Les corvées quotidiennes, « toujours pénibles, parfois insupportables. Inutiles de surcroît [...] » (*LMQ* p. 59), représentent bien la difficulté avec laquelle les détenus circulent. Gérard, le narrateur, se remémore une corvée en particulier où il devait transporter des roches d'un bout à l'autre de la carrière. Malingre, Gérard se voit attribuer une énorme roche qu'il « empoigne [et] hisse sur [son] épaule droite » (*LMQ* p. 65). Bien que réchauffé par sa haine, Gérard se rappelle que « [c]haque nouveau pas en avant [lui] demande un effort qui [lui] trouble la vue. » (*LMQ* p. 65) Sans l'aide d'un jeune Russe, ce déplacement forcé, infranchissable pour Gérard, aurait pu lui coûter la vie. Cette possibilité se confirme dans le double de Gérard, François L., qui « [...] »

n'avait pas eu la chance de tomber, comme [Gérard], sur un ange gardien russe. » (*LMQ* p. 191)
 Contrairement au narrateur, qui survivra au camp de concentration, François L. deviendra l'un de ces Musulmans des camps. Il mourra dans le *Revier* au cours de l'hiver 1945.

Notons que le terme Musulman, ou *Muselmann*, fut employé dans plusieurs camps de concentration pour décrire les détenus qui avaient abandonné le désir de vivre. Levi les décrit comme « [une] masse anonyme [...] en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence [...] » (*SCH*, p. 138). Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, se penche sur l'origine du terme – dérivé de la forme arabe (muslim) et turque (musliman) signifiant « fidèle » ou « croyant »¹⁸³. Il explique le rapprochement entre le Musulman comme « [...] celui qui se soumet volontiers à la volonté divine [...] »¹⁸⁴ et la fatalité inconditionnelle des détenus ayant déjà confié leur âme à Dieu. Cet abandon se lit justement sur le visage moribond de François L. dont « [...] l'âme avait depuis longtemps quitté le corps [et] déserté [le] visage [...] » (*LMQ* p. 181).

Le Petit Camp, un camp à l'intérieur du camp, abrite les nouveaux arrivés et les invalides, dont les Musulmans. Bien que se déplacer soit difficile pour tous les détenus, les Musulmans représentent un groupe particulièrement affligé par cette peine. « Marchant à petits pas, s'appuyant parfois les uns aux autres, ou sur des cannes et des béquilles de fortune, bricolées, arrachant leurs galoches à la neige boueuse, dans un piétinement décomposé, ralenti, mais obstiné [...] » (*LMQ* p. 40), les Musulmans se traînent d'un espace à l'autre. Même si le

¹⁸³ Baumgartner et Ménard, *op. cit.*, p. 607.

¹⁸⁴ Agamben, *op. cit.*, p. 46.

déplacement représente un effort parfois insurmontable pour tous les détenus, il reste que le seul moyen d'éviter le sort du Musulman est à travers le mouvement.

À cet égard, Gérard et Manglano, son compagnon de châlit, ont « [...] pour discipline de survie, de [se] lever dès le premier coup de sifflet, de foncer vers la salle d'eau, torse nu [...] » (*LMQ* p. 183). Ce rituel matinal leur permet de survivre car ils accomplissent des gestes qui appartiennent à la vie d'avant : « [...] se frotter à l'eau froide, au savon sablonneux, le visage et le torse, le creux des aisselles, les couilles et les pieds. » (*LMQ* p. 183). « Cesser de faire ces gestes, affirme Gérard, [...] aurait été le commencement de la fin, le début de l'abandon, le premier signe d'une défaite annoncée [...] » (*LMQ* p. 184) car choisir de se déplacer, bien que le mouvement soit difficile à accomplir, représente un acte intéressé dans le sens où le détenu est conscient de son corps et s'oblige à s'en occuper. Le désintérêt du corps, et, par conséquent, de la vie, « [...] était le premier pas sur le chemin de l'abandon. » (*LMQ* p. 184) Ainsi, la cessation des mouvements quotidiens mène à la condition de Musulman, entravant, par conséquent, la mobilité du détenu. Personnages récurrents des récits concentrationnaires, les Musulmans symbolisent ici la détresse qui accompagne tous les pas forcés et tous les mouvements obligatoires d'une journée concentrationnaire.

III. Brèche : le choix dominical

Il existe cependant une journée dans le monde concentrationnaire de Buchenwald qui s'oppose aux autres par la possibilité de déplacement qu'elle offre. Le dimanche après-midi, les détenus disposent de quelques heures pour vaquer à différentes occupations. L'existence des jours de la

semaine n'était pourtant pas nécessaire dans le camp, où la routine quotidienne ne changeait jamais. En fait, le concept même du dimanche, invention humaine, devient inutile dans l'espace concentrationnaire parce que les détenus ne possèdent aucun moyen de savoir quel jour ou même quelle date il est. D'ailleurs, parce que les *fonctionnaires* du camp avaient droit à un congé le dimanche après-midi, les détenus ont eux aussi eu droit à une faille dans le contrôle constant. Cette brèche représente le seul moment où les détenus peuvent choisir leur espace. « Même restreint, affirme Gérard, un choix était possible, néanmoins : exceptionnel, exclusif des après-midi du dimanche, mais réel. » (*LMQ* p. 14) À l'inverse du mouvement forcé, violent et rythmé des troupeaux de détenus – « les colonnes formées par rangs de cinq » (*LMQ* p. 58) – le déplacement du dimanche se fait individuellement. Par conséquent, « la plupart des déportés couraient vers les dortoirs » (*LMQ* p. 14) tandis que d'autres se « recré[aient] une communauté » (*LMQ* p. 14). D'autres encore profitaient du dimanche après-midi pour se retirer dans leur châlit et profiter de ces moments inespérables de solitude.

Par exemple, Manglano profite de la solitude du dimanche car « [il a] le châlit pour [lui] tout seul... Après la soupe aux nouilles, une sieste : le bonheur, mec! » (*LMQ* p. 158). Le narrateur insistera à plusieurs reprises sur l'importance de cette intimité, mais, dans le cas qui nous concerne, le besoin de solitude est marqué par l'intention de Manglano qui ajoute : « Et, pour commencer, une bonne paille! » (*LMQ* p. 158) Gérard d'affirmer que « [p]our pratiquer plaisamment le plaisir solitaire, il fallait de la solitude, bien évidemment. » (*LMQ* p. 154) Cette pratique solitaire certes était habituellement réservée aux *Prominenten*, qui possédaient « [...] un cagibi privé [...] paradis accessible seulement aux chefs de block et à certains kapos [...] » (*LMQ* p. 154), mais devenait accessible à Manglano, entre autres, grâce aux possibilités du dimanche après l'appel. Devenue l'une des seules fonctions du corps qui ne soit pas contrôlée

par quiconque, la masturbation s'apparente non seulement au corps d'avant – le corps libre des années avant le camp – parce que source de plaisir et de liberté, mais elle représente aussi un moyen par lequel le détenu peut transcender son expérience concentrationnaire grâce à ce moment de « loisir », possible à cause de la brèche dominicale.

Les « communautés de voisinage »

Des « petites communautés de voisinage » (*LMQ* p. 34) se forment aussi, tels des îlots familiers dans une mare de brutalité. Il y a le *Kino*¹⁸⁵ où l'on joue, d'une part, des spectacles espagnols qui mettent en scène des poèmes, des chansons et des danses ibériques. Ces spectacles prévus pour « [...] la petite communauté espagnole, à laquelle ils pouvaient apporter le réconfort nostalgique de l'appartenance, de la mémoire partagée [...] » (*LMQ* p. 153), élargissent leur auditoire à cause de Paquito, jeune garçon de seize ans. « Paquito devint célèbre, affirme le narrateur, [...] [c]ar il [...] jouait les rôles féminins. Le rôle féminin, plutôt, le rôle unique de la femme éternelle, *das Ewigweibliche*. » (*LMQ* p. 152) À l'opposé de la pratique solitaire de Manglano, les détenus se rassemblent, soit dans le réfectoire d'une baraque ou dans le *Kino*, pour partager « leur désir inassouvi » (*LMQ* p. 153). En ce sens, le *Kino* est un espace communautaire parce qu'il rassemble les détenus en vertu de « [...] la poésie et [de] la chanson populaire » (*LMQ* p. 153). Cependant, comme « [...] Paquito allumait dans les yeux des mecs des arcs-en-ciel de désir fou [...] » (*LMQ* p. 153), le jeune homme « [...] avait fini par en prendre peur [...] » (*LMQ* p. 155) et l'espace se sexualise : offrant une liberté charnelle aux autres détenus, ce lieu

¹⁸⁵ Terme allemand qui signifie salle de cinéma.

devenu lubrique enferme le jeune travesti dans un rôle qu'il ne veut plus jouer. Comme c'est le cas chez Manglano, la brèche du dimanche permet aux détenus de retrouver une sexualité longtemps oubliée et inassouvie, soit un retour aux fonctions physiques qui existaient avant le camp. Pourtant, cette liberté pour la plupart emprisonne le jeune Paquito qui devient la victime, si seulement dans leurs rêves, des désirs inassouvis des autres détenus.

Mis à part les spectacles ibériques, l'on joue aussi du jazz dans le *Kino*, musique « doublement clandestine » (*LMQ* p. 225) à Buchenwald parce que haïe tant par la SS que par les vétérans communistes qui forment, en grande majorité, la caste privilégiée du camp. Espace fermé parce que secret – « les séances de jazz [avaient] lieu en marge du circuit légal – si l'on peut dire! – des activités culturelles [...] » (*LMQ* p. 225) –, le *Kino* est un non-lieu. Par sa non-existence officielle et sa clandestinité, il échappe au pouvoir. Bien que les SS « tolèr[ent] les activités culturelles que les diverses nationalités parv[iennent] à organiser », Gérard affirme qu'« ils seraient brutalement intervenus contre les séances de jazz, cette musique de Nègre! » (*LMQ* p. 225). Cette haine s'explique probablement par un racisme systématique faisant en sorte que la culture du « Nègre », de l'Autre, ne soit pas à la hauteur de la culture aryenne. Pensons notamment aux victoires de Jesse Owens lors des Jeux Olympiques de 1936 à Berlin, qui ont mis en doute la théorie nazie selon laquelle les peuples africains seraient inférieurs à la race aryenne. Par ailleurs, les Rouges trouvent cette musique « décadente » et « typique de cette époque de décomposition du capitalisme. » (*LMQ* p. 225) Privilégié parce que seulement accessible aux initiés, cet espace devient véritablement libre : non seulement les chefs n'y ont pas accès, mais on y joue du jazz, symbole de la liberté américaine. La représentation du jazz comme symbole de liberté est récurrente chez Semprun, qui évoque déjà son rôle purificateur dans *L'écriture ou la vie*, écrit en 1994. Le narrateur de ce roman, en entendant *Big Butter and Egg Man* interprété par

des « Noirs américains », « [boit] en leur honneur, à la gloire de cette musique qui [lui] avait si souvent rendu la vie supportable¹⁸⁶. » Le jazz octroie à ce cercle de musiciens et de spectateurs un microcosme communautaire qui permet aux détenus qui y participent d'échapper à la réalité brutale de leur existence.

Dans l'une des baraques du Petit Camp, « où croupiss[ent] les invalides, Musulmans ou non » (*LMQ* p. 54), un groupe de détenus se rejoint, le dimanche après-midi, pour discuter. C'est ainsi qu'autour du châlit de Maurice Halbwachs, un sociologue dont Jorge Semprun avait suivi les cours à la Sorbonne, et d'Henri Maspero, un sinologue, un groupe d'intellectuels communitaire. Gérard avait entamé des discussions privées avec son ancien professeur dès qu'il « avai[t] appris son arrivée à Buchenwald [et qu'il] profitai[t] du loisir dominical pour lui rendre visite, au Block 56 » (*LMQ*, p. 43). D'autres détenus s'étaient joints aux discussions car « [l]e bruit avait couru [...] parmi les intellectuels de Buchenwald : le dimanche, au block 56, il y a un cercle, autour d'un professeur de la Sorbonne, ça discute. » (*LMQ*, p. 114) Ce cercle de discussion demeure ouvert parce qu'accessible à tous mais fermé, en même temps, car les sujets ne correspondent pas à ceux de la plupart des déportés, qui « [...] se réunissaient en petites communautés de voisinage ou de copinage pour se raconter des bouffes. » (*LMQ*, p. 34.) Même si l'entrée n'est pas interdite aux autres détenus, il reste que les conversations du Block 56 demeurent sérieuses et majoritairement intellectuelles. Par exemple, Otto, un *Bibelforscher*, se fâche lorsque le sujet de conversation dévie de l'essentiel. « Nous n'arrachons pas quelques instants du dimanche [...] pour dire des banalités! » (*LMQ*, p. 129), mais plutôt pour discuter « de l'expérience du Mal! » (*LMQ*, p. 130), rappelle-t-il aux autres membres du groupe alors qu'ils « parlai[ent] d'un sujet

¹⁸⁶ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 170.

insignifiant. » (*LMQ*, p. 129) De cette manière, le cercle de communion du Block 56 joue en quelque sorte le même rôle que les séances de jazz du *Kino* dans la mesure où les deux espaces permettent aux détenus d'échapper au camp, soit par la musique, soit par une discussion métaconcentrationnaire leur permettant de sortir de leur corps abruti et de rejoindre le monde des hommes, pour quelques instants.

IV. Les latrines du Petit Camp : une double frontière

À mi-chemin entre le block de Gérard, le Block 40, et le Block 56, celui de Halbwachs et de Maspero, se trouvent les latrines du Petit Camp. La difficulté du déplacement qu'entreprend Gérard pour aller visiter son ancien professeur est atténuée par cet espace qui échappe au pouvoir des Kapos et de la SS. En effet, parce qu'à l'abri du froid et des bourrasques, « [...] la baraque des latrines devenait en hiver un havre de chaleur et de repos, malgré la puanteur, le vacarme et le spectacle de la déchéance qui s'y jouait. » (*LMQ*, p. 54) Séparées du Grand Camp par « du fil de fer barbelé, non électrifié, franchissable par divers accès permanents » (*LMQ*, p. 54), les latrines du Petit Camp sont un lieu isolé de déchéance communautaire.

Cette déchéance se manifeste, bien évidemment, par la nature du lieu, mais aussi par les gens qui y circulent : les Musulmans. Cependant, ce lieu reste communautaire car l'espace n'est pas cloisonné. Les détenus défèquent ensemble sur deux poutres donnant « [...] deux rangées de déportés se tournant le cul. » (*LMQ*, p. 47) L'ouverture est représentée non seulement par l'absence de cloison, mais aussi par l'absence d'intimité. Le narrateur insiste sur cette « promiscuité » constante qui fait en sorte que les détenus « [...] défèqu[ent] sous l'œil de

dizaines de types accroupis [...] dans les latrines collectives [...] » (*LMQ*, p. 220). Il ajoute que cette réalité « [...] constituait une atteinte plus insidieuse, moins brutale, sans doute [...] » que les coups mais atteignait « l'intégrité de la personne » (*LMQ*, p. 219) qui s'efface tranquillement.

Semprun emploie régulièrement l'intertextualité pour évoquer la réalité concentrationnaire. Dans le cas qui nous concerne, il associe le « sinistre lavoir¹⁸⁷ » décrit par Arthur Rimbaud dans les *Proses évangéliques* aux latrines du Petit Camp¹⁸⁸. Cet intertexte donne une autre dimension aux latrines, qui deviennent effectivement un « bain populaire » (*LMQ*, p. 46) où la « vapeur » est autant « pestilentielle [que] chaleureuse. » (*LMQ*, p. 136) Ainsi, l'espace ouvert des latrines est représenté tant par la déchéance constante de la défécation et de la mort que par sa capacité de « [...] havre de chaleur et de repos [...] » (*LMQ*, p. 54).

Si les latrines du Petit Camp offrent un refuge contre le froid en hiver, elles sont aussi un lieu d'asile car elles échappent au pouvoir des SS et des Kapos, comme nous l'avons mentionné plus tôt. Ceux-ci ne fréquentent pas les latrines car « ils détestaient la vapeur pestilentielle [...], l'amas de corps décharnés » (*LMQ*, p. 73). De ce fait, les latrines sont « le seul bâtiment qui échappe au pouvoir SS. » (*LMQ*, p. 150). Leur capacité d'asile se manifeste lorsque Gérard nous raconte la façon dont il se sauvait des corvées forcées qui avaient failli le tuer. « [N]ous courions nous réfugier dans les latrines, affirme-t-il. Une fois là, nous étions en sûreté. Jamais les SS n'en franchissaient le seuil. » (*LMQ* p. 69) Les latrines se transforment donc en non-lieu car elles

¹⁸⁷ Arthur Rimbaud, « Bethsaïda », *Rimbaud l'œuvre*, Claude Jeancolas (éd.), Paris Éditions textuel, 2000, p. 277.

¹⁸⁸ Les *Proses évangéliques* est un projet de réécriture de l'Évangile de saint Jean, mené par Arthur Rimbaud en 1873 avant l'écriture de *Une saison en enfer*. Selon Claude Jeancolas, ce serait cet exercice de réécriture qui a permis à Rimbaud de développer le style qu'il adopterait pour son deuxième recueil. Dans le troisième texte, « Bethsaïda », Rimbaud évoque la scène de l'Évangile de saint Jean où Jésus soigne un paralytique à la « piscine des brebis » qui, lorsque remuée, guérit le malade qui y entre. Cependant, dans cette réécriture, les infirmes ne seront pas soignés car, pêcheurs, le Démon veille sur eux. La « piscine » s'apparente ici à l'Enfer dans la mesure où le « Paralytique [...] disparaît[a] dans la ville, les Damnés » (Rimbaud, p. 277). La dualité des latrines du Petit Camp se voit donc évoquée par cet intertexte avec un poème en prose peu connu de Rimbaud.

échappent à la machine du camp; l'espace concentrationnaire n'existe presque plus dès qu'on en franchit le seuil. D'ailleurs, le caractère utopique¹⁸⁹ du lieu se fait ressentir par l'entremise de détenu qui s'y réfugie afin de se dispenser de l'espace extérieur aux latrines. En d'autres mots, ce lieu n'existe pas parce qu'il demeure infranchissable pour le Kapos, et, inversement, l'extérieur n'existe plus lorsqu'on y entre.

Ainsi, cet espace, comme le *Kino* et le Block 56, représente lui aussi un lieu de liberté par l'absence de contrôle des Kapos. Néanmoins, bien que la circulation y soit libre, un aspect négatif est soulevé malgré une connotation presque uniquement positive jusqu'à maintenant. Le narrateur affirme que l'absence des SS lui semble problématique car la déchéance qu'ils évitent devrait plutôt les combler. C'est-à-dire que le spectacle de la déchéance humaine des latrines devient, pour le narrateur, un symbole de la victoire possible des nazis qui ont voulu retirer l'humanité à l'homme non aryen. D'abord un refuge du pouvoir à cause de la déchéance constante qui y règne, le lieu devient ambivalent dans la mesure où sa capacité en tant qu'asile est remise en question par cette même déchéance. En fait, les latrines du Petit Camp se posent comme frontière; d'une part à mi-chemin entre le Block 40 et le Block 56, d'autre part, entre victoire nazie et survie.

V. Le *Revier* : un asile problématique

La déchéance de la mort et de la maladie se matérialise aussi dans le *Revier*, l'infirmerie du camp. Lui-même un lieu d'asile, le *Revier* permet aux détenus d'échapper à l'univers

¹⁸⁹ Voir note 151.

concentrationnaire. Entouré d'un bois, comme les latrines du Petit Camp, c'est un espace isolé du reste du camp. Cet isolement, comme le fait remarquer Jacques Dubois dans son analyse de *L'Assommoir* de Zola, équivaut parfois à un refuge dans la mesure où « [...] le mur referme le foyer sur lui-même pour l'abriter des impuretés extérieures¹⁹⁰ ». En ce sens, le *Revier* protège le détenu de la brutalité du travail qu'il devrait accomplir s'il ne s'y trouvait pas, ce qui revient à dire que le *Revier* se pose comme un refuge qui « [...] est un de ces termes qui possèd[e] deux faces : ce que l'on fuit et vers où l'on fuit, la face négative et la face affirmative¹⁹¹. » En fait, le *Revier* s'oppose non seulement au reste du camp par son statut d'asile mais aussi aux latrines du Petit Camp avec lequel il partage ce statut. Au contraire des latrines entourées de barbelés, grotesques par leur déchéance, « [...] un bois [...] entoure les baraquements de l'infirmerie » (*LMQ*, p. 150), ce lieu hygiénique où « [...] nul n'entraît [...] sans avoir des chaussures propres. » (*LMQ*, p. 162) Ce deuxième refuge de la machine concentrationnaire permet non seulement aux détenus d'échapper à la déchéance constante du camp, mais aussi au travail, la chose même que l'on doit fuir pour survivre, comme nous l'avons vu dans le cas des corvées obligatoires.

De nombreux détenus se retrouvent dans le *Revier* pour une *Schonung*, un arrêt de travail, qui leur permet de « [...] sortir la tête hors de l'eau [...] » (*LMQ*, p. 164) momentanément. Comme la grande majorité des détenus de Buchenwald sont morts « [...] d'épuisement, d'une impossibilité soudaine à surmonter une croissante fatigue de vivre, abattus par l'abattement, la lente destruction de toutes leurs réserves d'énergie et d'espérance [...] » (*LMQ*, p. 165), la possibilité d'un arrêt de travail représente pour eux « [...] quelques heures de sommeil

¹⁹⁰ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973, p. 42.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

supplémentaires, une chance de vie augmentée. » (*LMQ*, p. 164) Refuge véritable car il permet d'échapper au lieu que l'on fuit, le *Revier* s'oppose ici brutalement tant aux latrines par une présence constante et systématique du pouvoir dans son enceinte, qu'à la représentation du K.B de Levi et de l'infirmerie de Wiesel dans la mesure où ces lieux insistent sur la positivité du refuge.

Si les latrines représentent un refuge des Kapos, il n'en est pas de même pour le *Revier*, qui demeure « [...] la seule installation intérieure du camp où les officiers SS exerçaient encore, systématiquement, quotidiennement, leur droit de contrôle et d'inspection. » (*LMQ*, p. 162) Il ne faut pas comprendre par là que les autres lieux intérieurs de Buchenwald ne sont pas contrôlés. Au contraire, tous les espaces de Buchenwald sont régis par un ordre, mais, dans la plupart des cas, ce sont les Rouges qui dirigent véritablement, non les SS. L'intrigue même du roman de Semprun gravite autour de ce contrôle constant qu'opère l'opération clandestine communiste. Prenons par exemple la situation dans laquelle se retrouve Gérard, obligé de fausser sa propre mort pour continuer à servir le parti parce qu'« [u]ne note était arrivée de Berlin [et] cette note [...] concernait [Gérard], elle demandait des renseignements à [son] sujet. » (*LMQ*, p. 20-21) Par l'entremise de cette note, nous découvrons que l'opération clandestine arrive à intercepter « [...] toute décision importante de Berlin concernant le camp [...] » (*LMQ*, p. 22) de sorte qu'elle « [...] pouvait se préparer à sa mise en œuvre, en éviter ou en atténuer les effets les plus négatifs. » (*LMQ*, p. 22) Ainsi, tous les espaces intérieurs, sauf les latrines du Petit Camp et, dans une certaine mesure, le *Revier*, tombent sous le joug des Rouges qui, soit dit en passant, peuvent être aussi brutaux que les SS dans leur rôle de Kapos ou de *Prominenten*.

Pour en revenir au contrôle SS du *Revier*, il se manifeste notamment lors de virées nocturnes à la suite d'une soirée de beuverie. En effet, on prévient Gérard, dès son entrée dans le *Revier* pour rejoindre « le mort qu'il faut », qu'il pourrait y avoir une virée car « [les SS] fêtent l'anniversaire de leurs médecins. Ils vont boire à mourir. Dans ces cas-là, ils improvisent parfois des visites d'inspection [...] » (*LMQ*, p. 171). Du refuge qu'il était, cet espace de rétablissement devient problématique car il pourrait, au lieu de guérir, entraîner la mort. Le *Revier*, l'hôpital, que nous avons l'habitude d'associer à la guérison et au rétablissement, se différencie difficilement du reste du camp, selon Levi : « Le K.B. c'est le Lager moins l'épuisement physique. » (*SCH*, p. 80) En écho à cela, le *Revier* du *Mort qu'il faut* est habité par « [...] des cadavres [...] de la viande pour crématoire [...] » (*LMQ*, p. 170) comme ceux qu'on trouve dans les baraques et les latrines du Petit Camp. Malgré la mort qui rôdait, le *Revier* pouvait effectivement donner une deuxième chance de survie au détenu, comme c'est notamment le cas chez Kertész, dont le narrateur échappe à l'extermination grâce à Pietka, son infirmier¹⁹².

Cependant, il ne suffisait pas de survivre à l'expérience du *Revier*; il fallait d'abord y entrer, et, ensuite, en sortir. Le seuil entre l'infirmerie et le reste du camp pouvait sembler infranchissable pour la plupart des détenus, comme l'explique Kogon dans son témoignage : « Dans de nombreux camps, le chemin qui menait à la consultation était un martyre¹⁹³. » Levi, dans son témoignage de son entrée au K.B., fait état de toutes les difficultés rencontrées lors de l'entrée, comme nous l'avons vu ci-haut. Dans le cas qui nous concerne, si Gérard n'a éprouvé aucune difficulté à entrer au *Revier* grâce à Kaminsky – « [i]l m'a vu, m'a montré d'un geste à

¹⁹² Imre Kertész, *Être sans destin*, Natalia et Charles Zaremba (trad.), Paris, Actes Sud, coll. « 10/18 », 1998 [1975], pp. 316-320.

¹⁹³ Kogon, *op. cit.*, p. 153.

l'un des jeunes russes, en lui parlant [...] » (LMQ, p. 165) – il n'en va pas de même pour son ancien ami Olivier Cretté, qui fait partie des « [...] groupes tourbillonnants, essayant de se glisser à l'intérieur. » (LMQ, p. 161). Pour passer du camp au *Revier*, il faut non seulement avoir des souliers propres malgré la neige et la boue du camp et ne pas être reconnu comme un habitué par les infirmiers russes, mais avoir l'air maladif. « Certains, même s'ils venaient au *Revier* pour la première fois et avaient des godasses propres, double condition pour franchir le premier barrage, étaient renvoyés immédiatement dans leurs blocks. Ils ne semblaient pas assez mal en point pour avoir besoin d'un arrêt de travail. » (LMQ, p. 163) Par ce choix aléatoire, certains accèdent à la *Schonung* tandis que d'autres retournent au camp, au travail, à la mort. Olivier, pour sa part, ce jeune homme au « [...] visage meurtri, vieilli, ruiné, raviné par la vie [...] » (LMQ, p. 166), était l'un de ceux qui devaient se battre pour accéder au refuge. Néanmoins, l'espace, resté fermé jusqu'à maintenant pour lui, s'ouvrira dès que Gérard s'adressera à Kaminsky : « *Aquel francés, je lui dis, que entre. Le conozco : resistente.* » (LMQ, p. 167) Kaminsky, « le pouvoir incarné » (LMQ, p. 167), fera entrer « *[a]quel viejito* » (LMQ, p. 167), même s'il trouve qu'« [i]l n'en a plus pour longtemps! » (LMQ, p. 171) Incapable d'accéder au *Revier* malgré son air malingre et maladif, Olivier aura sa chance de survie par l'entremise d'une coïncidence, d'une rencontre opportune. Toutefois, pour la majorité, l'accès à l'asile que représente le *Revier* demeure insurmontable parce que contrôlé par la SS.

VI. La bibliothèque, un espace inouï

Infranchissable mais réel, le *Revier* s'oppose à la bibliothèque de Buchenwald qui est franchissable mais inimaginable. Il va peut être de soi que nous nous imaginions un camp de

concentration doté de baraques, de latrines, d'une infirmerie, de fours crématoires même, mais pas d'une bibliothèque car, en général, cet espace se rapporte à la culture et non à la barbarie. Malgré cela, Gérard nous affirme qu'«[...] il passai[t] plusieurs fois par jour devant la bibliothèque [...]» (LMQ, p. 94) de Buchenwald, qui se trouvait dans le même édifice que l'*Arbeitsstatistik*, l'endroit où il travaillait. Suit une digression métalittéraire sur l'incrédulité ou la déception qu'avait reçue une telle déclaration dans un autre récit. Malgré l'in vraisemblance de cette affirmation, l'espace culturel de la bibliothèque se juxtapose assurément à la culture qui englobe et entoure Buchenwald en permanence. Situé à quelques kilomètres à peine de Weimar, « la ville de Goethe », Buchenwald est imprégné de la culture allemande que Semprun se représente par le hêtre de Goethe et Eckermann, épargné par les nazis lors de la construction du camp. C'est dans *Quel beau dimanche!* qu'il sera notamment question de la genèse de Buchenwald¹⁹⁴, du lien intime qui existe entre Goethe, Weimar et Buchenwald, mais Gérard mentionne aussi ce hêtre dans *Le mort qu'il faut* lorsqu'il propose un itinéraire de promenade dans le camp :

Ou la vaste esplanade entre les cuisines et l'*Effektenkammer*, qui offrait en prime la possibilité de contempler l'arbre de Goethe, le chêne sous lequel la légende concentrationnaire prétendait qu'il avait aimé à se prélasser avec cet idiot d'Eckermann et que les SS avaient préservé pour afficher leur respect de la culture allemande! (LMQ, p. 220-221)

¹⁹⁴ Buchenwald, un nom propre, est composé à partir de deux termes allemands, *buche* et *wald*, soit « hêtre » et « forêt » respectivement. Ce toponyme fait donc directement référence à la forêt de hêtre dont parlent si souvent Goethe et Eckermann. Notons que le nom proposé en 1933, « K.L. Ettersberg », a été rejeté parce que le toponyme Ettersberg avait, jusqu'à ce moment-là, désigné un site commémoratif culturel de la République de Weimar. En 1937, Himmler répondra à la plainte en demandant que l'on renomme le camp quelques semaines avant l'inauguration. (Gedenkstätte Buchenwald (ed.), *Buchenwald Concentration Camp 1937-1945 A Guide to the Permanent Historical Exhibition*, Wallstein Verlag, 2004, p.29) Ainsi, la différenciation entre la barbarie et la culture allemande préoccupait déjà les Allemands au moment de la construction du camp.

Justement, la barbarie du monde concentrationnaire, telle que représentée par la déchéance des autres lieux, s'oppose à ce désir de préservation de la culture de la part des nazis.

Pour en revenir à la bibliothèque, il est vrai que son existence, comme celle du hêtre, demeure inouïe. Pourtant, en consultant *L'état SS* d'Eugen Kogon, nous pouvons retracer l'origine de cet endroit qui « fut fondé [...] à Buchenwald dès le début de 1938¹⁹⁵. » Kogon ajoute qu'« [a]vec les années, le stock de la bibliothèque s'éleva jusqu'à 13 811 livres reliés¹⁹⁶ ». Cet espace inouï devient lui aussi un refuge dans la mesure où les détenus pouvaient transcender, à travers la lecture, le *Lager* et pénétrer dans un autre monde. Notons que la lecture n'était possible que « [...] pendant une semaine d'équipe de nuit, *Nachtschicht* [...] » (LMQ, p. 83) ce qui la rend inaccessible à la plupart des détenus qui « [...] pratiquai[ent] le trois huit [...] » (LMQ, p. 84) et n'avaient donc pas d'équipe de nuit. Pour ceux qui y avaient accès, comme Gérard, la lecture signifiait un moment de bonheur. « Pour ma part, affirme Gérard, [...], c'est avec un roman de Faulkner, *Absalon! Absalon!*, que j'ai passé quelques nuits de décembre, bien heureuses. » (LMQ, p. 88) Cette possibilité de bonheur grâce au *Absalon! Absalon!* de Faulkner confère une fonction d'échappement à la lecture, et, par extension, à la littérature en général.

VII. Une dernière échappatoire : la poésie

Comme nous l'avons vu, Levi, à travers l'intertexte de Dante, montre que la littérature peut encourager le détenu à continuer sa lutte. De même, tout au long du roman de Semprun, nous sommes confrontés à plusieurs formes d'intertextes. Nous avons déjà parlé du poème de

¹⁹⁵ Eugen Kogon, *op.cit.*, p. 150.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

Rimbaud dans le cadre des latrines du Petit Camp. Employé pour décrire un lieu, cet intertexte s'oppose aux autres car ceux-ci ne serviront pas à la description d'un lieu, mais plutôt à la transcendance. Considérons les poèmes récités par Paquito, ce jeune androgyne des pièces dirigées par la communauté espagnole. En entendant ces vers, Gérard affirme que « [...] le frémissement vivace d'autrefois venait se glisser dans l'opaque fatigue de vivre, la nausée suscitée par la faim permanente, rendant habitable pour un instant une âme dont le corps n'aspirait, lâchement, qu'à l'infini repos de la finitude. » (*LMQ*, p. 156) Souvenirs d'enfance, ces vers encouragent un échappement du monde concentrationnaire vers le monde d'avant.

Ce retour à l'enfance grâce aux vers espagnols rappelle un procédé proustien déjà présent chez Semprun dans *Le grand voyage*. Dans un article consacré à l'esthétisme dans ce premier roman de Semprun, Kaplan établit que la sonnette, récurrente dans *Le grand voyage* comme dans *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust, sert de « [...] *vantage point from which to survey the enormity of his past*¹⁹⁷. » Cette sonnette, retrouvée lorsque le narrateur « [ouvre] et [ferme] plusieurs fois la porte du potager, pour entendre ce bruit dont [il] se souvenai[t], le bruit oxydé, ferrugineux, de la petite cloche que le battant de la porte vient heurter [...]»¹⁹⁸, se juxtapose au souvenir d'enfance qu'il se remémore. Bien qu'elle devienne « [...] *an endless reminder of the camps* [...]»¹⁹⁹, la sonnette permet tout de même au narrateur de retourner dans son passé.

De même, les vers récités par Paquito représentent le « [...] seul fil, intime et mystérieux, [qui] reliait encore la langue de [l']enfance [de Gérard] à [sa] vie réelle, le fil de la poésie. »

¹⁹⁷ Brett Ashley Kaplan, « The Bitter Residue of Death : Jorge Semprun and the Aesthetic of Holocaust Memory », *Comparative Literature*, vol. 55, 2003, p. 326.

¹⁹⁸ Jorge Semprun, *Le grand voyage*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1963, p. 111.

¹⁹⁹ Kaplan, *loc. cit.*, p. 327.

(*LMQ*, p. 105) À l'opposé du souvenir de la sonnette, négatif parce qu'à jamais relié au camp, les vers permettent au narrateur de sortir du camp parce qu'ils lui donnent accès à

[ses] repères et [ses] racines, d'autant plus vivaces que tout était tourné vers l'avenir : les mots de l'enfance n'étaient pas seulement retrouvailles d'une identité perdue, oblitérée, du moins, par la vie de l'exil, qui, d'un autre côté, l'enrichissait, ils étaient aussi ouverture à un projet, engagement dans l'aventure de l'avenir. (*LMQ*, p. 106)

Dans cette perspective, la poésie n'est peut-être pas un refuge physique, mais elle offre, du moins, un espace psychique où le narrateur peut « retrouver le temps perdu » et continuer à vivre.

Si la poésie espagnole joue un rôle d'échappement, il en est de même pour la poésie allemande. La poésie allemande, apprise grâce à sa gouvernante germanophone, s'oppose à l'allemand « [...] guttural et primaire des SS [...] » (*LMQ*, p. 58) dans l'esprit du narrateur. En effet, pour échapper au « chaos ambiant », Gérard se faufile jusqu'au milieu de la colonne pour « [...] évoquer ou invoquer la langue allemande. " *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind...*" Ou bien : " *Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin...*" Ou encore: " *Ein Gespenst geht um in Europa: das Gepenst des Kommunismus...*" » (*LMQ*, p. 58-59). Cette échappatoire poétique se généralise en échappatoire langagière – il y inclut Goethe, mais aussi des personnages politiques comme Marx et Engels – lorsqu'il est question d'échapper au regard omniprésent et insidieux, mentionné précédemment. En effet, Gérard affirme que pour fuir mentalement l'espace dans lequel il se retrouve, il suffit de réciter des poèmes : « Ainsi, ajoute-t-il, même assis sur la poutre des latrines du Petit Camp ; ou éveillé dans le brouhaha gémissant du dortoir ; [...] dans n'importe quelle circonstance on pouvait s'abstraire de l'immédiate hostilité

du monde pour s'isoler dans la musique du poème. » (*LMQ*, p. 222) L'ubiquité, rendue possible par la poésie, se greffe à la musique omniprésente du camp.

La voix de Zarah Leander habite le camp de Buchenwald. Semprun évoque cette voix purificatrice dans plusieurs de ses romans, dont *L'écriture ou la vie* et *Quel beau dimanche!* Dans *Le mort qu'il faut*, la voix féminine « investi[t], plutôt, imbib[e], satur[e] l'espace [...] » (*LMQ*, p. 182) du camp car elle s'infiltré dans tous les espaces concentrationnaires, sauf les latrines du Petit Camp, qui ne sont pas reliées au système de haut-parleurs. Comme la poésie espagnole, la voix de Zarah Leander se pose comme un refuge psychique pour le narrateur car elle appartient à « [l]a vraie vie du dehors, d'avant, cette légèreté, cette futilité désolantes et précieuses qui avaient été la vie. » (*LMQ*, p. 182-183) Permettant un retour à « l'avant », les paroles chantées de Leander vont jusqu'à reconforter le narrateur en « [...] tomb[ant] sur [lui], chaude[s], prenante[s], mordorée[s]; elle[s] [l']enveloppe[nt] comme la tendresse d'un bras sur l'épaule, la tiédeur d'une écharpe de soie douce. » (*LMQ*, p. 149) Décrites comme si elles étaient une douche chaude et reconfortante, les paroles enveloppent Gérard dans une torpeur qui lui permet de transcender la réalité du camp parce qu'elles sont omniprésentes dans l'enclave concentrationnaire.

Cette musique, qui « se répand sur toute la colline de l'Ettersberg » (*LMQ*, p. 150) permettra, d'une part, un échappement, mais, d'autre part, elle entraînera un retour au camp lorsque le narrateur réentendra cette musique des années plus tard. D'une manière semblable à la sonnette qui demeure reliée au souvenir du camp des années après le retour, la chanson allemande, et plus précisément, la voix de Leander, restera à jamais imprégnée du souvenir du camp. À l'Odéon en 2000, Gérard reconnaît les paroles interprétées par Ingrid Caven comme

celles de Zarah Leander, entonnées des années auparavant : « Les paroles, soudain, les paroles des dimanches d'autrefois, à Buchenwald. » (*LMQ*, p. 195) Il ajoute : « Aucun endroit ne se prête pourtant, à première vue, aussi mal, aussi peu, à la splendeur, à la douleur de la mémoire, que cette salle de l'Odéon, le 28 novembre 2000. » (*LMQ*, pp. 195-196) Ainsi, comme la sonnette, la voix de Leander se pose dans une tradition proustienne de mémoire involontaire. Cependant, la voix de Leander juxtapose la sonnette et les vers espagnols car elle permet à la fois une transcendance vers « l'avant » au moment du camp et un retour au camp dans son « après ».

VIII. Conclusion

Jorge Semprun nous présente le *Lager* selon une problématique peu étudiée : la brèche du dimanche après-midi. Cette brèche, comme nous l'avons vu, permet au détenu de reprendre le contrôle de son espace pendant quelques heures et de redevenir un personnage mobile, comme l'entend Lotman. D'une façon similaire à Levi, Semprun se pose la question de la possibilité de demeurer un homme ou, du moins, d'en redevenir un, dans le camp. Quoique la réponse soit la même, le cas qui nous concerne présentement diffère de celui de Levi dans la mesure où le narrateur du *Mort qu'il faut* n'est pas juif mais un prisonnier politique. Cette différence fondamentale fait en sorte que ce personnage soit en mesure de continuer à vivre grâce au dimanche après-midi, qui n'existait cependant pas dans les camps d'extermination. En effet, comme ils n'ont pas à craindre une « sélection », les détenus de Buchenwald arrivent à recréer des communautés leur permettant de transcender le camp. À travers la littérature, la poésie, la chanson, le jazz et le théâtre, le narrateur et les autres détenus parviennent à surmonter l'atrocité du camp et à affronter, encore une autre semaine, le monde hostile qui les entoure. Ce n'est pas

qu'à partir des formes d'art que les détenus s'éclipsent momentanément du camp : Semprun fait état de plusieurs espaces refuges, tels que le *Revier* et les latrines. Nous avons vu, toutefois, que ces espaces demeurent dichotomiques car ils représentent un refuge pour l'un et la mort pour l'autre, comme c'est le cas du *Revier* pour Gérard et François L.

Bref, l'espace concentrationnaire est ici représenté comme un espace à vaincre, dans lequel on peut parvenir à demeurer homme. C'est en participant aux communautés du dimanche après-midi et en continuant à contrôler ses mouvements – pensons au rituel matinal de Gérard et de Manglano – que le détenu arrive à survivre. En d'autres mots, la représentation spatiale dans ce roman nous permet de constater que le *Lager* était composé d'autre chose que du crématoire et que ce n'est qu'en tentant de recréer un espace ouvert à l'intérieur de l'espace fermé que les détenus s'en sortiraient. Nous voulons souligner encore une fois que cette possibilité n'existe pas pour Levi et Wiesel, qui, en tant que Juifs, ont été envoyés dans des camps, non pas de concentration mais d'extermination.

Conclusion

Dans un premier temps, la problématique de la possibilité de la représentation du camp de concentration nazi nous a amenée à analyser trois œuvres appartenant à la littérature concentrationnaire : *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit* d'Elie Wiesel et *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun. Ces analyses nous ont permis d'élucider le fonctionnement de la construction de l'espace à l'intérieur de ces textes, étude minutieuse qui nous a fait remarquer, d'une part, les multiples divergences quant à la spatialisation entre ces trois textes et, d'autre part, les possibilités de représentation qu'entraînent les témoignages des survivants des camps.

Chez Levi, du fait que le narrateur joue le rôle du nouveau venu, la topographie du camp est minutieusement décrite. La poétique de la description joue ici un rôle important, même si l'exhaustivité des descriptions se dissipe au fur et à mesure que le narrateur s'habitue à la vie dans le camp. Le texte de Wiesel, au contraire, ne contient presque pas de descriptions spatiales relatives au camp de concentration. Comme nous l'avons dit, cette absence reflète le rythme rapide auquel les Juifs de Sighet ont été déportés et exterminés. Du moment où la liquidation du ghetto s'est opérée, le narrateur et les autres Juifs de Sighet ont couru si vite vers leur mort qu'ils n'ont habité aucun espace. En effet, les aspects physiques du camp, relatés en détail chez Levi, demeurent absents de la représentation spatiale de Wiesel. Nous sentons plutôt, dans *La nuit*, la rapidité avec laquelle les détenus se déplacent par les phrases elliptiques et saccadées du narrateur. D'après cette comparaison, nous remarquons déjà l'influence que peut avoir l'expérience du détenu sur sa représentation du camp. En effet, la profession de chimiste de Levi

influence son interprétation d'Auschwitz²⁰⁰ car elle lui offre une opportunité qui ne s'est jamais présentée à Wiesel, un jeune érudit sans formation technique. Basée sur une expérience individuelle, la représentation littéraire du camp ne sera jamais représentative de celle de tous les survivants. En ce sens, la représentation du *Lager* de Semprun s'oppose manifestement aux deux premières dans la mesure où ce dernier n'était pas juif mais résistant, donc détenu politique.

Alors que Levi et Wiesel évoquent le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau en Pologne, Semprun nous fait part de son expérience à Buchenwald, un camp de rééducation à l'intérieur de l'Allemagne. Le narrateur du *Mort qu'il faut* nous fait part de la topographie du camp, certes, mais selon un projet différent. En effet, Gérard oppose les espaces aptes à la subversion par l'art à ceux qui demeurent sous la juridiction des chefs et des Kapos. Le camp, ainsi représenté, ouvre la porte aux échappatoires qu'il offre. Cette perspective est impensable à Auschwitz car le but n'est pas de rééduquer les détenus, mais de les anéantir.

Au cours de nos analyses, il est devenu clair que le seul moyen pour le détenu d'échapper psychologiquement au camp était de reprendre le contrôle de son espace. En d'autres mots, le détenu doit être capable de faire des choix quant à ses déplacements pour redevenir homme, et, par conséquent, survivre à la machine du camp. Cette possibilité s'opère de façon très différente dans les trois œuvres. D'abord, le narrateur de *La nuit* reste immobile – dans le sens que propose Lotman²⁰¹ – tout au long du roman car il n'arrive pas à contrôler ses déplacements. Chez Levi, cependant, le narrateur, par l'opportunité qui s'offre à lui au laboratoire de chimie, reprendra le contrôle de son espace en volant et en troquant des objets de grande utilité sur le marché noir du

²⁰⁰ Druker, « A Rational Humanist Confronts the Holocaust : Teaching Primo Levi's *Survival in Auschwitz* », p. 342.

²⁰¹ Lotman, *op. cit.*, p. 332.

camp. Notons aussi que le narrateur de Levi s'absente momentanément de l'hostilité du camp par la rêverie, qui revient à plusieurs reprises dans la narration. Dans la même veine, Gérard, chez Semprun, transcende le camp en se récitant continuellement des poèmes et en participant aux activités culturelles organisées par différentes opérations clandestines dans le camp. Pourtant, les détenus représentés dans *Le mort qu'il faut* échappent surtout au camp à cause de la brèche du dimanche après-midi. Cette dernière permet une liberté de mouvement importante : les détenus peuvent vaquer à diverses activités, dont des discussions philosophiques, des sessions de jazz ou des moments solitaires. Les divergences quant à la reprise de contrôle de l'espace dans les trois œuvres nous permettent encore une fois de différencier les façons dont les auteurs ont tenté de représenter l'espace concentrationnaire. Cette capacité de mouvement encourage un retour vers le statut d'homme chez Levi et Semprun : leur narrateur échappe momentanément à l'hostilité du camp en redécouvrant des capacités jusqu'alors perdues ou même oubliées de la vie préconcentrationnaire. Eliezer, dans *La nuit*, succombe au camp de manière dramatique à cause de son incapacité d'habiter, et, par conséquent, de contrôler, l'espace qu'il traverse au pas de course.

Par ailleurs, Levi et Semprun soulignent tous les deux l'importance de l'art et de la culture dans le processus de survie. Puisque l'art reste accessible à l'intérieur de l'espace concentrationnaire, les détenus arrivent à transcender l'atmosphère hostile dans laquelle ils vivent. Chez Wiesel, il aurait été pensable que la religion jouât le même rôle pour la communauté pieuse de Sighet. En vérité, l'espace se désacralise dès l'arrivée au camp car Dieu n'y existe pas; il est même mis à mort sur une potence. Cette relation entre l'homme et Dieu marque un texte qui va jusqu'à représenter le camp lui-même comme la conséquence de cette

relation²⁰². L'absence de ce rapport des autres œuvres s'explique par l'opinion politique de l'un et la laïcité de l'autre. En effet, le narrateur de *Si c'est un homme* ne s'identifie pas à la religion juive dont il est issu : lorsqu'il décrit un groupe d'homme en train de prier au camp de Fossoli, il le fait en tant qu'observateur. La désacralisation de l'espace chez Wiesel joue un rôle important dans la démoralisation du narrateur, qui se retrouve non seulement sans communauté, mais sans religion : deux aspects essentiels de sa vie préconcentrationnaire. En ce sens, le fait de retrouver – ou de recréer – des espaces similaires à ceux de la vie préconcentrationnaire décourage la déshumanisation voulue et anticipée par les nazis.

Présente dans les trois romans, la déshumanisation se développe en fonction de la poétique individuelle de chaque auteur. Chez Semprun, par exemple, cet aspect de la vie concentrationnaire n'est que très brièvement mentionné. En vérité, les seuls détenus à ne plus détenir le statut d'hommes dans *Le mort qu'il faut* sont les *Muselmänner*. Ces individus sans espoir sont placés dans une classe à part, symbolisée par le fait que tous les autres détenus les évitent et qu'ils résident dans un espace éloigné du reste du camp, le Petit Camp. Dans *Si c'est un homme*, la déshumanisation occupe une plus grande place, fait affirmé dès le titre qui nous invite à réfléchir sur la capacité de résistance du détenu. Ceci a très certainement à voir avec la différence entre Buchenwald et Auschwitz. Bien que l'espace se déshumanise dès l'arrivée au camp dans *Si c'est un homme*, une ascension progressive permettra au narrateur de reconquérir son statut d'homme et donc de réhumaniser l'espace concentrationnaire. Quoiqu'il s'agisse historiquement du même espace chez Wiesel, la question de la déshumanisation est laissée de côté pour celle de la désacralisation.

²⁰² Davis, *loc. cit.*, p. 296.

Évoquons maintenant la représentation spatiale d'un lieu en particulier, l'infirmérie. Si cet endroit se pose, au premier abord, comme un refuge, il n'en est pas moins représenté différemment dans chaque texte, selon l'expérience qu'en a le narrateur. Le *Revier* dont fait état Gérard est complètement isolé du camp, à l'écart de l'infrastructure concentrationnaire et entouré d'un bois. Cela est évident par la difficulté qu'ont les détenus à y entrer. Ce refuge leur offre une pause du travail abrutissant auquel ils sont astreints (*Schonung*). Cette vision des choses est liée au fait que Gérard a une situation protégée dans le camp grâce à ses amis communistes et à son emploi d'administrateur. Dans une situation similaire vers la fin du texte, le narrateur de Levi dichotomise le K.B. Celui-ci permet certes aux détenus de se reposer quelque temps avant de retourner au travail, mais ce n'est qu'une extension du camp également hantée par la mort. Ironiquement, ce sera grâce à ce lieu que le narrateur survivra : resté à l'infirmérie, il évitera la marche de la mort vers les camps de l'Est imposée à tous les autres détenus d'Auschwitz. Eliezer, en revanche, choisira d'entreprendre la longue marche dans la campagne glaciale. Ce choix, inextricablement lié à sa peur d'être choisi à la sélection à cause de son statut, l'empêchera de bénéficier des attraits de ce lieu. Déclaré presque guéri par son médecin, Eliezer se fera violence en refusant de stopper sa course, de peur de se faire exterminer. L'exemple de l'infirmérie nous montre que la représentation de l'espace concentrationnaire dépend non seulement du type de camp de concentration dont il est question, mais aussi de la situation dans laquelle se retrouve le narrateur dans le camp, soit privilégiée, soit vouée à la mort.

Problématique, le refuge de l'infirmérie soulève la question des autres refuges dans l'espace concentrationnaire. En effet, la nécessité de se réfugier est constante dans cette atmosphère hostile puisque sans ces moments de répit, les détenus succomberaient plus rapidement au processus d'extermination et de déshumanisation. Cependant, la représentation

des refuges se limite surtout au texte de Semprun qui présente plusieurs havres dans l'espace concentrationnaire, notamment les latrines du Petit Camp, les séances de jazz, le Block 56, etc. L'absence quasi totale de ces endroits dans la représentation spatiale de Levi et de Wiesel s'explique évidemment par la différence de statut entre Buchenwald et Auschwitz. En même temps, les refuges ne sont pas au premier plan dans *Si c'est un homme* et *La nuit* à cause du projet d'écriture de leur auteur. Effectivement, les textes de Levi et de Wiesel, datant de la deuxième période identifiée par Goldschläger²⁰³, répondent à un besoin de partager l'expérience concentrationnaire et de la contextualiser alors que Semprun, qui a déjà consacré plusieurs romans à son expérience, se permet d'explorer des espaces moins représentés du camp, tel que les latrines. *La nuit*, pour sa part, est non seulement la première œuvre de Wiesel, mais aussi la seule qui traite directement de l'expérience concentrationnaire de l'auteur. Bien que Levi ait revisité son expérience concentrationnaire dans d'autres livres, *Si c'est un homme* demeure l'œuvre la plus fidèle à la réalité de son expérience. Quant au *Mort qu'il faut*, il a été écrit pendant la troisième période, où il ne s'agissait plus d'informer le lecteur – le public étant déjà saturé d'attestations relatives aux camps de concentration – mais de pousser la représentation du *Lager* au-delà des marges. Cela place l'œuvre de Semprun dans une tout autre catégorie quant à la représentation du camp qu'elle fait.

De ce bilan des divergences entre les trois œuvres du corpus, nous retenons que la représentation de l'espace est directement liée à l'expérience individuelle du détenu qui narre le récit. En effet, si nous considérons que tous les camps comprenaient plus ou moins les mêmes lieux – la porte d'entrée, les latrines, l'infirmerie, les baraques, le crématoire –, il demeure que

²⁰³ Goldschläger, *loc. cit.*, p. 22.

toutes les représentations spatiales de ces lieux ne sont pas identiques. Bien au contraire, le survivant polarisera son attention sur les lieux qui l'ont marqué. Ajoutons que l'analyse nous a permis d'envisager la problématique centrale de cette thèse, soit la possibilité de représentation, sous un angle concret.

Plusieurs survivants se sont demandé comment il serait possible de représenter le *Lager* et, justement, il n'existe pas de formule prescrite pour le faire : une représentation parfaite n'existe pas car elle sera toujours un reflet de son objet, et donc, elle n'atteindra jamais le but qu'elle se donne²⁰⁴. Les tentatives nous fournissent tout de même un remplacement de la réalité. D'où la possibilité de faire état du lieu qu'était le camp de concentration d'une façon réaliste comme le font nos auteurs. En ce sens, le lecteur, à travers les espaces qui lui sont décrits, arrive à se créer une image de ce qu'auraient pu être les baraques, les latrines, la porte d'entrée, etc. Cette recreation des images spatiales s'opère de la même façon qu'une visite dans un camp de concentration nous dévoile les lieux dans lesquels ont vécu les détenus. Tout en évoquant les odeurs, les jeux de lumière, les cris et les gémissements, les espaces concentrationnaires issus des techniques d'écriture de nos trois auteurs n'aboutiront jamais à la réalité de l'expérience. Justement, la concrétisation des lieux dans notre imaginaire et le réalisme des descriptions ne suffisent pas à transmettre les sensations qu'a causées le *Lager*.

Il reste impossible de représenter l'horreur du camp de concentration à travers la parole, qu'elle soit écrite ou orale. Hilberg affirme à ce sujet que la représentation « *necessitates the use of words or materials that were never designed for depictions of what happened [t]here*²⁰⁵ ». Le

²⁰⁴ Silk, *loc. cit.*, p. 53.

²⁰⁵ Hilberg, « I was not there », p. 21.

silence est tout aussi inacceptable, car il fait écho à celui que les nazis ont imposé²⁰⁶ à leurs victimes. En vérité, si les survivants ne prennent pas la parole au nom de ceux qui ont succombé au génocide, les négationnistes le feront à leur place²⁰⁷.

Enfin, nous ne saurions nier qu'il est possible de représenter le camp de concentration, mais, comme le montrent nos analyses, la construction réaliste et authentique de l'espace concentrationnaire à l'intérieur d'un texte ne suffit pas à recréer l'événement. Aussi, puisque cette expérience demeure individuelle, c'est-à-dire que chaque détenu l'a vécue différemment, aucune interprétation ne peut prétendre être la bonne. Surtout, malgré un désir de transmettre son expérience le plus fidèlement possible, le survivant n'aboutira jamais à recréer l'« univers concentrationnaire » dans lequel il a vécu, et dans lequel il vit peut-être toujours. Comme le souligne Agamben, celui « [q]ui se charge de témoigner pour eux (les "vrais" témoins) sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner²⁰⁸. » Ainsi, la problématique de la représentation du camp de concentration ne se limite pas à la possibilité de transmettre ou non une expérience. Au contraire, cette problématique ne fait que soulever d'autres questionnements au sujet du témoignage des survivants des camps de concentration. Du fait que le témoignage est à la fois nécessaire et impossible, obligatoire et irréalisable, la représentation qui en découle ne saura faire revivre le « vrai » témoin, la victime absolue du camp de concentration : le mort.

²⁰⁶ Richardson, *loc. cit.*, p. 5.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ Agamben, *op. cit.*, p. 36

Bibliographie

I. Corpus

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Martine Schruoffeneger (trad.), Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987, 315 p.

SEMPRUN, Jorge, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 197 p.

WIESEL, Elie, *La nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 297 p.

II. Littérature concentrationnaire

GRAY, Martin, *Au nom de tous les miens*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket 1971 », 378 p.

KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, Natalia et Charles Zaremba (trad.), Paris, Actes Sud, coll. « 10/18 », 1985, 366 p.

LEVI, Primo, *La Trêve*, Emmanuelle Genevois-Joly (trad.), Paris, Grasset & Fasquelle, 1966, 250 p.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 397 p.

_____, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, 279 p.

_____, *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, 1980, 437 p.

III. Théorie critique et littéraire

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 559 p.

BARTHES, Roland, BERSANI, Léo, HAMON, Philippe, et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 181 p.

BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1992, 213 p.

DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, Seuil, n° 94, avril 1993, pp. 131-149.

DENIS, Bertrand, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », *Mimesis et semiosis : Littérature et représentation*, Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), Paris, Nathan, 1992, pp. 187-201

DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Librairie Larousse, 1973, 224 p.

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou "Variations sur l'incipit" », *Littérature*, n°1, 1971, pp. 5-14.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

_____, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GREIMAS, Julien, *Maupassant : la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976, 276 p.

HORACE, *Art poétique*, [S.l. : S.n., 19--?], 61 p.

KANT, Emmanuel, « Analytique du sublime », dans id. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, pp. 225-325.

LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Anne Fournier et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1973, 415 p.

LUKÁCS, Georg, « Raconter ou décrire? », dans id. *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche éditeur, 1975, pp. 130-175.

MITTERAND, Henri, *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 203 p.

_____, (dir.), *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Éditions Nathan, 1992, 607 p.

POPOVIC, Pierre, « Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion* », *Bonheur d'occasion au pluriel lectures et approches critiques*, Marie-Andrée Beudet (dir.), Québec, Éditions Nota bene, 1999, pp. 15-61.

IV. Théorie sur la littérature concentrationnaire

i. Général

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Pierre Alferi (trad.), Paris, Rivages Poche, 2003 [1999], 193 p.

BERTRAND, Lucie, « Littérature concentrationnaire et paratexte », *Loxias*, mis en ligne le 14 mars 2008, <http://revel.unice.fr/loxias/document.htmlmel?id=2141>, consulté le 24 janvier 2010.

GARSCHA, Karsten, et al., *Écrire après Auschwitz : Mémoires croisées France-Allemagne*, Coll. « Passages », Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, 248 p.

- GOLDSCHLÄGER, Alain et LEMAIRE, Jacques (dir.), *La Shoah : témoignage impossible*, numéro spécial de la revue *La pensée et les hommes*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1998, 137 p.
- HAIDU, Peter, « The Dialectics of Unspeakability : Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification », *Probing the Limits of Representation, Nazism and the Final Solution*, Saul Friedlander (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 277-299.
- HILBERG, Raul, « I was not there », *Writing and the Holocaust*, Berel Lang (ed.), New York, Holmes and Meier, 1988, pp. 17-25.
- KAPLAN, Brett Ashley, *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 2007, 215 p.
- LEWIS, Stephen, *Art out of Agony The Holocaust Theme in Literature, Sculpture and Film*, Montréal, CBC Enterprises/les Entreprises Radio-Canada, 1984, 194 p.
- LINDNER, Burkhardt, « Auschwitz, le poème et la rétraction d'Adorno », *Écrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, pp. 9-26.
- PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, 379 p.
- PATTERSON, David, GERGER, Alan L. et CARGAS, Sarita (ed.), *Encyclopedia of Holocaust Literature*, Westport (Connecticut), Oryx Press, 2002, 263 p.
- RICHARDSON, Anna, « The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation », *Borders and Boundaries, eSharp*, vol. 5, <http://www.gla.ac.uk/departments/esharp/issues/5/>, 2005, pp. 1-19.
- WERNICK FRIDMAN, Lea, *Words and Witness Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, Albany (New York), State University of New York Press, 2000, 177 p.

ii. Par auteur

Primo Levi :

- BOUQUET, Dominique, *Clés pour Si c'est un homme de Primo Levi*, Paris, Pocket, 2001, 186 p.
- DRUKER, Jonathan, « A Rational Humanist Confronts the Holocaust : Teaching Primo Levi's *Survival in Auschwitz* », *Teaching the Representation of the Holocaust*, Marianne Hirsch et Irene Kacandes (ed.), New York, The Modern Language Association of America, 2004, pp. 337-347.

_____, « The Shadowed Violence of Culture : Fascism and the Figure of Ulysses in Primo Levi's *Survival in Auschwitz* », *CLIO*, vol. 33, no. 2, 2004, pp. 143-161.

FALCONER, Rachel, « Auschwitz as Hell », dans id. *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives Since 1945*, Edinburgh (Royaume-Uni), Edinburgh University Press, 2005, pp. 63-88.

FERME, Valerio, « Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust Memoir *Se questo è un uomo* », *Italica*, American Association of Teachers of Italian, vol. 78, n°1, 2004, pp. 53-73.

KREMER, Roberta (ed.), *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, Albany (New York), State University of New York Press, 2001, 249 p.

PATRUNO, Nicholas, *Understanding Primo Levi*, coll. « Understanding Modern European and Latin American Literature », James Hardin (ed.), University of South Carolina Press, 1995, 170 p.

Jorge Semprun :

FERRÁN, Ofelia, « "Cuanto más escribo, más me queda por decir" : Memory, Trauma and Writing in the Work of Jorge Semprún », Baltimore (Maryland), *MLN*, vol. 116, n°2, 2001, pp. 266-94.

KAPLAN, Brett Ashley, « The Bitter Residue of Death : Jorge Semprun and the Aesthetic of Holocaust Memory », *Comparative Literature*, vol. 55, 2003, pp. 320-337.

TIDD, Ursula, « The Infinity of Testimony and Dying in Jorge Semprun's Holocaust Autothanatographies », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, vol. 41, n° 4, 2005, pp. 407-417.

Elie Wiesel :

DAVIS, Colin, « Understanding the Concentration Camps : Elie Wiesel *La Nuit* and Jorge Semprun *Quel Beau Dimanche!* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n°3, 1991, pp. 291-303.

ESTEES, Ted L., *Elie Wiesel*, New York, Frederik Ungar Publishing, 1980, 131 p.

IDINOPULOS, Thomas A., « The Holocaust in the Stories of Elie Wiesel », *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 55, 1972, pp. 200-215.

SEIDMAN, Naomi, « Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage », *Jewish Social Studies*, vol. 3, no. 1, 1996, pp. 1-19.

WEISSMAN, Gary, « Questioning Key Texts : A Pedagogical Approach to Teaching Elie Wiesel's *Night* », *Teaching the Representation of the Holocaust*, Marianne Hirsch et Irene

Kacandes (ed.), New York, The Modern Language Association of America, 2004, pp. 324-336.

V. Références historiques

ANONYME, Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, http://www.edrc.ro/recensamant.jsp?regiune_id=2140&judet_id=2376&localitate_id=2378, consulté le 1^{er} février 2010.

ANONYME, « Sighetu Marmăției », http://en.wikipedia.org/wiki/Sighetu_Marma%C5%A3iei, consulté le 1^{er} février 2010.

AGLAN, Alya, *Le temps de la Résistance*, Paris, Actes Sud, 2008, 378 p.

ERTEL, Rachel, *La bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1982, 321 p.

GEDENKSTÄTTE BUCHENWALD (ed.), *Buchenwald Concentration Camp 1937-1945 A Guide to the Permanent Historical Exhibition*, Wallstein Verlag, 2004, 320 p.

HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe II*, Paris, Gallimard, 2006 [1^{ère} édition, Paris, Fayard, 1988], 1593 p.

KOGON, Eugen, *L'état SS. Le système des camps de concentration allemands*, Paris, Éditions de la Jeune Parque, coll. « Points Histoire », 1947, 445 p.

THIBAUT, Laurence (dir.), *Les jeunes et la Résistance*, Paris, La documentation française, 2007, 191 p.

VI. Autres sources

ADORNO, Theodor W., *Prismes : critique de la culture et de la société*, Geneviève et Rainer Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 1986, 247 p.

_____, *Can One Live After Auschwitz?: A Philosophical Reader*, Rodney Livingston et al. (trad.), Rolf Tiederman (ed.), Stanford, Stanford University Press, 2003, 525 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Livre de Poche, 1972, 278 p.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Livre de Poche, 1996, 848 p.

BLOCH, Otto et VON WARTBURG, Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, 1986, 682 p.

- DANTE, *La divine comédie. L'enfer*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, 352 p.
- DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean et MITTERAND, Henri, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1977, 1254 p.
- GONCOURT, Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990, 308 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 246 p.
- LEVI, Primo, *Le devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Mille et une nuits, 1995, 95 p.
- RIMBAUD, Arthur, « Bethsaïda... », *Rimbaud l'œuvre*, Claude Jeancolas (ed.), Paris, Éditions textuel, 2000, 415 p.
- ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert*, Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), Paris, le Robert, 2009, 2837 p.
- SEMPRUN, Jorge, WIESEL, Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, 47 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 95 p.
- WIESEL, Elie, *Tous les fleuves vont à la mer*, Paris, Seuil, 1994, 559 p.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre I	14
La théorie de l'espace ou l'espace de la théorie	
I. Éléments d'analyse	15
La description	15
La narratologie	16
La durée narrative	17
Le chronotope	18
La focalisation	19
Les concepts spatiaux	20
La frontière ou le seuil	21
II. La réalité indicible : l'incipit comme entrée en matière	22
L'incipit: définition	22
Le paratexte	26
Les fonctions de l'incipit	25
III. Conclusion	29
Chapitre II	30
<i>Si c'est un homme</i> de Primo Levi	
I. L'incipit : du refuge à l'internement	31
II. Le <i>Lager</i> : espace cyclique	34
III. Le <i>Krankenbau</i> (K.B.) : entrée improbable	38
IV. Auschwitz : un lieu infernal	40
V. Vers le statut d'homme : ascension progressive	43
VI. D'un apprentissage à une prise de contrôle	46
VII. La déshumanisation et la réhumanisation de l'espace	50

VIII. Conclusion	53
Chapitre III	55
<i>La nuit d'Elie Wiesel</i>	
I. La préface de Mauriac et l'incipit	56
II. Les espaces sacrés	60
Sighet : un shtetl?	60
Du shtetl au ghetto	62
Le ghetto	64
Le départ	67
III. Le nomadisme : l'extinction d'une communauté	68
IV. La désacralisation de l'espace	72
V. L'infirmerie : un refuge à fuir	76
VI. La marche de la mort	79
VII. Conclusion	81
Chapitre IV	84
<i>Le mort qu'il faut</i> de Jorge Semprun	
I. L'incipit : l'envoi du dimanche	85
II. La circulation impossible	87
III. La brèche dominicale	90
Les « communautés de voisinage »	92
IV. Les latrines du Petit Camp : une double frontière	95
V. Le <i>Revier</i> : un asile problématique	97
VI. La bibliothèque : espace inouï	101
VII. Dernière échappatoire : la poésie	103

VIII. Conclusion	107
Conclusion	109
Bibliographie	117