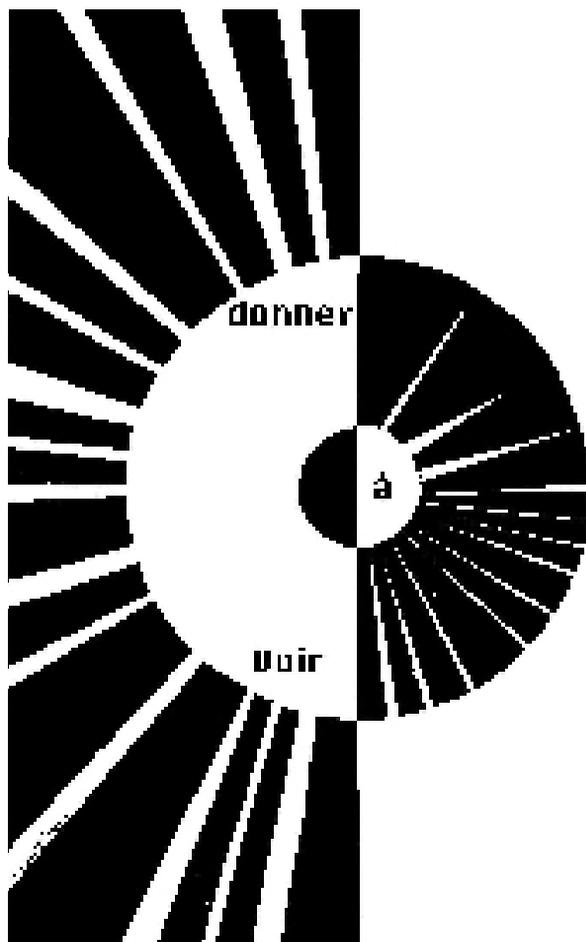


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **Violer, voiler, voir dans *Time's Arrow* de Martin Amis.**

---

---

Dans « violer, voiler, voir », violer ne concerne pas uniquement le viol, mais désigne également la violence en même temps qu'elle est effraction dans et action contre l'intégrité du corps d'autrui. Le choix du terme *violer* n'est pas innocent, dans la mesure où il renvoie par paronomase à un voiler et à un voir. Par le léger bougé des lettres entre *violer*, *voiler* et *voir*, je voudrais montrer que dans le roman de Martin Amis intitulé *Time's Arrow*, les trois termes sont étroitement articulés à un donner à voir de la matérialité de la lettre qui emporte une part de réel.

La narration, qui relate la vie d'un homme depuis le moment où ce dernier s'apprête à mourir, à la fin des années 80, jusqu'à sa naissance, avant la deuxième guerre mondiale, suit la structure temporelle du retour en arrière, qui conduit à une réécriture à l'envers des actes les plus quotidiens, mais aussi de l'histoire elle-même. Le fait de se nourrir ou d'aller aux toilettes est revisité par l'écrit qui en décompose les différents stades significatifs pour les enchaîner dans le sens inverse puis, à mesure que l'on remonte dans le temps et dans la vie du personnage, la narration finit par se situer, au chapitre 5, dans le camp D'Auschwitz, pendant la deuxième guerre mondiale. Et c'est là que la structure temporelle du roman s'avère tout sauf gratuitement ludique. Car la Shoah, qui n'est jamais nommée comme telle, est véritablement niée par le processus de réécriture à l'envers

*Violer, voiler, voir dans Time's Arrow de Martin Amis*

qui fait du camp de concentration un haut-lieu de la résurrection des juifs, un vaste hôpital où les patients sont très vite guéris, une grande agence matrimoniale qui réunit avec succès les couples et les familles.

Je voudrais montrer que bien que le texte promette de donner à voir la Shoah, dans la mesure où il se situe à Auschwitz pendant la guerre, l'objet qu'il promet reste voilé, tout d'abord parce que ce qui se donne à voir est non pas un objet, mais la représentation d'un objet, en l'occurrence celle que privilégie la peinture futuriste, qui masque la violence réelle de la Shoah en la traitant sur le mode épique, ce qui a pour effet de représenter la Shoah sur le mode héroï-comique. La convocation du pouvoir de visualisation du lecteur a pour conséquence de masquer d'autant la vérité de l'holocauste, d'autant plus que la structure renversée de la narration produit un effet de miroir déformant sur ce qu'elle pourrait évoquer, à savoir l'horreur des camps. Je voudrais montrer que c'est dans ce jeu structurel auquel se livre le roman que tient son originalité et sa richesse littéraire. Au-delà de la simple trouvaille stylistique, la structure temporelle renversée est le lieu d'une véritable pensée sur ce que c'est que d'écrire après la Shoah. Il semble bien en effet que le discours narratif de *Time's Arrow*, en faisant du génocide une vaste entreprise philanthropique, s'exhibe pour mieux se dénoncer comme un discours négationniste, ce qui représente une percée dans la façon de traiter littérairement de l'abject, tout d'abord, et de l'innommable, ensuite. Ainsi, tout en annonçant au lecteur qu'il pourra prélever de la jouissance perverse à l'hallucination de l'extermination des juifs, en mettant en place toute une batterie de dispositifs scopiques, le texte refuse au lecteur l'objet d'horreur, ce qui n'a pas seulement pour effet d'exhiber la part d'investissement pulsionnel qui entre dans toute lecture (ce qui nous en dirait plus sur la psychanalyse que sur la poétique), mais ce qui, en faisant acte de révisionnisme, se met en scène comme abjection suprême. Mon but est de montrer en quoi ce révisionnisme structurel fait du texte amisien une configuration artistique par où s'interroge la littérature postmoderne.

---

## I – Les dispositifs scopiques

---

Dès la page 8, *Time's Arrow*<sup>1</sup> promet au lecteur un donner à voir, puisqu'il se définit comme le film d'une vie qui passerait à l'envers : « It just seems to me that the film is running backward » nous dit le narrateur. Le texte livre donc ses propres clés de lecture, son mode d'emploi spécifique : il s'agira pour le lecteur d'assister en spectateur à ce que la narration lui projette. A la programmation explicite d'une spectature, ou lecture de ce qui se donne en spectacle, vient s'ajouter un effet de miroir, grand catalyseur d'image, dû à la position en regard du narrateur et du personnage principal. Les deux font la paire, puisqu'ils représentent respectivement l'âme (la voix narrative) et le corps (le protagoniste de l'action) d'une seule et même personne : Odilo Unverdorben, alias Tod Friendly, médecin allemand naturalisé américain, dont la participation active dans le génocide juif se dévoile peu à peu, au fil des indices, pour éclater au grand jour dans le chapitre 5 situé aux 2/3 du roman. La position en miroir du narrateur et du personnage principal est favorable à la circulation du voir qui peut emprunter le canal du regard porté par le narrateur sur les événements.

Le donner à voir qui s'ouvre ici est confirmé par le phénomène de focalisation qui passe par l'insistance du narrateur pour se représenter sous les traits d'un témoin visuel des activités du camp d'Auschwitz-Birkenau, et même d'un voyeur, lorsqu'il mentionne les orifices et les fentes auxquels il applique son oeil : « I would monitor proceedings through the viewing slit » (120), ou « All this I watched through a spyhole, under a workbench in a disused supply hut toward the birch wood » (118). Le dispositif scopique qui est ici créé par l'annonce d'un voyeurisme possible, s'appuie sur une cartographie du camp qui s'étale à perte de vue : « Auschwitz lay around me, miles and miles of it ». La spatialisation d'Auschwitz se dissémine d'ailleurs selon un certain nombre de surfaces planes qui sont autant de relais de l'écran sur lequel se projette la représentation d'une holocauste à l'envers. Ainsi, les façades des chambres à gaz

<sup>1</sup> Amis, Martin, *Time's Arrow*, New York : Vintage International, 1992,.

forment la toile de fond du décor d'un spectacle qui, bien que théâtralement codé, interdit toute catharsis : « Next, the **facade** of the Sprinkleroom, the function of whose spouts and nozzles (and numbered seats and wardrobe tickets, and signs in six or seven languages) was merely to reassure and not, alas, to cleanse » (121). Le plan séquence projeté sur les murs des bâtiments du camp est lui-même encadré dans l'espace circonscrit d'un chapitre.

Le resserrement du regard porté sur l'holocauste autour du chapitre 5, en lui donnant un cadre rigide, contribue à faire du film que la narration prétend projeter, un ensemble de citations de tableaux futuristes. L'impression de déjà-vu que ressent ici le lecteur vient d'un traitement textuel assez transparent des thèmes chers à ce mouvement artistique. Dans ce chapitre 5, par exemple, la machine est célébrée sur le mode héroïque, sous forme d'une moto rutilante pour laquelle le narrateur nourrit une grande passion, puisqu'il ne cesse de la regarder « in a fond fever ». La technique au service de la violence est également exaltée, qui confère au personnel du camp un pouvoir véritablement démiurgique : « the air felt thick and warped with the magnetic heat of creation » (120). La dynamique que les futuristes privilégiaient dans leurs œuvres se retrouve dans l'inscription d'une vitesse excessive et triomphale : « The motorbike I found earlier, wedged into a ditch. Oh how I soared out of there, with what vaulting eagerness, what daring... ». La description de la moto, faite sur un mode épique, constitue un emblème de l'univers métallique et technique du camp, en cela tout à fait comparable à « l'objet-image » promu par le second futurisme constitué autour de Marinetti. Le texte procède d'ailleurs avec la lumière comme le faisait cet artiste, puisqu'il la place au centre de la création de la dynamique visuelle : « The trash and the wreckage was now shivering with fire. [...] I turned slowly away and felt the rush and zip of violently animated matter, velocity and fusion sucking up the shocked air » (119). On peut même dire qu'une véritable grammaire de la vitesse se met en place, lorsque la syntaxe du chapitre 5 devient fiévreuse et passe sans transition de l'évocation du camp aux relations du narrateur avec sa femme, tandis que la fin du chapitre s'emballe, emportée par l'effet d'hypotypose produit par le présent de narration.

Anne-Laure Fortin

Si l'on peut donc parler de la production par le texte d'un effet d'adaptation cinématographique de l'esthétique futuriste, le ou les tableaux dont on reconnaît des fragments citationnels sont perceptibles essentiellement sous forme de lignes d'énergie textuelle, due à l'obsession futuriste pour la dynamique, plus que dans leur surgissement en tant que tableaux. C'est par cette énergie qui vient chatouiller l'affect du lecteur, qu'écriture et peinture semblent communiquer : « Like **writing, paintings** seem to hint at a topsy-turvy world in which, so to speak, time's arrow moves the other way. The **invisible speed lines** suggest a **different nexus** of sequence and process » (T, 87). Le système sémiotique de la peinture futuriste, organisé en dynamique, vient enrichir et rendre possible la représentation d'une Shoah renversée où la violence de la technique devient « garant » du divin en l'homme.

Mais, alors même que l'intégration des thèmes futuristes dans le tissage du texte semble promettre du voir, l'objet de ce voir est pourtant maintenu à distance.

---

## II – Voile sur le voir

---

Le voir est constamment ramené au spectaculaire, à la représentation : « another deracinating **spectacle**: marks and pfeennings – good tender – stuck to the wall with human ordure » (117). L'objet qui est promis au voir dans *Time's Arrow*, à savoir la Shoah elle-même, est replié sur sa représentation à l'envers, ce par quoi le texte tisse en creux un discours sur la Shoah comme irréprésentable. Ainsi, tout en annonçant qu'il dispose les diverses composantes d'un dispositif scopique, le texte laisse son donner à voir sans objet autre que le vide d'objet de la représentation. Car en définitive, ce que le texte donne à voir, c'est l'absence d'objet. D'ailleurs, tout en insistant sur la qualité visuelle de ce qu'il fait scintiller pour le lecteur, le narrateur en signale également le caractère limite : « What tells me that all the rest is wrong? Certainly not my aesthetic sense. I would never claim that Auschwitz-Birkenau-Monowitz was good to look at » (120). Le donner à voir du texte est donc celui d'une absence, celle de

la Shoah, puisque du fait du renversement de la flèche du temps par la narration, les juifs ne sont plus exterminés mais ressuscités par milliers, Auschwitz devenant une gigantesque agence matrimoniale où les familles ne sont plus séparées mais où, au contraire, les couples se rencontrent, et où les expérimentations médicales sur les patients ont pour effet de les rajeunir et de les guérir. Programmé par l'appel de fond fantasmatique effectué par les dispositifs scopiques et la simple mention du nom d'Auschwitz dans le contexte de la deuxième guerre mondiale, le donner à voir de l'horreur du camp de concentration est pourtant celui d'un objet voilé. Ce qui est ici exhibé est le mécanisme du désir lui-même, en tant qu'il se soutient d'un manque. Si *Time's Arrow* entretient des relations plus que privilégiées avec la peinture, on peut donc dire que c'est dans la mesure où celle-ci porte un savoir sur l'inconscient, puisque dans le roman d'Amis, comme dans les toiles des grands peintres contemporains, « il ne s'agit plus d'accomplir le désir en le leurrant, mais de le décevoir méthodiquement en exhibant sa machinerie » (Lyotard, 76)<sup>2</sup>.

C'est du moins ce que suggère la thématique du rêve qui replace l'image hallucinatoire de l'horreur qui serait le produit d'un donner à voir de la Shoah dans son contexte phantasmatique, dont le texte souligne le caractère trompeur : « I recognized Room 1 from my **dreams**. The pink rubber apron on its hook, the instrument bowls and thermoses, the bloody cotton, the half-pint hypodermic with its foot-long needle. This is the room, I had thought, where something mortal would be miserably decided. But **dreams are playful**, and love to tease and poke fun at the truth... » (T, 127). L'interprétation que le lecteur pourrait faire de cette image de laboratoire que le texte fait surgir est soigneusement contrôlée par une mise en garde (« dreams are playful ») contre l'interprétation pulsionnelle qui y verrait l'évocation d'une chambre de l'horreur où « something mortal would be miserably decided ». Enjoint par le texte à se méfier d'une pratique de type fétichiste de la lecture, qui hallucinerait l'horreur à partir de ses propres fantasmes, le lecteur est guidé de manière pédagogique vers

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*, Paris : 10/18, 1973, Christian Bourgois, 1981.

Anne-Laure Fortin

une autre lecture, de type logique cette fois, fondée sur l'induction de l'horreur du nazisme par la négation de la négation qu'en fait le texte. Grâce à sa structure temporelle renversée, c'est donc vers un travail sur le réel que le roman conduit le lecteur.

---

### **III – Faire voile pour aborder aux rives du réel**

---

Par cette entreprise qui vise à rendre le lecteur conscient de l'innommable de la Shoah, tout en le mettant en garde contre toute tentation de type négationniste, le texte indique que la Shoah n'est pas ce qu'il entend donner à voir, puisque cette dernière est de dimension soustractive, et ne s'appréhende qu'au prix d'un travail de déduction logique. Or cette déduction n'est possible que parce que la narration s'est donnée à lire comme porteuse d'un reste, qui a guidé le lecteur dans son entreprise.

L'opération lectorale de soustraction déductive est guidée par la production d'un effet d'objet en marge du donner à voir, et qui, pour cette raison, est source d'angoisse pour le lecteur, qui y fait l'expérience de l'horreur. Quel est donc cet objet qui nous affecte tant, à la lecture de *Time's Arrow* ? Il s'agit du corps objectivé, dont la réduction au tout-organique fait signe vers le passage d'une violence inouïe. Ainsi qu'en témoignent les survivants des camps de la mort, la torture réduit l'homme à un morceau de chair sanguinolante, et c'est parce qu'elle nous fait vivre notre propre mort qu'elle est insoutenable. Ainsi que l'écrit Jean Améry dans *Par-delà le crime et le chatiment*, (p. 69)<sup>3</sup> : « hurlant de douleur, l'homme torturé et brisé par la violence(...) n'est plus qu'un corps et absolument rien d'autre.(...) La torture est la plus effroyable de toutes les célébrations du corps ». Alors même que l'écriture à l'envers semble forclure l'horreur du donner à voir, c'est par le surgissement dans le texte d'un corps-déchet en proie au devenir-inhumain, que le lecteur est mis en présence de l'irreprésentable. Ce « dé-corps » produit de la

<sup>3</sup> Améry, Jean. *Par-delà le crime et le châtement*. Arles : Actes Sud, 1995.

décomposition organique, résidu de réel, de l'ordre de l'ordure et du déchet, met le lecteur en présence de « l'objet a » insymbolisable.

Son surgissement s'effectue à la faveur du travail de la métaphore, qui, par sa capacité de corruption langagière, rend le corps objectif et le soumet à un devenir-inhumain qui vient contredire le discours sur la résurrection des juifs : « Already showing signs of life, patients were brought in one by one from the pile next door and **wedged** into the chair in Room 1 » (127). La métaphore du coin (« **wedged** ») produit un effet d'objet réel en convoquant un corps brisé, dont les contours épousent si étroitement ceux de la chaise sur laquelle il est assis, qu'il devient lui-même un double de cette chaise. Ainsi, la métaphore bâtit le pont qui doit franchir l'espace entre l'objet et le corps : « you can't get a stethoscope to them. The bell **bridges** on their ribs. Their hearts sound far away » (122).

La réduction du corps à sa dimension purement organique passe également par sa géométrisation : « The slenderest patients, those whose faces are nothing more than a triangle of bone around the eyes » (T, 124). La réduction du corps à une figure géométrique le décompose en petites unités organiques détachables prêtes à être inventoriées par la science médicale : « In this new lab of his he can knock together a human being out of **the unlikeliest odds and ends**. On his desk he had a **box full of eyes**. It was not uncommon to see him slipping out of his darkroom **carrying a head** partly wrapped in old newspaper » (T, 133). Le comble de l'horreur est sans doute évoqué lorsque cette fragmentation du corps supplicié est complétée par sa vaporisation métonymique dans le décor, ce que traduit le traitement de l'espace par la métaphore organique : « Later in the dusk I entertain a perplexed perfecto as I walk back up the hill to the castle, to Schloss Harteim. Above its archways and gables the evening sky is full of our unmentionable mistakes, hydrocephalic clouds and the wrongly curved palate of the west, and the cinders of our fires. I can see a lock of snow-white human hair drifting upward, then joining the more elliptical and elemental rhythm of the middle air » (146). Le travail accompli par la métaphore objectivante est immense, puisque tout en faisant surgir l'horreur, il réussit à donner à l'entreprise de déshumanisation une allure épique, qui est la condition pour que

l'évocation du déchet remet en question l'entreprise négationniste : « So nobody thanks me as, with a hypodermic almost the **size of a trombone** and my right foot firmly **stamped** on the patient's chest, I continue to prosecute the war against nothing and air » (135).

Ce travail d'ordre figural est renforcé par celui de la métaphore animalière. Ce sont les insectes géants auxquels les fours crématoires sont assimilés qui permettent de faire surgir la vérité sur leur utilisation abjecte. De même, les personnes déportées, comptées comme du bétail par le narrateur lorsqu'elles arrivent au camp sous forme de « flocks and herds » (118) évoquent le devenir-animal propre au milieu concentrationnaire. Ce donner à voir de l'animalité en nous est d'un genre nouveau puisqu'il est de nature figurale, et se prolonge par une instrumentalisation du corps qui devient l'outil de sa propre douleur : « With the syringe there were two ways to go, intravenous and cardiac. [...] Cardiac: the patient blindfolded with a towel, his right hand placed in the mouth to stifle his own whimpers, the needle eased into the dramatic furrow of the fifth rib space. Intravenous: the patient with his forearm on the support table, the rubber tourniquet, the visible vein, the needle, the judicious dab of alcohol » (128).

Le corps, objet parce que tout-organique, se réduit même à une lettre sans épaisseur, chute du signifiant mais gardant néanmoins une part de réel, par un processus qui apparaît comme l'aboutissement logique de la réduction des suppliciés à leur corps : « I shouted at these coat hangers and these violin bows, at these aitches and queries and crawling double-U's, ranked like tabloid expletives » (116). Transformés en « queries », les corps meurtris évoquent la tentative monstrueuse d'écrire avec le réel, puisqu'ils portent dans leur chair même un point d'interrogation sur le pourquoi de la Shoah auquel ils constituent leur propre réponse. C'est du côté de cette lettre qui emporte du réel et qui provoque donc du jeu dans le symbolique, que sont données les clés les plus sûres attestant que c'est bien de la Shoah que le texte entend traiter, sous couvert de la réécriture ludiquement renversée. Que le langage lui-même soit la situation où se produit le bougé figural qui donne à voir l'objet d'horreur, cela est un savoir porté par le texte, lorsqu'il rebaptise le camp d'Auschwitz « anus mundi », ou lorsqu'il donne à la polysémie

*Violer, voiler, voir dans Time's Arrow de Martin Amis*

langagière la possibilité de jouer, en mettant dans la bouche des officiers du camp qui s'apprêtent à fêter leur 500000<sup>e</sup> déporté, des phrases comme : « we toasted them far into the night » (123), ou en faisant des jeux de mots macabres : « human beings want to be alive. They are dying to be alive » (135). Tous ces exemples convergent pour prouver que le texte d'Amis porte l'intuition d'un plus-de-sens qui vient jouer au sein même du langage.

La structure temporelle inversée du roman d'Amis vise à montrer que l'horreur consiste à nier le surgissement de cet objet, en le ramenant constamment au sens. En d'autres termes, *Time's Arrow* ne représente pas la Shoah, il la présente, en lui faisant systématiquement **rendre sens**. Et cette assignation de la Shoah au sens est le corrélaire logique de sa réécriture à l'envers. Car l'holocauste renversée est un chef d'œuvre de rationalité. Les médecins nazis y jouent leur vrai rôle de médecin, puisque lorsque les déportés sortent de leurs laboratoires, après quelques piqûres de phénol, ils se portent beaucoup mieux qu'avant d'y être rentrés. Les chambres à gaz sont elles-mêmes soumises à une logique inflexible, ce qui autorise le narrateur à formuler des objections de « bon sens » à la disposition des corps à leur entrée dans les fours crématoires : « Thence to the Chamber, where the bodies were stacked carefully and, in my view, counterintuitively, with babies and children at the base of the pile, then the women and the elderly, and then the men. It was my stubborn belief that it would be better the other way round, because the little ones surely risked injury under that press of naked weight ». En réécrivant la Shoah de façon à ce qu'elle soit parfaitement sensée, c'est-à-dire « entirely intelligible » (121), le texte produit un univers monstrueux car sans-reste, puisque tout est passé à la moulinette de la rationalité qui débusque une raison derrière chaque exaction commise, et qui fait converger toutes les significations vers le sens voulu d'une Shoah révisée. L'univers concentrationnaire devient celui d'un monde dévoré par le signe, l'onomastique du personnage principal étant révélatrice à cet égard, puisqu'Odilo Unverdorben signifie en allemand l'innocent, le pur, le droit, l'inaltéré, et que ce nom propre éminemment signifiant continue à produire du sens alors

même qu'il est remplacé par celui de Tod Friendly, qui constitue sa nouvelle identité.

La géométrisation des corps des prisonniers, dont nous avons vu qu'elle faisait surgir le déchet dans le texte, est aplatie contre un signifiant, celui de *Muselmänner*, dont le narrateur fait remonter l'étymologie à *Muslim*, d'après la ressemblance qui existerait entre les musulmans en prière et les corps des prisonniers, anguleux à force de privation. Le corps-déchet par excellence qu'est le cadavre, omniprésent dans le camp, est lui aussi ramené au signe linguistique, puisque la mort fait littéralement langage, même si ce langage est un ensemble vide : « The dead look so dead. Dead bodies have their dead body language. It says nothing. » (T, 120). La Shoah, définie désormais en terme de style, est elle-même ramenée à une forme sémiotique vide, et sans contenu : « the offense was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style » (168).

L'horreur suprême du roman est donc, en ramenant la Shoah au sens, de lui attribuer un pouvoir poétique, c'est-à-dire d'adhérer à la pensée de ceux qui étaient à l'origine de la mise en œuvre de la solution finale : « The world, after all, here in Auschwitz, has a new habit. It makes sense » (T, 129). En représentant une holocauste à la rationalité sans faille, le texte exhibe l'illusion de la tentative qui consiste à nommer l'innommable en faisant l'économie de l'événement, à réduire le réel au signe, à voiler frileusement l'Autre du signe. Le roman d'Amis fait donc véritablement événement dans la configuration littéraire de ces 20 dernières années, dans la mesure où il nomme le drame d'une écriture postmoderne qui tend à réduire le réel au tout-signé, c'est-à-dire au simulacre.

---

## **Conclusion**

---

Le roman d'Amis parcourt le chemin qui sépare ce qu'Alain Badiou appelle une conception classique des rapports de l'art à la vérité, dans laquelle « l'œuvre a pour fonction de faire s'évanouir, dans son appareil formel, la scintillation indicible de l'objet perdu, par

*Violer, voiler, voir dans Time's Arrow de Martin Amis*

quoi elle s'attache le regard de celui qui s'y expose»<sup>4</sup>, à une conception de l'art comme procédure de vérité. *Time's Arrow* peut en effet être considéré comme l'instance locale d'une vérité de type artistique, puisque ce roman pense la situation littéraire contemporaine pour qui se pose le problème de la faillibilité du signe, qui porte l'intuition d'un objet réel mais qui le ramène au donner à voir de la re-présentation, par angoisse d'une rencontre avec lui. Le roman d'Amis s'identifie de façon explicite comme une enquête sur la vérité de l'écriture littéraire, qui prend la forme d'une tentative de penser le destin du signe dans un monde menacé par l'exploitation de ce qu'Amis appelle « the reptilian part of the mind ». Ainsi, on peut dire que *Time's Arrow* fait événement au sens où l'entend Badiou, dans la mesure où il rend obsolètes les configurations antérieures concernant le donner à voir, en faisant surgir non pas l'objet, ni son absence, mais l'oppressant manque de manque que représente le surgissement dans le texte du corps-déchet-lettre, support de réel. Le roman ne cherche pas à effectuer une thérapeutique du désir du lecteur. Il montre que le simulacre de Shoah qu'il construit peut être support de vérité, puisqu'en en faisant un lieu privilégié de la circulation du sens, il stigmatise l'horreur d'une fiction sans reste. Ce faisant, le roman pense l'écriture comme traversée de l'imaginaire, ainsi que le montre la progression entre les deux évocations qui clôturent la narration : la fameuse photo du ghetto de Varsovie en 1941, et le traitement symbolique de l'autoroute construite sous le Reich et parfaitement intégrée dans le paysage allemand, symbole de la banalité du Mal absolu.

**Anne-Laure Fortin**  
**Université de Lille II**

<sup>4</sup> Badiou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.