

Le symbole de l'enfer dans les récits de déportation

Par Mounira Chatti

Université de Nouvelle-Calédonie

« Nous avons désespérément besoin, pour l'avenir, de l'histoire vraie de cet enfer construit par les nazis. »
Hannah Arendt

L'écriture de la déportation et de la Shoah se trouve confrontée à une expérience-limite qu'on a souvent appréhendée comme se situant au-delà, ou hors du langage ; ce qui est une formulation rhétorique désignant hyperboliquement la difficulté de raconter cette histoire. Cette écriture qui tente de désigner l'anéantissement, de représenter ce qui a été qualifié d'irreprésentable s'inscrit dans un écartèlement : le désir de parole, et la tentation – en réalité une injonction venue d'autrui – de se taire. Il est vrai que la Solution finale surgit de la modernité comme métaphore surhistorique, parce que surréelle, du mal. L'écriture-frontière qui cherche à traduire cette sidérante horreur, ce « *crime incommensurable* »¹, éprouve la nécessité, comme tout autre écriture, de se référer à des œuvres antérieures, de se servir de schèmes collectifs, de représentations ou de modèles préexistants. Aussi, pour signifier un cataclysme sans précédent, les témoins évoquent-ils un événement non historique : l'enfer qui hante notre culture. Dans les témoignages, les formes de production, et de réception, de cette référence varient de la simple littéralité à une puissante intertextualité. La plupart des récits convoquent l'enfer en tant que *topos*, une image toute faite, ou un cliché. D'autres passent de l'enfer à l'*Enfer* de Dante avec lequel ils entretiennent une relation intertextuelle sous sa forme la moins explicite et la moins littérale, celle de l'allusion. Seul le récit de Primo Levi intègre vigoureusement le poème de Dante et use de la citation. Dans tous les cas, cette référence a une fonction constructive qui répond au besoin anthropologique du recours aux modèles narratifs et interprétatifs préexistants ; elle s'impose comme une comparaison entre le fictif et le vécu, comme un détour qui médiatise le rapport du sujet à soi, au réel et à autrui.

De l'enfer à l'*Enfer*

Les témoins tentent de créer, par le biais de la référence à l'enfer, une certaine proximité entre leur vécu, déjà métamorphosé en récit, et le lecteur, plus largement tout récepteur étranger à ce vécu. Dans les témoignages, « *enfer* » désigne les différents espaces du désastre : la ville, le ghetto, le camp de rassemblement, le camp de concentration, le camp d'extermination. Etty Hillesum surnomme même le Conseil juif d'Amsterdam « *l'enfer* »². Dans son rapport sur l'insurrection du ghetto de Varsovie, Marek Edelman identifie le ghetto incendié à l'enfer ; l'auteur et ses compagnons tentent de se frayer un chemin alors que leurs vêtements commencent à se consumer et que leurs pieds s'enfoncent dans le goudron visqueux : « *Enfin, nous sortons de la zone de feu, heureux d'échapper à l'enfer* »³. Ici, la référence s'impose parce qu'elle correspond à la réalité matérielle du ghetto ravagé par les flammes. À Westerbork, camp hollandais de transit, la population juive est comprimée, dans

¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, Paris, Seuil, 1986, p. 28.

² Etty Hillesum, *Une vie bouleversée*, Paris, Seuil, 1985, pp. 173, 176, 177 (traduit du néerlandais par Philippe Noble).

³ Marek Edelman, *Mémoires du ghetto de Varsovie*, Paris, Liana Levi – Scribe, 1993, p. 76 (traduit du polonais par Pierre Li et Maryna Ochab).

la boue, sur une superficie d'un demi-kilomètre carré. Le 24 août 1943, E. Hillesum aide des dizaines de personnes, désignées pour être déportées vers les camps d'extermination, à faire leurs bagages. Elle est alors témoin de toutes sortes de déchirements et de souffrances, et elle écrit : « *Quand je dis : cette nuit j'ai été en enfer, je me demande ce que ce mot exprime pour vous. Je me le suis dit à moi-même au milieu de la nuit, à haute voix, sur le ton d'une constatation objective : « Voilà, c'est donc cela l'enfer »* »⁴. La référence est invoquée et traitée comme une évidence rendant superflue toute autre description. Cette structure circulaire est une invitation adressée au récepteur afin qu'il comprenne que l'image évoquée traduit fidèlement la réalité, et que ce dont cette image est chargée participe d'un héritage commun liant ce dernier à l'auteur.

Presque tous les témoins restituent l'arrivée au camp qu'ils décrivent comme un choc. La baraque lugubre d'Auschwitz, où sont groupés les nouveaux arrivants qui ont échappé à la chambre à gaz lors de la première sélection, est, selon Elie Wiesel, « *l'antichambre de l'enfer* »⁵. De même, Nadine Heftler songe à l'enfer lorsqu'elle se trouve dans une pièce surchauffée où une soixantaine de femmes nues, rasées et tatouées se bousculent pour s'asseoir sur des gradins de bois : « *Nous ne nous croyions plus sur terre, mais déjà en enfer, dans un monde de monstres* »⁶. La référence met l'accent sur la singularité de l'accueil en ces lieux, et sur la stupéfaction et l'incompréhension des nouvelles arrivantes. Un bloc où se déroule une sélection rituelle est le « *creuset de la mort* » devenant ainsi le « *centre de l'enfer* »⁷, car la mort dans les fours crématoires est la pire de toutes les morts. Mais, souvent, ce terme désigne le camp tout entier. « *Enfer* » est synonyme d'Auschwitz chez N. Heftler⁸, Ana Novac⁹ et Charlotte Delbo¹⁰. Auschwitz est un « *enfer clos* »¹¹, pour E. Wiesel, l'épithète venant renforcer le sens d'un enfermement total qui fait de ce camp une planète à part, hors de l'espace-temps humain. Buchenwald est, pour David Rousset, un « *cercle d'enfer* », « *l'enfer* » ou encore « *les enfers* »¹² : ainsi se trouvent convoqués à la fois les enfers grecs, l'enfer chrétien, l'enfer dantesque, etc. Le pourrissement des relations entre les détenus est un « *cercle infernal* », le travail dans la mine de sel est une « *descente aux enfers* »¹³. La qualification de la détention comme un « *enfer éternel* »¹⁴ et l'emploi de la locution adjectivale dans « *tant et tant d'années d'enfer* »¹⁵ suggèrent la lenteur et la longueur du temps concentrationnaire vécu par les détenus comme un hors du temps qui les prive de l'avenir et fige leur présent en un instant rempli de tourments.

Quelquefois, ce terme indique un aspect qui fonde, en partie, la spécificité de la Shoah. Pour Simon Laks, ce sont les « *deux côtés monstrueux de la médaille* » qui évoquent l'enfer : d'une part, la réalité inconcevable et surnaturelle des fours crématoires et de l'odeur de chair brûlée et, d'autre part, l'accommodation des détenus à cette réalité qui, peu à peu, devient « *quotidienne, insouciant, légère, banale* »¹⁶. Auschwitz est ainsi un univers fantastique dans lequel le terrifiant, le non familier, l'extraordinairement inquiétant se trouve, en quelque sorte,

⁴ Ety Hillesum, *Lettres de Westerbork*, Paris, Seuil, 1988, p. 96 (traduit du néerlandais par Philippe Noble).

⁵ Elie Wiesel, *La nuit*, Paris, Minuit, 1958, p. 61.

⁶ Nadine Heftler, *Si tu t'en sors... Auschwitz 1944-1945*, Paris, La Découverte, 1992, p. 35.

⁷ *La nuit*, op. cit., p. 118.

⁸ *Op. cit.*, p. 101.

⁹ Ana Novac, *Les beaux jours de ma jeunesse*, Paris, Balland, 1992, p. 31 (traduit du hongrois par Jean Parvulesco).

¹⁰ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 10.

¹¹ *Op. cit.*, p. 111.

¹² David Rousset, *Les jours de notre mort*, (2 volumes), Paris, Hachette, 1993, pp. 124, 152, 245, 276 (volume 1) et pp. 87, 416, 455, 561, 503 (volume 2).

¹³ *Les jours de notre mort*, volume 1, op. cit., pp. 376, 276.

¹⁴ *Les jours de notre mort*, volume 2, op. cit., p. 503.

¹⁵ David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Minuit, 1965, p. 162.

¹⁶ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Plon, 1990, p. 100 (traduit de l'anglais par Dominique Dill).

normalisé, naturalisé. C'est ce que semble désigner la formule de S. Laks, « *la monotonie de l'enfer* »¹⁷, à savoir qu'Auschwitz est parvenu à fabriquer des morts-vivants qui, contrairement aux condamnés dans les enfers fictifs, finissent par s'habituer à l'inacceptable. Cette annihilation de l'humain est, également, ce que Robert Antelme suggère quand il se réfère, une seule fois, à ce motif : « *L'Enfer, ça doit ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomé à égalité comme dans un dégueulis d'ivrogne* »¹⁸. L'entreprise meurtrière nazie, fondée sur la massification et la cruauté, principes de « *la loi SS toute nue* »¹⁹, a exilé la parole pour lui substituer continûment des slogans et des hurlements. Une référence à Virgile dit l'importance de l'image de l'enfer qui permet de suggérer les horreurs de l'expérience concentrationnaire : « *Je ne connais rien qui puisse rendre, avec une égale intensité, plastiquement, la vie intime des concentrationnaires, que la Porte d'Enfer et les personnages qui en sont issus* »²⁰. Dans le vestibule des enfers, Enée rencontre le Deuil, les Remords, les Maladies, la Vieillesse, la Crainte, la Faim, la Pauvreté, la Mort, la Souffrance, le Sommeil, les Joies mauvaises de l'esprit, la Guerre meurtrière, les chambres de fer des Euménides, la Discorde²¹. Les camps nazis sont tout cela, et quelque chose d'absolument inédit. Loin de clore la signification du microcosme concentrationnaire, la référence à l'enfer pose de façon pressante la question du sens, et met le récepteur face à une énigme, un événement qui dépasse l'entendement.

L'allusion à l'*Enfer* de Dante, que certains récits pratiquent, permet une nouvelle perception de cette référence, qui devient alors activateur d'intertextualité. Denise Dufournier emploie les locutions de « *vision dantesque* » et de « *bruit infernal* »²² pour qualifier les scènes du bloc 10 du camp de Ravensbrück, dont l'un des lavabos était réservé à celles qui étaient devenues folles. Ces structures verbales stéréotypées traduisent la stupeur de la détenue face aux manifestations de démence, au point que l'horreur même de ces scènes de cris et de rires lui semble être une irruption du fantastique dans le réel. C'est dans ce sens-là que Violette Maurice se réfère à Dante, une seule fois, lorsqu'elle raconte l'histoire d'une détenue qui, après s'être évanouie, fut jetée dans la charrette des mortes et puis dans la morgue parmi des dizaines de cadavres. En se réveillant, cette femme qui « *a dû avoir un avant-goût de l'enfer de Dante* », s'est mise à courir loin de la morgue en jetant l'épouvante autour d'elle²³. Ainsi les dernières limites entre la vie et la mort sont-elles anéanties.

Liana Millu fait à trois reprises allusion à l'*Enfer*, dont la première est une comparaison explicite. Pour les détenues qui travaillent hors du camp, quand le ciel est gris et couvert de nuages, « *comme l'air hors du temps que décrit Dante* »²⁴, le temps paraît long et immobile. Seule la référence au poète est susceptible de traduire l'aspect sinistre de l'atmosphère et la durée non mesurable d'un travail harassant. La comparaison signifie l'état d'exil à la fois spatial et temporel des déportés. La seconde allusion, une locution, suggère la souffrance causée par la routine meurtrière de la vie concentrationnaire. Les mêmes rites marqués par la cruauté, le temps qui semble éternel, les mêmes pensées obsessionnelles sont « *un tourment presque dantesque* »²⁵ auquel l'on ne s'habitue pas. Ainsi que les Limbes du premier cercle de l'*Enfer*, ces Esprits vertueux non baptisés, tourmentés par le désir éternellement insatisfait de voir Dieu, les détenues sont torturées par la nostalgie du passé et le désespoir puisque, pour elles, le futur n'existe plus. La dernière allusion à Dante amplifie

¹⁷ *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 141.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Univers concentrationnaire, op. cit.*, p. 64.

²¹ Virgile, *Enéide*, Paris, Flammarion, 1965, p. 137.

²² Denise Dufournier, *La maison des mortes*, Paris, Julliard, 1999, p. 111.

²³ Violette Maurice, *N.N.*, Paris, Encre Marine, 1991, p. 17.

²⁴ Liana Millu, *La fumée de Birkenau*, Paris, Cerf, 1993, p. 38 (traduit de l'italien).

²⁵ *Op. cit.*, p. 156.

ce parallèle entre les damnés dans l'œuvre poétique et les prisonnières d'Auschwitz. L. Millu raconte qu'elle est intégrée à plusieurs commandos de travail dont un qui a pour mission de déblayer un grand tas de pierres pour le transporter ailleurs ; la kapo exige que les détenues transportent les pierres les plus lourdes. Pour ne pas penser à l'exténuement, à la faim ou à la soif, la victime se souvient des poètes qu'elle admire : « *Homère et Catulle étaient mes préférés ; mais il y avait aussi un chant de l'Enfer qui parlait de damnés transportant des pierres. Je faisais de gros efforts pour m'en souvenir* »²⁶. En effet, dans le chant VII, Dante parle des Avides et des Prodiges qui sont condamnés, au quatrième cercle, à rouler des rochers en s'injuriant mutuellement : « *Là je vis des gens, plus nombreux qu'ailleurs, / de ça, de là, avec des hurlements, / pousser des fardeaux à coups de poitrine* »²⁷. Par l'intermédiaire de l'allusion à ce chant, la détenue s'identifie aux damnés de l'enfer fictif, et cette identification permet de problématiser le sujet qui témoigne, et le réel qu'il voudrait soumettre sous les yeux du récepteur.

La ressemblance est toujours à la base de la référence même quand Germaine Tillion déclare que l'image de l'enfer ne peut pas dire tout à fait la monstruosité du vécu : « *Ce monde d'horreur nous apparaissait comme un monde d'incohérence, plus terrifiant que les visions de Dante* »²⁸. L'adverbe de comparaison indique seulement un rapport de « supériorité », bien entendu dans le sens négatif, de la réalité. E. Hillesum, quant à elle, pousse le degré de comparaison à son extrême en affirmant que « *l'enfer de Dante est une comédie légère à côté* » de la Shoah²⁹. Le témoin indique la différence radicale entre l'enfer fictif et le vécu en recourant à l'hyperbole, car, comme l'indique Fontanier à propos de cette figure de style, il s'agit « *d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire* »³⁰. L'hyperbole désigne, donc, un manque absolu et irréparable, et l'impossibilité de raconter cette histoire exceptionnelle et unique en se référant à un modèle antérieur. En dépit des limites de la comparaison entre l'*Enfer* et les camps nazis, dans la plupart des récits, la convocation de l'œuvre dantesque marque une mise à distance de l'univers représenté, une distance éprouvée sans doute comme une nécessité par le témoin en raison du caractère insoutenable du scénario que sa mémoire et son récit déroulent. L'allusion à Dante devient le support d'une représentation analogique à travers laquelle se tissent un rapport de similitude, de vraisemblance entre la fiction et le réel. Primo Levi va encore plus loin en greffant son récit sur le poème de Dante et en affirmant, ainsi, l'extrême pertinence d'une relation intertextuelle explicite et littérale entre la fiction et le témoignage.

La citation de l'*Enfer*

Primo Levi pense à Dante dès le début, quand il se trouve dans le camion qui prend le relais du train de déportation et roule vers le camp. Nombreux sont les parallèles entre le chant III et le récit qui relate l'arrivée à Auschwitz. Le soldat allemand qui escorte les nouveaux arrivants leur demande de lui céder leurs biens personnels : « *[...] et au lieu de crier « gare à vous, âmes noires », il nous demande poliment [...]* »³¹. Le vers du chant III, que Jacqueline Risset traduit par : « *malheur à vous, âmes méchantes* »³², est adressé par un « *vieillard blanc* », Caron ou Charon le fils de l'Erèbe et de la Nuit, aux âmes mortes. Dans la

²⁶ *Op. cit.*, p. 187.

²⁷ Dante, *Enfer*, Paris, Flammarion, 1985, vers 25-27, p. 77.

²⁸ Germaine Tillion, *Ravensbrück*, Paris, Poche, 2007.

²⁹ *Une vie bouleversée*, *op. cit.*, p. 172.

³⁰ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1994, p. 130.

³¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 20 (traduit de l'italien par Maurice Schruoffenegger).

³² *Enfer*, *op. cit.*, vers 84, p. 47.

mythologie grecque, Charon est le passeur des âmes dans l'au-delà ; Dante le transforme en démon de l'enfer chrétien et Lévi, en démon de l'enfer moderne. Contrairement à Charon qui s'adresse aux ombres errantes des défunts en « *criant* » - « *gridando* » -, le nazi reste impassible ; mais il est explicitement identifié au passeur mythique car : « *Ce n'est ni un ordre ni une consigne réglementaire : on voit bien que c'est une petite initiative personnelle de notre Charon* »³³. De même, les déportés sont, implicitement, associés aux « *anime prave* », les âmes noires ou méchantes des morts ; le trajet en camion entre la station du train et l'entrée du camp est parallèle à la traversée en bateau de la « *triste rivière d'Achéron* »³⁴. Semblable à Charon qui mène les âmes à l'autre rive du fleuve, « *dans les ténèbres éternelles, en chaud et gel* »³⁵, le nazi escorte les déportés jusqu'à la planète d'Auschwitz. A l'arrivée, Levi se trouve devant une grande porte surmontée d'une inscription dont le souvenir l'a toujours poursuivi : « *Arbeit macht frei* » - « *le travail rend libre* ». Cette entrée ne manque pas d'évoquer le Vestibule de l'enfer, plus précisément la porte de la cité dolente au-dessus de laquelle sont écrits les neuf premiers vers du chant III, le plus célèbre étant celui-ci : « *Vous qui entrez laissez toute espérance* »³⁶. À la différence de cette inscription dont le sens est limpide, celle des nazis est tout à fait machiavélique.

Le début du deuxième chapitre de *Si c'est un homme*, intitulé « *Le fond* », développe un parallèle implicite entre le franchissement du seuil de l'enfer et la pénétration à l'intérieur du camp, où les détenus sont entassés dans une vaste pièce nue. Les hommes ont très soif, ils n'ont pas bu depuis quatre jours, mais un écriteau accroché au-dessus du robinet « *dit qu'il est interdit de boire parce que l'eau est polluée* »³⁷. La soif torturante et le bruissement de l'eau poussent Levi à passer outre l'interdiction mais, aussitôt, il recrache. Seule, alors, l'image de l'enfer peut dire quelque chose de cette existence du mal, de cette cruauté infinie et perverse que l'on inflige à l'homme : « *C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela : une grande salle vide, et nous qui n'en pouvons plus d'être debout, et il y a un robinet qui goutte avec de l'eau qu'on ne peut pas boire* »³⁸. Certes, cet extrait renvoie au schème collectif de l'enfer, mais il pourrait être lu comme une remémoration de l'œuvre dantesque. En effet, dans le chant XXX de l'*Enfer*, l'un des Falsificateurs de monnaie, ces hydropiques dévorés par la soif dans le huitième cercle, implore en vain « *pour une goutte d'eau* » alors que « *l'image* » des « *ruisselets* » le « *dessèche encore plus* »³⁹.

Dans ce même chapitre, et après avoir relaté les premiers rites de la démolition de l'homme, - la nudité, le rasage, la douche spéciale, le tatouage -, Levi cite encore l'*Enfer*. Toujours assoiffés, les nouveaux arrivants sont enfermés dans une baraque ; l'auteur-protagoniste détache un glaçon pour le manger, mais un garde le lui arrache brutalement. La victime demande : « *Pourquoi ?* », ce à quoi le gardien répond : « *Ici il n'y a pas de pourquoi* »⁴⁰. Levi comprend alors qu'Auschwitz est un monde à part où « *tout est interdit* » et où la « *cruauté inutile* » est une « *fin en soi* » ; pour y survivre, il faut donc oublier sa vie antérieure et renoncer à son avenir. Il cite le chant XXI de l'*Enfer* pour expliciter une comparaison entre le camp d'extermination et l'enfer fictif : « *... Ici, le Saint-Voult ne se montre pas ; / Ici, l'on nage autrement qu'en ton Serque* »⁴¹. Chez Dante, ces vers sont criés par les démons à l'intention d'un damné lucquois qui, ainsi que tous les Trafiquants et Concussionnaires, devait rester trempé dans la poix brûlante – et non se montrer au-dessus de

³³ *Si c'est un homme*, op. cit., p. 20.

³⁴ *Enfer*, op. cit., vers 78, p. 47.

³⁵ *Op. cit.*, vers 87.

³⁶ *Op. cit.*, vers 9, p. 43.

³⁷ *Si c'est un homme*, op. cit., p. 21.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Enfer*, op. cit., vers 63-68, pp.273-275.

⁴⁰ *Si c'est un homme*, op. cit., p. 29.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 29.

la poix, comme il le faisait. C'en est bien fini pour le Lucquois de sa vie d'autrefois ; la citation suggère que cela vaut aussi pour les détenus d'Auschwitz.

Mais c'est dans le onzième chapitre, « *Le chant d'Ulysse* », que Levi intègre véritablement l'œuvre de Dante dans son récit. Son idée initiale, qui va prendre rapidement une ampleur plus ambitieuse, est d'enseigner l'italien à son ami Jean le Pikolo en échange de leçons de français. La référence à l'*Enfer* va faire irruption, comme par une sorte de surprenante et extraordinaire propulsion intellectuelle, alors qu'aucun indice ne l'annonçait dans les premières pages de ce chapitre. Désormais, l'*Enfer* constitue un récit second qui vient se greffer sur le récit premier pour lui donner sa pleine signification. Levi se met à réciter la scène du voyage d'Ulysse, raconté dans le chant XXVI. Mais pourquoi précisément le chant d'Ulysse et pas un autre ? Ce à quoi fait écho le questionnement du témoin lui-même : « *Le chant d'Ulysse ? A savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit [...]. Si Jean est intelligent, il comprendra* »⁴². Que faut-il comprendre au juste ? Et pourquoi citer la scène dans laquelle Ulysse raconte son dernier voyage et sa mort, et non le début du chant par exemple ? Faut-il associer le voyage d'Ulysse à la déportation ? Levi cite ce chant à partir du vers 85 jusqu'à la fin ; il cite de mémoire et s'éloigne, parfois, légèrement du texte original. Il éprouve une « *étrange sensation de nouveauté* »⁴³ lorsque, au cœur de la misère à nu, il se met à expliquer ce qu'est la *Divine Comédie*, la structure de l'*Enfer*, le symbole que représentent Virgile et Béatrice. Il récite en italien, essaie de traduire en français, pour communiquer à son ami la force du texte de Dante ainsi qu'un message précis. « *Misi me* » veut dire littéralement : « *je me mis moi-même* », la tournure grammaticale soulignant l'intervention de la volonté. Le détenu est, semble-t-il, fasciné par la ténacité d'Ulysse qui tente de surmonter toutes les difficultés, car à Auschwitz, la volonté de survivre est quotidiennement mise à l'épreuve. Jean le Pikolo devrait saisir le sens de cette ardeur invincible d'Ulysse auquel Levi s'identifie. La récitation de la poésie est aussi une manière de lutter contre la faiblesse et le désespoir. Levi est semblable à Ulysse qui prononce un discours pour stimuler ses compagnons découragés par le détroit de Gibraltar où, selon la mythologie, Hercule avait disposé deux colonnes que personne ne devait franchir. La parole d'Ulysse a un effet quasi magique, confirmant ainsi que la poésie est action. Levi raconte en prose le téméraire voyage au-delà des colonnes mythiques : « *un sacrilège* », se dit-il. Les trous de mémoire le rendent amer parce que, précisément à Auschwitz, chaque mot de l'*Enfer* signifie quelque chose d'infiniment important.

A la lumière de sa condition de détenu, Levi relit et redécouvre le texte de Dante, et il est littéralement ébranlé par le discours d'Ulysse : « *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* »⁴⁴. Cette poésie est envol hors du camp et éveille la nostalgie du pays et de sa vie antérieure, telle la « *montagne brune* » qui apparaît aux compagnons d'Ulysse. Il demeure, néanmoins, attentif à ce qui paraît le message le plus précieux de cette poésie : « *Fatti non foste a viver come bruti* » / « *Vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes* »⁴⁵. Le détenu d'Auschwitz, dont l'appartenance à l'espèce humaine est mise en cause et lui est continûment contestée revendique, par la médiation de la poésie, cette appartenance et comprend qu'il est irréductible à l'état animal. Jean est tout ouïe et prie Levi de répéter ces vers, en a-t-il saisi la portée ? Ce dernier presse sa mémoire et promet de tout donner pour se souvenir des vers manquants : « *Je donnerais ma soupe d'aujourd'hui [...]. Je m'efforce de reconstruire le tout en m'aidant de la rime, je ferme les*

⁴² *Op. cit.*, p. 119.

⁴³ *Op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Enfer, op. cit.*, vers 119, p. 245.

yeux, je me mords les doigts : peine perdue, le reste est silence »⁴⁶. L'oubli de la lettre du texte original n'empêche pas sa réécriture par Levi, au contraire, il la stimule au point que l'*Enfer* fonctionne, ici, comme un modèle poétique. Ce onzième chapitre se termine par le dernier vers du chant d'Ulysse : « *Ifin 'l mar fu sovra noi richiuso* »⁴⁷ / « *Jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous* »⁴⁸. À l'instar du tourbillon qui engloutit le navire d'Ulysse et ses compagnons, l'univers concentrationnaire se referme sur ses victimes pour les anéantir. Le récit de déportation se greffe ainsi sur un puissant héritage littéraire et mythique puisque, chez Dante, le chant d'Ulysse est, dans une certaine mesure, une réécriture de l'épisode de la descente aux enfers d'Ulysse chez Homère et celle d'Enée chez Virgile.

« *Le symbole donne à penser* »

Mais existe-t-il une analogie possible entre les camps nazis et l'*Enfer* ? La Solution finale semble être la mise en œuvre, au 20^{ème} siècle, de l'horreur que l'*Enfer* annonce avec près de six siècles d'anticipation. Mais l'*Enfer* n'est qu'une phase transitoire et inséparable de l'ensemble dont il constitue la première partie, à savoir la *Divine Comédie*. Le poète est d'abord confronté à l'extrême, et ce voyage initiatique aboutit au Paradis en passant par le Purgatoire. Cette fin heureuse éclaire les enjeux de l'œuvre dantesque. C'est en ayant à l'esprit la définition de l'auteur lui-même, qui avait qualifié son œuvre de « *comédie* » et de « *poème sacré* », qu'il faut se disposer à la lire. Situer l'*Enfer* dans son contexte littéraire exclut, donc, « *toute assimilation hâtive à la problématique des camps* » car c'est le mal qui est enfermé ici⁴⁹. Pour Victor Hugo, le poète italien a fait « *l'épopée des spectres* » dans une architecture inimaginable; l'*Enfer*, c'est l'« *abîme* », le « *trou horrible* », la « *spirale monstrueuse* » où « *ce n'est pas seulement le méchant qui se lamente dans cette apocalypse, c'est le mal* », Dante étant ainsi un justicier qui damne⁵⁰. La différence entre la portée morale et religieuse du poème et le caractère absolument injuste et inhumain des camps nazis est fondamentale.

Sans doute est-ce le « *je* » du poète et sa présence physique, donnée comme effective, qui expliquent la fascination que l'*Enfer* n'a eu de cesse d'exercer. En effet, la *Divine Comédie* est le récit, fait par le protagoniste, d'une expérience exceptionnelle qui a consisté à visiter, vivant, les trois royaumes de l'au-delà. Curieusement, et comme le fait remarquer J. Risset, c'est l'*Enfer* qui joue un rôle de « *référence absolue* » et « *ambiguë* »⁵¹. Victor Hugo interroge aussi cet enracinement de l'*Enfer*, qu'il décrit comme un « *poème gouffre* », dans notre imaginaire : « *L'épopée continue, et grandit encore ; mais l'homme ne la comprend plus.[...] On était bien de l'enfer, mais on n'est plus du ciel ; on ne se reconnaît plus aux anges* »⁵². Au fil des siècles, l'*Enfer* fascine bien plus que la suite de l'œuvre et devient, selon Enzo Traverso, la « *référence paradigmatique dans la définition du mal absolu* »⁵³. La part de l'inexplicable et de l'irreprésentable, ou ce qui paraît l'être, justifierait la référence au motif de l'enfer, en général, et à l'*Enfer* en particulier. Le caractère inconcevable du désastre amène, selon E. Traverso, « *à évoquer la réalité par le détour de certaines figures allégoriques plus familières à notre mentalité* »⁵⁴. L'*Enfer*, une œuvre qui se présente comme

⁴⁶ *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 122.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 123.

⁴⁸ *Enfer, op. cit.*, p. 245.

⁴⁹ *Enfer, op. cit.*, « *Préface* », p. 8.

⁵⁰ Victor Hugo, *Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 277-278.

⁵¹ *Enfer, op. cit.*, « *Préface* », p. 7.

⁵² *Critique, op. cit.*

⁵³ Enzo Traverso, « *Rationalité et Barbarie : relire Weber, Benjamin et Kafka après Auschwitz* », in : *Les Temps Modernes*, Paris, n°. 568, Novembre 1993, pp.7-29.

⁵⁴ *Ibid.*

une énigme ou une catégorie du visionnaire et de l'effrayant réussit, ainsi, à suggérer quelque chose du mal tel qu'il s'est manifesté dans les camps nazis.

Par-delà cet intérêt majeur qui consiste à poser le problème du mal, cet inexplicable qui éprouve tout effort de représentation et de conceptualisation, le récit du survivant est le lieu où se saisit le sujet, le lieu où s'ordonne une poétique du sujet. D'après Robert Smadja, « *les écrivains nous livrent, par leur exploration de la subjectivité, le moi le plus riche qui se puisse concevoir à l'intérieur de nos intuitions historiques et culturelles, le moi-identité coagulé autour d'un nom [...], et dont le récit littéraire subsume la diversité des expériences dans l'unité d'un récit de vie* »⁵⁵. On reconnaît dans ce « moi-identité » les théories du récit de Ricœur culminant en celle de l'identité narrative, individuelle et collective. Témoigner, c'est narrer une tranche de sa vie à la première personne du singulier, ce qui revient à construire un moi qui était, au contraire, appelé à disparaître ou à s'annihiler dans l'univers concentrationnaire. La recherche de modèles poétiques, inhérente à l'écriture littéraire, prend une acuité singulière quand il s'agit d'explorer des thèmes qui poussent le sujet à ses extrêmes limites. À ce titre, la relation intertextuelle manifeste des parallèles entre l'œuvre dantesque et le vécu, mais son principal intérêt déborde ce rapport de comparaison, et de ressemblance. Dans *Si c'est un homme*, la poésie crée un lien de complicité entre les détenus, le récitant et l'auditeur, en signe du triomphe de l'humain sur la violence nazie qui vise, au contraire, à la destruction de la raison et de la morale. T. Todorov range cette expérience parmi les « *vertus quotidiennes* » et l'appelle « *activité de l'esprit* » et « *plaisir esthétique* »⁵⁶. D'après lui, le sens profond de cette activité intellectuelle est la création d'un « *îlot de liberté au milieu de la misère ambiante* »⁵⁷. Mais la citation de Dante n'ouvre-t-elle pas sur des significations qui outrepassent « *la recherche du vrai et celle du beau* » à laquelle Todorov voudrait la réduire⁵⁸ ?

La récitation de *l'Enfer* est l'expérience de liberté permettant d'entrer en communication avec les œuvres et, par-delà, avec ceux qui partagent l'atroce existence concentrationnaire, plus largement tous les humains qui sont confrontés au mal. Certes la perfection de cette poésie fascine Levi, mais ce qui le réjouit, singulièrement, c'est la bonne réception d'un message qu'il cherche à transmettre. Lorsqu'il dit que son ami « *a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier* »⁵⁹, Levi suggère que la remémoration du chant d'Ulysse, décrite comme un moment d'illumination, est la clé, en quelque sorte, d'une interprétation de son expérience extraordinaire et inédite. Le voyage et la mort d'Ulysse constituent, symboliquement, un point de rencontre entre le Moyen Âge et le 20^{ème} siècle, un « *anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu* »⁶⁰ offrant au détenu, et au survivant qui écrit, de quoi se représenter et de quoi se penser. Car l'irreprésentable, n'est-ce pas cette méthodique destruction de l'humain au plan physique et moral, n'est-ce pas ce pervers acharnement poussant le sujet à ses extrêmes limites et lui contestant son appartenance à l'espèce humaine ? Une appartenance que les survivants, comme Levi, Antelme et bien d'autres, réaffirment par le biais de la représentation narrative car c'est en se narrant que le « *je* » atteste de sa présence et de son existence dans une perpétuelle mutation, la question de la survie devenant, ainsi, en un sens, celle d'une survie du / et comme sujet⁶¹.

⁵⁵ Robert Smadja, « *De quel sujet parle-t-on ?* », communication au colloque « *Poétiques du sujet* », dir. Camille Dumoulié, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 12-13 novembre 2009.

⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1970, p. 102.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 104.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 104.

⁵⁹ *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 123.

⁶¹ Je remercie Kim Sang Ong-Van-Cung pour ses commentaires.

Dans ce contexte, la référence à l'enfer, en général, prendrait le sens d'un symbole. « *Le symbole donne à penser* », selon cette célèbre formule de Paul Ricœur qu'il commente lui-même ainsi : « *Cette sentence qui m'enchanté dit deux choses : le symbole donne ; mais ce qu'il donne, c'est à penser, de quoi penser* »⁶². Par symbole, le philosophe entend « *toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier* »⁶³. Le survivant se transmue en scripteur et interprète de sa propre vie, et il recourt aux symboles, à ce langage suggestif et multi-sens, qui exigent de déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale. Littéralement, le symbole de l'enfer met sous les yeux du lecteur le tableau (ou *ekphrasis*) de l'infini anéantissement subi dans le monde concentrationnaire, un monde qui se distingue par l'absence de Dieu contrairement aux enfers mythiques et monothéistes. Au second degré, il révèle un sujet qui se construit dans l'écriture, en se rattachant à une généalogie littéraire et à des paradigmes culturels. Par-delà la dimension testimoniale et politique, l'affaire du récit est, alors, ce processus de subjectivation, cette construction du sujet des survivants et, aussi, des « *naufragés* » à travers l'expérience de la littérature. À ce propos, la *Divine Comédie*, tout entière, n'est-ce pas le symbole de l'écriture et du livre ?

⁶² Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.

⁶³ *Ibid.*