



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**6 | 2008**

**Écriture et chaos**

---

## L'expérience concentrationnaire du chaos. Pour un récit éclaté ou un récit continu ?

Marc Courtieu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/253>

DOI : 10.4000/trans.253

ISSN : 1778-3887

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Référence électronique

Marc Courtieu, « L'expérience concentrationnaire du chaos. Pour un récit éclaté ou un récit continu ? », *TRANS-* [En ligne], 6 | 2008, mis en ligne le 07 juillet 2008, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/253> ; DOI : 10.4000/trans.253

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

---

## L'expérience concentrationnaire du chaos. Pour un récit éclaté ou un récit continu ?

Marc Courtieu

---

- 1 Le tragique n'est pas une figure du chaos. Il ne peut s'épanouir que dans un monde structuré, organisé, où des choix sont possibles pour l'individu. À cet égard les camps nazis et soviétiques marquent bien sa fin, car l'être s'y retrouve sans destin : « L'absence de destin, c'est tout ce qui est déterminé de l'extérieur. [...] À l'opposé de cette absence, j'appelle destin une possibilité de tragédie, de chute, d'échec dans l'action [...]. Avec l'absence de destin, tout cela n'existe plus. C'est aussi la fin de la tragédie<sup>1</sup> ».
- 2 Auschwitz, la Kolyma, mondes du chaos, sont aussi celui du déterminisme le plus total. Puisqu'on a voulu y « assassiner la notion même d'individualité », selon le mot d'H. Arendt<sup>2</sup>, comment les outils du récit “d'avant Auschwitz”, centré sur des individus-personnages pour lesquels « s'unissent, s'épousent, s'affrontent la courbe du destin et l'exercice de la liberté humaine<sup>3</sup> », seraient-ils encore opératoires pour dire un tel monde ? Faut-il, pour ne pas *dépayser* le lecteur, adopter une écriture narrative “classique”, au risque de l'inadéquation de la forme à celle du monde invivable auquel pourtant on a survécu<sup>4</sup> ? Ou, bousculant les habitudes de lecture, donner à sa description une forme éclatée, où la forme chaotique rejoindrait l'expérience chaotique, au risque cette fois de n'être pas suivi par un public qui n'a pas connu la seconde<sup>5</sup> ?
- 3 De Chalamov à Soljenitsyne, de Kertesz à Semprun, de Levi à Celan, la question formelle fut ainsi l'objet d'un vif débat. Pour les uns, l'expérience concentrationnaire étant celle d'une discontinuité radicale imposée à la vie, son “récit” n'en peut être que “discontinu”. Pour les autres, voyant dans l'absence de destin un trait constitutif d'une continuité tout aussi invivable, un mode narratif linéaire s'impose. Le “style” des récits concentrationnaires ne relève donc pas de douteux choix esthétiques, mais sa vérité est imposée par la forme qu'a revêtue l'expérience.

- 4 Notre question ultime sera alors celle-ci : les positions sont-elles vraiment irréconciliables ?
- 5 Les camps sont donc expérience fondamentale du chaos. S'y effondre tout ce qui organisait et soutenait le monde d'"avant" – à commencer par toute trace du passé : non seulement tout objet personnel est retiré aux concentrationnaires, mais il leur faut oublier pour éviter de rajouter la souffrance du souvenir à un présent invivable.
- 6 Même ce qui peuplait l'imaginaire se retire :
- Tous les personnages de roman que j'avais fréquentés si intimement pendant tant d'années avaient disparu. Pourquoi ? Sont-ils inadaptables ? [...] Je sais seulement que Madame Bovary ne s'est jamais hasardée dans les marais d'Auschwitz. Ni Anna Karénine. Ni Lucien Leuwen que j'aimais tant. Ni Rastignac<sup>6</sup>.
- 7 Les discours philosophiques, les lois morales, qui donnaient une cohérence à la vision du monde, une forme à l'existence humaine, ne résistent pas non plus. La Raison meurt dans les camps : « on pouvait être affamé, être fatigué, être malade. Mais dire que l'on était, sans plus, n'avait aucun sens. Quant à l'Être lui-même c'était devenu une bonne fois pour toutes un concept irreprésentable qui nous semblait désormais creux et vide de sens<sup>7</sup> ». Les grandes valeurs philosophiques perdent tout sens : « Tu te souviens comme j'aimais Platon. Aujourd'hui je sais qu'il mentait. Car le monde terrestre ne reflète pas un idéal, mais le travail pénible, sanglant, de l'homme. [...] Il n'y a pas de Beau s'il recèle de l'injustice. Il n'y a pas de Vérité qui taise cette injustice. Il n'est pas de Bien qui l'autorise<sup>8</sup> . » Pour le philosophe qui entre à Auschwitz, il s'agit de désapprendre, et la révolte initiale qui consiste à s'en remettre « à cette sagesse folle et rebelle selon laquelle "ce qui n'a pas le droit d'exister ne peut exister"<sup>9</sup> » ne dure guère. Il n'y a plus de sens de l'Histoire, de rationalité historique. Finalement, lorsque l'"Idée" de Platon ou de Hegel se réalise dans l'horreur des camps, ce jeu conceptuel qu'est la connaissance devient "inutile", selon le titre de Charlotte Delbo.
- 8 Comment dès lors une grande littérature d'un tel événement a-t-elle pu néanmoins émerger, si l'esthétisme des procédés littéraires est « à vomir<sup>10</sup> » – l'obscénité la plus grande étant de voir les camps n'être plus que prétextes à œuvres d'art intemporelles :
- Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement. Tout sera enveloppé d'une telle beauté que les massacres et les famines ne seront plus que des effets littéraires ou picturaux heureux sous la plume d'un Tolstoï ou le pinceau d'un Picasso. Et dans la mesure où quelque charnier, soudain entrevu, trouvera aussitôt son expression admirable, il sera classé monument historique et ne sera plus considéré que comme une source d'inspiration, du matériau pour *Guernica*, la guerre et la paix devenant, pour notre bonheur, *Guerre et Paix*<sup>11</sup>.
- 9 Faire de l'art à partir des camps est donc pour le moins douteux. « Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes<sup>12</sup> » : Elie Wiesel dit là la forme extrême de l'interdit du récit sur les camps. C'est pourtant en se confrontant à cette négativité qu'"une fiction des camps" a néanmoins pu voir le jour.
- 10 C'est sur ces points que se sont opposés Chalamov et Soljenitsyne. Le second n'a pas craint de l'affirmer :

On nous dit à l'Occident : le roman est mort et nous nous démenons et faisons de beaux discours pour dire que le roman n'est pas mort. Mais il ne sert à rien de faire des discours, il faut publier les romans, dont l'éclat là-bas éblouisse les yeux et alors "le nouveau roman" s'éteindra et les "néo-avant-gardistes" en resteront bouche bée

<sup>13</sup>.

- 11 Futiles et gratuites sont les querelles qui enflamment les milieux intellectuels occidentaux.
- 12 Mais voici ce que Chalamov répond à Soljenitsyne :
- Je ne partage pas votre opinion sur la permanence du roman, de la forme romanesque. Le roman est mort. [...] Le lecteur qui a vécu Hiroshima, les chambres à gaz d'Auschwitz, les camps de concentration, qui a été témoin de la guerre, verra dans toute fiction une offense. Pour la prose d'aujourd'hui, pour celle de demain, l'important est de dépasser les limites et les formes de la littérature. [...] Tout cela ne doit pas être du littéraire mais se lire d'un souffle<sup>14</sup>.
- 13 Pour Chalamov, l'expérience des limites vécue au camp ne peut s'enfermer dans une fiction, forcément incomplète donc mensongère. La réalité dépasse l'imagination, et c'est l'incommensurabilité de l'expérience concentrationnaire qui risque d'avoir du mal à trouver crédit<sup>15</sup>. L'écrivain n'a pas « besoin de la fiction hyperbolique pour rendre son texte “crédible” ou “vivant” », il doit au contraire lutter « contre l'“hyperbole” du réel pour atteindre la vraisemblance et donc la communication<sup>16</sup> ». À rebours donc du réalisme un peu simpliste qui veut croire à l'authenticité du témoignage, l'expérience chaotique exige des qualités d'écrivains qui soient à la hauteur de l'extrême de l'événement<sup>17</sup>.
- 14 Qui parviendra à la « densité transparente » d'un tel récit, se demande Semprun ? « Ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique [...]. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage<sup>18</sup>. » À l'inverse, un Piotr Rawicz semble d'abord penser que les procédés littéraires sont, au minimum, inadéquats. Comment en effet faire une « composition sur une décomposition », ce qui ne ferait que rajouter un tour de vis à la fausseté de tout récit du chaos vécu. Et pourtant... :
- Le “procédé littéraire” est une saleté par définition. Il l'est davantage de par ses éléments constitutifs : le procédé, le procédé, cette notion est comme un parcours quotidiennement rabâché, entre son bureau et son domicile, par un fonctionnaire souffrant d'hémorroïdes. La littérature : l'anti-dignité érigée en système, en seule règle de conduite. L'art, parfois rétribué, de fouiller dans les vomissures. Et pourtant, à ce qu'il semble, *navigare necesse est* : il FAUT écrire<sup>19</sup>.
- 15 Il faut écrire... Et Rawicz use d'abondance des figures qu'il dénonce – en particulier de la métaphore, c'est au cœur de cette contradiction qu'il construit son récit.
- 16 Certaines métaphores privilégiées vont ainsi traduire le caractère chaotique de l'expérience des camps. Des flocons de neige tournoyant dans la lumière des projecteurs expriment l'éparpillement de la réalité et, dans le même mouvement, l'insoutenable poids de l'instant :
- Dans les jets de lumière triangulaires des “jupiters” qui éclairaient les chantiers la nuit, la neige tourbillonnait comme de la poussière dans un rayon de soleil – comme la poussière dans le rayon de soleil du hangar de mon père. Mais dans mon enfance tout était petit, chaleureux et vivant, alors qu'ici c'était énorme, froid et menaçant.
- 17 En chaque flocon se cristallise l'insupportable quotidien : « nous sommes encore quelques milliers d'hommes et de femmes, à l'ouest, quelques centaines de milliers, à l'est [...] à ne pas pouvoir nous souvenir de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs sans avoir une sorte de coup de sang, de coup de cœur et de mémoire<sup>20</sup>. »
- 18 Telle est la “vie” du concentrationnaire, et tel le récit qui en est fait : « découpages dans le réel<sup>21</sup> », flocons d'anecdotes. Il ne s'agit pas là d'une incapacité des écrivains à donner une vision cohérente du “monde de pierre”, mais bien d'un caractère consubstantiel à ce

monde, seulement fait d'instants où se concentre la quintessence de l'expérience, d'où tout tragique est exclu.

- 19 L'image de la vitre dit également l'impossibilité de donner une forme organisée à la perception d'un tel « chaos d'horreur » : « Maintenant, j'ai à nouveau des enfants devant moi, à travers la vitre couverte de rosée, ils paraissent multipliés et auréolés par l'arc-en-ciel. [...] Je ne sais pas comment rassembler les représentants des sombres baraques là-haut [et] ces jeunes êtres qui sont les rejetons de l'humanité immortelle. » Est ainsi transcrite la sensation d'irréalité si souvent éprouvée par les rescapés : la vitre est cet écran embué qui sépare, sans reste, ceux de "là-bas" et les autres. Comment donner à ceux-ci une idée de ce que fut ce "monde à part"<sup>22</sup>, irrémédiablement *séparé* ?

## Pour un récit éclaté ou un récit continu ?

- 20 Ce sont bien les modes d'écriture qu'il convient d'interroger. Le même Chalamov qui annonçait la mort du roman va se réclamer d'une « invention vraie ». Racontant la mort de Mandelstam en 1938<sup>23</sup>, il imagine le poète agonisant. Il "invente" son épuisement, puis son extinction corporelle et psychique. Pour rendre vrai, Chalamov "fictionnalise".
- 21 Voici comment il se justifie d'un récit<sup>24</sup> où « il y a moins d'infidélités historiques que dans *Boris Godounov* de Pouchkine » : 1. le camp où est mort Mandelstam, Chalamov l'a connu ; 2. le récit « offre une description quasi clinique de la mort par dystrophie alimentaire » ; 3. « il relate la mort d'un homme. Cela vous suffit-il ? » ; 4. « Et la mort d'un poète. En se basant sur sa propre expérience, l'auteur tente d'imaginer quels pouvaient être les pensées et les sentiments de Mandelstam, partagé entre la ration de pain et la haute poésie ». En "inventant" la mort du poète, « l'auteur n'a recherché que le vif de la vie ». Dès lors, « qui osera traiter ce récit de "légende" ? » Le pur informatif ne suffit pas, il faut faire « croire au récit, ainsi qu'à tout le reste, non comme une donnée d'information mais comme on croit devant une plaie ouverte au cœur ».
- 22 Chalamov se contredit ? Non, bien sûr. Le roman dont il proclame la mort est celui, daté et aux schèmes obsolètes, droit issu du XIX<sup>e</sup> siècle : « La mort du roman, de la nouvelle, du récit signifie la mort du roman psychologique, descriptif<sup>25</sup>. » Les héros de ce roman-là abandonnent le concentrationnaire au seuil des camps, on l'a vu. Voilà pourquoi Chalamov parle de la forme surannée d'un Tolstoï, mais aussi de celle d'Hemingway ou de *Jivago*, « dernier roman russe, qui marque le naufrage du roman classique ». Pour l'auteur des *Récits de Kolyma*, seul un roman "éclaté" est adapté au chaos concentrationnaire : « la nouvelle prose, c'est l'événement, le combat lui-même, non sa description. » Et Chalamov se réclame explicitement des nouvelles techniques romanesques (flux de conscience, amenuisement de l'intrigue, suppression de la causalité linéaire, fragmentation, etc.). Son véritable modèle, c'est Faulkner, dont « le roman brisé, le roman en pièces » est seul capable « d'édifier un monde à partir de débris<sup>26</sup> ».
- 23 Comment concilier cette position radicale avec celle d'un Kertesz, qui comme Soljenitsyne ou Levi prône une facture plus traditionnelle ? L'auteur d'*Être sans destin* écrit qu'un Semprun par exemple tombe dans « l'erreur habituelle d'une succession temporelle irrégulière<sup>27</sup> ». Or il faut « figurer Auschwitz comme système », et pour cela Kertesz impose « le temps à [son] héros négatif comme un poids pesant, écrasant. [...] Tout ce qui le détermine lui est imposé de l'extérieur, son identité n'est pas sa propre identité, son destin n'est pas le destin qu'il s'est choisi, et les situations dans lesquelles il s'engage, il ne

peut pas non plus les déterminer ». Le chaos est le monde du non-choix. D'où ce parti pris d'« un modèle temporel linéaire. [...] Là, dans la composition, règne un monde total. Les tons sont déterminés de l'extérieur et doivent être composés en direction de la fin selon une succession bien programmée ». Pour Kertész, tel est le modèle apte à rendre compte de cette terrible spécificité : l'avancée inéluctable de « l'absence de destin comme condition de masse<sup>28</sup> » – modèle dépassé, pour Chalamov, et il ne s'agit pas de la différence entre camps nazis et soviétiques.

- 24 Positions irréconciliables ? Ce n'est pas si sûr. Car la « linéarité » de Kertész n'a pas grand-chose à voir avec celle d'un Tolstoï, d'un Balzac, d'un Hemingway, où le fait (la chance) d'avoir un destin est synonyme de l'ordonnement de la vie – de la linéarité du récit. Ici, destin et linéarité marchent de concert, on est dans le tragique. Là, l'expérience du camp est celle de *l'absence de destin comme linéarité* : à la personne on impose, en la dépersonnalisant justement, une ligne de vie qui mène tout droit à la mort. La chronologie est à l'opposé de toute inférence causale.
- 25 Jean Cayrol explique ainsi le romanesque « lazaréen » qu'il appelle de ses vœux comme seul capable de rendre compte de l'expérience, de bout en bout négative, des camps : « il donnera cette pénible impression, à couper le souffle, que tous les incidents, les faits dramatiques ou autres, ne plongent pas dans la réalité de la vie, passe comme une risée, un coup de vent, en ne laissant que des traces fugitives, mal comprises, difficiles à retenir<sup>29</sup>. » De ce monde le roman doit montrer qu'il est un désapprentissage, où l'inaction, au sens fort, fait qu'on n'y « retiendra jamais rien d'utile ni de nécessaire<sup>30</sup> », aucune leçon pour l'avenir. Présent invivable, l'événement des camps rend tout aussi vaine la quête d'un sens, fût-il tragique, du futur.
- 26 Ainsi se fait « l'avancée » dans, mais aussi *des romans* de Kertész : « pour un convoi [...] il faut compter à peu près trois mille personnes. [...] Il faut attendre une quinzaine de minutes pour arriver à l'endroit où tout se décide : tout de suite le gaz, ou encore une chance. Entre-temps, la file bouge sans cesse, avance, et tout le monde avance pas à pas<sup>31</sup>. » On est presque à la fin d'*Être sans destin* – c'en est aussi, bien sûr, le début : l'arrivée à Auschwitz, ce lieu où le temps s'arrête, se répète, où « on ne « progresse » pas », puisque cette situation de sélection se reproduit à chaque instant. Chez Kertész, il y a bien une avancée au sens chronologique, mais cette marche « pas à pas » est pareille à un surplace, au piétinement des prisonniers durant des heures sur l'*Appelplatz*.
- 27 C'en est bien fini de l'écriture épique, de la marche en avant du héros. Dans les camps il n'y a plus que des martyrs, dit Chalamov<sup>32</sup>. Seule alors une écriture détachée des modèles traditionnels est à même de restituer le caractère de telles expériences du chaos. Ce qui n'empêche pas la diversité des formes narratives. Le recours de Kertész à une fiction « linéaire » a précisément pour but de montrer que rien n'est au pouvoir du concentrationnaire, pris dans un engrenage sans fin, ou dont la mort, cette absence de fin, est la fin ultime. D'autres privilégient une construction éclatée, qui dans sa forme exprime ce que Cayrol appelle « l'émiettement du concentrationnariat ». Le récit devient discontinu, faits d'épisodes juxtaposés, apparemment sans ordre<sup>33</sup>. Mais quelle que soit la forme choisie, « il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, [ni] de ressort, [ni] d'intrigue<sup>34</sup> », dit encore Cayrol, parce qu'ici l'Histoire, avec sa majuscule, n'a plus cours.
- 28 La continuité d'un Soljenitsyne, d'un Kertész, n'est donc peut-être pas si éloignée de la discontinuité d'un Chalamov, d'un Borowski. Elles se rejoignent même sur deux points essentiels. D'une part, toutes deux mettent en évidence une spécificité centrale de l'expérience du chaos vécue dans les camps : la mort y perd son caractère d'événement, à

la fois individuel et collectif, et donc sa grandeur tragique. D'autre part, continuité et discontinuité montrent que l'événement historique des camps *se concentre* en et à chaque instant, transformant chacun de ceux-ci en un événement d'une exceptionnelle densité.

## Le dire de l'instant catastrophique

- 29 Au cœur de l'expérience du chaos est sans doute cette dissolution du temps dans l'instant. Comment communiquer un tel immédiat, où chaque instant est un événement du simple fait qu'on lui survit jusqu'au suivant ? En opérant une *réduction* de l'événement singulier et incommensurable des camps à l'instant présent : l'être s'y trouve *diminué*, littéralement, ramené à cet instant toujours renouvelé où se joue sa survie. Et c'est pourquoi cet instant est aussi *concentration*, d'une densité extrême et en même temps vécu avec le détachement que fait naître le sentiment de la radicale "impossibilité" d'un tel quotidien. L'événement historique des camps est ainsi éclaté en une poussière d'événements tels que chacun contient l'expérience de la catastrophe tout entière. Le monde et le temps sont *rétrécis* (y compris au sens physique) aux dimensions de l'instant, qui à son tour s'en trouve *dilaté* d'autant : « Le récit s'interrompt à chaque instant, la conscience s'infiltré dans l'anecdote, l'épaissit, et cet instant du camp devient terriblement lourd, se charge de sens », écrit Perec<sup>35</sup>.
- 30 Dès les années 1930, Walter Benjamin a pressenti cette dimension de la catastrophe moderne. Partant de la nécessité de repenser « l'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire (*Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte*) », il affirme que la catastrophe inhérente à ce "progrès", entendue comme l'expérience vécue du chaos, « fait éclater le continu de l'histoire (*das Kontinuum der Geschichte aufzuspringer*) ». En arrachant l'humanité à sa « marche à travers un temps homogène et vide (*Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit*) », elle brise le temps « ligne droite » : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à "aller ainsi", voilà la catastrophe. Ce n'est pas ce qui va advenir, mais l'état de choses donné à chaque instant<sup>36</sup>. » Loin d'être un accident de l'histoire, « elle est, littéralement, cet abîme sans fond dans lequel sombrent la vie civilisée, l'existence bourgeoise, le temps normalisé, etc. Elle ne fait pas parenthèse, n'est pas une embardée mais un moment où surgit l'éclat intense d'une vérité imprononçable<sup>37</sup> ». Figures centrales de cette catastrophe, les camps ne sont pas un de ces moments où la marche du Progrès se trompe, passagèrement, de voie, mais sont ce chaos vécu qui est la part maudite de la civilisation.
- 31 L'événement catastrophique désintègre les catégories temporelles, « introduit le chaos dans les codes du temps déplié ». Le chaos s'éprouve bel et bien dans le présent, non comme simple conséquence du Progrès, mais comme constituant son essence même, il « est là, ce "déjà-là" du présent sinistré et non point la promesse inversée de ce qui nous menace si...<sup>38</sup> ».
- 32 Il n'est donc possible de parler de ce chaos-là qu'en en étant contemporain. Écrire après Auschwitz, après les camps ? Ce sera bien plus justement écrire avec les camps. Et il n'y a plus alors à opposer la forme chronologique, continue, d'*Être sans destin* et celle, éclatée, discontinue, du *Monde de pierre* ou des *Récits de Kolyma*, dès lors que toutes deux parviennent, avec leurs moyens propres, à dire ces instants-événements d'une extrême densité et à l'exceptionnelle présence.

- 33 « L'identité concentrationnaire est une identité "événementielle", et non "mémoriale" », écrit Luba Jurgenson<sup>39</sup>. Dans cette expérience moderne du chaos, l'homme n'est plus que dans le présent de ce qui lui advient, sans passé, sans question non plus sur l'avenir, il n'advient que par ce qui lui arrive. Kertesz, Chalamov, Borowski, Soljenitsyne, Semprun..., tous disent cette perte du temps cumulatif dans le monde concentrationnaire, où sont volés passé et avenir. Où il n'y a plus que du présent, avec sa radicale incertitude, où ne subsistent que ces instants sans cohérence entre eux, frémissements de survie. Dire ces frémissements, c'est accepter que cette "histoire" qui est racontée et que son écriture soient une "non-maîtrise" du réel chaotique, tout en étant au plus près de lui. Le texte est un pliage où passé "indicible" et présent du dire se rencontrent. C'est le moyen de "recréer" l'événement historique, qui fut invivable, dans le présent de l'écriture.
- 34 Le romancier qui s'attache à une telle expérience ne doit pas amortir le choc qui est son mode d'apparaître en la diluant dans une construction narrative où se perdrait cette soudaineté. Il ne suffit donc pas d'aligner les anecdotes terribles, les témoignages "authentiques", mais il faut montrer cette perte d'identité de l'être auquel on a volé son passé et son futur, et la survie, *par-delà* l'expérience du chaos, de celui qui témoigne de sa survie à l'intérieur même de la catastrophe. Ce qui ne va pas sans une élaboration littéraire qui est aussi une forme de résistance de "l'espèce humaine" à la destruction programmée...
- 35 À son paroxysme dans les camps, l'expérience du chaos abolit le temps linéaire. Elle ne peut que rester toujours d'actualité – ce qui fait que le survivant ne peut lui échapper. La dire requiert des qualités de persuasion, des qualités littéraires de construction d'un récit, fût-il de forme fragmentaire, construction concentrée sur l'instant. Ordonner la succession des instants par une "mise en intrigue", intégrer la péripétie au sein d'une progression narrative, ce serait rater cette spécificité.

## La mort, non-événement quotidien

- 36 Une autre spécificité de l'instant concentrationnaire est la forme singulière qu'y revêt la relation à la mort. Bien qu'omniprésente, celle-ci n'a plus cette valeur d'événement qui lui donne son caractère tragique. Dans ce monde « dont les frontières ne sont pas marquées puisque ce sont celles de la mort<sup>40</sup> », chaque instant est à la fois parfaitement indéterminé, puisqu'on ne sait si l'on y survivra, et surdéterminé, puisqu'on n'y a aucun choix (aucun destin). Chaque instant peut être dit *décisif*, puisque gagné peut-être sur la mort, mais sans que la décision soit du ressort de l'individu. Être dans le chaos des camps c'est être, en permanence, à l'article de la mort.
- 37 L'écrivain serbe Alexandre Tisma a su rendre cette incertitude sans surprise du camp. Dans les années 1970-1980 où se passe son roman, *Le kapo*, la vie est « sans instant suivant décisif ». À l'inverse, au camp, chaque instant
- est le dernier, toujours le dernier [...]; la fumée que tu inspires est ta dernière inspiration et, même, elle ne t'appartient pas vraiment, car avant que tu ne finisses, un SS va faire irruption, un SS qui, tandis que tu volais ou acquérais la cigarette, s'avavançait déjà vers toi sur le sentier entre les baraques avec, à la main, ton numéro inscrit à cause d'un délit commis ou inventé [...], ou, tout simplement, avec sa mauvaise humeur, son désir de tuer [...]; et ton inspiration sera brisée d'un coup de matraque qui te fendra la tête et répandra ta cervelle<sup>41</sup>.

- 38 La mort fait partie de la banalité de tous les instants. Loin d'être dissimulée, elle est omniprésente, ce qui lui fait perdre toute son individualité et son caractère tragique.
- 39 Il est d'autant plus difficile d'en faire le centre d'un récit. Améry parle de « l'effondrement total de la représentation esthétique de la mort esthétique » : il n'y a « pas de pont qui reliât la mort à Auschwitz à la *Mort à Venise* ». Et Gary ironise : « Peut-être est-ce ma rancune juive qui donne à ce qu'on appelle si pompeusement “la grandeur tragique de la Mort” ce caractère eichmannien de la banalité quotidienne. » Les camps suppriment la mort comme événement central de tout récit. Devenant parfaitement anonyme, elle « perd sa teneur spécifique sur le plan individuel (*verlor Schliebich auch individuell so sehr an spezifischen Gehalt*)<sup>42</sup> ». Ce n'est qu'après qu'elle peut redevenir individuelle – donc tragique : « Une mort naturelle et individuelle l'attendait lui aussi puisqu'il avait échappé à ces morts violentes, atroces [...]. Perte de l'avenir, sans doute, mais quel soulagement aussi que ce fût une conséquence de sa propre faiblesse, de sa propre volonté pour ainsi dire<sup>43</sup>. »
- 40 Ni mort ni survie ne sont donc plus une surprise. Le plus difficile à rendre sans doute pour les écrivains des camps est alors cette sorte de détachement par rapport à tout ce qui peut advenir. Et pourtant, là encore, c'est à partir de ce constat qu'une fiction peut naître. Elle ne s'occupera plus de raconter ce qui est réellement arrivé, mais ce qui a, ou aurait, pu arriver – puisque la distance entre les deux est pratiquement nulle. Survivre à l'instant présent est si proche de mourir, l'écart entre les deux “destins” est si ténu.
- 41 La proximité immédiate de la mort donne ainsi à chaque instant une indétermination, mais aussi une intensité extrêmes. L'instant concentre la vie – au plus près de la mort. Voilà pourquoi le romancier peut condenser en lui plusieurs anecdotes, plusieurs “événements”, le “surcharger”. À l'idée de relation causale déterministe inhérente à la narration romanesque “classique” s'oppose l'intensité d'une rencontre entre plusieurs événements saisis dans la simultanéité (Chalamov). À la continuité du déroulement épique, le romancier qui opère par condensation substitue le récit juxtaposé d'instant *décisifs* (Kertesz).
- 42 Et c'est ainsi que des écrivains comme Chalamov ou Borowski nous donnent des bouffées de récit, « des caillots événementiels », où « l'événement est toujours porté au point culminant de sa réalisation<sup>44</sup> ». Mais Kertesz tout autant, dont les romans sont faits de tels instants, où l'ordre de présentation n'est que chronologique, non causal – sans destin. Comme chez Soljenitsyne : « Ses romans ne comportent pratiquement pas d'intrigue [...] : les événements n'y sont pas hiérarchisés selon un enchaînement significatif, mais seulement juxtaposés dans leur succession chronologique<sup>45</sup>. »
- 43 L'expérience moderne du chaos vécue dans les camps a mis à mal non seulement l'individu, non seulement l'idée de Progrès qui trouvait sa pleine mesure dans ces fictions dont toute l'organisation conduisait à un but logique, mais l'idée même de temps linéaire. « Les massacres administratifs [dépassent] non seulement l'imagination humaine, mais aussi les cadres et les catégories de la pensée et de l'action politique » ? À cette réflexion d'H. Arendt répond ainsi Georges Didi-Huberman : « Il faut donc repenser jusqu'au fondement des sciences humaines en tant que telles. [...] La “vérité” d'Auschwitz, si cette expression a un sens, n'est ni plus ni moins inimaginable qu'elle n'est indicible<sup>46</sup>. » Pour donner toute sa dimension à la condition chaotique du concentrationnaire, pour la rendre présente, peut-être bien alors que la littérature, plus même que les sciences humaines, fut le moyen le plus adéquat. Ce qui imposait de nouvelles formes. Celles

qu'inventèrent les grands écrivains des camps sont sans doute particulièrement aptes à rendre compte de cette « négativité culturelle », où le tragique n'a plus sa place, qui est une des dimensions du monde moderne. Kertesz encore :

À l'époque de Goethe, l'inspiration venait encore de l'admiration. Aujourd'hui – et cela se confirme également chez un grand écrivain autrichien, Thomas Bernhard – elle vient de la nausée. *La Nausée* est aussi le titre de Sartre, et c'est aussi de la nausée, du négatif que vient l'inspiration de Samuel Beckett. [...] Si l'art a une tâche quelconque, c'est de donner forme à cette négativité culturelle et d'en venir à bout<sup>47</sup>

---

## BIBLIOGRAPHIE

Améry, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, trad. de l'allemand par F. Wuilmart, Arles, Actes-Sud Babel, 2005.

Borowski, Tadeus, *Le monde de pierre*, trad. du polonais par L- Dyèvre et E. Veaux, Paris, Bourgois, 1992.

Cayrol, Jean, *Pour un romanesque lazaréen*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.

Chalamov, Varlam, *Tout ou rien*, trad. du russe par C. Loré, Lagrasse, Verdier, 1993.

—, *Récits de Kolyma*, trad. du russe par S. Benech, C. Fournier, L. Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003.

Delbo, Charlotte, *Spectres, Mes compagnons*, Paris, Berg Int., 1995.

Gary, Romain, *La danse de Gengis Kohn*, Paris, Gallimard, 1946.

Herling, Gustav, *Un monde à part*, trad. de l'anglais par W. Dermond, Paris, Denoël, 1985.

Kertesz, Imre, *Être sans destin*, trad. du hongrois par N. et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 1998.

—, « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », entretien avec G. Moser, in *Parler des camps, penser les génocides*, C. Coquio (éd.), Paris, Albin Michel, 1999.

Pahor, Boris, *Pèlerins parmi les ombres*, trad. du slovène par A. Lück-Gay, Paris, La Table Ronde, 1996.

Rawicz, Piotr, *Le sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961.

Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

—, *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset, Cahiers Rouges, 2003.

Tisma, Alexandre, *Le kapo*, trad. du serbo-croate par M. Stevanov, Paris, Éd. de Fallois, 1989.

## NOTES

1. Imre Kertesz, « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », entretien avec G. Moser, in *Parler des camps, penser les génocides*, C. Coquio éd., Paris, Albin Michel, 1999, p. 90.

2. "The killing of man's individuality", *The origins of totalitarianism, III*, trad. J.-L. Bourget, P. Davreu, P. Lévy, Paris, Points Seuil, 1995, p. 194.
3. Michel Le Bris, Préface, in R.-L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, La Table Ronde, 1988, p. 33.
4. Marc Avelot fait une remarque très pertinente : « Tout semble se passer comme si la condition pour aborder l'inhumain était une ferme tenue de la langue tandis que les plus radicales mises en cause de l'écriture supposaient des récits minimaux, ordinaires, des variations sur presque rien » (Préface, in Raymond Federman, *La voix dans le débarras*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 11-12).
5. Voir Tadeusz Borowski : « Je voudrais raconter ce que j'ai vécu, mais existe-t-il au monde une seule personne pour avoir foi dans quelqu'un qui écrit dans une langue inconnue ? » (*Le monde de pierre*, trad. du polonais par L. Dyèvre et E. Veaux, Paris, Bourgois, 1992, p. 355). Voir également les remarques de Primo Levi à propos de Paul Celan : « À mon sens on ne devrait pas écrire de façon obscure [...]. Parce que nous les vivants nous ne sommes pas seuls, nous nous devons de ne pas écrire comme si nous étions seuls » (cité par J. Semprun, Préface, in Primo Levi, *À une heure incertaine*, traduit de l'italien par L. Bonalumi, Paris, Gallimard, « Arcades », 1997).
6. Charlotte Delbot, *Spectres. Mes compagnons*, Paris, Berg Int., 1995, p. 40.
7. „Man konnte sein, müde sein, krank sein. Zu sagen, daß man sei seh lechthin, ergab keinen Sinn. Und das Sein gar wurde definitiv zu einen ausschauungslosen und darum leeren Begri“, Jean Améry [Hanns Maier], *Jenseits von Schuld und Sühne (Par-delà le crime et le châtement)*, trad. F. Wuilmart, Arles, Actes-Sud Babel, 2005, p. 54).
8. Tadeusz Borowski, *Le monde de pierre*, op. cit., 1992, p. 202.
9. „die rebellische Narrenweisheit, daß nicht sein könne, was doch gewiß nicht sein darf“, Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 39.
10. Piotr Rawicz, *Le sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961, p. 118.
11. Romain Gary, *La danse de Gengis Kohn*, Paris, Gallimard, 1946, p. 48.
12. *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, p. 191.
13. Cité par Gérard Conio, « La crise du sujet et l'écriture romanesque de l'histoire : Chalamov contre Soljenitsyne », in *La Geste russe*, A. Veinstein éd., Aix-en-Provence, P. U. de Provence, 2002, p. 283.
14. *Ibid.*, p. 280.
15. Claude Mouchard, dans « Qui, si je criais... » (Paris, Laurence Teper, 2007), montre l'universalité de cette crainte.
16. Karla Grierson, « "Vérité", littérature et vraisemblance dans le récit de déportation », in *La Shoah. Témoignages, Savoirs, Œuvres*, A. Wiewiorka et C. Mouchard (éds), Vincennes-Saint-Denis, P. U. de Vincennes, 1999, p. 216-217.
17. Voilà pourquoi Chalamov peut écrire que chacun des *Récits de Kolyma* « est quasiment le fruit d'une expérience particulière, d'une expérience littéraire » (*Tout ou rien*, trad. du russe par C. Loré, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 68).
18. *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23-24.
19. *Le sang du ciel*, op. cit., p. 16 et 120.
20. Chalamov, *Récits de Kolyma*, trad. du russe par S. Benech, C. Fournier, L. Jurgenson, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 546. Jorge Semprun, *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset, Cahiers Rouges, 2003, p. 154.
21. André Comte-Sponville, Préface, *Le monde de pierre*, op. cit., p. 13.
22. Boris Pahor, *Pèlerins parmi les ombres*, trad. du slovène par A. Lück-Gay, La Table Ronde, 1996, p. 252-253. Voir Gustav Herling, *Inny Swiat (Un monde à part)*, trad. à partir de la traduction anglaise par W. Dermond, Paris, Denoël, 1985). Lui aussi reprend l'image de la vitre, qui ici sépare l'affamé de la cuisine du camp de Yertsevo, « comme si ses traits anguleux, émaciés, voulaient en vain percer la barrière de verre » (p. 72).

23. Dans *Récits de la Kolyma*, *op. cit.*, p. 101-108.
24. Dans *Tout ou rien*, *op. cit.*, p. 32-36.
25. *Ibid.*, p. 23.
26. *Ibid.*, p. 27, 23, 25.
27. « Le vingtième siècle est une machine à exterminer permanente », *op. cit.*, p. 89-90. Voir les réflexions du jeune narrateur d'*Être sans destin*, à l'écoute de deux vieux déportés : « leur récit m'a donné l'impression d'événements désordonnés, embrouillés et émiettés [...]. Et puis j'ai constaté aussi l'erreur habituelle : c'était comme si ces événements [...] avaient eu lieu non en suivant le cours normal des minutes, des heures, des semaines et des mois, mais pour ainsi dire tous à la fois, dans une sorte de tourbillon, de vertige unique » (trad. du hongrois par N. et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 1998, p. 351-352).
28. *Ibid.*
29. *Pour un romanesque lazaréen*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, p. 97.
30. Chalamov, *Récits de Kolyma*, *op. cit.*, p. 223.
31. *Être sans destin*, *op. cit.*, p. 354.
32. *Récits de Kolyma*, *op. cit.*, p. 559.
33. Soulignons néanmoins que Chalamov insiste sur le soin apporté à l'organisation de ses *Récits*, sur « l'attention minutieuse apportée à la composition où rien n'est laissé au hasard » (*Tout ou rien*, *op. cit.*, p. 38), composition dont le but est « la plus vive impression » sur les lecteurs.
34. *Pour un romanesque lazaréen*, *op. cit.*, p. 76, 93.
35. « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in Robert Antelme, *Textes inédits*, Paris, Gallimard, 2000, p. 179.
36. „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene“ (« Thèses sur la philosophie de l'histoire », in *Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël LN, 1971, p. 285 ; Charles Baudelaire, trad. J. Lacoste, Paris, P. B. Payot, 1982, p. 242).
37. Alain Brossat, *L'épreuve du désastre*, Albin Michel, 1996, p. 247.
38. *Ibid.*, p. 237.
39. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Éd. du Rocher, 2003, p. 71.
40. Cayrol, *Pour un romanesque lazaréen*, *op. cit.*, p. 102.
41. *Le kapo*, trad. du serbo-croate par M. Stevanov, Paris, Éd. de Fallois, 1989, p. 151-152, 173-174.
42. *Par delà le crime et le châtement*, *op. cit.*, p. 50. *La danse de Gengis Kohn*, *op. cit.*, p. 135.
43. Tisma, *Le kapo*, *op. cit.*, p. 102.
44. Jurgenson, *op. cit.*, p. 270.
45. Michel Aucouturier, « L'art de Soljenitsyne », in *Soljenitsyne, Cahier de l'Herne n° 16*, sous la dir. de M. Aucouturier et G. Nivat, 1971, p. 348.
46. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 38-39.
47. « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », *op. cit.*, p. 89.

---

## RÉSUMÉS

Le monde concentrationnaire est expérience fondamentale du chaos. Avec lui s'effondre tout ce qui organisait et soutenait le monde d'"avant". Comment décrire un tel monde, celui de l'hypertrophie de l'instant, de l'omniprésence de la mort ? Pour Chalamov ou Semprun,

l'expérience des camps étant celle d'une discontinuité radicale imposée à la vie du concentrationnaire, tout "récit" n'en peut être que "discontinu". Pour Soljenitsyne ou Kertesz, l'absence de destin du concentrationnaire est un trait constitutif d'une continuité tout aussi radicalement invivable, il n'est alors pas d'autre mode narratif que linéaire. Ces formes ne sont pas nécessairement irréconciliables. Et ne peuvent-elles plus largement servir d'exemples pour dire la « négativité culturelle » (Kertesz) qui caractérise le monde moderne ?

El mundo concentracionario es experiencia fundamental del caos. Con él se hunde todo lo que organizaba y sostenía el mundo de « antes ». ¿Cómo describir este mundo del caos, de la hipertrofia del instante, de la omnipresencia de la muerte ? Por Chalamov o Semprun, la experiencia de los campos, siendo la de una discontinuidad radical impuesta a la vida del concentracionario, todo relato sólo puede ser discontinuo. Por Soljenitsyne o Kertesz, la ausencia de destino del concentracionario es un rasgo constitutivo de una continuidad tan radicalmente insostenible, no consideran otro modo narrativo que el lineal. En definitiva, estas formas, diferentes ¿ tan irreconciliables son ? Y, ¿ya no pueden ampliamente servir de ejemplos para describir la « negatividad cultural » (Kertesz) que caracteriza al mundo moderno ?

## AUTEUR

### MARC COURTIEU

Professeur certifié de mathématiques dans le secondaire. Tout en enseignant, il a poursuivi des études de philosophie dans les années 1980 (mémoire de maîtrise sur « L'écriture fragmentaire en philosophie », article sur ce thème dans *L'Encyclopédie philosophique universelle* d'André Jacob aux PUF). Il a soutenu en mai 2006 une thèse de doctorat de lettres modernes intitulée « L'événement dans le roman occidental du XX<sup>e</sup> siècle. Continuités et ruptures », sous la direction de Jean-Pierre Martin, université Lyon II (En pourparlers pour une publication). Il est très attaché à sa double formation, scientifique et littéraire