

Alma Mater Studiorum • Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Dese, Les Littératures de l'Europe Unie

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LETT/11

«Mi sono alzato, sono ricaduto / Nel fondo dove il secolo è il minuto».
Rêve et onirisme dans la littérature de témoignage
(Primo Levi, Charlotte Delbo, Jorge Semprún)

Presentata da: Maria Teresa De Palma

Coordinatore Dottorato
prof.ssa Bruna Conconi

Relatore
prof. Marco Antonio Bazzocchi

Esame finale anno 2017

a Marco e a Teti

[...] mi son guardato attorno, ho suscitato
iridi su orizzonti di ragnateli
e petali sui tralici delle inferriate,
mi sono alzato, sono ricaduto
nel fondo dove il secolo è il minuto –

MONTALE, *Il sogno del prigioniero*

[...] Quand tes yeux sont fermés quelles sont
les images
Qui repassent au fond de leur obscur écran
Quelle chasse est ouverte et quel monstre
marin
Fuit devant les harpons d'un souvenir sauvage
[...]
Oh vous qui passez
Ne réveillez pas cette nuit les dormeurs

ARAGON, *Chanson pour oublier Dachau*

REMERCIEMENTS

Cette thèse représente pour moi l'aboutissement de dix années d'études en littérature – des années très intenses, émaillées d'événements, difficultés et rencontres extraordinaires. Au bout d'un tel parcours, je voudrais profiter de ces quelques lignes pour rendre hommage aux personnes qui – de près ou de loin – ont contribué à rendre possible la réalisation de ce projet. Je tiens avant tout à remercier Marco Antonio Bazzocchi pour avoir accepté de diriger ma recherche, pour la confiance qu'il m'a accordé tout au long du travail, et pour m'avoir conseillée, soutenue et encouragée aux moments opportuns. Je souhaite également exprimer ma gratitude à Anna Paola Soncini : dans une situation particulièrement difficile, ses paroles décidément stimulantes m'ont aidé à progresser quand tout semblait aller de travers. De fait, une grande partie de ce travail n'aurait pas vu le jour sans son aide, sa générosité et sa disponibilité, malgré ses nombreuses responsabilités. Je désire aussi faire part de ma reconnaissance à Bruna Conconi, coordinatrice et guide irremplaçable pour tous les doctorants du *Dese* : à elle va donc ma profonde gratitude pour son indéfectible soutien, ses conseils toujours avisés, sa porte toujours ouverte. Je voudrais également adresser mes sincères remerciements à tous les Professeurs du consortium *Dese – Les Littératures de l'Europe Unie*, et tout particulièrement à ceux qui ont pris part, ces trois dernières années, aux séminaires de Seneffe : leurs questions et leurs remarques ont contribué de manière éminente à faire grandir ma réflexion et à faire avancer mes études. À une époque où – en Italie plus qu'ailleurs – le modèle traditionnel de la recherche est en crise et où le système universitaire est soumis aux injonctions de la rentabilité immédiate, à l'impératif entrepreneurial et à la sainte trinité de la raison administrative (profit, efficacité, excellence), comme communauté scientifique il nous faut prendre tous les moyens possibles pour préserver l'autonomie de la recherche, sans ramener toutes les questions pédagogiques à la seule logique productive et en multipliant autant que possible les occasions de rencontres, d'échanges et de débats. Un grand merci, donc, à tous ceux qui luttent et qui croient encore à la mission éducative de l'Université ainsi qu'à la valeur éthique, sociale et solidaire de la littérature et de son enseignement. Pour tout cela, je n'oublie pas ce que je dois à Antonio Prete, professeur à l'Université de Sienne, que je considère comme mon maître en la matière et qui m'a offert son point de vue précieux au commencement de ma recherche.

En 1927, lors de l'inauguration du Kunsthistorischen Institut à Florence, Aby Warburg concluait son allocution par ces mots : « *Si continua – coraggio – ricominciamo la lettura !* ». Je dois surtout aux bibliothécaires de Bologne, Bari, Corato, Paris, Rome, Berlin, Turin – ainsi qu'à mes amis *bibliophiles* installés dans toutes les villes d'Europe – d'avoir toujours *recommencé* la lecture. Je remercie tout spécialement Francesco Scaglione, qui m'a chaleureusement accueillie pour un trimestre de travail à l'Institut Culturel Italien à Paris, et qui m'a donné libre accès aux méandres d'une bibliothèque unique en son genre. « Telle est la magie des bibliothèques [...] : tout repose comme perles et coraux dans le fond des rayonnages, mais rien ne meurt jamais tout à fait, tout attend d'être reconnu, relu un jour pour une nouvelle valeur d'usage » (G. D-H).

Il me serait impossible de ne pas remercier mes collègues doctorants, et tout particulièrement Mirta, Isabella, Luca, Gabriella, Annalisa, Mihaila, Patrizia, Fabio, Fulvia, Gemma, Andrea, des ami(e)s au vrai sens du terme, qui ont souvent dû supporter mes lunes et mes angoisses et m'ont toujours généreusement offert une épaule sur laquelle m'appuyer. La liste des personnes auxquelles je suis reconnaissante serait aussi vaste et infinie que la bibliothèque borgésienne, qu'elles m'excusent donc de ne pouvoir toutes les citer. Alors, en peu de mots, merci aux amis d'une vie : après tant d'années de voyages et de péripéties, vous êtes devenus ma seconde famille et ma seule authentique patrie.

Surtout, c'est vers ma « première » famille, mes parents, Giuliana et Giovanni, ma sœur Cristina, et mes grands-parents Aldo et Maria Teresa, que vont toute ma gratitude, mon affection et mon amour : sans vous, rien n'aurait été possible.

Marco, ce petit travail est pour toi, pour m'avoir accompagnée dès le début de mon parcours, pour ton soutien et ta patience infinie, pour tout ce que nous avons vécu ensemble et pour toutes les aventures qui nous attendent.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 7

- *Comment a été étudié le rêve dans les sciences humaines et comment nous allons aborder le sujet d'un point de vue littéraire.*
- *De la littérature européenne et du choix du corpus.*



VIVRE, REMÉMORER, PENSER

À TRAVERS LA NUIT 105

- *Comment la nuit prépare à l'émergence du rêve, et quelles fonctions peut-elle prendre dans la littérature de témoignage (symbole, forme, modalité cognitive).*

ÉCRIRE L'ONIRISME 183

- *Comment le rêve réorganise les modes d'énonciation du discours testimonial, et comment il métaphorise l'expérience des auteurs-témoins.*

REPRÉSENTER LE RÊVE 305

- *De la morphologie du récit de rêve à l'âge des extrêmes. Comment les narrateurs du témoignage racontent leurs visions nocturnes, et comment nous pouvons les interpréter d'un point de vue philosophique, historique et littéraire.*



ÉPILOGUE 509

- *Considérations passagères sur les rêves dans la littérature de témoignage.*

AVANT-PROPOS

Was uns hier überall leiten muß [...] ist der Verzicht auf das, was Flaubert “la rage de vouloir conclure” nennt, nämlich der angesichts unserer einseitigen naturwissenschaftlichen Verstandesbildung keineswegs leicht zu nehmende Verzicht auf das leidenschaftliche Bedürfnis, Schlüsse zu ziehen, sich eine Meinung, ein Urteil zu bilden, kurz über etwas zu *reflektieren*, statt die Sache selbst zu Worte kommen zu lassen.

L. BINSWANGER

Objet d'étude et méthodologie.

Cette thèse s'inscrit dans le cadre du XXIX^{ème} Cycle du doctorat D.E.S.E. (Les Littératures de l'Europe Unie). La thématique prescrite par ledit cycle doctoral se proposait d'explorer le motif du rêve dans la littérature européenne. Plusieurs raisons nous ont toutefois conduite à circonscrire notre champ d'étude au domaine des littératures testimoniales. En particulier, notre thèse portera sur les œuvres de trois auteurs, Primo Levi, Charlotte Delbo et Jorge Semprún. Nous nous pencherons en détail sur leur création, produit d'une expérience tragique telle que la déportation, sous toutes ses formes narratives et tous ses genres – essai, roman, poésie, théâtre.

Il s'agira donc d'observer, à l'aide d'instruments variés, l'organisation de la « fonction-rêve » chez les narrateurs du témoignage. Une approche thématique de ce type implique naturellement une démarche moins historiographique que théorique, une verticalité plutôt qu'une horizontalité des horizons de recherche. Comme nous le verrons au cours de la présente étude, dans cette littérature le rêve fait surtout fonction de dispositif discursif susceptible de refléter les enjeux catégoriels, génériques et philosophiques posés par l'écriture. S'inscrivant au sein d'une série complexe d'interactions, de formes et de thèmes – l'imagination, la souffrance, la restitution scripturale du passé –, le rêve trouve sa place dans une chaîne signifiante, qui le valorise en tant qu'élément idéologique et esthétique. C'est notamment par son biais que l'œuvre testimoniale semble donner lieu à une sorte de réflexion sur elle-même, sur ses principes, sa structure, ses formes d'organisation et ses rapports troubles avec la « vérité » événementielle.

Cette thèse constitue le premier travail d'envergure que nous ayons eu à réaliser au cours de notre carrière de chercheuse. En effet, en plus d'être une recherche sur un thème

précis, ce travail a surtout aussi représenté la recherche d'une méthodologie et d'un langage critique adéquats. Sans doute cet objectif n'a-t-il été que partiellement atteint, car ce travail se soustrait à plus d'un égard aux conventions propres des écrits académiques, notamment aux impératifs qui découlent de ce que Binswanger nomme, dans l'exergue citée, une formation positiviste. Cette thèse n'entend donc pas se superposer à un exercice qui ressemble à une quadrature du cercle, mais bien jalonner son champ d'investigation d'une manière alternative : il s'agit de saisir dans sa pluralité le thème du rêve sans nous réduire à une approche disciplinaire stricte, ni à prononcer une vérité définitive « depuis une hauteur conceptuelle assurée dans son jugement ».¹ A notre sens, interroger les textes équivaut surtout à souligner les points de rencontre entre l'œuvre et ses lecteurs, parce que l'écriture scientifique ou savante – comme d'ailleurs l'écriture créative – ne saurait se soustraire à des implications personnelles et subjectives.

En lieu et place d'une architecture pyramidale, pointant vers une cible précise à travers un réseau d'argumentations structurées, nous nous sommes retrouvée face à un écheveau de suggestions complexes, inspirées d'une lecture *en marge* des sources primaires. En ce sens, conviendrait-il davantage de qualifier cette recherche d'*essai* – au sens strict du terme : c'est par tâtonnements que procède en effet notre écriture selon une évolution discontinue, dans le plus profond respect des textes auxquels elle n'entend nullement se superposer. Face à la structure de notre thèse pour le moins non conventionnelle, le lecteur pourrait se trouver parfois désorienté. Qu'il se laisse guider par l'argumentation sans se hâter de parvenir à tout prix à une conclusion. Pour nous, il n'y a pas en effet une seule conclusion, mais bien une constellation de faits signifiants, d'images expressives, qui réclament moins une explication qu'une *exposition*, placée sous le signe d'une herméneutique délibérément non résolutive et non objectiviste.

Autres remarques liminaires.

Comme beaucoup l'ont affirmé, on n'habite pas un pays, on habite une langue. Force nous est malheureusement d'avouer que, au cours de l'écriture de cette thèse, nous ne nous sommes jamais sentie chez nous. Au contraire, écrire dans une langue qui n'était pas notre langue maternelle nous a coûté énormément d'efforts. Dans ces circonstances, un petit écart – imperceptible sans doute, mais toujours présent – s'est creusé entre notre pensée et notre expression. Nous nous sommes senties obligées de porter ce fait à l'attention du lecteur.

¹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 399.

Remarques d'ordre lexical.

Le recours alterné aux termes « rêve » et « songe »,² en dépit de leur différence sémantique, s'explique par la nécessité de varier le lexique, et d'éviter ainsi d'inélégantes redondances.

Les expressions désignant le génocide (Shoah, Holocauste, etc) se caractérisent à leur tour par un flou terminologique. Il s'agit là d'une question complexe, sur laquelle nombre de chercheurs continuent aujourd'hui à s'interroger, et dont la solution est loin d'être évidente.³

Petit guide à l'usage.

La thèse est axée sur deux étapes essentielles.

La première étape consiste dans une introduction méthodologique visant à mieux définir le cadre de la recherche et enfin son champ d'étude. En premier lieu seront abordés les enjeux et les méthodes de la critique thématique, dans le dessein de préciser les contours d'une étude *textanalytique* du thème-rêve. En second lieu, seront explicités les critères qui sont à la base du choix du corpus, tout en développant en parallèle une réflexion sur le concept et la pratique d'une *littérature européenne*. Par ailleurs, ces deux chapitres méthodologiques seront précédés d'une section entièrement dédiée à l'état de l'art en matière de « rêve » dans le domaine des sciences humaines.

La seconde étape correspond à la partie pragmatique et pour ainsi dire *expérimentale*. Nous tenterons d'appliquer concrètement aux textes choisis les principes issus de la réflexion théorique menée dans la première partie.

L'étude de la « fonction-rêve » sera, quant à elle, subdivisée en trois parties principales. La première, consacrée au rêve comme « mode » du discours, sera placée sous l'égide d'une étude sur *l'écriture onirique*, qui s'engage à observer les procédés de représentation antimimétiques et pour ainsi dire « contre-réalistes » de la littérature testimoniale. La seconde partie, relevant également du problème de *l'écriture onirique*, sera dédiée au rêve comme « figure », c'est-à-dire comme métaphore *élargie*, érigée en une structure sous-jacente au récit, calquée sur le modèle traditionnel offert par le binôme *vie/songe*. La troisième partie, culminant dans une méditation sur les façons d'interpréter le rêve,

2 Pour un résumé d'histoire étymologique, voir entre autres : Daniel Fabre, « Rêver. Le mot, la chose, l'histoire », *Terrain*, n° 26, 1996, pp. 69-82.

3 Voir à ce propos : Anna Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, Torino, Einaudi, 2001.

s'articulera autour d'une analyse narratologique portant sur la *représentation du rêve* : le rêve y sera donc analysé comme « récit ». Le récit de rêve constitue, comme nous le savons, une configuration textuelle bien identifiée par la critique, laquelle configuration a acquis ses lettres de noblesse comme genre à part entière : il correspond en général à la *mise en mots* d'une vision nocturne, souvent inscrite dans un cadre narratif bien délimité par un endormissement et par un éveil. Dans ce contexte, notre analyse portera sur les différents types de « rêves » présents dans les récits de déportation, dans le but d'en saisir les aspects formels et les sous-motifs principaux.

En guise d'introduction pour ainsi dire « indirecte » au thème onirique, nous consacrerons une première partie de l'analyse au grand hors-thème de la nuit : en plus de la lecture thématique, une nouvelle pragmatique de la lecture y sera suggérée, visant donc à établir un cadre préliminaire pour la réception des œuvres concentrationnaires.

Une problématique s'est lentement dessinée devant nous, au cours de la recherche. En effet, si les rêves prennent une valeur instituante au sein de ces œuvres, ils s'inscrivent dans un discours riche et complexe, voire kaléidoscopique. Comme dans les grands mythes de l'onirisme, la représentation du rêve dans cette littérature préside au questionnement – tant philosophique que représentationnel – de la perception du réel, et éclaire donc d'un jour nouveau la coessentialité troublante entre le tangible et l'immatériel, entre le certain et l'illusoire, entre le vrai et le faux. Ce n'est pas tant par son pouvoir révélateur de l'inconscient que le *songe* acquiert dans ces textes un rôle de premier plan mais par sa qualité d'énigme déroutante. Signe d'une intelligence moins rationnelle qu'émotionnelle, prenant ses distances par rapport au langage de par son sens *pathique* et corporel, le rêve désigne traditionnellement un champ d'action étranger à la logique diurne et aux savoirs positifs. Écrivant l'onirisme, les narrateurs du témoignage semblent ainsi renouer avec une tradition ininterrompue depuis l'Antiquité, qui fait du rêve le protagoniste d'une dérive à la fois sémantique et langagière. Dans le texte littéraire, le *songe* semble ainsi indiquer les limites de l'intellect raisonnable, tout en promouvant la redécouverte d'une expérience sensible, fragmentaire, inachevée de la connaissance. Si les auteurs de témoignage insistent si pertinemment sur les figures de l'onirisme, c'est aussi parce que le rêve symbolise bien le retour à une forme de connaissance alternative de l'historiographie et de la scientificité. Comme marque de l'incertain, du doute, de l'indiscernabilité, le rêve ouvre aussi la voie à un nouveau type de rationalité, fondée non pas sur l'identification et la division nette entre sujet et objet, mais bien sur la recomposition des *traces* et sur un *éthos* discursif et spécifiquement littéraire. Conférant une voix à la matière de leurs *songes* dans l'épaisseur de la *nuit concentrationnaire*, les témoins semblent ainsi représenter à la fois leur volonté de conférer du sens à la tragédie qu'ils ont vécue et l'échec de leur tentative de *sémantisation*,

de recomposition et de systématisation du passé. Au cœur de ces œuvres se situe un *pâtir* difficilement soluble dans l'écriture. Au fur et à mesure que le motif onirique s'explicité et se décline sous forme de « mode », de « figure », de « récit », le rêve semble prendre progressivement en charge ce *pâtir*, devenant tour à tour forme, thème et prérequis à l'écriture.

Introduction

- *Comment a été étudié le rêve dans les sciences humaines et comment nous allons aborder le sujet d'un point de vue littéraire.*
- *De la littérature européenne et du choix du corpus.*

Envisager une étude sur le rêve, et sur le rêve littéraire en particulier, c'est d'abord relire et comprendre les travaux qui, au fil des années, ont contribué à une meilleure compréhension de notre objet d'étude. Phénomène à la fois matériel et spirituel, relevant tant de l'ordre de la physiologie que de celui de la psychologie, le rêve a fait aussi l'objet de nombre de commentaires, de spéculations et de débats dans le champ des sciences humaines et sociales. En effet, les études portant sur l'aspect culturel du rêve – le mot « culturel » dénotant certes, une certaine opacité dans son acception générale – sont à présent légion et l'on serait bien en mal de toutes les recenser. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons, dans ce chapitre, de rendre compte de l'état actuel de la recherche sur le rêve dans sa dimension anthropologique, sociale, historique ou spécifiquement littéraire.

Il était urgent, afin d'esquisser notre propre piste d'analyse, de mettre à profit ces études riches et éparses, de les rassembler et de les mettre en perspective, pour en proposer une lecture à la fois cohérente et synthétique. D'abord parce que ces études – souvent riches et pointues – nous ont aidée à mieux cerner le problème, voire à encadrer le rêve au sein d'une perspective dynamique et dialectique : une perspective qui, toutefois, privilégie résolument une méthode moins psychologique que largement historique ou culturelle.

Par ailleurs, la polysémie du vocable « rêve », ainsi que sa nature protéiforme, autorise une diversité d'approches sans précédent : la variété des questions posées et des réponses avancées – qu'elles soient contradictoires ou complémentaires – éclaire d'un jour particulier les enjeux actuels de ce champ d'étude, et nous tient lieu de préambule à l'examen critique du sujet.

Depuis les « *clefs des songes* » issues de la tradition populaire jusqu'aux modèles médicaux les plus récents, le rêve, de par sa nature même, constitue un terrain particulièrement propice à l'interprétation – « Dreams inarguably inspire hermeneutics ».¹ Le rêve serait ainsi une

1 Cyd C. Rop, « A Hermeneutic and Rhetoric of Dreams », *Janus Head*, n° 3, 2000, <http://www.janushead.org/3-1/cropp.cfm>, consulté le 17/06/2016. Roger Caillois considère toute

sorte de sonnette d'alarme, un appel à la conscience se référant à un sens caché, flottant, sous-jacent à la surface, et appelant une relecture incessante sur le plan herméneutique. De l'Antiquité jusqu'à nos jours, les rêves offrent leur lot de mystère aux doctrines les plus diverses et l'on ne saurait établir une primauté hiérarchique de l'une sur l'autre : au niveau d'une considération générale, sans égard à « l'exactitude » d'une théorie ou d'une hypothèse donnée, une telle dissemblance interprétative témoigne, au sein de cultures très variées, de la grande puissance suggestive du rêve. Comme l'a justement fait remarquer Guido Almansi, écrivain et universitaire : « in questo campo c'è una libertà assoluta di dire tutto quello che si vuole. I sogni offrono alla vanvera una piena e gloriosa espansione in quanto non esiste nessuna possibilità di controllo » :² toutes les théories qui se sont penchées, au cours des siècles, sur le rêve et sur son sens, se soldent par le même degré d'incertitude et de non-fiabilité. Elles relèvent, par conséquent, d'un statut épistémologique faible, s'inscrivant dans un régime de réfutabilité perpétuelle. Mais c'est sans doute ce caractère d'instabilité et d'indécision logique qui a permis l'éclosion d'une masse prodigieuse de contributions, d'idées et de théories différentes portant tant sur le rêve que sur son rôle au sein du système de la culture et des arts.

Il est vrai qu'une telle profusion d'études – pour ne compter que celles touchant explicitement au domaine littéraire – rend l'analyse particulièrement complexe, puisqu'il nous est parfois apparu que le thème onirique, omniprésent dans une collection presque infinie d'articles, de monographies et de travaux universitaires, constitue un thème bel et bien épuisé par la critique. Étudier le rêve en littérature semble donc relever d'une gageure tant la catégorie – comme genre spécifique ou thème général – a été interrogée, explorée et même cristallisée au cours du temps et de ces dernières années en particulier. Réévaluer

tentative d'épuisement du rêve et de son sens comme vouée à l'échec ; néanmoins, la volonté de donner un sens aux rêves, inhérente à la nature humaine elle-même, correspondrait « à l'un des travers les plus nobles de l'esprit humain, qui est de s'acharner à trouver un sens à ce qui n'en a pas et à tirer ainsi le significatif de l'insignifiant : du vol des oiseaux, des entrailles des bêtes, du marc du café, des lignes de la main, des rêves », Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 18-19.

2 En français : « dans ce champ d'étude [celui du rêve], chacun a une liberté absolue de dire ce qu'il veut. Les rêves offrent libre cours à la parole, sans aucune possibilité de contrôle ». [C'est nous qui traduisons]. Selon Almansi, il s'avère impossible d'appliquer un quelconque critère de discrimination – qu'il soit réel ou scientifique – aux doctrines *onirologiques* : elles appartiennent toutes à l'ordre de la veille, et nous offrent par conséquent une vision forcément partielle de l'événement. La seule différence que l'on peut identifier entre l'une et l'autre, est de l'ordre du *discours*, ainsi : « La *Traumdeutung* de Freud est un ouvrage infiniment plus riche, du point de vue de la rhétorique littéraire et de l'imaginaire qu'il implique, que *Les songes et les moyens de les diriger* de Hervey de Saint-Denis ». [C'est nous qui traduisons]. Voir : Guido Almansi, Claude Béguin, *Introduzione* à Id. (dir.), *Teatro del sonno: antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 14-15. De par leur ampleur d'analyse, leur étendue de vision et leurs implications dans le temps, certains ouvrages ont plus profondément marqué l'avancement des études littéraires sur le rêve que d'autres : c'est à ces œuvres-là que s'attache le présent excursus bibliographique.

le rêve à la lumière des nombreuses lectures qui en ont été faites, tout en lui conférant un sens nouveau, c'est peut-être le défi majeur à relever, pour le chercheur, aujourd'hui comme à l'avenir : tels des « nains juchés sur les épaules de géants » – les géants célèbres étant, à tour de rôle, Albert Béguin ou Roger Caillois, pour ne citer qu'eux –, nous nous appuyons sur les penseurs du passé pour tenter de renouveler un thème devenu récurrent, voire omniprésent, dans le discours littéraire.

Pour que l'enquête ait un sens et une valeur heuristique, nous n'avons pas hésité à reconduire l'analyse des textes aux postulations épistémologiques de chercheurs passés ; mais il est important, toutefois, de mettre l'accent sur la nécessité de travailler en direction d'une modernisation et d'un nouvel accord, à la fois syncrétique et éclectique, des différentes lectures et des interprétations. L'étude du rêve ne saurait relever exclusivement d'une unique approche psychologique, philosophique ou littéraire : il faudrait, par contre, croiser les disciplines, les faire dialoguer l'une avec l'autre. Interroger le rêve, donc, à partir des catégories critiques auxquelles il a été rattaché et, en même temps, surmonter l'aspect parfois idiosyncratique et même fétichisé qu'une méthodologie trop subjective semble parfois imposer au sujet d'étude : telle est donc notre ambition. Il s'agit par ailleurs d'inscrire le rêve dans une vision à la fois globale et analytique, de manière à respecter tant l'aspect du rêve comme macro-thème et catégorie trans-temporelle et trans-générique, que ses réalisations particulières dans l'ordre de la philologie et de l'écriture.

Cet excursus bibliographique compte trois parties principales. La première met l'accent sur l'étude du rêve comme objet anthropologique, appartenant tant à l'ordre de la « culture » en général, qu'à celui de la « société » en particulier. La seconde montre comment le même thème est devenu un sujet d'enquête pour les historiens, et notamment pour les historiens de la culture. La dernière partie rassemble en faisceaux les différentes approches qui ont été appliquées à l'étude du rêve comme objet littéraire et, d'un point de vue spécifique, à l'objet « rêve » dans la modernité littéraire (XIX-XX^{ème} siècles).

Études anthropologique et sociales.

Anthropologie du rêve.

Intimement mêlé au mythe et à la croyance religieuse, le rêve est devenu un objet d'étude privilégié pour les disciplines anthropologiques. Sans vouloir ici passer en revue toute l'anthropologie historique du rêve, on doit en effet considérer l'importance et, peut-être, l'antériorité en termes de démarche, d'une approche culturologique au rêve. Si le rêve est un phénomène individuel, relevant de l'ordre de la psyché subjective et interprétable dès lors grâce aux seuls instruments de la psychanalyse ou de la physiologie, il appartient

toutefois à l'ordre de la culture et de la société, dont il est à la fois le produit et le reflet. Loin de se limiter aux possibilités implicites offertes par l'analyse ethnographique, ce constat renvoie au caractère éminemment historique et culturel du rêve et, par conséquent, permet l'adoption d'une perspective ample et transversale dans l'étude de notre sujet – ce qui légitime par là-même toute approche comparative.

L'expérience onirique peut être donc élaborée, retravaillée, réinterprétée dans le cadre de la *culture* : et ce traitement, spécifique à un système culturel donné, a suscité l'intérêt de nombre d'ethnographes et d'anthropologues. En mars 1996, dans un numéro monographique de la revue *Terrain*, Giordana Charuty³ s'engageait déjà à produire un compte rendu des acquisitions de la discipline en matière d'onirisme. À l'origine, les disciplines anthropologiques ne s'appliqueraient qu'aux enquêtes sur la concordance entre le fait religieux et les théories primitives de l'âme – ce principe détachable du corps lors du repos nocturne et assimilé tantôt à une ombre tantôt à un souffle. Une analyse détaillée des expériences oniriques des sociétés « primitives » restait donc à faire : ce n'est qu'à partir des années 1920, sous l'impulsion de la théorie freudienne du rêve, qu'une telle analyse verra le jour. La psychanalyse, en élaborant à la fois une thérapeutique et une théorie de la culture, donne une nouvelle impulsion aux débats internes à l'école anthropologique anglo-saxonne : « l'investigation du monde nocturne des sauvages est » donc utilisée en tant que « preuve dans un débat sur les grands modèles explicatifs de l'anthropologie »⁴ et convoquée pour justifier ou, à l'inverse, contrecarrer la théorie diffusionniste. De toute façon, ces travaux commencent à intégrer, à partir des années 1920-30, « la collecte de corpus de rêves comme mode de questionnement d'une culture, au même titre que l'observation des rites, le recueil des mythes et de croyances ».⁵ C'est l'époque de Rivers, Firth, Williams et Seligman,⁶ à qui l'on doit l'hypothèse d'une universalité « primitive » du symbolisme onirique.

Le grand tournant dans l'étude du rêve en tant qu'objet culturel se produit dans les années 1950-60, c'est-à-dire à une époque où les théories freudiennes sont soumises à un questionnement, et où les anthropologues entrent en dialogue avec les historiens du monde antique ou des cultures orientales. Déjà en 1951, dans son essai précurseur *The Greeks and*

3 Voir : Giordana Charuty, « Destins anthropologiques du rêve », *Terrain*, n° 26, pp. 5-18, 1996. Référence électronique : « Destins anthropologiques du rêve », *Terrain*, 1996, <http://terrain.revues.org/3071>, consulté le 17/06/2016.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 William H.R. Rivers, « Dreams in primitive culture », *Bull John Ryland's Library*, n° 4, 1918, pp. 3-28 ; Raymond Williams Firth, *The meaning of dreams in Tikopia*, in E.E. Evans-Pritchard, Raymond Firth, Bronislaw Malinowski, Isaac Schapera (dir.), *Essays presented to C.G. Seligman*, London, Kegan Paul, 1934 ; F.E. Williams, « Papuan dream interpretations », *Mankind*, n° 2, 1936, pp. 29-39 ; Charles-Gabriel Seligman, « Note on dreams », *Man*, n° 23, 1923.

the Irrational, E.R. Dodds revendique pour le rêve le statut d'un élément culturellement marqué, c'est-à-dire d'un élément influencé par un *cultural-pattern* spécifique :

In so defining our subject we must, however, bear in mind the possibility that differences between the Greek and the modern attitude to dreams may reflect not only different ways of interpreting the same type of experience, but also variations in the character of the experience itself. For recent enquiries into the dreams of contemporary primitives suggest that, side by side with the familiar anxiety-dreams and wish-fulfilment dreams that are common to humanity, there are others whose manifest content, at any rate, is determined by a local culture-pattern.⁷

Se basant tant sur la psychologie freudienne que sur l'anthropologie classique (Malinowski, mais aussi J.S. Lincoln),⁸ l'historien qualifiait le rêve d'élément variable et influencé par une « structure culturelle locale ». C'est en sens qu'il faut entendre le concept de *cultural-pattern* : un phénomène donné, tel le rêve, s'affirme, se développe et modifie sa structure en fonction d'un contexte et d'un scénario culturel donnés. Ainsi, le fait même que le rêve ne soit pas réduit à une expérience subjective, mais un élément appartenant à un ordre collectif et partagé de croyances et valeurs, est une acquis méthodologique important : ce dernier permet d'emblée d'étudier le rêve en relation avec des modèles culturels adjacents (par exemple, l'inspiration poétique, le mythe etc.) et contribue à mieux définir la « structure culturelle » qui le sous-tend.

Si l'on approche ces observations de celles, contemporaines, d'un Georges Devereux, l'étude du rêve apparaît de plus en plus liée aux théories anthropologiques et à leurs méthodes. La théorie de Devereux, inscrite dans la lignée de *Totem et tabou* de Freud, se

7 E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, [1951] 1973, p. 103.

8 L'auteur se réfère aux études anthropologiques des années 1930 : parmi d'autres références, on peut citer : J.S. Lincoln, *The Dream in Primitive Cultures*, London, 1935 et Georgia Kelchner, *Dreams in Old Norse Literature and Their Affinities in Folklore*, Cambridge, 1935. Dans son ouvrage, Lincoln produit un registre descriptif de rêves appartenant à des civilisations très différentes – en particulier, les rêves des populations amérindiennes. Profondément influencé par Freud et Jung, Lincoln suggère qu'au sein de ces cultures primitives les rêves sont de deux types : les rêves individuels (« *individual dream* ») et le rêve de « modèle culturel » (« *culture pattern dream* »), conforme à un stéréotype établi par la culture. Alors que dans le premier type de rêve le contenu latent n'avait pas de signification sociale, dans le second type tant le contenu manifeste que le contenu latent étaient déterminés par la culture. Malinowski – lui aussi cité explicitement par Dodds – aurait par contre influencé négativement l'étude anthropologique du rêve : malgré son intérêt pour le sujet et ses recherches concernant le rôle des rêves dans la civilisation des îles Trobriand (*The Sexual Life of Savages*, 1929), Malinowski rejetait la théorie – de Ernest Jones entre autres – d'une « transculturalité » des structures et des modèles de la psychanalyse classique, tels le complexe d'Œdipe : ce refus aurait entravé le développement d'une « oniologie » sur base anthropologique.

veut inclusive, comparativo-historique et intègre la perspective freudienne à l'étude des us et coutumes. Disciple de Géza Róheim⁹ – à qui l'on doit la première tentative d'une anthropologie psychanalytique –, Devereux est considéré comme le père fondateur de l'« ethnopsychanalyse » et nombre de ses études seront ainsi consacrées à l'analyse des relations entre psychisme et culture, entre normes sociales et désordres de l'esprit. Dans une étude portant sur les maladies psychiques d'un *indien des plaines*, les instruments de la psychologie clinique se mêlent aux suggestions issues de l'anthropologie culturelle ; l'auteur s'engage ainsi à examiner « the influence of cultural factors upon the etiology, symptomatology and therapy of personality disorders ». ¹⁰ Il consacrera au même thème, au cours des ans, toute une série de livres et d'articles importants, en passant de l'enquête sur les peuples amérindiens à celle sur la Grèce antique,¹¹ et il n'abandonnera jamais la perspective critique d'inspiration ouvertement freudienne. Toutefois, c'est justement à Devereux, lors du colloque organisé en 1962 à Royaumont par l'Université de Californie et par Roger Caillois, que l'on doit une mise à distance fondamentale de la psychanalyse : Devereux, à cette occasion, met l'accent sur la complexité des représentations du rêve au sein d'un même système culturel et sur la nécessité de mettre de côté, lors d'une analyse statistique des « *pathogenic dreams* », l'aspect du contenu onirique, tout en préférant plutôt l'examen de « less prominent but equally traditional dream theories of a different type ». ¹²

Le Colloque de Royaumont¹³ donne lieu à la publication d'un collectif très important et désormais célèbre : *The Dream and Human Societies*, publié en 1966 en anglais et immédiatement traduit en italien sous l'impulsion de l'école d'anthropologie de Ernesto De Martino.¹⁴ Dans l'introduction de Grunebaum, le colloque est jugé comme « the

9 Voir : Géza Róheim, *The Origin and Function of Culture*, New York, Nervous and Mental Disease Monographs, 1943 ; Id., *Psychoanalysis and Anthropology : Culture, Personality and the Unconscious*, New York, International University Press, 1950 ; Id., *The Gates of the Dream*, New York, International University Press, 1953.

10 George Devereux, *Reality and Dream : Psychotherapy of a Plains Indian*, New York, International University Press, 1951, p. VI.

11 Id., « Mohave Dreams of Omen and Power », *Tomorrow*, Vol. 4 n° 3, 1956, pp. 17-24 ; Id., « Dream, Learning and Individual Ritual Differences in Mohave Shamanism », *American Anthropologist*, Vol. 59, n° 6, 1957, pp. 1036-1045 ; Id., « Observation and Belief in Aischylos' Accounts of Dreams », *Psychotherapy and Psychosomatics*, Vol.15, n° 2-3, 1967, pp. 114-134 ; Id., *Dreams in Greek Tragedy, An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Berkeley, University of California Press, 1976.

12 Id., *Pathogenic Dreams in Non-Western Societies*, in Roger Caillois, G.E. von Grunebaum (dir.), *The Dream and Human Societies*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 216.

13 « Le rêve et les sociétés humaines », colloque organisé par le Near Eastern Center, University of California, Los Angeles, présenté au Cercle Culturel de Royaumont, Abbaye de Royaumont, Asulères-sur-Oise, du 17 au 23 juin, 1962.

14 Ernesto De Martino participa au colloque et il se devait charger de l'édition du volume en traduction. Après sa mort, en mai 1965, l'édition italienne fut dirigée par Vittorio Lanternari

first systematic attempt to provide the oneirologists of every persuasion with at least an aperçu of the state of knowledge attained in neighbouring fields which are yet remote in terms of current organization of research ».¹⁵ S'inspirant donc d'une méthodologie éclectique et métissée, le symposium s'engage dans une analyse transculturelle du rêve, considéré comme un élément issu de modelages culturels aussi variés que variables. Malgré l'évidente inégalité dans le traitement du sujet, les contributions couvrent un vaste éventail de domaines et contextes, de l'expérience onirique à l'époque de la Grèce antique et des populations islamiques médiévales aux rêves des Indiens d'Amérique du Nord. Comme le montre déjà Charuty, « l'ethnographie européenne est la grande absente de ce colloque » :¹⁶ une perspective d'étude sur le rêve en Europe reste longtemps en marge des préoccupations des ethnographes, à la seule exception peut-être de la situation italienne. Cette lacune reflète, par ailleurs, l'une des difficultés rencontrées dans le cadre de notre recherche, laquelle porte sur l'absence probable d'une spécificité européenne du rêve, du moins du point de vue ethnographique.

De toute façon, il est important de souligner, malgré ses partialités, la portée critique du livre, dans la mesure où il propose un repositionnement du rêve dans une perspective comparative et anti-subjective. Une option qui se développera au cours des années et qui se détachera de plus en plus de la doctrine freudienne du rêve : les oniologies anthropologiques en acquerront plus de relief et d'autonomie. Ainsi, l'ethnographie italienne est plus encline que d'autre à reconnaître un statut culturel au rêve ; les enquêtes de De Martino en Lucanie et celles de Meligrana en Sicile en Calabre dévoilent les liens entre le sommeil et l'expérience onirique d'un côté et les pratiques funéraires et magiques répandues dans l'Italie du Sud de l'autre. Une parenté de structure et de rôle se profile alors entre le monde de la vision nocturne et celui des rituels magiques de deuil – ce qui revient, de plus, à la concordance mythique entre *mort* et *sommeil* – et le rêve apparaît comme un pont entre l'univers des vivants et celui de l'au-delà.

En général, on assiste dans les années 1950-1970 à une première vague de recherches sur le sujet : après les enquêtes novatrices des précurseurs, les anthropologues se tournent vers l'étude croisée de la culture et de la personnalité : les rêves figurent donc dans nombre

et Clara Gallini. Dans la préface de Lanternari : « La cura del volume è opera di Ernesto Di Martino, il quale aveva già compiuto la scelta dei saggi e la revisione dei testi quando inattese sopraggiunsero la malattia e la cruda interruzione di tanti discorsi appena iniziati », Vittorio Lanternari, *Introduzione* in Roger Caillois, G.E. von Grunebaum (dir.), *Il sogno e le civiltà umane*, Bari, Laterza, 1966, p. XXXVIII. En français : « C'est à Ernesto De Martino – qui avait déjà sélectionné les essais et travaillé à la révision des textes – que l'on doit la publication du volume en italien ; nos débats furent interrompus par sa maladie, qui l'emporta soudainement ». [C'est nous qui traduisons].

15 G.E. Grunebaum, *Introduction. The Cultural Function of the Dream as Illustrated by Classical Islam*, in *The Dream and the Human Societies*, cit., p. 4.

16 Giordana Charuty, « Destins anthropologiques du rêve », cit.

d'articles et monographies, utilisant des outils d'analyse et une pratique de lecture encore fortement influencés d'abord par la psychanalyse et ensuite par le structuralisme.¹⁷

Il faudra attendre les années 1980 pour qu'une nouvelle vague d'études sur le rêve soit inaugurée, en Amérique du Nord, par *Ethos*, *The Journal of the Society for Psychological Anthropology*. S'éloignant du cadre d'analyse classique axé sur les seuls principes de la culture et de la personnalité, l'anthropologie américaine se lance alors dans une étude beaucoup plus étendue du rêve, comprenant une approche trans-disciplinaire et une attention particulière à l'anthropologie des symboles et à la psychologie post-freudienne. Dans le numéro spécial de *Ethos*,¹⁸ les six auteurs s'interrogent sur le progrès de la discipline anthropologique en relation avec le sujet choisi – se réclamant, par ailleurs, du fondateur Edward Tylor, le premier à avoir examiné le lien existant entre religion et rêve – et proposent des réflexions argumentées et personnelles sur le sens du contenu onirique et de son interprétation au sein des civilisations non-occidentales. Quelques années plus tard, en 1987, la publication de *Dreaming. Anthropological and Psychological Interpretation*, un ouvrage collectif dirigé par Barbara Tedlock,¹⁹ marque l'affirmation définitive d'une perspective ethnographique novatrice et ouvre la voie à la parution, dans les décennies suivantes, de plusieurs études remarquables sur le sujet.²⁰

17 Au-delà des titres déjà répertoriés, on peut citer aussi : Dorothy Eggan, « The significance of dreams for anthropological research », *American Anthropologist*, n° 51, 1949, pp. 177-198 ; Id., « The manifest content of dreams : A challenge to social science », *American Anthropologist*, n° 54, 1952, pp. 469-485 ; M.J. Meggitt, « Dream interpretation among the Mae Enga of New Guinea », *Southwestern Journal of Anthropology*, n° 18, 1962, pp. 216-229 ; Johannes Fabian, « Dream and charisma : Theories of Dreams in the Jamaa Movement (Congo) », *Anthropos*, n° 61, 1966, pp. 544-560 ; Vittorio Lanternani, *Dreams as charismatic significants : Their bearing on the rise of new religious movements*, in Thomas Rhys Williams, *Psychological Anthropology*, The Hague, Mouton, 1973 ; Adam Kuper, « A structural approach to dream », *Man*, n° 14, 1979, pp. 645-662.

18 John J. Kennedy, L.L. Langness (dir.), *Dreams (special issue of Ethos)*, *Ethos*, n° 9, 1981.

19 Barbara Tedlock, *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*, Santa Fe, School of American research press, 1992.

20 Philippe Descola, « Head-shrinkers versus shrinks : Ivaroan dream analysis », *Man, New Series*, n° 24, 1989, pp. 439-450. Plus récemment, Descola est revenu sur le sujet dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, où il souligne l'importance des rêves dans la société des Achuars ; voir également, parmi d'autres études datant des années 1980-2000 : Benjamin Kilborne, « Pattern, structure, and style in anthropological studies of dreams », *Ethos*, 9, 1981, pp. 165-185 ; Barbara Tedlock, « The new anthropology of dreaming », *Dreaming*, n° 1, 1991, pp. 161-178 ; Id., « The poetic and spirituality of dreaming : A Native American enactive theory », *Dreaming*, n° 14, 2004, pp. 183-189 ; Michele Stephen, « Dreaming is another power ! : The social significance of dreams among the Mekeo of Papua New Guinea », *Oceania*, n° 53, 1982, pp. 106-122 ; Id., « Dreams and self-knowledge among the Mekeo of Papua New Guinea », *Ethos*, n° 24, 1996, pp. 465-490 ; Laura R. Graham, *Performing dreams : Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1995 ; Roger Ivar Lohmann., « The role of dream in religious enculturation among the Asabano of Papua New Guinea », *Ethos*, n° 28, 2000, pp. 75-102 ; Id., (dir.), *Dream travelers : Sleep experiences and culture in Western Pacific*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. Lohmann est aussi l'auteur d'un compte-rendu très détaillé, à la fois historique et méthodologique, des relations entre

Ce qu'il importe de souligner ici, c'est que ces recherches semblent insuffler une nouvelle dimension d'analyse relativement à « la narration » du rêve. Si dans les enquêtes précédentes l'attention était toute portée sur le contenu onirique, la recherche à l'époque contemporaine s'articule autour de la nature « publique » du rêve ; elle n'est plus soumise à une vision strictement freudienne de l'événement onirique, mais privilégie l'examen du rêve d'un point de vue social, langagier et communicationnel. Au cœur de ces recherches, dont le but est d'examiner les procédés de circulation et partage du matériel onirique, l'accent est mis sur la façon dont les rêves sont exprimés ou représentés publiquement, ainsi que sur les moyens de passage et transmission de ceux-ci. De plus, la recherche s'interroge aussi sur ce qui est considéré « rêve » dans les cultures les plus variées et, donc, sur le métadiscours développé au sein de ces communautés sur le rêve lui-même. Les ethnographes se révèlent tout à coup soucieux de décrire les usages de l'exégèse onirique, le registre de parole que l'expérience du rêve autorise et les liens sociaux qu'elle contribue à construire.

Barbara Tedlock notait déjà ce tournant fondamental dans l'étude du rêve en 1987 et elle mettait l'accent sur l'aspect et le dilemme « narratifs » constitutifs du phénomène onirique.²¹ L'anthropologie enregistre et met clairement en lumière, dans ses recherches les plus récentes, « the shift from dream as an object to the context surrounding the personal experience and cultural uses of dreaming ».²² Ce qui est en jeu n'est plus l'expérience du rêve, mais sa narration, à savoir le rêve « as a communicative event ».²³ Cette nouvelle approche comporte assurément un renouvellement des méthodes et des pratiques d'enquête : les chercheurs se focalisent ainsi sur la manière dont les rêves sont exposés et utilisés, préférant se baser davantage sur le « discours spontané » que sur des sources et des textes collectionnés sur sollicitation expresse.

la discipline anthropologique et le rêve : Roger Ivar Lohmann, *Dreams and Ethnography*, in Deirdre Barrett, Patrick McNamara, *The New Science of Dreaming*, Vol. 3, *Cultural and Theoretical Perspectives*, Westport, Praeger, 2007, pp. 35-69.

21 « Although most Americans publicly profess the cultural belief, or stereotype, that dreams are meaningless fantasies or confused mental imaginings with not true or lasting reality dimensions, a dream occasionally carries such a strong emotional impact that it is remembered and returns later to consciousness. When this happens, cultural belief wavers slightly, causing the dreamer to wonder if dreams, or at least this one dream, might mean something after all. But if the dreamer tries to tell this dream it may prove difficult. The first problems concern the choice of audience and discourse frame. Since dream telling is not an ordinary public communication in American society, the potential dream sharer faces a difficulty in finding the proper context for the speech event. For example, should it be told at the university to a group of colleagues over lunch? Or is this too public a discourse frame? », Barbara Tedlock, *Dreaming and dream research*, in Id.(dir.), *Dreaming : Anthropological and Psychological Interpretations*, cit., pp. 8-9.

22 Barbara Tedlock, « The new anthropology of dreaming », cit.

23 *Ibid.*

En définitive, une perspective anthropologique du rêve nous intéresse pour différentes raisons. Elle permet d'abord une vision ouverte, transculturelle et enfin comparative du rêve et des phénomènes analogues – ce qui rentre dans les objectifs de la présente recherche. En mettant en lumière le lien organique existant entre rêve et narration, elle rend ensuite légitime et peut-être plus intéressante toute réflexion portant sur le rêve littéraire, c'est-à-dire sur une forme d'onirisme explicitement marquée par des aspects narratifs et langagiers. « The study of dream narratives must be closely related to the study of storytelling, oral history, discourse, and linguistic » :²⁴ si ce que dit Lohmann est vrai, une continuité structurelle existerait entre ces formes expressives et disciplinaires, continuité dont on peut tirer profit. Nous verrons plus loin que ces recherches sont aussi à la base des études littéraires spécialisées, inspirées de la narratologie et du cognitivisme. Contentons-nous pour le moment de ce premier aperçu pour souligner la relation durable, quasi génétique entre ces deux univers apparemment différents, celui des *histoires narrées* et celui des *visions nocturnes*. Il s'agit, en effet, d'une parenté fascinante, riche en suggestions et qui reviendra à plusieurs reprises au cours de notre étude.

Sociologie du rêve.

Dans le champ des sciences humaines, le rêve a donc surtout occupé la psychologie et l'ethnographie. Cependant, des études portant aussi sur la signification de l'onirisme d'un point de vue social et historique se sont également développées au cours des siècles, du moins à partir des réflexions de Maurice Halbwachs, dans les années 1920-30, et ensuite de Roger Bastide, membre actif du Colloque de Royaumont.

Ancien élève de Bergson, Halbwachs se situe, en matière de rêve, à la croisée de plusieurs influences : son intérêt pour le rêve procède à la fois d'une observations personnelle – l'écriture de son vécu nocturne dans son journal intime l'accompagnera tout au cours de sa vie – et d'un regard pluridisciplinaire, nourri d'immenses lectures et puisant ses racines dans le domaine de l'anthropologie (Tylor, Spencer) et de la psychologie tant freudienne que préfreudienne (Alfred Maury, Hervey de Saint Denis). Dès 1923, Halbwachs élabore une théorie sociologique de la mémoire, laquelle trouve une formulation complète et détaillée dans son ouvrage le plus célèbre, *Les cadres sociaux de la mémoire* : le philosophe s'attache ici à produire une théorie de la mémoire collective, c'est-à-dire une mémoire profondément enracinée dans les « cadres dont les hommes vivant en société se servent ».²⁵ C'est précisément en relation avec les rêves que la mémoire

24 Roger Ivar Lohmann, *Dreams and Ethnography*, cit., p. 53.

25 Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925, p. 107.

collective est tout d'abord définie, ne serait-ce que négativement : dès lors que « l'homme qui dort échappe au contrôle de la société », ²⁶ toute valeur et caractérisation sociale du rêve semble alors être niée et une contradiction se dessine entre fondation sociale du souvenir et image nocturne. Autrement dit, en étudiant le rêve, Halbwachs entend montrer que le passé ne se conserve qu'à condition de devenir élaboration « seconde » à partir du travail de la conscience et de l'intelligence. L'individu recompose une image de son passé à partir des nécessités de son présent, en accord avec son existence d'être social : « C'est dans la mesure où ils ont été liés à des images de signification sociale, et que nous nous représentons couramment par le fait seul que nous sommes membres de la société [...], que nous gardons quelque prise sur nos anciennes dispositions internes, et que nous pouvons les reconstituer au moins en partie ». ²⁷ Étant à l'opposé un état de conscience endormie, de manque d'intelligence, le rêve ne peut coïncider avec l'être social de l'individu et il ne produit pas que des « impressions » et des « fragments » toujours à l'écart d'un souvenir complet. Malgré ce refus du caractère social du rêve, la position du sociologue à l'égard de l'onirisme se révélera de plus en plus nuancée au cours des années, un aspect sur lequel il faudrait se pencher. Pour le moment, nous nous bornons à souligner que, dès 1925, le philosophe reconnaît au rêve un statut complexe, à savoir un caractère en tout cas surindividuel et lié au vécu communautaire de l'individu :

Il suffit de noter ses rêves, de les passer ensuite en revue et de les comparer : on s'apercevra que, dans la plupart d'entre eux, entrent des notions d'un caractère plus ou moins général, qui permettraient de les classer suivant qu'ils se rapportent à tels groupes de parents, d'amis, de collègues, à telles particularités de notre existence professionnelle, à tel ordre de faits, sentiments, occupations, études, distractions, voyages, et, encore, à tels ou tels lieux qui ont une signification sociale définie, notre maison, certains quartiers ou certaines rues d'une ville [...] Bien entendu, le même rêve entre à la fois dans plusieurs de ces catégories ; mais c'est une raison de plus pour croire que les images du rêve ne sont point comme autant de créations individuelles où nous ne retrouvons que nous. ²⁸

La réflexion de Halbwachs, bien qu'elle aboutisse à nier les liens entre rêve et société, contribue donc à définir et à mettre en lumière la relation problématique entre ces deux sphères (l'univers de l'homme endormi et le monde public). Un défi qui sera relevé, bien des années plus tard, par Roger Bastide, notamment dans sa contribution au

26 *Ibid.*, p. 78.

27 *Ibid.*, p. 32.

28 *Ibid.*, pp. 57-58.

Colloque de 1962. Dans l'ouvrage collectif *The Dream and the Human Societies*, Bastide s'engage le premier à faire allusion directe à la sociologie dans l'étude du rêve :

For sociology, interested only in man awake, the sleeper might as well be dead. Sociology leaves it to anthropology to study the dream's place in the traditional civilizations, and to psychology to discover in the web of our dreams the profound motivations of our actions. [...] The question I have asked myself is whether the sociologist is right to ignore the other half of our life, to envisage man standing and sitting, but never asleep and adream. [...] [...] Is it not about time to reestablish channels of communication between these two worlds? To see how the twilight states of our life, how the dark and obscure half of man, extends the social half exactly as the social half feeds on our dreams? In short, is it not time to attempt a sociology of the dream?²⁹

S'opposant tout à la fois à Bergson, Blondel et Halbwachs, le sociologue assigne un rôle nouveau – spécifiquement imbriqué dans la société dont il enregistre par conséquent toutes les transformations – à l'expérience du rêve. S'esquisse alors pour la discipline sociologique un double programme, axé d'une part sur l'examen de la fonction du rêve dans la société et, de l'autre, sur celui des cadres sociaux dans la pensée onirique.

Precisely this, based on my past work, is my subject. Hence the sociology of the dream must contain two parts : the first to study the function of the dream in society ; the second, the social framework of oneiric thought. Two problems, tightly tied together, for it may be that society provides a framework for oneiric thought to make it socially usable.³⁰

S'inspirant tour à tour des recherches anthropologiques et de la philosophie foucauldienne, la théorie onirique de Bastide se spécifie de plus en plus au cours des années : par son attention pour l'aspect « collectif » du rêve, il contribuera ainsi à définir une sociocritique du texte onirique, sensible à l'analyse du discours social de l'histoire culturelle et de l'histoire des idées. En témoignent de façon éloquente les écrits des années 1970 tels la postface à *La Boutique obscure* de Perec, où il est question du rêve comme « réponse à une certaine situation sociale » ;³¹ ou encore, la monographie publiée en 1972, *Le rêve, la transe et la*

29 Roger Bastide, *The Sociology of the Dream* in *The Dream and the Human Societies*, cit. pp. 199-200.

30 *Ibid.*, p. 200.

31 Roger Bastide, *Postface* dans Georges Perec, *La Boutique obscure : 124 rêves*, Paris, Denoël, 1973, s.p. Un extrait de la postface avait déjà été publié l'année précédente dans *Cause Commune*. Voir : Georges Perec, Roger Bastide, « Le rêve et le reste », *Cause commune*, n°

folie :³² cherchant à dégager un modèle d'explication du rêve et des phénomènes adjacents, Bastide y souligne la nécessité d'établir une typologie des rêves en fonction des groupes sociaux ; il tentera aussi d'élargir le cadre de l'approche durkheimienne d'une morphologie sociale, en faisant appel à la psychologie sociale, et intégrant ainsi l'analyse des rêves à la méthode de l'histoire de vie.

Cet exercice d'explication et de « désindividualisation » du rêve est significatif pour des raisons multiples : en premier lieu, c'est grâce à ces recherches que l'axe de lecture du rêve a pu progressivement basculer d'un ordre individuel d'analyse à une vision plus élargie et globale. Cherchant à définir l'expérience onirique quant à son sens et à sa détermination collective et historique, les sciences humaines ont implicitement pris les distances vis-à-vis des théories « classiques » du rêve avancées par Freud et par Jung. Les deux dimensions – l'une individuelle, l'autre universelle – assignées par ces deux pères fondateurs au phénomène du rêve se trouvent ainsi tout à coup dépassées, sinon explicitement niées. En accord avec les développements de la psychologie sociale, de l'histoire culturelle et de l'anthropologie psychologique, le rêve acquiert un statut nouveau, participant non seulement du vécu intime du sujet, mais aussi et surtout d'une sphère surindividuelle. Au vu du caractère spécifique de notre corpus, issu d'une situation historique toute particulière, ce dernier aspect ne peut être omis dans l'analyse des textes qui le composent.

Par la manière dont il est communiqué et par la fonction et la signification qui lui sont socialement attribuées, le rêve participe enfin de la collectivité et des aspects sociaux de la vie humaine. En plus de s'éloigner de la théorie psychanalytique traditionnelle, cette perspective nouvelle a aussi permis l'éclosion d'une vague d'études historiques sur l'onirisme. Saisir la signification du rêve à l'échelle collective équivaut aussi à produire ce que Peter Burke définissait, dans les années 1970, « une histoire sociale des rêves ».³³ Le rêve entre ainsi dans l'histoire et devient l'objet des préoccupations et des enquêtes des historiens.

Études historiques.

« Le rêve – et c'est sans doute la première motivation de l'historien qui s'intéresse aux rêves – est un phénomène collectif » :³⁴ concluant son essai sur le rêve et le christianisme, Jacques

2, juin 1972, pp. 49ss.

32 Id., *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972.

33 Peter Burke, « L'histoire sociale des rêves », *Annales*, n° 2, 1973, p. 329. L'historien s'appuyait encore sur la dichotomie freudienne entre « contenu manifeste » et « contenu latent » ; selon Burke, le premier serait susceptible, sans aucun doute, d'une interprétation sociale ou culturelle, alors que le deuxième resterait de ce point de vue au-delà d'une définition assurée.

34 Jacques Le Goff, *Le christianisme et les rêves (II – VII siècles)*, in Tullio Gregory, *I sogni*

Le Goff revient sur le principe de méthode qui est celui de l'aspect public de l'onirisme, et qui donne légitimité et validité heuristique à ces études dans le champ de l'histoire, et de l'histoire de la culture en particulier. L'historien des mentalités qu'est Le Goff se penche là, une fois de plus, sur la grande question de l'imaginaire, cherchant à dégager « la conscience » profonde d'une société à partir des images qu'elle produit, transforme et véhicule, et qui sont à l'origine de la « nature profonde de l'homme ». ³⁵ Parmi ces images, le rêve occupe une place toute particulière, en dessinant un domaine d'analyse liminaire, « au carrefour de la culture des clercs et de celle du peuple ». ³⁶ Dans l'essai consacré aux rêves, Le Goff dresse un tableau général de l'attitude du siècle « chrétien » à l'égard de l'Antiquité classique : il montre donc l'évolution des rêves et leur réception au sein d'une culture de plus en plus dominée par l'Église, par le milieu monastique et par des croyances nouvelles – celle du Purgatoire, pour n'en citer qu'un exemple. À l'époque médiévale, l'héritage onirique biblique se fonde aux influences du paganisme gréco-romain, et l'intérêt pour le rêve passe de la fascination à la méfiance, le christianisme officiel considérant souvent le rêve comme un phénomène proche de l'hérésie et de l'artifice diabolique. En tout état de cause, ce qui est important de souligner ici, c'est que le rêve, d'après Le Goff, participe des cadres sociaux et culturels de la société – et de la société médiévale en particulier. L'essai de l'historien est issu d'une conférence italienne tenue en 1983 et dirigée par Tullio Gregory, *I sogni nel Medioevo*, et qui a donné lieu à une publication riche en informations et réflexions critiques. ³⁷ L'onirisme semble d'ailleurs faire l'objet d'une attention particulière de la part des médiévistes qui, se plaçant dans le sillage de Le Goff, ont produit au fil des années un nombre important d'études et contributions sur le sujet. ³⁸ Le Goff lui-même,

nel Medioevo, Seminario Internazionale, Roma, 2-4 octobre 1983, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 169-218 et in Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval, essais*, Paris, Gallimard, [1985] 1991, p. 313.

35 Id., *Préface in L'imaginaire médiéval*, cit., p. VIII.

36 *Ibid.*, p. I.

37 Tullio Gregory (dir.), *I sogni nel Medioevo*, cit. Parmi les contributions du symposium, on peut citer : Gilbert Dagron, *Rêver de Dieu et parler de soi. Le rêve et son interprétation d'après les sources byzantines* ; Peter Dinzelbacher, *Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen* ; Giulio Guidorizzi, *L'interpretazione dei sogni nel mondo tardoantico: oralità e scrittura* – plus récemment, Guidorizzi a consacré une monographie au thème du rêve dans le monde grec antique : Id., *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano, Raffaello Cortina, 2013 ; Franco Michelini Tocci, *Teoria e interpretazione dei sogni nella cultura ebraica medievale* ; Jean-Claude Schmitt, *Rêver au XIIe siècle*.

38 C'est dans les années 70-90 qu'il y a eu une vague d'études sur le sujet, soulignant en particulier la relation entre le rêve et le genre médiéval de la *visio*. Voir entre autres : Carolly Erickson, *The Medieval Vision : Essays in History and Perception*, New York, Oxford University Press, 1976 ; Michel Aubrun, « Caractères et portée religieuse et sociale des *Visiones* in Occident du VI au XI siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 90, 1980, pp. 109-130 ; Aron Gurevich, « Oral and Written Culture of the Middle Ages : Two Peasant Visions of the Late Twelfth-Early Thirteenth Centuries », *New literary History*, n° 16, 1984, pp. 51-66 ; Leo Carruthers (dir.), *Rêves et prophéties au Moyen Âge*, Actes du Colloque de l'Université de Paris Sorbonne, 20-21 mars 1998, Publication de l'Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, 1998.

de plus, revient à plusieurs reprises³⁹ sur le thème : dans ses écrits, il souligne toujours la complexité de la théorie du rêve et son lien inextricable à l'évolution des structures de l'imaginaire social, tout en utilisant par ailleurs les sources littéraires et artistiques comme des documents essentiels pour le savoir historique.

Ce flux de pratiques et savoirs nous donne encore une fois une idée du caractère transdisciplinaire que un thème tel le rêve impose au chercheur : l'historien de la culture tire profit de l'usage des sources littéraires et, en parallèle, le spécialiste de littérature place souvent ses objets d'étude sur un fond de détermination sociale et historique. Ainsi, une étude célèbre telle que *L'Âme romantique et le rêve*, un essai précurseur sur lequel nous reviendrons, s'amorce justement sur une considération d'ordre historique : « Toute époque de la pensée humaine pourrait se définir, de façon suffisamment profonde, par les relations qu'elle établit entre le rêve et la vie éveillée » ;⁴⁰ et de plus, l'auteur essaye, tout au cours de son texte, d'établir une relation directe entre élaboration littéraire du rêve et évolution d'une doctrine scientifique sur l'onirisme, à savoir un lien direct de communication entre littérature et imaginaire historique du rêve.

Par-delà ces constats de méthode, le rêve continue à attirer l'attention des historiens tout au long des décennies suivantes, et donne lieu à des publications particulièrement remarquables dans le domaine des sciences de l'Antiquité et, encore une fois, du médiévisme. Dans le monde anglo-saxon, en particulier, on assiste à la diffusion de recherches entremêlant la tradition française de l'étude de l'imaginaire et les méthodes « postmodernes » de l'analyse littéraire : un exemple en est donné par la monographie de Patricia Cox Miller,⁴¹ consacrée à la fonction du rêve dans la société de l'Antiquité tardive. La littérature gréco-romaine sur le rêve est ainsi abordée tant du point de vue de la sémiotique que d'un point de vue historique, visant à souligner l'importance du rêve dans la formation de concepts fondamentaux pour la société tels l'idée du temps, du sujet individuel et de l'histoire cosmique ; les rêves contribueraient ainsi, dans la société de l'Antiquité tardive, à la configuration de l'identité du sujet et constitueraient en même temps la base de lecture du *cosmos* tout entier. L'étude dirigée, quelques années plus tard, par Shulman et Stroumsa,⁴² se base également sur un cadre d'analyse transdisciplinaire. Le

39 Pour d'autres écrits de Le Goff sur le rêve, voir notamment : Jacques Le Goff, *Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval* in Id., *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977 et la préface à l'édition de la traduction d'Aelius Aristide, *Discours sacrés : rêve, religion et médecine au II^{ème} siècle après J.C.*, Paris, Macula, 1986.

40 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti [1935] 1991, p. IX.

41 Patricia Cox Miller, *Dreams in late antiquity : studies in the imagination of a culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

42 David Shulman, Guy G. Stroumsa, *Dream Cultures : Explorations in the Comparative History of Dreaming*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

livre rassemble des contributions qui dévoilent les facettes multiples de l'étude du rêve et le rôle qu'il joue de concert avec les pratiques religieuses dans la formation de la société. Dans ce cas aussi, l'histoire du rêve s'enchevêtre à son anthropologie, et le cadre qui en résulte peut être utilisé par des chercheurs s'intéressant aux disciplines les plus variées (science comparée des religions, littérature comparée, études sur le mythe ou sur le folklore).

En ce qui concerne la période moderne et contemporaine, force est de constater un intérêt plus tardif, mais qui a en tout cas produit, plus récemment, un questionnement central dans de nombreuses études. Nous nous bornerons à rappeler le cas du volume publié en 2013 et dirigé par Lusty, historienne de la culture, et Groth, spécialiste de littérature victorienne.⁴³ Le livre en effet dérive de l'intérêt croisé pour l'histoire des idées et de la littérature, le rêve étant considéré comme objet discursif tant dans sa version littéraire que dans sa version scientifique ; en particulier, les chercheuses s'adonnent à la découverte de la psychologie britannique d'avant Freud et l'accent est mis alors sur la portée révolutionnaire des études d'auteurs et de scientifiques mal connus, tels Frances Power Cobbe, James Sully ou George Henry Lewes. Une attention particulière est portée aux aspects stylistiques des sources, révélant encore une fois une méthode de lecture composite et issue à la fois de l'histoire culturelle et des techniques propres à l'enquête littéraire.

Par sa variabilité en fonction du temps et des époques, le rêve a donc acquis le statut et la valeur d'objet d'étude historique ; cela nous aide à justifier et même revendiquer une approche particulière des textes littéraires, qui ne se limite pas à un rangement anhistorique des sources, mais qui par contre considère l'aspect historiquement et idéologiquement déterminé du corpus choisi.

Une précision est à fournir, par ailleurs, sur le rôle du rêve au sein des disciplines historiques : en effet, l'expérience onirique n'est pas seulement « l'objet » d'une étude visant à observer l'évolution diachronique du phénomène à une époque donnée ; le rêve est utilisé et revendiqué par les historiens aussi comme « document », voire comme source à part entière. En ce sens, les rêves contribuent à questionner, de façon métadiscursive, le sens, les fonctions et les procédés de la discipline historique elle-même : ainsi, l'histoire ne se conçoit plus seulement à partir des *res factae*, mais aussi – comme l'avait déjà soutenu Le Goff – à partir des *res fictae*, des produits de l'imaginaire tels les rêves. Le théoricien qui a le plus contribué à définir ce rôle novateur du rêve répond au nom de Reinhart Koselleck, l'un des plus grands historiens allemands sur lequel nous serons appelées à revenir plus tard, au cours de notre étude. Faisant sien le programme herméneutique ricœurrien, Koselleck met au centre de ses préoccupations une réorientation de l'histoire classique et conceptuelle vers

⁴³ Natalya Lusty, Helen Groth, *Dreams and Modernity, A Cultural History*, New York, Routledge, 2013.

des disciplines adjacentes, telles la pragmatique textuelle, l'analyse de discours, l'histoire des mentalités, l'histoire sociale de la langue. De ce renouvellement de la *sémantique historique* participent sans réserve aussi les rêves, à savoir des éléments appartenant au domaine des « inventions humaines » en mesure cependant de restituer un portrait exclusif de l'époque à laquelle se réfèrent :

Nun sind Träume, sei es aus methodisch gebotener Vorsicht, sei es aus dem plausiblen Grund ihrer mangelnden Zugänglichkeit, im Quellenkanon der historischen Wissenschaft nicht vorgesehen. Aber niemand kann einem Historiker hindern, jedes Zeugnis zur Quelle zu erheben, indem er es methodisch befragt.⁴⁴

Bien qu'une « histoire du rêve » reste encore à venir selon l'auteur,⁴⁵ il serait déjà possible de considérer les rêves comme des sources valables dans l'opération de reconstruction d'une époque ou d'un cadre historique données. Et cela est permis parce que l'historien considère, encore une fois, que les rêves ne ressortissent pas à la seule sphère individuelle, mais aussi à une histoire anthropologique plus vaste, à une histoire sur-individuelle – « überindividuelle Geschichte ».⁴⁶ L'analyse de Koselleck est intéressante à bien des égards, ne serait-ce que parce qu'elle préfigure l'un des nœuds de notre enquête, à savoir la situation des rêveurs sous le Troisième Reich. Laissant pour le moment de côté la question, nous nous bornons ici à souligner l'impact de la réflexion de Koselleck, ainsi que d'autres historiens, tant sur l'étude du rêve que sur la réorientation disciplinaire et métadiscursive, à travers la réflexion sur l'onirisme, des sciences sociales et notamment de l'histoire.

44 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1965] 1989, p. 286. En français : « [...] dans l'éventail des sources dont dispose l'historien, les rêves n'ont aucune place reconnue. soit par une prudence qu'impose la méthode, soit à cause des difficultés que rencontre en ce domaine la documentation. Mais rien n'empêche l'historien d'élever n'importe quel témoignage au rang de source, à condition qu'il le mette méthodiquement à l'épreuve », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », *Le Débat*, n° 25, 1983, p. 186, originairement paru dans *Francia*, Paris, Institut Historique Allemand, Munich, Artemis Verlag, vol. 8, 1980.

45 « Träume, obzwar nicht produzierbar, gehören gleichwohl zum Bereich menschlicher Fiktionen, sofern sie als Traum keine reale Darstellung der Wirklichkeit bieten. Das aber hinder sie nicht, zur Wirklichkeit des Lebens zu gehören, weshalb sie denn auch von Herodot bis in die frühe Neuzeit hinein für historisch berichtenswert gehalten worden sind. [...] Auch von dieser bisher ungeschriebenen Geschichte der Träume soll im folgenden abgesehen werden », *Ibid.*, p. 283. En français : « Les rêves, soustraits à la production consciente, ne font pas moins partie du domaine des fictions humaines, dans la mesure précisément où ils n'offrent, en tant que rêves, aucune représentation réelle du monde qui nous entoure. Ce qui ne les empêche pas d'appartenir de plein droit à la réalité de la vie, de telle sorte qu'ils ont pu paraître dignes du récit historique, depuis Hérodote jusqu'au début des temps modernes. Mais de cette histoire du rêve, qui reste à faire, nous nous abstenons de parler », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », *Le Débat*, n° 25, 1983, p. 185.

46 *Ibid.*, p. 287. En français : « histoire transindividuelle », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », *Le Débat*, n° 25, 1983, p. 187.

Études littéraires.

Par son caractère multiple, difficile à saisir ou à encadrer dans une définition stable, le rêve a suscité un nombre prodigieux de débats – séminaires, colloques et groupes de recherches universitaires – ainsi qu’une masse presque illimitée d’ouvrages et de contributions critiques portant sur son rôle et sur sa fonction dans l’œuvre littéraire. Cela se justifie sans doute par deux ordres de raisons : d’une part, la persistance du sujet – en tant que motif ou genre littéraire – au fil des siècles. De l’Antiquité classique à l’âge contemporain, le rêve ne cesse de fasciner les narrateurs, les poètes et les dramaturges, jouant tour à tour le rôle d’artifice narratif, récit-cadre ou simple exercice de style ; il n’y a pas une époque de l’histoire littéraire qui passe sous silence le motif du rêve. D’autre part, cette prégnance dans l’ordre de la diachronie se complexifie et s’enrichit même d’une variabilité extrême dans l’axe synchronique, puisque – comme nous l’avons déjà suggéré – l’onirisme inspire et constitue parfois la base même des formes d’expression les plus diverses et les plus novatrices. Autrement dit, le rêve littéraire s’avère, au premier abord, protéiforme, marqué par un polymorphisme qui encourage l’invention et l’évolution des formes et, surtout, par une présence presque ubiquitaire et systématique dans tous les produits du génie littéraire – qu’il s’agisse de simples transcriptions, de poèmes visionnaires ou de narrations complexes et mêlées de bizarreries et d’absurde. Il n’est guère étonnant, alors, qu’il ait encouragé nombre de critiques à s’interroger sur son rôle et son sens en termes de création et de travail scripturaire.

Il s’agit à présent de dresser un cadre des recherches principales portant sur le rêve en littérature : nous essayerons là de présenter et cataloguer les ouvrages consultés, suivant les méthodes ou les critères choisis par les auteurs dans l’analyse du sujet. Ainsi, une première partie sera consacrée aux œuvres critiques relevant de l’historiographie littéraire, c’est-à-dire aux œuvres qui relient l’étude du rêve à une période ou à un courant donnés de l’histoire littéraire. Nous procéderons ensuite à l’examen des recherches qui, ne renonçant pas à une contextualisation historique, privilégient plutôt un filtre théorique de lecture, ce qui revient soit aux doctrines scientifiques du rêve soit aux théories formalistes de la littérature.

À bien des égards, l’histoire critique du rêve littéraire demeure celle d’une tentative à jamais inachevée, vouée à la découverte incessante de perspectives nouvelles, et à l’avancement des connaissances. C’est pourquoi, à la fin de ce chapitre inaugural, on a jugé opportun de présenter le cadre méthodologique de notre recherche, ainsi qu’une réflexion plus approfondie sur le rêve comme objet d’étude de la critique thématique.

Approche historiographique.

Le rêve a été souvent étudié par rapport à une période donnée ou à des mouvements littéraires spécifiques. On peut aisément tracer les lignes directrices qui renseignent sur l'évolution des études relatives à l'onirisme dans le temps ; des lignes qui correspondent, à une large majorité, aux traditions littéraires les plus célèbres et les plus manifestement impliquées dans la réception et l'élaboration du rêve comme *topos* : l'âge baroque et notamment le siècle d'or espagnol, le Romantisme et la littérature gothique, le Surréalisme et le roman moderniste de la conscience. Il n'est pas surprenant dès lors que le rêve littéraire, dans la plupart des cas, ait été étudié dans une perspective diachronique et historiographique, suivant son évolution au cours de l'histoire littéraire. En ce sens, le rêve n'est en rien différent des autres « thèmes universels » de la littérature mondiale : omniprésent et constamment revisité par les créateurs, il devient le reflet des changements vécus, au fil du temps, par les macro-catégories du discours littéraire.⁴⁷ De plus, il peut constituer l'un des piliers autour duquel s'organise, se construit et se conçoit même la doctrine esthétique d'un courant donné. C'est pourquoi, encore aujourd'hui, le terme « rêve » nous renvoie immédiatement aux expérimentations de l'école surréaliste ou, encore, aux écrivains romantiques et à leur exploration « préfreudienne » de l'âme.

Que les rêves, assumant une portée esthétique ou métaphysique exclusive à l'époque de Jean Paul, Ludwig Tieck ou Novalis, aient trouvé une place toute particulière dans les études sur le Romantisme, il n'y a là donc rien d'étonnant. C'est à Albert Béguin, critique « genevois » nourri de culture allemande, que l'on doit un essai fondateur dans ce domaine : l'ouvrage, véritablement inspiré et riche en suggestions, consacre au thème du rêve une réflexion longue et approfondie. Béguin, appartenant à ce qu'on appelle « l'École de Genève », fait du rêve le centre d'un vaste réseau panoramique, visant à offrir au lecteur un parcours analogique parmi les époques, les langues et les penseurs de la tradition franco-allemande. Dans *L'Âme Romantique et le rêve*, originellement publié en 1937, le thème onirique devient alors un élément commun de signification ou d'inspiration qui permet de comparer, à partir de cet « index » qu'est le rêve, et de façon toujours très personnelle, des œuvres d'auteurs différents : Béguin dessine ainsi un entrelacs de correspondances qui, en partant du rêve, relie des écrivains tels Lichtenberg, Jean Paul, Clemens Brentano ou E.T.A. Hoffmann à certaines pages du Romantisme, du Surréalisme et du Symbolisme français. En effet, le critique d'*Esprit* se réclame, en ce qui concerne l'origine de son œuvre, d'une inspiration proprement française. Dans une interview de 1958, il explique ainsi

⁴⁷ Jean-Daniel Gollut, entre autres, s'efforce de passer en revue l'ensemble de formes et rôles que le rêve a acquis, au cours des époques, dans les œuvres littéraires les plus diverses ; voir Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, pp. 13-59.

l'origine de l'essai : « Je me suis précipité dans [le] romantisme dans l'espoir d'y trouver enfin les merveilles des forêts enchantées comme dans le surréalisme lui-même ». ⁴⁸ De même, dans les toutes premières pages de l'essai, Béguin confirme cette démarche, revenant à son enthousiasme, jamais complètement renié, pour le mouvement de Breton : « Je parlais de la littérature française de mon temps, et je lui cherchais des correspondances et des affinités dans le passé d'une littérature étrangère offerte à mon investigation par un concours de hasards ». ⁴⁹ Cependant, c'est surtout sur la réception du Romantisme allemand que l'essai de Béguin exerce un effet important ; Béguin est celui qui, parmi les spécialistes du Romantisme, a souligné plus que d'autres la suprématie, en termes de centralité esthétique et philosophique du rêve, des penseurs du XIX^{ème} siècle ; la modernité littéraire elle-même, d'après Béguin, puiserait ses origines dans cette découverte des « ténèbres de l'intériorité » que le Romantisme incite et suscite. « Si quelque chose distingue le romantisme de tous ses prédécesseurs et fait de lui le véritable initiateur de l'esthétique moderne, c'est précisément la haute *conscience* qu'il a toujours de son enracinement dans les ténèbres intérieures ». ⁵⁰ Ainsi, si les romantiques ne furent certes pas les premiers à utiliser le rêve dans leurs créations littéraires, il reste cependant que la littérature du XIX^{ème} siècle se comprend désormais comme le lieu par excellence du rêve et de la rêverie, et que l'« on ne voit pas qu'avant Jean-Paul et Novalis le rêve ait jamais tenu ce rôle de *leitmotiv* dominant qui lui est assigné dans presque toutes les œuvres romantiques ». ⁵¹ Malgré ses partialités, *L'Âme romantique*, œuvre majeure du critique suisse, reste à bien des égards un livre fondamental pour l'histoire des études critiques sur l'onirisme. Il a contribué à leur donner une nouvelle impulsion, et constituera, pour les générations des futurs chercheurs, un exemple à ne pas négliger. ⁵²

48 « Entretien avec Albert Béguin », *Esprit*, n° 12, décembre 1958, pp. 756-757.

49 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, [1937] 1991, p. XV. De même, le livre sera reconnu dès sa publication en 1937 par Breton qui, dans une lettre du 31 mars, écrit à Béguin : « J'ai salué l'apparition de *L'Âme allemande* [sic] d'un cri de joie. Je ne sais rien de si important, de si exaltant depuis des années », cité dans Étienne-Alain Hubert et Philippe Bernier, *Présentation* de André Breton, *Nadja*, Paris, Bréal, 2002 p. 108.

50 Id., *L'Âme romantique et le rêve*, cit., pp. 207-208.

51 *Ibid.*, p. 207.

52 Nous ne pouvons pas citer ici tous les ouvrages consacrés, au fil des ans, au rêve dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Si nous souhaitons en évoquer certains plutôt que d'autres, c'est qu'il arrive que des publications scientifiques semblent apporter mieux que d'autres un regard intéressant sur un sujet déjà bien connu ou que, en tout cas, elles nous donnent une idée de la grande importance assignée au thème du rêve par les spécialistes du Romantisme. Ainsi, Jean Bousquet confirme déjà en 1964 l'hypothèse de Béguin d'une antériorité du rêve romantique par rapport à d'autres époques ; le XIX^{ème} siècle est alors envisagé comme « l'ère du rêve », à savoir l'ère où les rêves littéraires trouvent leur formulation la plus complète, alors que les autres se distingueraient par la pauvreté des solutions représentatives adoptées : « La pauvreté des rêves avant le romantisme [...] est incroyable. Pendant des millénaires, pour exprimer l'exubérance, l'extravagance et la fantaisie du rêve, l'humanité n'est pas arrivée à trouver plus de trois ou quatre motifs : apparition d'un Dieu ou d'un mort, vision du paradis

Bien des années plus tard, en 1974, le critique et romancier Sarane Alexandrian se réfère explicitement à Béguin lors de la rédaction de son ouvrage le plus connu, *Le Surréalisme et le rêve* : « Il n'existe encore aucun livre qui soit pour le surréalisme ce que *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin a été pour le romantisme, et le souci de combler cette lacune m'a déterminé à concevoir celui-ci ».⁵³ Le texte est précédé d'une préface de J.-B. Pontalis, dont l'intérêt constant pour le rêve produit, dans ces années-là, une réflexion complexe et diversifiée,⁵⁴ issue à la fois de la leçon freudienne et des débats internes à la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Le livre d'Alexandrian, en effet, se distingue de celui de Béguin par un élément fondamental, celui de l'approche psychanalytique des textes : alors que Béguin appréciait les rêves des poètes d'un point de vue exclusivement littéraire,⁵⁵ Alexandrian ne se limite pas à « rassembler des récits

ou de l'enfer, songe érotique », Jacques Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, 1964, p. 52. Cherchant à constituer une histoire quantitative et sérielle des récits de rêves, Bousquet présente un énorme dossier classifié, une accumulation de documents parfois mal organisés ou juxtaposés n'obéissant à aucun critère théorique. Cependant, il est intéressant de noter l'approche comparative choisie par le critique : Nerval et Hugo entrent ainsi en dialogue avec Jean Paul, Ludwig Tieck et, dans la deuxième partie, avec Kafka. Le discours du rêve au XIX^{ème} siècle continue à fasciner les universitaires tant en Europe que de l'autre côté de l'océan, et cette fascination est à l'origine de nombre d'études plus ou moins spécialisées. Citons en quelques exemples : Michael R. Katz, *Dreams and the Unconscious in nineteenth-century Russian Fiction*, University Press of New England, 1984 ; Douglas B. Wilson, *The Romantic Dream : Wordsworth and the Poetics of the Unconscious*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993 ; Tony James, *Dream, creativity, and madness in nineteenth-century France*, Oxford, Clarendon Press, 1995 : tous ces ouvrages essaient en premier lieu de reconstruire le « discours culturel » qui se développe autour du rêve au XIX^{ème} siècle : la relation entre rêve, inconscient et *Unheimliche*, l'influence des théories sur le magnétisme et la folie etc. En second lieu, ils observent l'influence de ces mêmes théories dans les œuvres littéraires contemporaines (Pouchkine, Dostoïevski ou Tolstoï ; Wordsworth, Milton, Coleridge et Keats ; Gautier, Baudelaire, Nerval, Hugo etc). La mode du rêve littéraire a eu pour effet, dans ces dernières années, un regain d'intérêt pour les études sur le sujet, voir par exemple : John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur : Rêve, capacité négative et romantisme*, Paris, José Corti, 2001 ; Peter-Andre Alt, Christiane Leiteritz (dir.), *Traum-Diskurse der Romantik*, Berlin, De Gruyter, 2005. Une perspective comparative – bien que limitée au monde germanophone – est proposée en 2002 dans un collectif dirigé par Hanne Castein et Rüdiger Görner, *Dream images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture*, München, Publications of the Institute of Germanic Studies, 2002 : l'attention est encore portée pour la plupart sur des auteurs du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle (Novalis, Grillparzer, Jean Paul, E.A. Poe etc).

53 Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 8-9.

54 Pour un résumé des textes écrits par Pontalis sur le sujet, voir : J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977.

55 Dans les pages initiales de son livre, Béguin revient explicitement sur ce point : « Il me reste à expliquer pour quelles raisons j'ai écarté une méthode d'investigation précise, fort en faveur aujourd'hui et qui eût donné une armature plus stricte à mon livre : je veux dire la méthode psychanalytique. Sans alléguer mon incompetence, – certaines choses se peuvent apprendre, – j'invoquerai deux objections essentielles. L'une est particulière à l'étude du romantisme, l'autre prétend à une portée plus générale. La conception du rêve et de toute la vie psychique qui fait le fondement de cette méthode me paraît être opposée à l'essence même du romantisme. [...] Cette doctrine me paraît s'appuyer (du moins dans l'école freudienne orthodoxe) sur une métaphysique plus proche du XVIII^{ème} siècle que du romantisme », *L'Âme romantique et le rêve*, cit., pp. XX-XXI.

de rêves »,⁵⁶ mais bien au contraire il s'efforce de les analyser en s'appuyant sur « des études de psychologie, et [sur] une pratique constante de l'auto-analyse ». ⁵⁷ La technique visée par Alexandrian en dit long sur une tendance propre aux recherches sur le rêve littéraire : celle de croiser une vision humaniste et exclusivement « esthétique » avec une vision scientifique du rêve – ce qui correspond, dans la plupart des cas, à la doctrine freudienne. Au-delà de ces questions de méthode, le programme d'Alexandrian repose sur une analyse « aux éclairages obliques »⁵⁸ visant à nous restituer d'abord un cadre général du rêve dans le courant surréaliste et, ensuite, une vision fragmentée et monographique : dans la deuxième partie de l'ouvrage, le critique s'exerce ainsi à analyser le rôle de l'onirisme chez des auteurs très différents mais qui de près ou de loin se rattachent au Surréalisme (René Crevel, Antonin Artaud, Michel Leiris, Louis Aragon, Raymond Queneau, André Pieyre de Mandiargues etc). Le propos demeure celui d'un spécialiste de littérature surréaliste et de psychanalyse, et fait donc appel au statut du rêve au sein du courant de Breton, où la vision onirique n'est plus seulement, comme pour les romantiques, « ce qui se passe la nuit durant le sommeil », mais « beaucoup plus que cela, une réalité inhérente au bon fonctionnement du psychisme à toute occasion de la vie ». ⁵⁹

Par leur attitude historiographique, expressément vouée à l'analyse du thème dans le cadre d'une période délimitée, ces études ont contribué à dessiner une tendance critique désormais bien établie : le rêve a été surtout étudié en ce qui a trait à l'histoire d'un mouvement ou d'un courant littéraire. Ainsi, si le Romantisme et le Surréalisme ont trouvé en France leurs chantres les plus fervents, dans le domaine hispanophone le rêve a également suscité la préoccupation de nombre de spécialistes, intéressés surtout par le *Siglo de Oro* espagnol. Déjà en 1967-1968, l'Université de Bahía Blanca en Argentine avait organisé un séminaire consacré au rôle du rêve à l'âge baroque : de ce colloque naît un recueil d'essais⁶⁰ très hétéroclites, qui varient entre le commentaire stylistique et la glose philosophique et qui s'essayent à un travail de lecture et discussion du rêve à l'époque de Quevedo et de Caldéron. Une attention particulière est déjà portée aux *Sueños* du grand courtisan, ainsi qu'au chef-d'œuvre du dramaturge madrilène, *La vida es sueño* : une pièce qui a fait du rêve non seulement un dispositif narratif, mais aussi et surtout le cœur battant d'où jaillissent plusieurs questions esthétiques, morales et philosophiques concernant la nature de la vie et de la réalité elle-même. En effet, la relation entre « rêve » et « baroque », dans le domaine espagnol, n'a plus besoin d'être

56 Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, cit., p. 9.

57 *Ibid.*, p. 10.

58 *Ibid.*, p. 12.

59 *Ibid.*, p. 9.

60 Voir : Dinko Cvitanovic, *El sueño y su representación en el barroco español*, Instituto de Humanidades. Universidad nacional del Sur. Bahía Blanca, 1969.

démontrée ; elle a été reconnue, examinée et même remise en question par nombre d'articles, d'études et de monographies spécialisées.⁶¹

En revanche, les ouvrages de Julian Palley et Teresa Trueba, de par leur caractère détaillé et structurellement novateur, semblent pouvoir apporter un nouveau regard sur un thème apparemment épuisé. Dans la première étude, parue en 1993, la structure est encore fortement diachronique ; Palley analyse le rêve dans le monde hispanophone depuis de ses premières manifestations jusqu'aux ultimes conséquences – et donc depuis Juan Manuel jusqu'à Borges. Mais le mérite de Palley, c'est bien d'avoir défini deux topiques ou « fonctions » majeures du rêve littéraire espagnol : d'un côté, les œuvres de la tradition espagnole contribueraient ainsi à définir le rêve en ce qu'il a de troublant par rapport à l'identité du sujet ; de l'autre, elle produit ce que l'auteur a appelé une « dream-life equation ». ⁶² Nous reviendrions plus tard sur l'importance de cette découverte – et, en général, sur le court-circuit qui semble s'établir entre élaboration littéraire du rêve et élaboration scripturaire de la vie. On se limite d'une manière provisoire à souligner que, dans cette étude, l'auteur s'efforce de saisir, par-delà la perspective diachronique, l'aspect fonctionnel du rêve dans l'ordre d'agencement des sources textuelles analysées.

61 Pour ne citer que quelques exemples : Georgina Sabat de Rivers, *El « Sueño » de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, London, Tamesis Books, 1977 ; Teresa J. Kirschner, *El « vel » del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega*, in J.M. Ruano (dir.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989 ; Christopher Maurer, « “Soñé que...¿dirélo ?” : El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, n° 9, 1990, pp. 149-167. Plus récemment, le thème du rêve érotique dans la littérature baroque d'Espagne a fait l'objet d'une monographie de Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro, Mexico, Fondo de cultura economica*, 2003 : Alatorre analyse le genre du poème érotique en relation avec ses antécédents classiques (des allusions sont faites à Ovide ou Pétrarque). D'autres études se penchent sur le rêve tant dans une perspective élargie, considérant la tradition toute entière du baroque, que dans une perspective monographique et locale, et une attention particulière est alors portée à des auteurs tels que Lope de Vega ou Caldéron. Voir en particulier : Kazimierz Sabik, *La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Actes de Colloque, Associazione degli Ispanisti Italiani, 24-26 octobre 1996, Roma, Bulzoni, 1998 ; Guillermo Carrascón, *Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, cit. ; César Domínguez, « “ Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo”. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope », *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 75, 1998, pp. 315-335 ; Agustín de la Granja, *Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias, in Homenaje a Frederic Serralta : El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du Colloque, Geste, Toulouse, 1-3 avril 1998 ; Françoise Gilbert, « Función dramática y representación del sueño en dos autos de Caldéron : *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística Real Babilonia* (1662) », *Criticón*, n° 86, 2002, pp. 159-196 ; Id., *Sueño y mecanismos alegóricos en el auto de Caldéron El tesoro escondido (1679) : de la revelación la epifanía*, in *Compostella aurea*, Actes du Colloque, Asociación Internacional del Siglo de Oro, Santiago de Compostela, 7-11 juillet, 2008, Santiago, 2008.

62 Julian Palley, *The ambiguous mirror : dreams in Spanish literature*, Valencia, Valencia, Albatros hispanofila, 1993, p. 21.

Teresa Trueba, dans sa monographie publiée en 1999,⁶³ épouse également une perspective théorique lui permettant d'intégrer une vision « évolutionniste » à l'analyse des aspects purement structurels de l'onirisme littéraire ; néanmoins, le corpus choisi reste, encore une fois, celui des textes issus de la tradition du baroque espagnol et de la production de Quevedo en particulier.

En ce qui concerne le monde anglophone, on retiendra un volume publié en 1990 et portant presque exclusivement sur la littérature anglaise du XIX^{ème} siècle : dans *Dreams of authority*,⁶⁴ Ronald R. Thomas entend produire une vision d'ensemble des différents aspects et rôles du rêve dans le roman anglais, notamment dans la fiction gothique, autobiographique et policière – des genres qui, comme la poésie romantique anglaise ou allemande, ont également contribué dans une large mesure à l'affirmation d'un certain genre d'onirisme littéraire. Dans la deuxième partie de son étude, le critique nous offre aussi un premier aperçu de la « question onirique » dans les créations modernistes – et alors le regard se pose sur Joyce et Beckett. L'ambition de Thomas reste celle de faire dialoguer littérature et psychanalyse, sans pour autant réduire les textes littéraires à un objet d'analyse thérapeutique ; bien au contraire, l'auteur vise à montrer l'apport de la création littéraire dans la constitution d'un « discours » d'abord général et puis psychanalytique sur l'inconscient⁶⁵ et c'est là que résident l'importance et l'intérêt de cet ouvrage.

Les études historiographiques sur le rêve se révèlent donc, de prime abord, nombreuses et souvent bien documentées : elles ont contribué à définir le rêve littéraire dans ses manifestations les plus notoires et évidentes, faisant tour à tour des œuvres du Baroque, du Romantisme, du Gothique et du Surréalisme les lieux par excellence d'une élaboration et d'une affirmation littéraires de l'onirisme. Par ailleurs, les recherches ne sauraient relever d'une unique vision panoramique ou générale : on verra plutôt que nombre de monographies ou d'articles puisent leurs sujets dans les œuvres d'un seul auteur, dans le but d'établir donc le rôle du rêve au sein d'un idiolecte scripturaire bien défini.⁶⁶

63 Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España : consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Catedra, 1999.

64 Ronald R. Thomas, *Dreams of authority: Freud and the fiction of the unconscious*, Cornell University Press, 1990.

65 « The remainder of the book goes on to demonstrate how Freud's appropriation of certain discursive models to describe human consciousness was facilitated and informed by their priori appropriation in the novel, how psychoanalysis and the novel have collaborated in composing the fictions of the unconscious that have formed our understanding of who we are and of how minds work », *Ibid.*, p. 3.

66 Pour quelques exemples, voir : Anna Maria Rubino Campini, *La strada del sogno nella Ricerca proustiana*, Palermo, Stass, 1974 ; Erich Simenauer, *Der Traum bei R.M. Rilke*, Bern, Stuttgart, Haupt, 1976 ; Michela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne : Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, München, Fink, 1987 ; Fioralba Latella, *Il sogno nell'opera di Paul Valéry*, Milano, Editrice Nuovi Autori, 1990 ; Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve*

De toute façon, ce bref récapitulatif donne déjà un aperçu assez clair de l'état et de l'étendue de la recherche historiographique sur le rêve ; cela pose sans doute un problème au chercheur, dans la mesure où il ne s'avérerait pas facile – et cela ne l'a effectivement pas été – d'identifier des lacunes dans ce champ d'étude. Pourtant, une donnée semble se préciser : le sommeil, les rêves et les rêveries ont encouragé des études portant, en ce qui concerne la modernité, surtout sur le XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle – à savoir sur des œuvres relevant en grande partie du Romantisme ou du Modernisme ;⁶⁷ à ce jour, les travaux sur la littérature d'après-guerre restent épars et c'est là une des raisons qui sous-tendent notre choix. On a ainsi privilégié, dans l'étude du thème, un corpus de textes moins classiquement marqués que d'autres sources par l'omniprésence de l'onirisme, dans une tentative de relecture et – souhaitons-le – de modernisation du *topos* désormais classique qu'est devenu le rêve.

Après avoir défini notre « tranche temporelle », il nous faut revenir au thème d'un autre point de vue pour montrer qu'il n'est pas uniquement question, pour le rêve littéraire, d'évolution dans le temps ou d'appartenance à un courant artistique ; mais que la variabilité du rêve littéraire repose aussi sur un ordre de problèmes – et un type de réponses – moins historiques que spécifiquement interprétatifs, relevant en grande partie du choix de méthode et de l'approche technique envisagée pour l'analyse des sources.

dans *l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1994 ; Heather Gardner, *Oltre la porta di corno e d'avorio : funzioni del sogno nel teatro shakespeariano*, Roma, Vecchiarelli, 1997 ; Romain Verger, *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Porciani Elena, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.

67 La définition de « Modernisme littéraire » ne va pas sans difficultés ; ce n'est pas ici le lieu d'examiner en détail les débats critiques et les oscillations que le terme de « modernisme » a enregistrés au cours du temps. Il suffit de noter que les études portant sur l'onirisme dans les grands romans du début du XX^{ème} siècle (et donc dans le corpus qui définit classiquement le « code moderniste ») sont, elles aussi, légion. Pour en rester aux exemples les plus célèbres : Jean Bellemin-Noël, « Psychanalyser le rêve de Swann ? », *Poétique* (Paris), n° 8, 1971, pp. 31-74 ; Georges Cattai, « Proust et les songes: Les sommeils d'Eurydice et les rêves d'Orphée », *Europe*, n° 49, 1971, pp. 6-27 ; Nicole Deschamps, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », *Études françaises*, n° 1, 1994, pp. 59-79 ; Héctor Perez-Ricon, « La lanterne magique: illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez Soeur Juana Inès de la Cruz », *Marcel aujourd'hui*, n° 2, 2004, pp. 65-82 ; Michel Fournier, *Une synthèse de l'imagination proustienne: le rêve d'une mer gothique aux flots immobilisés*, in Christian Vandendorpe, *Le récit de rêve: fonctions, thèmes et symboles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005 ; Fanny Dechanet-Platz, « Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>, consulté le 22 juin 2016 ; Selma Fraiberg, « Kafka and the dream », *Partisan Review*, n° 23, 1956, pp. 47-69 ; A.P. Foulkes, « Dream Pictures in Kafka's Writings », *Germanic Review*, n° 40, 1965, pp. 17-30 ; Lilian R. Furst, Lilian R., « Kafka and the Romantic Imagination », *Mosaic*, n° 3-4, 1970, pp. 81-89 ; Michel Vanoosthuysen, « Récit de rêve et fiction chez Kafka », *Cahiers d'études germaniques*, n°33, 1997.

Approche théorique.

Si la communauté savante, dans son ensemble, s'accorde à voir le rêve comme un phénomène tributaire du goût et des modes littéraires, il n'en reste pas moins que ce même thème peut être considéré aussi sur un axe synchronique d'analyse : et il s'agira alors de dégager une lecture moins historiographique que proprement théorique de l'onirisme. Beaucoup d'études se sont ainsi penchées sur les constantes morphologiques, structurelles et stylistiques du rêve, plutôt que sur son caractère d'élément narratif historiquement variable. Dans ces recherches, le rêve « écrit » n'est considéré qu'en fonction d'un cadre de lecture abstrait ou surdéterminé, issu soit du structuralisme ou de la narratologie, soit des doctrines scientifiques telles la psychanalyse.

Nous retiendrons deux ouvrages de fond, dus à Dorrit Cohn et Jean-Daniel Gollut. Dans *Transparent Minds*,⁶⁸ Cohn poursuit et approfondit sa réflexion sur l'énonciation narrative, couvrant l'éventail complet de techniques et solutions discursives présentes dans le roman moderne : de la « psycho-narration » au monologue intérieur, de la première personne narrative au discours indirect libre. Le propos de Cohn vise à suivre l'évolution de l'instance narrative et les différents degrés d'accès à l'inconscient du personnage. Une répartition très schématique est alors esquissée, suivant une ligne qui de l'inconscient mène à l'émergence de la conscience et qui correspond à trois méthodes ou techniques d'énonciation romanesque : le psycho-récit, doté du spectre le plus large, accéderait aisément tant à la conscience qu'à l'inconscient ; le monologue rapporté demeurerait aux limites de la conscience et, entre les deux, se trouverait le style indirect libre. Or, ce qui est important de souligner ici c'est que Cohn explique le rêve littéraire en s'appuyant sur un cadre d'analyse formaliste. Le rêve n'est plus observé sur le plan d'une *œuvre* considérée comme non réitérable et accompagnée d'une identité historico-littéraire précise ; il n'est considéré que dans ses rapports aux techniques discursives du roman. Ainsi, le rêve échapperait, de par sa nature même, à la possibilité d'être énoncé dans un monologue, et il serait plus souvent rapporté par le moyen du « psycho-récit ».

While the presentation of the dreamer's consciousness within a dream can take [...] various forms, the dream *as a whole* is most often presented via psycho-narration. Framing it in its third-person context, such prologues as « That night he had a fearful dream » – and analogous epilogues – usually signal raising and dropping of the curtain on the oneiric performance.⁶⁹

68 Dorrit Cohn, *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

69 *Ibid.*, pp. 51-52.

Jean-Daniel Gollut nous livre, pour sa part, une étude très ambitieuse qui vise à mieux comprendre le récit de rêve d'un point de vue exclusivement textualiste ; la caractéristique de l'ouvrage, qui a fait une bonne partie de son succès, est d'avoir proposé un regard nouveau – ou du moins synthétique – sur l'onirisme littéraire. La perspective est celle d'un stylisticien intéressé par la façon dont le rêve est raconté et mis en parole : « Il s'agira seulement d'examiner ce qui, en telle ou telle occasion, se trouve *concrètement délivré* en tant que "récit de rêve" ; ce sont les caractères d'un *discours* et les aspects d'un *texte* qui retiendront seuls l'attention ».⁷⁰ Par l'étendue des exemples et la variété des observations, visant toutes à observer le mouvement de l'écriture autour du rêve, le livre de Gollut reste un bon ouvrage de référence et une sorte de boîte à outils pour l'analyse textuelle du récit onirique.

Une mention particulière doit être faite de ces études qui, s'inspirant à la fois des sciences cognitives et de la narratologie, ont tenté de recentrer l'évaluation du rêve sur ses rapports avec le concept général de narration et de fiction. Ce type de recherche, dont l'initiateur a sans doute été Bert O. States en Amérique, s'engage dans une théorie générale du rêve comme narration et cherche donc à tisser de nouveaux liens entre psychologie cognitive et science du texte. Le rêve et le fait littéraire, spécifiquement dans sa version fictionnelle, relèveraient tous deux d'un même mode narratif : et tous les deux proposeraient ainsi à l'esprit humain une même forme de construction de l'expérience, c'est-à-dire une configuration « par histoires ». Dans une série d'articles et monographies,⁷¹ States utilise le récit de rêve pour développer des considérations générales portant sur la nature du rêve et de la fiction et sur les mécanismes qui président à leur création dans l'esprit humain : « What became more and more apparent to me in writing that book [*The Rhetoric of Dreams*] was that dreaming is the ur-form of all fiction. [...] What does interest me, however, is the question of what dreams and stories have in common as involuntary activities ».⁷² La thèse de fond qui y est défendue est celle – désormais bien connue – d'une co-essentialité du rêve et de la fiction. Les rêves sont, d'après States, de « naked fictions » et la fiction ne serait en effet qu'un « dream in street clothing ».⁷³ Autrement dit, entre littérature et rêve existerait une contiguïté profonde

70 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 14.

71 Bert O. States, « The Art of Dreaming », *Hudson Review*, n° 4, 1978-9, pp. 571-586 ; Id., *The Rhetoric of Dreams*, Ithaca, Cornell University Press, 1987 ; Id., *Dreaming and Storytelling*, Ithaca, Cornell University Press, 1993 ; Id., *Seeing in the Dark : Reflections on Dreams and Dreaming*, Yale, Yale University Press, 1997 ; Id., « Dreams : The Royal Road to Metaphor », *SubStance*, n° 1-2, 2001, pp.104-118.

72 Bert O. States, *Dreaming and Storytelling*, cit., p. 3.

73 Id., *Seeing in the Dark : Reflections on Dreams and Dreaming*, cit., p. 236.

et originelle, la fiction et la vision onirique étant toutes deux enracinées dans le besoin naturel, propre à l'être humain, de « narrativiser » son expérience quotidienne. Cette idée d'une analogie structurelle entre *dream* et *storytelling* constitue un argument récurrent dans l'histoire anthropologique et littéraire du rêve,⁷⁴ mais que States élabore ici à partir de la neurobiologie, de la phénoménologie et de la psychologie cognitive.

En effet, les livres de States semblent frayer, du moins dans l'académie anglo-saxonne,⁷⁵ une nouvelle voie dans l'étude littéraire du rêve : examiner le récit de rêve dépasse ainsi le simple cadre de l'historiographie littéraire ou de l'étude « formaliste » du texte, et devient synonyme d'une expérience de recherche multidisciplinaire et comparative. Carol Rupprecht Schreier, spécialiste du sujet, est celle qui a mieux défini ce nouveau champ d'étude portant sur « the interdependent spheres of dreaming, language and literature » :⁷⁶ le rêve réclamerait donc des recherches variées et dynamiques et la nouvelle critique onirique (« *oneirocriticism* ») ne saurait se concevoir autrement que comme un mélange de psychologie (*oneirics*, *oneirology*), linguistique (*oneirolinguistics*, *translation studies*) et littérature (*poetics*).

74 La correspondance entre littérature et rêve (ce que les spécialistes ont appelé une « dream-and-literature symbiosis », voir Carol Rupprecht Schreier, *Dreaming, Language, Literature* in Deirdre Barrett, Patrick McNamara, *The New Science of Dreaming*, cit., p. 4) s'établit au cours des siècles en véritable *topos* ou stéréotype : *le rêve n'est autre que poésie involontaire*, une formule qui se retrouve presque mot pour mot chez le poète allemand Jean Paul ; mais l'analogie « littérature-rêve » demeure telle chez d'autres auteurs importants, tels que Robert L. Stevenson ou Jorge Luis Borges. Si littérature et rêve se ressemblent si fort, c'est qu'ils reposent tous les deux sur un statut dérogatoire par rapport à la réalité et sur les mécanismes discursifs propre à « la figuralité » : le langage de l'inconscient et le langage littéraire seraient ainsi caractérisés tous les deux par la présence de « figures », « ossia da alterazioni del rapporto di trasparenza tra significante e significato, ossia da scarti rispetto al grado zero dell'espressione », Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 59. En français : « [...] par des changements dans la relation de correspondance entre signifiant et signifié, ce qui produit un écart par rapport au degré zéro de l'expression ». [C'est nous qui traduisons].

75 Les études portant sur la « narratologie » du rêve sont dues surtout aux universitaires spécialistes de *Cognitive Poetics*, discipline qui a trait à la théorie de la réception, à la stylistique et à la linguistique cognitive. On peut citer en exemple : Manfred Jahn, « *Awake ! Open your eyes !* » *The Cognitive Logic of External and Internal Stories* in David Herman (dir.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Chicago University Press, 2003 : le critique y soutient la possibilité d'une science narratologique des « *internal stories* », à savoir de ces histoires mentales qui coïncident avec les rêves, les souvenirs et les images de la fantaisie (« *dreams, memories, or fantasies* », *Ibid.*, p.198). L'hypothèse qui soutient le discours est celle de la forme essentiellement « narrative » des processus mentaux. L'ambition de l'auteur est double : « One of these questions is whether the study of narratives can help us understand the workings of the mind ; the other is how internal stories impact on narratological theory », *Ibid.* En général, les recherches visant à faire remonter le rêve à une doctrine théorique, textualiste et inspirée du formalisme, soulignent à maintes reprises cette analogie entre le rêve et la narration. Voir entre autres : Patricia Kilroe, « The Dream as Text, The Dream as Narrative », *Dreaming*, vol. 10, n° 3, 2000, http://asdreams.org/journal/articles/10-3_kilroe.htm#_ftn1, consulté le 07/05/2016 ; Richard Walsh, *Dreaming and Narration* in Peter Hühn, *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University Press, 2012, http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Dreaming_and_Narration, consulté le 07/05/2016.

76 Carol Rupprecht Schreier, *Dreaming, Language, Literature*, cit., p. 3.

En l'occurrence, la relation entre rêve et littérature n'est plus reléguée à une sorte de fait marginal ou épisodique, mais se configure plutôt comme corrélation substantielle : la littérature participerait, de par sa nature même, du langage onirique, indépendamment des objets de sa narration. Se basant sur les études les plus récentes en matière de sciences cognitives et évolutionnisme, la nouvelle critique onirique veut montrer que rêve et littérature s'enracinent dans un même principe : le penchant de l'être humain pour l'imagination et son besoin instinctif de narrer. Ainsi, les théoriciens tels States, Rupprecht Schreier ou, plus récemment, Schrage-Früh,⁷⁷ souhaitent à cet égard un élargissement de la perspective qui permettrait de voir les récits de rêve et les « dream-like texts » comme la voie d'accès la plus directe aux mystères du processus créatif, dans la conviction que l'étude croisée de « spontaneous and literary dreams »⁷⁸ apporte un nouvel éclairage tant sur l'imagination littéraire et « la poésie involontaire » des songes, que sur leurs éventuelles intersections. Nous aurons l'occasion de discuter certains points de cette thèse, à laquelle il nous arrivera aussi d'emprunter l'une ou l'autre conclusion ; il convient néanmoins toujours de considérer la portée limitée, peut-être trop « générale », de ces recherches. Elles ont eu certes le mérite de porter l'attention sur un sujet d'ordre théorique, au risque toutefois de négliger l'aspect plus strictement philologique de l'analyse – ce qui nous intéresse au plus haut point.

Entre ces positions symétriques et parfois opposées – l'une théorique, l'autre s'en tenant à la lettre du texte – serait-il possible d'envisager une synthèse, une position intermédiaire ? Des recherches à mi-chemin entre l'analyse discursive et l'élaboration théorique, se basant sur un modèle d'onirisme souvent extra-littéraire, ont été proposées dès années 1970. Georges Devereux, savant inclassable, ethnologue et psychanalyste, faisait ainsi fond sur les catégories freudiennes – élaboration secondaire, opposition entre un contenu latent et un contenu manifeste etc. – pour expliquer les rêves des tragédies grecques. Dans *Dreams in Greek tragedy*,⁷⁹ œuvre née d'un séminaire donné à Oxford en 1968-9, Devereux donne le coup d'envoi aux études littéraires fondées sur la réception d'une doctrine scientifique, et en particulier sur la psychanalyse. Les recherches qui s'engagent à faire dialoguer littérature et théorie freudienne du rêve sont

77 Michaela Schrage-Früh, « *The roots of Arts Are in the Dream* ». *Dreams, Literature and Evolution* in Carsten Gansel, Dirk Vanderbeke, *Telling Stories / Geschichten erzählen. Literature and Evolution / Literatur und Evolution*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012. En particulier : « As I will argue in this paper, approaches to dreams based on the findings of neurocognitive science and evolutionary psychology are better suited to explain the functions and benefits of dreams as well as their relevance for consciously created fictions », *Ibid.*, p. 156.

78 *Ibid.*, p. 169.

79 Georges Devereux, *Dreams in Greek tragedy : an ethno-psychoanalytical study*, Berkeley, California Press, 1976.

tellement nombreuses qu'elles forment désormais un champ d'étude bien défini : ici, l'ambition n'est donc plus de réduire le récit de rêve à ses caractères formels – comme c'était le cas pour Cohn ou Gollut ; comme il n'est pas non plus question d'un examen historico-littéraire du récit de rêve ; bien au contraire, il s'agit d'élaborer une hypothèse d'identité sémantique entre le rêve littéraire et un modèle abstrait de compréhension de l'onirisme.

On peut citer, parmi la pléthore de travaux disponibles à ce sujet, deux exemples particulièrement remarquables. Dans *L'écrivain, le sommeil et les rêves*,⁸⁰ ouvrage publié en 2008, Fanny Déchanet-Platz revient sans cesse à l'analogie entre œuvre littéraire et théorie psychologique du rêve, de sorte que la publication de la *Traumdeutung* devient le pivot de son étude, portant sur la période 1800-1945. L'ouvrage s'attache ainsi à suivre le sommeil et les rêves dans leur réalisation textuelle, dans le but précis de mettre en lumière le réseau de correspondances qui se dessinent entre page littéraire et neurophysiologie : « L'analyse, telle que j'ai choisi de la mener, vise à observer par le prisme de l'écriture littéraire la réalité scientifique du sommeil et des rêves, en relevant les correspondances ou les divergences entre le phénomène clinique et son abord par la littérature ».⁸¹

Francesca Bravi, universitaire et spécialiste de littérature comparée, élabore également un cadre d'analyse profondément influencé par la réception d'une certaine « onirologie » scientifique : si Déchanet-Platz, ainsi que de nombreux autres théoriciens, utilisent la psychanalyse freudienne pour déceler des analogies secrètes entre discours scientifique et discours littéraire du rêve, Bravi s'appuie pour sa part sur la théorie de J. Allan Hobson. Neurophysiologiste et professeur de psychiatrie à Harvard, Hobson est celui qui a su le mieux définir, ces dernières années, une nouvelle hypothèse scientifique du rêve : se basant sur l'observation du cortex cérébral et de l'activité neuronale pendant le sommeil, Hobson élabore, à partir des années 1970, ce qu'il a appelé un « Activation-Synthesis model » ; il s'agit d'une théorie du rêve perfectionnée par Hobson au fil des ans, laquelle visait d'emblée à montrer la « morphologie » structurale du rêve, ainsi que son insignifiance du point de vue psychologique.⁸² Dans l'introduction à son étude, Bravi, quant à elle, explique le choix de méthode que sous-tend l'analyse littéraire :

80 Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves (1800-1945)*, Paris, Gallimard, 2008.

81 *Ibid.*, p. 7.

82 Voir : J. Allan Hobson et R. Mc Carley, « The Brain as a Dream State Generator : An Activation-Synthesis Hypothesis of the Dream Process », *American Journal of Psychiatry*, n° 134, 1977, pp. 1335-1348 ; J. Allan Hobson, *The Dreaming Brain*, New York, Basic Books, 1988 ; Id., *The Brain as a Dream Machine : An Activation-Synthesis Hypothesis of Dreaming* in Melvin R. Lansky (dir.), *Essential Papers on Dreams*, New York University Press, 1992.

Dopo aver approfondito le diverse evoluzioni dell'interpretazione dei sogni, si presenta in dettaglio il percorso di analisi *fisiologico* del sogno, adattandolo ai fini *filologici* di analisi dei testi. Il presente lavoro costituisce, dunque, il tentativo del tutto pionieristico di instaurare una relazione dialogica tra due ambiti di ricerca sul sogno apparentemente lontanissimi, ma che si occupano del medesimo oggetto. Si è cercato di attingere ad entrambi gli ambiti e ad entrambi i lessici specifici [...] mettendoli in dialogo.⁸³

Le propos de Bravi n'est pas donc d'analyser ni la « fonction » ni le « sens » des séquences oniriques ; au contraire, elle veut se limiter à la « façon » dont un rêve est raconté dans un roman, et l'accent est mis plutôt sur les traits formels mis en évidence par l'onirisme dans l'œuvre littéraire. Le « pourquoi », la raison, les causes pour lesquelles un rêve est introduit dans le texte, ainsi que le sens de ce rêve, n'intéressent plus le critique ; seul le « comment » importe désormais, à savoir la manière dont la séquence onirique est structurée « physiologiquement » et « philologiquement » dans l'espace de l'écriture. Il n'est pas surprenant dès lors que les textes ne soient plus l'objet d'un regard spécifique, visant à en détecter les structures et les variantes dans un horizon plus lointain, l'histoire littéraire ou l'idiolecte d'un tel ou tel auteur. Le choix du corpus (les romans français et allemands des années 1970) relève enfin de la contingence, l'analyse étant toute entière structurée autour d'une hypothèse formelle : « [...] la scelta delle opere da analizzare è da considerarsi come un campione all'interno di infinite possibilità ». ⁸⁴ Ainsi la littérature est tout à coup réduite à un dépôt d'images exemplaires, et le rêve littéraire n'est plus analysé qu'en fonction de sa morphologie ; c'est là un risque spécifique du critique que de s'arrêter à la particularité d'aspects formels, et de se contenter donc d'une abstraction anhistorique et extra-littéraire du récit de rêve. Il est vrai que des recherches telles que celle menée par Bravi semblent apporter un vent de fraîcheur aux études proto-scientifiques du rêve littéraire – des recherches qui se sont trop souvent attachées à démontrer le lien génétique entre littérature et freudisme, sans considérer le progrès des acquisitions scientifiques en matière de rêve. Cependant, la thèse de Bravi est également marquée par une sorte

83 Francesca Bravi, *La forma del sogno : la rappresentazione del sogno in romanzi tedeschi e francesi degli anni '70 tra filologia e fisiologia*, München, Martin Meidenbauer, 2011, p. 20. En français : « Après avoir analysé les évolutions dans l'interprétation des rêves, nous examinons le parcours d'analyse *physiologique* du rêve, tout en l'adaptant à notre demande d'enquête *philologique* des textes. Le présent travail constitue donc une tentative novatrice qui cherche à établir un dialogue entre deux champs d'études sur le rêve apparemment très éloignés l'un de l'autre, mais qui néanmoins portent sur le même sujet. Nous avons essayé de faire appel aux deux domaines de recherches et à leur lexique pour [...] les mettre en dialogue ». [C'est nous qui traduisons].

84 *Ibid.*, p. 21. « Le choix d'œuvres exposées n'est qu'un échantillon parmi une infinité d'autres possibles ». [C'est nous qui traduisons].

d'instrumentalisation du fait littéraire, où le récit n'est qu'un sous-produit collatéral ou le reflet d'un modèle extrinsèque et surimposé.

Il est vrai que la doctrine freudienne a, plus que d'autres, influencé la fiction romanesque ; mais saurait-on appliquer indifféremment ses abstractions à l'ensemble de rêve écrits ou transcrits que l'histoire littéraire nous offre ? Ne serait-il pas plus convenable d'observer le rêve littéraire dans la spécificité de ses formulations scripturaires, en faisant abstraction de conditionnements préétablis ? Autant de questions auxquelles nous essayerons, après ce récapitulatif, d'apporter quelques approches de solutions.

Ouvrages collectifs et groupes de recherche universitaires.

Au besoin de laisser subsister plusieurs interprétations du rêve doit donc correspondre une perspective d'étude aussi vaste et variée qu'un dialogue entre disciplines peut l'offrir. Il n'est pas étonnant alors que l'onirisme ait attiré l'attention du monde universitaire tout entier et qu'il ait fait l'objet de nombreux colloques scientifiques, de conférences et de publications. Déjà en 1984, la Fondation Giorgio Cini de Venise avait organisé une série de journées d'études consacrées au thème du rêve, et dont le résultat fut la publication d'un vaste volume et aux sujets multiples :⁸⁵ les contributions visant à illustrer le rêve d'un point de vue psychologique ou médical (Aurigemma, Bertini, Matte Blanco) s'alternaient ainsi avec des articles ayant plutôt une perspective philosophique (Musati, Mathieu) ou anthropologique (Mori, Resnik, Siniscalco), alors qu'une bonne moitié de l'ouvrage était dédiée à l'analyse du rêve dans l'art visuel et la littérature. Particulièrement remarquables, à ce propos, sont les essais de Giorgio Agamben, Ezio Raimondi et Carlo Ossola⁸⁶ – mais il faudrait citer aussi d'autres théoriciens importants tels que George Steiner, Jean Starobinski ou André Chastel. *I linguaggi del sogno* reste donc un ouvrage fondamental pour ceux qui voudraient s'attacher à étudier le rêve de manière approfondie et sous plusieurs points de vue. Ce qu'il importe de noter ici c'est que la publication, dirigée par Branca et Ossola, spécialistes de littérature, et Solomon Resnik, psychanalyste, se veut en effet essentiellement ouverte et variée : au carrefour de plusieurs disciplines, le rêve solliciterait ainsi une connaissance et des suggestions à la fois polycentriques et spécialisées, tout en dessinant un champ de forces où agents, questions et savoirs s'entremêlent et entrent en collision, et où chaque réponse ne prend son sens que dans un dialogue serré avec une réponse différente ou opposée.

85 Vittore Branca, Carlo Ossola, Solomon Resnik (dir.), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984.

86 Giorgio Agamben, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in *I linguaggi del sogno*, cit. ; Ezio Raimondi, *Il « sussurro fantastico » : gli « occhi della mente » (dall'Alfieri al Manzoni)*, *Ibid.* ; Carlo Ossola, *« Un Œil immense artificiel » : il sogno « pineale » della scrittura (da Baudelaire a Zanzotto)*, *Ibid.*

D'autres, innombrables, conférences et colloques – suivies par la publication des Actes – ont été consacrés au rêve dans une perspective plus strictement littéraire. Pour en rester à l'Europe – mais c'est aussi vrai pour l'académie nord-américaine⁸⁷ – de nombreuses universités ont créé des groupes de recherche multidisciplinaires et ont organisé des journées d'étude ou de débats publics sur le thème. En 2000, l'Université de Caen revenait au « songe espagnol » dans un colloque international rassemblant les chercheurs de littérature autour de trois axes majeurs : le rêve comme révélation, la relation entre rêve et réalité, et le genre littéraire des utopies.⁸⁸ En 2002, le « Centro Fiorentino di Storie e Filosofia della Scienza », en collaboration avec la « Società Italiana di Scienza e Letteratura », proposait un cycle de conférences sur le rêve, et l'éventail d'essais publiés, trois années plus tard, couvre des sujets divers et variés, se penchant tour à tour sur la configuration du rêve dans la littérature de la Grèce antique, du Baroque espagnol ou du Romantisme anglais, français et allemand.⁸⁹ En 2005, Rosalba Campra et Fabrizio Rodríguez Amaya organisent à l'Université de Bergame un colloque international sur « les genres de rêves » : l'idée est, encore une fois, de montrer la richesse que le rêve représente dans les domaines de recherche les plus divers, et donc d'encourager le dialogue entre spécialistes. Le phénomène onirique est alors examiné en relation avec la théorie psychanalytique, la philosophie esthétique ou l'histoire des arts.⁹⁰ En novembre

87 Carol Schreier Rupprecht, en particulier, a dirigé à l'Hamilton College (New York) un projet de littérature comparée portant spécifiquement sur le rôle du rêve en littérature. Le volume collectif qui en a été le fruit vise à étudier tant les aspects théoriques des « literary dreams » que leur réception par un ou plusieurs auteurs particuliers (Shakespeare, Henry James, Tolstoï etc.). Voir : Carol Schreier Rupprecht, *The dream and the text*, New York, SUNY Press, 1993. Plus récemment, c'est l'Université de Montréal au Canada qui a fortement suscité un renouveau des études sur le sujet. En avril 2004, un colloque a ainsi été organisé sur les formes et fonctions du récit de rêve et Christian Vandendorpe, professeur émérite à l'Université d'Ottawa, en a dirigé la publication des actes. Voir : Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve : fonctions, thèmes et symboles*, Québec, Éditions Nota bene, 2005. L'équipe de recherche coordonnée par Vandendorpe est aussi à l'origine de la création du site www.reves.ca, une base de données qui recueille des récits de rêves de l'Antiquité jusqu'à nos jours et classés par auteur.

88 Voir : Estrella Priego (dir.), *Rêves et songes : le discours sur les rêves dans le monde hispanique*, Actes du colloque international, Université de Caen, 7-8-9 décembre 2000, Paris, Torino, Budapest, L'Harmattan, 2002. Dans l'éventail d'auteurs que couvre l'ouvrage, figurent encore une fois Caldéron et Quevedo – en ce qui concerne, en particulier, le deuxième axe thématique –, mais aussi d'autres écrivains liés à la tradition « théologique » de langue espagnole – Thérèse d'Avila, Lope de Barriento ou Bernardino de Sahagún.

89 Voir : Mimma Califano (dir.), *Sogno e sogni : natura, storia, immaginazione : ciclo di conferenze, febbraio-marzo 2002*, Firenze, L.S. Olschki, 2005. En particulier : Carlo Brillante, *Il sogno nella Grecia antica* ; Gaetano Chappiani, *Francisco de Quevedo e il sogno della verità* ; Fabrizio Desideri, *Il « sogno razionale » e il genio romantico* ; Mirella Billi, *Storie gotiche : sogni, incubi e visioni*.

90 Voir : Rosalba Campra, Fabio Rodríguez Amaya (dir.), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005. Le livre s'articule autour de trois axes majeurs : littérature, histoire de l'art et philosophie-psychologie. À retenir en particulier les essais de Roger Bozzetto, *Itinerari ed erranze in terre oniriche* ; Alberto Castoldi, « *Le magiche fantasmagorie dei nostri sogni* » ; Emilio Garroni, *Le immagini e il sogno*.

2006, un colloque sur le même sujet est tenu à l'Université de Sienne, et l'accent est alors mis sur la relation entre « *songe* » littéraire et tradition médico-scientifique du rêve.⁹¹

En ce qui concerne les travaux au sein d'un ou plusieurs groupes de recherche, il faut surtout mentionner le projet coordonné, entre 1998 et 2002, par Remo Ceserani, professeur de littérature comparée à l'Université de Bologne. Le projet, dirigé par l'École Normale Supérieure de Pise et associant plusieurs universités, s'intitulait « *Il sogno raccontato nella letteratura* » et visait à examiner le problème du rêve dans une perspective aussi large que possible. Le projet de Ceserani peut être considéré, à bien des égards, comme l'un des projets le plus complets, les plus importants et les plus réussis mis en œuvre dans un cadre de collaboration d'universités italiennes – et en particulier des écoles de Lettres et de Langues intéressées par une approche thématique de recherche : plusieurs critiques – des spécialistes de différentes sous-disciplines littéraires – ont ainsi apporté leur compétences à l'éclairage d'un seul sujet, celui du récit de rêve ou, en général, du rêve littéraire. C'est en effet à la pluralité d'approches représentées que revient le mérite d'avoir permis un regard novateur sur le thème, et d'avoir exploré le rêve sans qu'aucun parti pris ou opinion dominante ne soient imposés.⁹² Parmi les publications issues du projet, nous signalons en particulier celles parues dans la collection « *Cartografie dell'Immaginario* »,⁹³ rassemblant essentiellement

91 Le symposium se focalise par ailleurs sur la seule littérature italienne ; les contributions restent néanmoins très intéressantes et nous offrent, du rêve littéraire, un cadre d'analyse complexe et bien argumenté. Voir : Nataschia Tonelli (dir.), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana : atti del Convegno di Siena, 16-18 novembre 2006*, Ospedaletto, Pacini, 2008.

92 Dans la préface à l'une des monographies qui rassemblent les résultats du projet, Fabio Vittorini décrit la démarche utilisée dans l'analyse du thème : « [...] l'attività di ricerca quadriennale del progetto ha preso le mosse, piuttosto che da concetti chiari ed esattamente definiti, dalla descrizione dei fenomeni, che sono poi stati progressivamente raggruppati, ordinati e messi in connessione tra loro », Fabio Vittorini, *Premessa*, in Vanessa Pietrantonio, Fabio Vittorini (dir.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 3. En français : « [...] l'activité de recherche s'est développée non pas à partir de concepts clairs et bien définis, mais de la description des phénomènes : au fur et à mesure de la recherche, ils ont été ensuite ordonnés par groupes et mis en relation l'un avec l'autre ». [C'est nous qui traduisons].

93 Voir en particulier : Anita Piemonti, Marina Polacco (dir.), *Sogni di carta: dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001. L'ouvrage est divisé en trois parties : dans la première partie, on trouve des essais consacrés au rêve comme « ombilic » du texte (et les analyses couvrent un éventail d'auteurs qui va de Brontë jusqu'à Pinchon) ; une deuxième partie est consacrée au rêve dans ses rapports avec l'autobiographie (et il est alors question de Stevenson, Walser ou Morante) ; la troisième partie porte sur la représentation du rêve dans des « manières » ou styles littéraires différents (Grillprazer, Dumas etc.). Une deuxième monographie est issue du colloque tenu à Macerata en 2002, et porte également sur un vaste éventail d'œuvres littéraires et d'auteurs (depuis la tradition médiévale jusqu'aux écrivains de la contemporanéité) : Gabriele Cingolani, Marco Riccini (dir.), *Sogno e racconto : archetipi e funzioni*, Atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002, Firenze, Le Monnier, 2003. Un troisième ouvrage, dirigé par Fabio Vittorini, porte surtout sur le rêve en tant que « microtexte » narratif à l'intérieur du roman européen moderne et contemporain : dans ce cas-

les contributions des universitaires de Bologne, et celles dirigées par d'autres institutions partenaires.⁹⁴ Par la variété de méthodes adoptées et d'auteurs présentés, ces collectifs peuvent être considérés comme des sources précieuses pour l'histoire même du rêve littéraire, de ses formes ainsi que de ses interprétations.

Par ailleurs, le rêve a fait l'objet de longs débats et d'une vive discussion non seulement au sein de l'Académie italienne, mais aussi dans d'autres universités européennes. Un réseau d'institutions partenaires, comptant parmi ses membres des spécialistes en histoire de la science, littérature, histoire de l'art, philosophie et psychologie, s'est récemment donné comme mission d'examiner tous les aspects culturels du rêve – allant de la tradition la plus classique de l'histoire des idées aux plus récentes études sur les médias. « The Newtwork of Cultural Dream Studies »,⁹⁵ dont la direction est confiée à deux professeurs de littérature – Schmidt-Hannisa et Guthmüller – s'engage à produire un cadre global de compréhension et d'analyse du rêve, et son activité s'inscrit ainsi dans une perspective comparée et interdisciplinaire. Le réseau regroupe plusieurs établissements appartenant à des aires géographiques très différentes (les centres allemands se révélant en particulier très actifs et très représentés), et de nombreuses conférences,⁹⁶ ainsi que plusieurs publications scientifiques,⁹⁷ ont été promues par le Net.

là, l'attention est toute entière centrée sur la crise engendrée, au niveau culturel et épistémologique, par la parution de la *Traumdeutung* freudienne. Voir : Fabio Vittorini (dir.), *Nel paese dei sogni*, cit. En 2003, un autre volume, appartenant à la même collection que les précédents, comprend une histoire du rêve littéraire du Moyen Âge jusqu'aux romanciers les plus récents, en passant par la Renaissance et le Romantisme : Silvia Volterrani (dir.), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003. Il faudra également citer la monographie dirigée par Vanessa Pierantoni et Ferdinando Amigoni : une anthologie de textes originellement publiés dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* est présentée là en traduction italienne. Voir : Ferdinando Amigoni, Vanessa Pierantoni (dir.), *Crocevia dei sogni : dalla Nouvelle Revue de psychanalyse*, Firenze, Le Monnier, 2004.

94 On peut citer en particulier le volume publié à partir du séminaire tenu, en 2001, au Centre des Études italo-françaises de l'Università Roma Tre : Arturo Mazzarella, Jacqueline Risset (dir.), *Scene dal sogno*, Roma, Artemide Edizioni, 2003 ; l'ouvrage qui rassemble des publications portant sur des aires littéraires variées et sur des auteurs très différents (Dante, Shakespeare, Bataille etc). Il faut également citer le volume issu des séminaires de l'Université de Calabre et dirigé par Elena Porciani, spécialiste du thème, *Attraverso il sogno : dal tema alla narrazione*, Soveria Mannelli, Iride, 2003.

95 Voir le site internet : Network of Cultural Dream Studies : <http://www.culturaldreamstudies.eu/>, consulté le 24 juin 2016.

96 Pour ne citer que les plus récentes : *Les usages des rêves. Lieux, savoirs, fictions*, Colloque organisé par Jacqueline Carroy et Andreas Mayer, avec la collaboration de l'École des hautes études en sciences sociales et le CNRS, Paris, 30 septembre - 2 octobre 2015 ; *Theorizing the Dream / Savoirs et théories du rêve*, Colloque organisé par Bernard Dieterle et Manfred Engel, ILLE, Institut de Recherche en Langue et Littérature Européennes, Mulhouse, 9 - 12 septembre 2015 ; *Savoir du rêve : entre science et littérature*, Colloque organisé par Marie Guthmüller et Didier Philippot, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 6 février 2015 ; « Rêves et illusions des sens en Angleterre et en Europe à la période moderne », Colloque International, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 19 - 20 septembre 2014.

97 Voir par exemple : Ingo Uhlig, *Traum und Poesis. Produktive Schlafzustände 1641 – 1810*, Göttingen, Wallstein, 2015 ; Marie Bonnot, Emilie Fremond, *Rêve et fantastique, Otrante*, n°

L'Université allemande de la Sarre a pour sa part fondé, en 2015, une école doctorale européenne⁹⁸ où l'enseignement et la recherche sont centrés sur l'histoire culturelle et littéraire du rêve : l'attention est portée en particulier sur les représentations littéraires de l'onirisme dans ses rapports avec la philosophie esthétique, l'histoire des idées et de la science. À la différence d'autres « onirocritiques » qui puisent leurs méthodes dans l'héritage freudien, l'école de la Sarre se réclame expressément des « *cultural studies* [...] *and media aesthetics* » : l'ambition est de montrer que les rêves peuvent être considérés comme des produits issus d'un milieu culturel et esthétique bien défini. À cet égard, la création d'un « Lexikon Traumkultur »,⁹⁹ sorte de dictionnaire encyclopédique, est particulièrement remarquable : celui-ci rassemble, classés par auteur ou période, plusieurs textes exemplaires sur l'histoire littéraire, artistique ou médicale du rêve.

*

Aujourd'hui, plus de cent ans après la publication de la *Traumdeutung*, un simple survol de la littérature critique consacrée au rêve – depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours – suffit à faire prendre la mesure de son ampleur et de sa richesse. Les années de 2000 jusqu'à aujourd'hui ont été marquées par une extraordinaire floraison d'études sur le sujet ; ces dernières décennies, un regain d'intérêt pour le rêve littéraire s'est fait jour : un nombre impressionnant de monographies spécialisées, d'ouvrages collectifs et de colloques internationaux se sont en effet succédé. Le nombre de contributions à des symposiums et des participations aux groupes de recherche a progressé de manière extraordinaire ces derniers temps.

Face à une telle richesse – et à une telle variété des positions critiques –, on peut même se demander s'il ne faudrait pas considérer le rêve comme un sujet épuisé. En témoigne la difficulté que nous avons rencontrée à trouver de points de vue novateurs ou de nouvelles pistes de recherche. Il faut reconnaître, par ailleurs, que les chercheurs qui nous ont précédé ont tous contribué à mieux définir formes, fonctions, sens et portée esthétique du récit de rêve et de la littérature onirique en général : leurs recherches nous ont apporté des connaissances fondamentales et des outils essentiels pour l'analyse. Cependant, comme pour toute thèse de doctorat qui se respecte, il importait de trouver

37, Paris, Kimé, 2015 ; Stefanie Kreuzer, *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, München, Fink, 2014 ; Sandra Janßen, *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930 (Flaubert, Čechov, Musil)*, Göttingen, Wallstein, 2013.

98 Voir le site internet : Traumkulturen : <http://www.traumkulturen.de/>, consulté le 24 juin 2016.

99 Voir la page internet : Lexikon Traumkulturen, <http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Hauptseite>, consulté le 24 juin 2016.

d'autres éléments ou d'autres instruments susceptibles de renouveler un champ d'étude déjà bien exploité par la critique.

Ce qui a donné son impulsion à notre étude et, en même temps, contribué à circonscrire notre cadre de recherche, c'est une réflexion générale portant d'une part sur les méthodes de la critique thématique et, de l'autre, sur la notion même de littérature européenne – ce qui constituait l'un des termes contraignants de notre étude. Après ce récapitulatif, il nous paraît à présent essentiel de retracer les coordonnées générales de notre projet d'étude, dans la mesure où elles permettent d'illustrer notre démarche et de justifier le choix de notre corpus.

LE RÊVE ET LA CRITIQUE THÉMATIQUE.

Au vu du bref panorama que nous venons d'établir, il ressort que la question du rêve littéraire a coïncidé, dans la grande majorité des cas, avec une orientation thématique des études sur les textes. Les sciences humaines qui se sont intéressées au rêve – de l'anthropologie durkheimienne à l'historiographie des Annales, de l'École de Genève aux recherches littéraires des années 1980-90 – bien s'harmonisent en effet avec cette méthode définie généralement comme *thématique*.

En tant qu'élément relevant de l'histoire des mentalités et de la culture matérielle, le rêve est devenu un objet d'étude privilégié de l'anthropologie culturelle ; et c'est précisément en s'appuyant sur cette discipline – l'anthropologie culturelle – que la critique littéraire a pu se développer comme *thématique*. Le rêve comme *élément culturellement marqué* et enfin comme *thème* ne cesse d'ailleurs de soulever des débats et même de créer des controverses méthodologiques. Il s'agira donc ici de parcourir brièvement l'itinéraire d'une méthode devenue désormais classique, afin de mieux cerner les enjeux du « thème-rêve » dans l'analyse littéraire.

Dans le domaine littéraire, le rêve a permis, en nouveau « outil thématique », une vision globale du langage de tel ou tel auteur, de l'ensemble de ses œuvres ou même d'un courant tout entier – comme c'est le cas pour le Romantisme, dont Béguin définit le canon à partir des figures et de l'imaginaire onirique. D'après Starobinski, *L'Âme romantique et le rêve*, se situe en effet dans les domaines de la *Stoffgeschichte* et de la *Problemgeschichte*, à savoir dans la lignée d'ouvrages présentant le destin d'un thème ou d'un problème. Itinéraire passionné et personnel, l'ouvrage de Béguin s'éloigne de toute ambition descriptive et, ce faisant, son expérience critique « fait route vers l'intériorité »,¹ où il

1 Jean Starobinski, *Le rêve et l'inconscient : la contribution de Albert Béguin et de Marcel Raymond*, in Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer (dir.), *Albert Béguin et*

n'est plus question d'un recensement objectif d'objets classifiables, mais d'une « aventure personnelle aboutissant à une intime union avec les écrivains considérés tour à tour ».² Les travaux de Béguin, ainsi que ceux des autres représentants de l'École de Genève, faisaient figure de « nouvelle critique » devant la critique historique, et pouvaient être considérés comme des applications particulièrement révélatrices du nouvel esprit critique alors en cours. Il est intéressant de noter que, parmi les « thèmes » analysés par les grands initiateurs du courant – Béguin et Raymond – le rêve et la rêverie occupent en effet une place privilégiée. Cela s'explique sans doute par le fait qu'il y a une affinité particulière entre l'objet de recherche (le rêve) et la démarche critique utilisée (la thématique). La critique thématique est en effet idéologiquement fille du Romantisme, même si l'allusion aux « thèmes » dans les études littéraires est bien antérieure. Chez les représentants de l'École de Genève, le thème fonctionne notamment comme un élément commun de signification ou d'inspiration, permettant au critique de comparer des œuvres d'auteurs différents à partir d'un même « index » : à une conception pyramidale et hiérarchique de l'œuvre, la critique thématique substitue ainsi une vision panoramique et une exploration transversale d'images et de motifs, invitant le lecteur à un parcours analogique sans but prévisible.

Certes, les études littéraires sur le « thème » ont vu, depuis ces années-là, une évolution constante et considérable. Il suffit de mentionner l'apport original de la mythocritique et de l'archétypologie, ainsi que celui de *cultural studies* et des études postcoloniales. S'opposant tour à tour à la critique idéaliste, puis sémiotique et formaliste, ces recherches ont donné un nouveau souffle aux études portant sur le « contenu » et sur la notion d'imaginaire. De manière certaine, il existe depuis une trentaine d'années un renouveau de l'intérêt porté aux méthodes et aux enjeux de la critique thématique. Il s'agit de ce que Werner Sollers a défini *The Return of Thematic Criticism* :³ une nouvelle vague d'études qui, du moins à partir d'un colloque parisien et du numéro spécial de la revue *Poétique*,⁴ a réclamé une nouvelle définition du terme et un recentrement de la question autour de plusieurs pistes d'analyse. En général, le « thème » en littérature ne cesse de soulever de nouvelles questions et de débats intéressants concernant la nature même du concept et ses applications dans l'opération interprétative. En 2008, par exemple, la revue littéraire *Allegoria*,⁵ publiée en Italie, consacrait un numéro spécial au même sujet.

Marcel Raymond, Actes du Colloque de Cartigny, 1977, Paris, José Corti, 1979, p. 45.

2 Georges Poulet, *De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond*, *Ibid.* p. 14.

3 Voir : Werner Sollers (dir.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1993.

4 Voir : *Poétique. Du thème en littérature. Vers une thématique*, XVI, n° 64, 1985.

5 Voir : *Allegoria. Il tema : la critica tematica oggi*, n° 58, 2008

L'intensité de ce souci réflexif dans la démarche littéraire est sans doute à l'origine de cette floraison extraordinaire de recherches portant sur tel ou tel thème littéraire : les études sur les rêves appartiennent également à ce courant, et coïncident dans la majorité des cas avec les principaux tournants de la réflexion théorique sur le thème en littérature. Ainsi, en correspondance avec premier « retour de la critique thématique » dans les années 1980-90, un bon nombre d'ouvrages portant sur le rêve littéraire fit son apparition sur la scène académique. De même, les grandes études sur le rêve qui se sont affirmées dans les dernières années semblent témoigner d'un intérêt particulier porté à la thématologie.

Malgré l'ambiguïté sémantique que peut apporter la notion de thème, ce qu'il importe de souligner, quoique provisoirement, c'est que le rêve a fait l'objet d'interprétations et d'ouvrages critiques s'inspirant essentiellement d'une approche thématique : il est devenu ainsi un « index » ou un « pilier » autour duquel s'organise le réseau d'images, formes et structures d'une seule œuvre ou de plusieurs, et il semble ainsi répondre à la définition que de « thème » avait donné Jean-Pierre Richard : « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde ». ⁶ Que le rêve figure parmi les entrées de plusieurs dictionnaires thématiques, il n'y a là rien d'étonnant : principe organisateur, lieu de convergence et structure dynamique, le rêve représente donc l'un des « thèmes » les plus étudiés, les plus mis en valeur, par la critique littéraire.

Lorsqu'il nous a été demandé de développer une étude sur le rêve, il nous est alors apparu nécessaire de préciser nos intentions d'un point de vue théorique et méthodologique ; une recherche de ce type demande avant tout un questionnement de ses propres pratiques de fonctionnement, de ses outils et de ses valeurs. La critique thématique n'est plus seulement une critique « de la conscience », s'appuyant sur une inspiration d'ordre principalement affective par rapport au texte ; l'un des défis majeurs auquel la nouvelle critique thématique a dû faire face a été, en effet, la nécessité de moderniser ses instruments de lecture. Il ne s'agit plus de produire une lecture intuitive et « passionnée », comme c'était le cas pour les critiques « genevois » et pour Béguin en particulier : ce n'est plus de passion interprétative, dont il est aujourd'hui question, mais bien plutôt d'attention philologique, c'est-à-dire d'attention au plan d'organisation *textuelle* du thème. Une exigence, celle d'observer systématiquement la *mise en texte* du thème, qui avait été d'ailleurs déjà soulignée par nombre de spécialistes en 1980-90, et qui a produit au fil des ans une thématique de plus en plus attentive aux caractères structurels de l'œuvre littéraire.

⁶ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 24.

Par ailleurs, le rêve « écrit » et le récit de rêve soulèvent des problèmes particuliers dans une analyse de ce type. Sur le plan de la méthode, le risque est celui d'un nivellement de l'élément onirique sur des critères unilatéraux et souvent extra-littéraires. L'étude du rêve en littérature a été trop souvent et trop longtemps renvoyée à des modèles extrinsèques, parfois très éloignés de la spécificité du texte en question. Dans *Vers l'inconscient du texte* déjà,⁷ Jean Bellemin-Noël avait posé le problème : le rêve appartenant à l'œuvre littéraire ne peut être interprété qu'à condition de le considérer dans sa nature *de texte écrit*. Autrement dit, pour l'interprète d'un *songe littéraire*, il n'est pas possible de miser sur les ressources proposées, par exemple, par l'analytique freudienne : ce serait retomber dans une logique interprétative qui méconnaît le caractère essentiellement rhétorique du rêve en question. L'*onirocritique* esquissée par Bellemin-Noël se propose plutôt de redécouvrir la dimension stylistique-rhétorique du *songe*, et d'en faire ressortir ensuite les liens qui l'unissent à un contexte littéraire plus large.

En effet, dans la grande majorité des cas, les interprètes des rêves littéraires se sont concentrés non pas sur l'analyse du *thème onirique*, mais bien sur le déchiffrement du « contenu » du récit de rêve, suivant en cela le modèle offert par les *clefs de songes* traditionnelles. Ce faisant, ils ont tenté de reconduire le « thème-rêve » à un système figé de valeurs, et de l'interpréter uniquement à la lumière d'une table des correspondance – souvent trop artificielle – entre *signe* et *sens*. Cela a souvent pour conséquence de dégrader la littérature à un domaine accessoire ou ancillaire par rapport à d'autres disciplines, et en même temps de produire de recherches limitées ou banales.

En ce qui concerne la critique thématique, et l'étude du thème du rêve en particulier, nous faisons nôtre la question que se posait, en 2008, le critique Pierluigi Pellini :

Vorrei sottolineare soprattutto un punto [...] : la tematologia, nelle sue espressioni più grezze (e non solo) appare incompatibile con l'ermeneutica, dal momento che in ogni opera tende a ritagliare arbitrariamente un solo aspetto (o addirittura un solo passo), perdendo di vista, così, l'unità del testo e il suo senso globale. Insomma, si propone scopi tendenzialmente extra-letterari (la storia dell'immaginario collettivo, o perfino la storia delle idee), usando la letteratura come semplice repertorio di immagini. [...] A mio modo di vedere, la domanda fondamentale, quando si parla di temi, è questa : è possibile parlare del contenuto senza uscire dalla letteratura ? E simmetricamente : esiste un discorso specificamente letterario che non sia costretto a rinchiudersi nel formalismo ?⁸

7 Voir : Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, en particulier pp. 31ss.

8 Pierluigi Pellini, « Critica tematica e tematologia : paradossi e aporie », *Allegoria*, n° 58, 2008, p. 66 et p. 68. En français : « Je voudrais surtout souligner le fait que la thématologie semble

C'est bien ici que se situe le pari posé par la critique thématique et par le rêve littéraire : mettre en œuvre une thématologie moins descriptive qu'herméneutique, moins documentaire que généalogique ; autrement dit, une méthode moins influencée par des idées générales et extra-littéraires que par la substance philologique et la portée idéologique d'un ou plusieurs textes. En ce sens, le rêve et son récit ne sauraient plus faire l'objet de la seule analyse mythocritique ou archétypale, à savoir de ces analyses qui réduisent le « thème » (et donc le rêve) à une « concrétion anthropologique de longue durée » ou à l'expression d'un « inconscient collectif à substance intemporelle ».⁹ Bien au contraire, le *thème* a aussi un « contenu gnoséologique », et exprimerait ainsi un « moment d'auto-conscience historique relative à une période donnée ».¹⁰ Si nous nous plaçons dans cette deuxième perspective, il serait alors possible d'étudier le « thème », et le thème onirique en particulier, sans se soustraire à l'analyse du moment génétique de l'œuvre, de ses aspects historiques et spécifiquement littéraires. Nous espérons élucider plus loin le détail de cette approche nouvelle, en relation avec l'étude de nos sources ; il s'agira d'effectuer une lecture aussi fidèle que possible à la lettre du texte, et qui clarifiera l'usage que l'on peut faire de cette nouvelle théorie thématique mieux qu'un exposé abstrait.

Si l'on considère à présent les dictionnaires thématiques et leurs articles concernant le rêve, on constate une grande diversité dans l'idée que se font les experts du mode de représentation et donc de traitement du thème en question – ce qui témoigne, d'ailleurs, de l'existence d'une multitude d'approches à la même notion de thème. Après avoir dressé un bilan des acquis de la thématologie en matière de rêve, nous exposerons les détails de notre propre cadre de recherche et de notre démarche d'analyse du discours littéraire. Notre ambition est, répétons-le, d'observer le rêve, et notamment le texte du rêve, dans son contexte, c'est-à-dire dans « le régime global, [et dans] l'économie générale de l'ouvrage dont le rêve se laisse extraire ».¹¹ Il s'agit donc d'aborder le thème onirique non plus sur le plan des énoncés générales ou des théories pré-constituées, mais en tant qu'élément constitutif d'un système d'écriture, de sorte que l'on ne saurait se soustraire à une évaluation globale,

être incompatible – dans ses formes les plus grossières – avec l'herméneutique, puisque elle tend à ne se concentrer que sur un seul aspect (ou même sur un seul passage), tout en négligeant l'unité du texte et son sens général. Elle se propose des buts extra-littéraires (par exemple, l'histoire de l'imaginaire collectif ou l'histoire des idées) et utilise la littérature comme une sorte de répertoire d'images. [...] À mon avis, la question essentielle à se poser en matière de thématisme est : peut-on parler du « contenu » sans forcément sortir du cadre littéraire ? Et symétriquement : est-il possible de faire un discours spécifiquement littéraire sans pour autant se renfermer dans les limites du formalisme ? ». [C'est nous qui traduisons].

9 Romano Luperini, « Littérature, anthropologie et critique littéraire », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, p. 32, <http://recherchestravaux.revues.org/577>, consulté le 27 juin 2016.

10 *Ibid.*

11 Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, cit., p. 35.

en termes historiques et spécifiquement littéraires, de l'idiolecte auquel ce rêve « écrit » – un rêve de nature donc entièrement textuelle – semble appartenir.

Sur les traces du thème : le rêve dans les dictionnaires thématiques.

L'aspect « biface » du thème, élément « situé à la fois à l'intérieur de l'œuvre et au cœur de l'expérience et de la culture du lecteur »,¹² a produit au fil des ans toute une série de réponses critiques différentes. En effet, le mot *thème* est entouré d'un vaste champ synonymique ou para-synonymique, où entrent des termes tels que *topos*, *concept*, *image*, *symbole* et surtout *motif*. La terminologie, parfois contradictoire, montre d'ailleurs la diversité des approches utilisées par les chercheurs. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en détail la question théorique du thème, ni de s'éteindre sur les différences qui séparent la thématologie – un terme qui renverrait à l'école allemande de la *Stoffgeschichte* – de la critique thématique. Un aperçu de la question nous est d'ailleurs offert par les articles tirés de différents dictionnaires thématiques : le terme « rêve » s'appliquerait ici à désigner un réseau vaste et complexe de formes, structures narratives et genres littéraires.

Dans l'ouvrage classique *Motive der Weltliteratur*, par exemple, Elisabeth Frenzel étudie le « rêve » en tant que « motif ». D'après la définition avancée par l'auteure, le « motif » serait une unité sémantique hiérarchiquement inférieure à celle du « thème » : si ce dernier offre une mélodie entière, le motif plaquerait par contre un seul accord. De plus, un objet concret ne se constituerait comme « motif » qu'à partir d'une manifestation complexe, c'est-à-dire d'un groupement d'images qui, bien qu'elles ne créent pas une histoire, peuvent déjà se constituer en élément significatif du texte. Suivant cette logique, le rêve n'est pas étudié en tant que phénomène singulier : il est plutôt observé dans ses rapports avec les prophéties et les visions : « Weissagungen, Visionen und Träume gehören der gleichen Erlebniskategorie an ».¹³ Frenzel choisit donc de limiter son champ d'étude aux « songes prémonitoires », c'est-à-dire à ces rêves qui, dans les croyances populaires, constituaient la passerelle entre le monde des divinités et celui des hommes. C'est précisément à partir de ces superstitions folkloriques que le rêve ferait son entrée dans le monde littéraire :

Über den Reflex des Volksglaubens und der gesellschaftlichen Situation hinaus bedeutet das Motiv des vorausdeutenden Zeichens in der Dichtung ein spezifisch "poetisches" Ingredienz sowie einen strukturellen Faktor des Erzählens sowohl wie

12 Romano Luperini, « Littérature, anthropologie et critique littéraire », cit., p. 30.

13 Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1992, p. 803. En français : « Les prophéties, les visions et les rêves appartiennent à la même catégorie expérientielle ». [C'est nous qui traduisons].

der theatralischen Darbietung und der lyrischen Stimmungsgebung. Das Motiv, das die Zukunft der handelnden Personen andeutet, dient als Spannungsmittel und künstlerisches Movens.¹⁴

L'article ne se contente pas d'une simple définition du thème ; en héritière de l'idée goethienne d'un canon universel de la littérature, Frenzel propose aussi une analyse élargie des conditions historiques et structurelles du rêve littéraire. L'horizon d'étude ne se limite donc pas à l'univers des littératures dites « majeures », mais s'étend aussi aux œuvres les plus variées (allant de l'épopée babylonienne aux *Eddas* scandinaves). Toutefois, en ce qui concerne la période moderne, Frenzel se limite à mentionner, pour ainsi dire, des « classiques » du rêve littéraire (Tieck, Novalis, Brentano, Hoffmann etc.), sans franchir les frontières temporelles du Romantisme. Par ailleurs, chez Frenzel, le rêve ne prend sa valeur que lorsqu'il est utilisé comme signe prémonitoire,¹⁵ et le canon des œuvres oniriques considérées en est, par conséquent, fort appauvri.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier que toute tentative de thématization n'est pas innocente, mais porte la trace d'un choix et d'un point de vue bien définis. Horst Daemrich, auteur lui aussi de dictionnaires remarquables, souligne la nature subjective de toute classification par thèmes ou motifs. Ainsi, les motifs ne seraient que des objets « based on synthetic judgement » :¹⁶ leur rangement par catégorie ainsi que leur même existence ne seraient que

14 *Ibid.*, p. 804. En français : « Le motif des rêves prémonitoires – un réflexe des croyances populaire et de la situation sociale – prend aussi la signification, en poésie, d'ingrédient poétique particulier, ainsi que de facteur structurel tant dans la narration que dans la représentation théâtrale et dans l'intonation lyrique. Le 'motif' qui nous donne un aperçu de la situation future des personnages est donc employé comme moyen pour créer une tension ou comme moteur, première cause artistique ». [C'est nous qui traduisons].

15 Le caractère « prémonitoire » propre aux rêves littéraires est en effet un élément très visible dans les œuvres de l'Antiquité classique et de la tradition biblique. Cependant, Frenzel souligne la persistance de ce même caractère aussi dans les œuvres de la modernité et notamment du Romantisme. Pour Frenzel, le type « prémonitoire » est une sorte de *songe* primitif résistant en effet à toute modernisation : « Ohne die romantische Sublimierung, Psychologisierung und Technik der Traumdarstellung wären die meisten neueren Traumdichtungen nicht denkbar. Daß die Traumgestaltung der Romantiker trotz ihrer Auslotung der menschlichen Psyche die andere in eine außersinnliche Welt hineinreichende Dimension des Traums nicht negierte, wahrte die Möglichkeit der vorausdeutenden Funktion, durch die er sich in der Dichtung neben Weissagung und Vision stellt und die durch eine einseitig psychologische Auffassung ausgeschieden worden wäre », *Ibid.*, p. 829. En français : « Sans la contribution du Romantisme au rêve – et donc sans sa sublimation, sa psychologisation et sa représentation technique –, une grande partie des œuvres oniriques nouvelles ne seraient même pas pensables. Le fait que la doctrine onirique des romantiques – malgré son exploration de la psyché humaine – ne contredise cette dimension particulière du rêve qui s'étend aussi à un monde extra-sensoriel, a sauvé la fonction prémonitoire du rêve, c'est-à-dire la fonction qui, dans les œuvres littéraires, se situait à côté des prophéties et des visions et qui aurait été éliminée par une vision plus étroitement psychologique ». [C'est nous qui traduisons].

16 Horst S. Daemrich, « Themes and Motifs in Literature : Approaches – Trends – Definition », *The German Quarterly*, vol. 58, n° 4, 1985, p. 566.

le résultat d'une évaluation et d'une perception culturellement déterminées. Cependant, les thèmes et les motifs restent des composantes essentielles de l'œuvre littéraire : leur organisation et leur dynamique au sein du texte fabrique un système de relations qui devient, sous l'œil du lecteur, un réseau immédiatement signifiant ; se répétant non seulement dans l'idiolecte d'un seul auteur, mais aussi dans un ensemble élargi d'œuvres, ces thèmes relèvent en outre des similitudes frappantes entre un texte et l'autre, et justifient ainsi toute approche comparative à la littérature : « themes and motifs [...] establish a literary tradition that transcends time and location ».¹⁷ Dans *Themes & Motifs in Western Literature*, Daemmrich se penche ainsi sur la « tradition littéraire » du rêve et semble privilégier une approche moins historiographique que fonctionnaliste : le rêve n'est considéré que comme un artifice littéraire jouant un rôle bien défini dans l'architecture narrative. Ainsi, la technique littéraire d'introduire des rêves dans les textes donnerait souvent pour résultat la création d'une tension (« create suspense ») ou permettrait à l'auteur d'anticiper des événements futurs (« a crisis, or the tragic fall of a hero »)¹⁸ ; dans la fiction moderne, le rêve jouerait enfin le rôle qui était celui des oracles dans la tragédie ancienne, celui d'anticipation et d'avertissement des menaces à venir. En ce sens, pour Daemmrich, le songe littéraire n'est en effet qu'un « procédé dont la légitimité tire son origine de la conception traditionnelle du rêve prophétique ».¹⁹ Par ailleurs, pour l'auteur de ce dictionnaire, « the dream device » peut être également utilisé pour accentuer les différences entre la réalité et l'univers imaginaire, ou encore pour extérioriser – sous forme concentrée – des désirs refoulés des personnages. L'éventail des exemples analysés est très vaste – allant des rêves de *La Gerusalemme Liberata* à ceux de *Joseph und seine Brüder*, et encore des visions oniriques de Shakespeare à celles de Heinrich von Kleist. Pourtant, l'article se limite à produire un répertoire des rôles – majeurs ou mineurs – du rêve en littérature, et n'offre donc qu'une vision réduite et sans doute trop superficielle de la question.

Le grand dictionnaire édité en 1988 par Jean-Charles Seigneuret consacre au rêve, pour sa part, un article long et bien informé : l'approche choisie est historiographique et aborde le sujet selon trois axes temporels différents (« Antiquity and the Middle Ages ; the Renaissance and Seventeenth Century ; the Eighteenth Century to Modern Period »).²⁰ Après un récapitulatif des principales théories onirologiques qui se sont succédé au fil des siècles, l'auteur passe à une analyse des différentes formes du rêve littéraire : leur variation est

17 *Ibid.*, p. 573.

18 Horst S. et Ingrid Daemmrich, *Themes & Motifs in Western Literature*, Tübingen, Francke Verlag, 1987, p. 94.

19 Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, cit., p. 31.

20 Voir : Manfred Weidhorn, *Dream* in Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York, London, Greenwood Press, 1988, p. 406-414.

ainsi considérée en fonction du genre narratif auquel ces mêmes formes se rapportent et de l'époque à laquelle elles appartiennent. Par-delà le recensement d'exemples, une hypothèse critique est avancée : si le rêve littéraire correspond, dans les œuvres de l'Antiquité, à un artifice ou à un signe prémonitoire, dans les œuvres de la modernité les rêves seraient plutôt l'expression d'une inquiétude, d'un trouble personnel ou collectif, et dépasseraient ainsi le cadre de la seule fonction de signe avant-coureur. Dans la contemporanéité, les formes oniriques qui avaient dominé la scène littéraire pendant si longtemps – des formes telles que l'« objective admonitory dream », la « dream vision » ou le « love lyric dream » – tendent à disparaître pour laisser la place au récit de rêve « psychologique », ou encore à l'onirisme « déployé », aux limites incertaines, qui est celui de Kafka dans *Das Schloss* ou de Joyce dans *Finnegans Wake*.

The major nineteenth-century novelist, anticipating and later articulating the new interest in the unconscious, artistically exploited the anxiety and the symbolic dreams and endowed it with a greater degree of verisimilitude and “surrealist” feverishness. [...] The other dream genres – the divine, diabolic, monitory, and allegorical – have apparently been banished for good from the domain of serious literature.²¹

Le mérite de Manfred Weidhorn, auteur de cette entrée du dictionnaire, est d'avoir proposé non seulement un cadre descriptif du rêve littéraire, de ses formes et de ses genres d'élection, mais d'avoir aussi tenté un premier bilan critique de la question en s'appuyant sur des paramètres spécifiquement historiques – sans négliger, donc, le contexte d'où le rêve littéraire vient et se constitue.

En 2007, un ouvrage de portée véritablement encyclopédique a été édité par un groupe de chercheurs sous la direction de Remo Ceserani, Mario Domenichelli et Pino Fasano. *Il Dizionario dei temi letterari* s'est imposée, depuis une dizaine d'années, comme l'une des publications de référence dans le domaine des études thématiques – dont il reflète en effet un tournant fondamental et un changement important au niveau théorique. Le choix des lemmes ne répondrait plus ici à des constructions pré-établies (ce que Ceserani a défini comme des « preconcette mappe dell'inconcio o dell'immaginario collettivo »),²² mais se baserait plutôt sur la connaissance et la lecture directes des textes. Cette thématologie nouvelle coupe les liens d'attachement qui la reliaient tant à la théorie jungienne de l'inconscient collectif qu'aux dérivations phénoménologiques propres à la critique bachelardienne ; elle refuse également les constructions par « genres », « thème » ou « manières » pratiquées par

21 *Ibid.*, pp. 412-413.

22 Remo Ceserani, « Il punto sulla critica tematica », *Allegoria*, N° 58, 2008, p. 29. En français : « schémas de l'inconscient ou de l'imaginaire collectif construits *a priori* ». [C'est nous qui traduisons].

Northrop Frye dans le domaine nord-américain, ainsi que les doctrines de la mythanalyse développées par Durand dans l'aire française. Cette approche au thème littéraire s'engage dans une tentative de redéfinition du concept même d'imaginaire ; les thèmes, en ce sens, ne relèveraient plus de la seule abstraction théorique, mais d'une opération de lecture à la fois « topologique » et « diachronique », s'exerçant à définir la raison historique et locale de chaque thème ou motif analysé. L'imaginaire n'est conçu dès lors qu'à partir des conditions purement matérielles et historiques.²³ Le critère autour duquel s'organise l'opération de thématisation reste donc la « *concretezza storica* »,²⁴ une dimension en premier lieu temporelle de l'objet littéraire, qui est lu et observé dans ses variations diachroniques tant à l'échelle majeure de l'anthropologie – d'une histoire, donc, de « longue durée » – qu'à celle mineure d'une micro-histoire rythmée par le cours et la succession des existences individuelles.

Il n'est pas étonnant alors que l'article sur le rêve, contenu dans le troisième volume du dictionnaire, soit marqué par l'ampleur de ses références à l'historiographie du récit onirique. Francesco Ghelli, l'auteur de l'article, passe en revue les nombreuses formes que le rêve littéraire a pris au cours des siècles : du rêve « d'origine divine » de la Bible au songe allégorique de la tradition médiévale ; et encore, du rêve baroque – lié à l'inquiétude et au doute métaphysique – au rêve du roman réaliste, du conte « fantastique » et de la tradition borgesienne.

Ce recensement ne se traduit pas, d'ailleurs, par un simple dénombrement de formes et fonctions : deux suggestions y sont formulées quant au statut du *songe* et à ses transformations au cours des époques. Ce qui est affirmé en premier lieu c'est la familiarité entre rêve et sphère du récit ; des contiguïtés étonnantes s'établissent entre ces deux pôles, et le rêve deviendrait ainsi un *analogon* de la littérature elle-même : « [...] il sogno può prestarsi a incarnare per eccesso il fascino dell'immaginario e le capacità di suggestione dei dispositivi di finzione: da lì, il ricorrente paragone di volta in volta fra il sogno e la poesia, il teatro, il cinema ».²⁵ Par ailleurs, l'idée d'une parentèle entre le domaine onirique et celui de la

23 « L'immaginario, in questo senso, è qualcosa di più dell'inconscio [...], qualcosa di più profondo e più denso, e più radicato nelle condizioni materiali e antropologiche della sensibilità, del costume, delle forme di comunicazione, della vita psichica [...] » *Ibid.*, p. 30. En français : « En ce sens, l'imaginaire est quelque chose d'autre [...], quelque chose de plus profond et de plus riche que le seul inconscient : il puise ses racines dans les conditions matérielles et anthropologiques qui président à la sensibilité, aux us et coutumes du temps, aux formes de communication et à la vie psychique [...] ». [C'est nous qui traduisons].

24 *Ibid.*, p. 29.

25 Francesco Ghelli, *Il sogno* in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Vol. III, Torino, Utet, 2007, p. 2279. En français : « Le rêve se prête à représenter, de façon hyperbolique, cette fascination de l'imaginaire et cette capacité de suggestion qui sont propres des dispositifs fictionnels : c'est pourquoi on le compare tour à tour à la poésie, au théâtre et au cinéma ». [C'est nous qui traduisons].

narration, de la fiction ou de l'imaginaire, est bien attestée par plusieurs *onirocritiques*, au point d'être devenue une sorte de lieu commun.

Quant au deuxième point, Ghelli montre et résume les lignes principales d'une théorie évolutive du rêve. Une théorie qui renoue, de plus, avec les principales acquisitions dans le champ de l'anthropologie ou de l'histoire des religions : l'idée centrale porte en effet sur le passage d'une « *civiltà del sogno* » à une « *civiltà della veglia* », ²⁶ qui produirait un changement radical dans le paradigme anthropologique et littéraire du rêve. On passerait ainsi du rêve « mystique », provenant d'une source extérieure et souvent divine, au rêve « laïcisé » et « intérieur » propre à la modernité littéraire et à la tradition freudienne.

Or, cette idée d'une sécularisation du rêve est désormais un acquis certain dans le monde de l'onirologie culturelle, et ne constitue donc pas un apport très original. Cependant, dans son article, Ghelli présente une autre particularité spéciale du rêve littéraire, qui vaut le coup d'être considérée : pour le critique, les manifestations littéraires du *songe* seraient en effet caractérisées par une complexité « synchronique » et par une densité polymorphique sans précédents. Ainsi, le rêve littéraire ne saurait pas se réduire à une dichotomie fixe et nette entre rêve « extérieur » et rêve « intérieur ». On assiste plutôt à un mouvement d'interférence entre les deux : « *Tracce della moderna concezione "laica" del sogno erano presenti fin dall'antichità [...] mentre echi dell'eziologia esterna o soprannaturale del sogno, come pure del suo valore profetico, scandiscono la storia culturale degli ultimi quattro secoli, in letteratura più che altrove* ». ²⁷

L'idée d'une pluralité et transversalité du rêve est importante à plusieurs égards, notamment quant au traitement de l'élément onirique dans la littérature du XX^{ème} siècle. À cette époque-là, le rêve n'est plus un terrain inexploré ; la conception et la fabrication même du récit onirique sont très largement basées sur des savoirs et des pratiques séculaires. Des siècles d'expérimentations ont contribué à définir des formules, des stylèmes et des genres de prédilection pour le *songe* littéraire. C'est pourquoi, à partir d'un simple récit de rêve *moderne*, on pourrait parcourir à rebours le réseau engendré par ses évolutions, ainsi qu'une bonne partie de l'histoire littéraire elle-même. Nous verrons plus loin que l'analyse des sources secondaires et des inter-textes peut en effet se révéler d'une aide précieuse pour la compréhension de nos textes – appartenant, faut-il le rappeler, au « *court siècle* » passé. Ainsi, le lecteur pourra aisément rencontrer dans la littérature contemporaine – et notamment dans notre corpus restreint d'ouvrages – toute une série d'éléments qui

26 Il s'agit de deux termes tirés de la théorie anthropologique de Ernesto De Martino, cités explicitement par Francesco Ghelli. En français : « civilisation du rêve » et « civilisation de la veille ».

27 Francesco Ghelli, *Il sogno*, cit., p. 2282. En français : « On peut trouver des traces de la notion laïque du rêve dans l'Antiquité. De même, les échos d'une étiologie externe ou surnaturelle du rêve, ainsi que de sa valeur prophétique, rythment l'histoire culturelle des quatre derniers siècles, et notamment l'histoire littéraire ». [C'est nous qui traduisons].

renvoient aux grands mythes de l'onirisme littéraire : le paradigme de la *vie/songe*, le *topos* littéraire de l'œuvre dictée pendant le sommeil, l'idée d'une indiscernabilité de la veille du rêve, pour ne citer que les principaux.

De toute façon, de ce bref panorama il ressort déjà que, même dans les dictionnaires, certains sujets sont plus abordés que d'autres. « Thématiser » le rêve signifierait principalement se pencher sur certains genres, certains auteurs et certaines fonctions qui, au cours des siècles, ont offert une image particulièrement complète ou esthétiquement remarquable de l'onirisme littéraire.

Deux « fonctions », en premier lieu, ont bénéficié d'une attention particulière de la part des chercheurs. D'un côté, le rêve-avertissement, dont la manifestation la plus évidente se trouve dans les œuvres de l'Antiquité. De l'autre côté, le rêve « intérieur » propre aux œuvres modernes : un *songe* donc entièrement individuel qui restitue, sous forme codifiée, le monde intérieur du personnage endormi. Le premier type de rêve est employé, comme le dit Frenzel, en guise de « *Spannungsmittel* » ou de dispositif de prolepse. Le deuxième, à l'opposé, tourne tout autour du personnage, et est donc utilisé par le romancier pour détailler au mieux les différents sujets de son œuvre, les rendant entièrement communicables et pour ainsi *transparents* au regard du lecteur.²⁸

28 C'est notamment l'opinion d'un autre spécialiste d'onirisme littéraire, le critique italien Fabio Vittorini, qui dans sa monographie sur les rêves dans l'opéra lyrique écrit : « I sogni raccontati, con la loro più o meno stilizzata messa in scena dell'inconscio, sono particelle del segno-personaggio che, anche grazie alla loro frequente (almeno iniziale) aura enigmatica, contribuiscono in misura determinante a creare l'illusione testuale del movimento interiore e della naturalezza. Funzendo da suggestive localizzazioni dell'effetto-personalità, essi ci illudono che la somma dei tratti costitutivi del personaggio, di cui talvolta si propongono come luoghi di confluenza o come equivalenti sostituiti 'sia supplementata da un resto prezioso (qualcosa come l'individualità[...])', che, mentre contribuisce a costruire il carattere, ne attenua la 'forza sistematrice'. [...] Se il testo non produce che un diagramma del personaggio, cioè una rappresentazione priva di ogni spazio o tempo [...], il racconto di sogno appare come un segmento di quel diagramma, in cui, sospese programmaticamente le categorie di spazio e tempo, il personaggio entra in ridondanza con se stesso, in una ginnastica semantica vertiginosa, talvolta svelandosi e risolvendo d'un colpo tutti i suoi enigmi, talvolta generando nuovi enigmi la cui soluzione è rimandata a momenti successivi della storia o silenziosamente sospinta fuori dal testo », Fabio Vittorini, *Il sogno all'opera: racconti onirici e testi melodrammatici*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 42. En français : « En mettant en scène l'inconscient d'une manière plus ou moins stylisée, les rêves racontés peuvent être considérés comme des *particules* du *signe-personnage*. Ayant, du moins au début, une sorte d'aura énigmatique, ces rêves contribuent de manière déterminante à créer l'illusion textuelle d'un mouvement intérieur et naturel. Étant utilisés en guise de *marques* de la *personnalité*, ces rêves nous sont proposés comme des espaces de confluence ou comme des équivalents du personnage ; ils nous persuadent ainsi que la somme des traits distinctifs d'un personnage 'est augmentée par une sorte de résidu précieux (quelque chose comme l'individualité)' qui contribue à la fois à définir et à diminuer le caractère et sa force de systématisation. [...] Si le texte ne produit qu'un diagramme du personnage, c'est-à-dire une représentation dépourvue d'espace et de temps, le récit de rêve apparaît comme un segment de ce même diagramme, dans lequel les catégories d'espace et de temps se trouvent suspendues et le personnage entre en *redondance* avec soi-même, dans une gymnastique sémantique vertigineuse ; ainsi, à travers le récit de rêve, le personnage peut tantôt se dévoiler et résoudre d'un seul coup toutes ses énigmes, tantôt générer

Quant aux genres, le rêve correspondrait pour la plupart à trois principales catégories de textes. En premier lieu, la *visio* eschatologique où le rêve fait office d'authentique récit-cadre. Des cas exemplaires sont fournis par des œuvres telles que le *Roman de la Rose*, *L'amorosa visione* de Boccace ou les poèmes oniriques de Chaucer (*House of Fame* ; *Parlament of Foules*) ; la *Commedia* de Dante elle-même a été souvent interprétée comme une sorte de « macro-rêve » à l'intérieur duquel le poète s'endort, rêve et se réveille à plusieurs reprises. Dans la littérature médiévale, donc, le *songe* servirait comme cadre narratif pour introduire ou justifier des longues digressions à caractère allégorique ou, encore, pour « préfacier » les voyages imaginaires du protagoniste. Le genre de la « dream-vision », bien répandu tant dans la littérature d'édification que dans celle à prétention philosophique,²⁹ survit et se développe aussi à l'époque de la Renaissance (contentons-nous de citer, à ce propos, des œuvres telles que *Los sueños* de Quevedo ou *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan). Comme Jean-Daniel Gollut l'affirme très correctement, « le songe poétique ou romanesque du Moyen-Age ou de la Renaissance [...] reste essentiellement un *procédé*, un *artifice* d'exposition ». ³⁰ De plus, ne répondant aux exigences de vraisemblance qui seront propres au roman réaliste, le *songe* médiéval est souvent dépourvu du caractère illogique et incohérent du rêve moderne.

Le deuxième sous-genre littéraire spécifiquement lié au rêve est la poésie courtoise et lyrique : le songe d'amour, très prisé dans le lyrisme ancien et médiéval (Properce, Heinrich von Morungen, Pétrarque), va ainsi connaître une fortune considérable et il se retrouvera aussi chez du Bellay ou Ronsard. Ce même songe, d'ailleurs, pourra se décliner en formes diversifiées (érotique, parodique etc.), en sortant donc du cadre étroitement néoplatonicien de la poésie pétrarquiste et ficinienne.

d'autres énigmes, dont la solution est renvoyée à plus tard ou poussée hors du cadre du récit ». [C'est nous qui traduisons].

29 Dans ce cas, donc, il ne s'agirait que d'une convention littéraire. Jean-Daniel Gollut cite également, dans le premier chapitre de son ouvrage, les genres qui ont le plus contribué à la stabilisation de ce type de rêves : la *Visio*, le Voyage dans l'au-delà et l'Aventure allégorique. « Le recours au récit d'un songe réel ou fictif, à la description d'une vision, d'un voyage imaginaire dans l'autre monde, est un procédé rhétorique familier à la Bible comme à la littérature classique. Les auteurs religieux y ont trouvé un moyen commode de diffuser des préceptes et des exemples moraux et d'illustrer des monitions, prédications, avertissements au pécheur, peut-être aussi une forme de réaction des clercs et de l'Église aux empiétements des laïcs et du pouvoir séculier, d'autant plus facilement que la Vision comme le Voyage dans l'autre monde répondait à la fois à la dilection de l'écrivain et à celle du public, lettré ou non, pour le merveilleux [...] Employé de source immémoriale pour exprimer des idées eschatologiques, le procédé jouit de la plus grande fortune dans l'Europe médiévale », Henry Spitzmuller, *Poésie latine chrétienne du Moyen-Age, III – XV s.*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971, pp. 1883-1884 ; et « Innombrables sont au Moyen-Age les poèmes où l'aventure allégorique est vécue par le narrateur en songe. [...] », Michael Zink, « Séduire, endormir. Note sur les premiers vers d'un poème du XV s », *Littérature*, n° 23, 1976, p. 117, cité par Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, pp. 47-48n.

30

Ibid., p. 22.

Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle, et notamment dans le genre romanesque, que le récit de rêve « moderne », psychologique, pleinement « laïcisé », atteint à sa pleine formulation. Le songe sécularisé de l'âge contemporaine ne figurerait, dans le roman réaliste et moderniste, que comme élément ornemental, détail supplémentaire utilisé pour *mettre en mots* l'univers intime d'un ou plusieurs acteurs du récit : il est « trattato alla stregua di una componente fra le altre della vita mentale dei personaggi ». ³¹ Certes, le rêve romanesque ne se laisse reconduire à aucune forme simple, étant donné la nature polymorphe du même genre roman ; il est pourtant indéniable que le songe littéraire, relancé par la doctrine freudienne, a trouvé dans le roman moderne ses mêmes conditions de renouvellement et de réélaboration. Malgré le refus opposé par nombre de romanciers à la psychanalyse, ce n'est en effet qu'à partir de la *Traumdeutung* freudienne, que le rêve littéraire acquiert une pleine affirmation esthétique ; pour la majorité des critiques, c'est donc grâce à Freud que « si impone il postulato che i sogni siano significativi e come tali degni di essere raccontati ». ³²

D'autres genres tels que la fable, le conte merveilleux, le journal onirique, sont à maintes reprises évoqués par la critique dans une tentative – toujours mise partiellement en échec et toujours reprise – de recensement complet des formes et des différents prestiges de l'onirisme littéraire.

Il n'est pas alors surprenant que, parmi les auteurs les plus cités dans le domaine contemporain, on retrouve surtout les noms de Kafka, Ionesco et Borges. L'une des suggestions les plus intéressantes émise par ces études thématiques se résume en effet à une question : comment pourrait-on définir « l'onirisme » à une époque post-freudienne ? Dans la majorité des cas, la réponse correspond à une évocation directe des auteurs de l'absurde, et de Kafka en particulier. L'auteur pragois serait en effet celui qui seul « a résolu le problème littéraire du rêve » : ³³ c'est à partir de ses fables cauchemardesques que la littérature aurait connu un autre type d'onirisme. Si l'attention des romanciers réalistes était portée essentiellement sur le rêve en tant que phénomène rigidement contenu dans le cadre du sommeil, et donc nettement séparable de l'univers de la veille, pour les auteurs du fantastique kafkaïen le rêve n'aurait plus de contours bien définis. Comme le dit Francesco Ghelli, « è come se l'illogicità del sogno fosse sconfinata nella realtà, fuoriuscendo dai segmenti un tempo ben delimitati dei racconti onirici ». ³⁴

31 Francesco Ghelli, *Il sogno*, cit., p. 2283. En français : « [le rêve est] considéré comme rien d'autre qu'un élément, parmi tant d'autres, de la vie mentale des personnages ». [C'est nous qui traduisons].

32 *Ibid.*, p. 2284. En français : « Un axiome s'impose alors : les rêves sont significatifs et, par conséquent, dignes d'être racontés ». [C'est nous qui traduisons].

33 Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 130.

34 Francesco Ghelli, *Il sogno*, cit., p. 2284. « C'est comme si le caractère illogique du

Manfred Weidhorn affirme également que la littérature onirique – à la moitié du XX^{ème} siècle – correspondrait en grande partie avec l'absurde. Nous ne sommes plus dans le champ délimité du récit de rêve réaliste, où le segment onirique était bien détaché, mis en relief par rapport à une toile de fond correspondant à l'univers éveillé ; à l'époque contemporaine, les signaux liminaires – l'endormissement et le réveil – disparaissent et l'atmosphère incohérente du rêve semble d'emblée s'étendre à tous les niveaux du discours, et de la réalité qui en est le produit. « Such creations are in effect the old dream-visions but with the frame and dreamer absent » :³⁵ l'idée d'un onirisme aux bords indistincts est en effet l'un des grands acquis de la *thématique* en matière de rêve – et il s'agit donc d'un aspect sur lequel il faudra revenir plus loin au cours de notre étude.

Les grands dictionnaires thématiques nous offrent donc un panorama général des formes, des fonctions et des genres du rêve, en établissant un panthéon d'auteurs et un canon d'œuvres étroitement liés au *songe* et à ses manifestations multiples : au fil des ans, la critique a ainsi produit un portrait du thème onirique – il faut l'admettre – complet et complexe, au point que l'on peut être tenté de juger la question du rêve littéraire suffisamment éclairée.

L'une des difficultés que la critique a dû affronter consiste pourtant dans le fait que le rêve est à bien des égards un « thème de long cours », sinon un « archi-thème ».³⁶ Comme l'a justement noté Clotilde Bertoni, ces thèmes « de long cours » sont ambigus et ambivalents. Ils comportent à la fois des avantages et des risques, « stimolanti e coercitivi, orientano ma insieme imbrigliano la fantasia e la ricezione, assicurano alla creatività sia un alveo che un argine ».³⁷ Extrêmement variés et variables, ils produisent de mutations infinies, se constituent parfois en un langage à part entière et engendrent souvent des sous-formes ou des sous-thèmes. Par conséquent, si d'un côté ces thèmes pour ainsi dire « majeurs » se prêtent à toute sorte d'interprétation, stimulant le discours et le débat critique, de l'autre côté ils restent toujours à l'écart d'une définition unitaire et pleinement satisfaisante. Toute tentative d'englober le rêve dans une théorie générale ne finit donc que par se limiter à un recensement sans doute trop général et somme toute imprécis.

rêve débordait dans le réel : il sort du cadre bien délimité qui était autrefois celui du récit onirique ». [C'est nous qui traduisons].

35 Manfred Weidhorn, *Dream*, cit., p. 414.

36 Pour une définition de « thème de long cours » (« tema di lunga durata ») ou « archi-thème » (« arcitema »), voir en particulier : Clotilde Bertoni e Massimo Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?* in Franco Moretti (dir.), *Il romanzo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-58.

37 Clotilde Bertoni, « Rischi e risorde dello studio dei temi : percorsi possibili », *Allegoria*, n° 58, 2008, p. 11. En français : « [ils sont] à la fois stimulants et contraignants, orientent et limitent, encouragent et mettent un frein à la fois à la fantaisie et à la créativité ». [C'est nous qui traduisons].

En effet, notre ambition est différente : il s'agira d'analyser le rôle, les formes et le sens esthétique que le rêve prend quand il entre en relation avec un système d'écriture précis. Il n'est plus question aujourd'hui d'élaborer une vision globale, un cadre historiographique complet du rêve en littérature – ce qui a été déjà tenté par une multitude de chercheurs. Nous avons donc décidé de nous laisser détourner de la voie directe, celle qui du rêve prophétique mène par exemple aux cauchemars indéfinis de Kafka, et de nous orienter vers un groupe d'œuvres et d'auteurs moins explicitement liés au paradigme du rêve que les précédents : c'est sur ces œuvres-là qu'il y a peut-être encore de profit à traire.

Par ailleurs, le récit de rêve a été soumis, au cours des siècles, à un procès de banalisation et de réduction de ses possibilités esthétiques ; on peut sans crainte affirmer qu'il serait difficile de trouver, dans la vaste littérature romanesque du XX^{ème} siècle, un auteur qui n'ait pas mentionné un épisode onirique lié à la vie nocturne d'un ou plusieurs de ses personnages – et ce, pour ne rester qu'au roman et au « récit de rêve » expressément défini comme tel. Le rêve semble donc être devenu un artifice ordinaire, un sujet trop rebattu au point que l'affirmation attribuée à Henry James – « tell a dream, lose a reader » – est désormais l'une des règles fondamentales de l'écriture créative.

Quelle tâche nous impose donc un « archi-thème » tel que le rêve ? Notre ambition a été d'identifier, dans l'ensemble presque infini de textes évoquant le songe, des œuvres où le thème onirique ne se limite pas à la seule apparition, mais s'engage plutôt à créer un réseau signifiant. En ce sens, « thématiser » le rêve signifie pour nous chercher des textes où celui-ci entre en consonance avec les formes, les attributs et les enjeux fondamentaux posés par l'opération scripturaire, ainsi que par la structure générale de l'œuvre analysée. Le défi majeur consiste en effet en cela : identifier, parmi les innombrables rêves mis par écrit en littérature, ceux qui ne se réduisent pas à une simple parenthèse, à une divagation, voire à un jeu offert au lecteur par le romancier pour mieux caractériser ses personnages. Face à ces rêves, la critique a appliqué à son objet d'analyse une segmentation souvent trop artificielle : les rêves sont extraits et isolés du reste de l'œuvre dont ils font partie, ils sont lus et analysés comme des éléments indépendants, en se prêtant ainsi aux interprétations les plus fantaisistes. Si faisant, la plupart des fois, le texte est manipulé à des fins extra-littéraires et, comme Bellemin-Noël l'affirme, au lieu de reposer sur « des liaisons validées par les positions et les marques phonético-sémantiques des mots », la lecture critique s'appuie dans ce cas sur les associations d'un « lecteur en pleine fantaisie ».³⁸

Quelles mesures faut-il donc prendre pour remédier à cette approche quelque peu instrumentale au rêve littéraire ? Pour notre part, en effet, nous estimons devoir

considérer le texte dans son ensemble pour en dégager la structure générale, tout en restant attentif à une échelle inférieure – celle, en l’occurrence, du thème onirique.

Le but des paragraphes suivants sera donc d’esquisser le cadre du projet et l’architecture générale de notre recherche : pour faire cela, nous reviendrons brièvement sur la même notion de « thème » et sur les implications apportées par la thématique à l’étude des textes.

Thème et thématique : propositions de méthode.

Une étude approfondie du thème et un repérage des formes multiples qu’il peut emprunter ne peuvent donc être envisagés qu’à travers des prémisses méthodologiques et définitionnelles méticuleuses. Ainsi, c’est dans la variété de solutions proposées et dans la difficulté même à définir le « thème » que réside en quelque sorte son intérêt spécifique. Sans vouloir nous attarder sur une question qui mériterait une réflexion plus approfondie, nous nous bornons ici à détailler un peu plus notre propre idée de thème et de critique thématique. Comment comprendre et structurer une recherche de ce type portant sur le rêve ? Quels outils et quels moyens pour mettre en place une *thématique* centrée sur un sujet vaste et complexe tel celui qui nous a été proposé ?

En littérature, on le sait, le thème est plus qu’un simple segment ou un simple énoncé. La critique thématique elle-même – et notamment celle inscrite dans la voie ouverte par Bachelard, Poulet, Richard etc. – puise ses racines dans un horizon philosophique précis : celui de la phénoménologie existentielle.³⁹ Ainsi, le thème ne saurait pas se limiter à l’expression d’un simple « contenu » ou d’une simple « forme » : il serait plutôt l’expression d’une « relation affective » qui relie le sujet au monde sensible. À l’opposé de l’hypothèse formaliste, la critique thématique s’attache à étudier le paysage intérieur de tel ou tel auteur, son monde sensible et son univers d’écriture à partir de ces « principes parallèles d’organisation »⁴⁰ que sont les thèmes. Bien qu’elle produise parfois une critique trop subjective ou impressionniste, cette intuition phénoménologique peut néanmoins suggérer une approche améliorée à l’étude du thème-rêve. Approche qui trouve par ailleurs un écho non négligeable dans les hypothèses plus récentes de la critique *thématique*. Certes, le thème, et notamment le thème-rêve, est à la fois une « construction » de contenu et un « schème formel » ;⁴¹ mais ce n’est qu’en relation avec un substrat plus profond et originaire – celui notamment du monde idéologique de l’auteur et des conditions génétiques de l’oeuvre – qu’il prend véritablement tout son sens.

39 Voir à ce propos : Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1998, pp. 79-91.

40 Jean-Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, cit., p. 15.

41 Voir : Jean Rousset, *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Cori, 1970, p. XV.

Ainsi, avec Richard et les autres critiques « phénoménologiques », nous ne sommes pas loin de cette autre définition de thème, « forme de l'expérience », qu'a proposé le critique italien Mario Domenichelli dans un article paru en 2008 : « I temi, per noi, sono la forma dell'esperienza, dell'*Erlebnis*, a più stretto e immediato contatto con ciò che si vuole rappresentare, il modo in cui l'esperienza si rende percepibile come rappresentazione che fissa la memoria come storia, personale e collettiva, e la rende collettivamente rappresentabile come tradizione ». ⁴² Si pour les critiques français le thème s'enracinait dans un cosmos originel et primitif – ce que Richard définissait « la matière et comme le sol de l'expérience créatrice » –, ⁴³ pour Domenichelli – et pour la critique italienne en général – il faudrait plutôt revenir à la « source » génétique, historique et idéologique de chaque thème ou texte considéré. Si d'un côté la critique italienne partage, avec l'École de Genève, une conception élargie et anti-formaliste du thème, elle se distingue néanmoins par son idée historiographique, pour ainsi dire « matérialiste », du même « thème » littéraire.

Or, nous savons que, étant donné leur nature fragmentaire et parfois rhapsodique, les récits de rêves peuvent aisément être étudiés comme des « éléments discontinus du texte », ⁴⁴ des objet épars ou de « sèmes nucléaires » ⁴⁵ autour desquels s'organise l'opération de thématization. Le « thème » ne serait ainsi qu'un agrégat, une construction dont l'assemblage s'effectue à partir d'un nombre indéfini de segments textuels manifestant tous une même catégorie macro-structurale. En effet, il s'agirait là d'une définition basilaire, presque élémentaire des procédés propres à la critique thématique. De plus, le rêve – comme nous l'avons déjà suggéré – se prête particulièrement bien à cette segmentation, et il ne serait pas difficile alors de rassembler un groupe considérable d'œuvres – chacune différente, mais toutes incluant un ou plusieurs récits oniriques – autour du « sème » du rêve. Si faisant, on risque toutefois de négliger les aspects formels et littéraires des œuvres considérées, leur moment génétique et enfin leur identité historico-littéraire. ⁴⁶

42 Mario Domenichelli, « L'immaginario reticolare : memoria personale, memoria culturale e tematologia », *Allegoria*, n° 58, 2008, p. 42. En français : « Les thèmes sont, d'après nous, la forme de l'expérience, de l'*Erlebnis*, étroitement liés à ce que l'on veut représenter ; ils sont les moyens dont dispose l'expérience pour se rendre perceptible, pour se constituer en une représentation qui fixe la mémoire en la rendant histoire personnelle ou collective ; une mémoire qui devient représentable, pour la communauté toute entière, comme tradition ». [C'est nous qui traduisons].

43 Jean-Pierre Richard cité par Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », cit., p. 83.

44 Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème ? », *Poétique*, n° 64, novembre 1985, p. 399.

45 Voir : Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », cit., p. 85.

46 En cela, nous partageons l'opinion de Romano Luperini, selon laquelle la critique thématique ne doit pas finir par considérer les textes comme les seuls documents d'un thème, mais elle doit plutôt redécouvrir et se tourner vers « l'identité esthétique qui fait d'une œuvre un *unicum* non réitérable ». Voir à ce propos : Romano Luperini, « Littérature, anthropologie et critique

En ce sens, nous faisons nôtre l'idée qu'une *thématique* ne devrait pas se tourner uniquement vers l'univers archétypologique des « structures imaginaires ». Au contraire, le moment archéologique – l'analyse qui conçoit le « thème » en tant qu'archétype, source ou substance – doit se joindre et même se subordonner à une recherche génétique – l'approche qui pense le « thème » plutôt en termes de *dynamis*, de processus ou de survivance. En effet, le rêve ne serait pas, d'après nous, un objet si loin de l'histoire qu'on le croit couramment. Il a vécu, au cours des siècles, un changement important de formes, rôles et genres et cette variation témoignerait, à elle seule, d'une appartenance du rêve à l'ordre de l'histoire.

De plus, l'idée d'une archétypologie onirique nous semblait d'autant plus faible que notre recherche devait se limiter aux confins de la seule Europe ; en effet, le rêve, du point de vue de ses images primitives, récurrentes ou originelles, est un phénomène universel, et il ne saurait pas se limiter à la seule échelle européenne.⁴⁷ La seule façon de justifier une *thématique* du rêve sur base continentale, c'était donc de concevoir le thème non pas comme un « archétype », mais plutôt comme une mémoire culturelle et construite.

On revient donc à la définition de Domenichelli : « i temi costituiscono la tradizione in quanto memoria collettiva e immaginario inteso come insieme di figure in cui prende forma, si rappresenta l'esperienza secondo modalità epocalmente variabili e definibili ».⁴⁸ Dans les textes de notre corpus, le rêve n'est pas peut-être le « thème principal », le « principe concret d'organisation » qui soutient et forme « l'invisible architecture »⁴⁹ de l'œuvre elle-même. Il n'est pas par exemple un « récit-cadre » comme dans le genre de la *dream vision*, ni le principe esthétique et philosophique qui soutient la structure toute entière du discours, comme c'est le cas pour le drame baroque et caldéronien de *La vida es sueño*. Cependant, il joue encore un rôle fondamental dans la traduction et dans la *mise en forme* de l'expérience (en l'occurrence celle tragique de la déportation et de la survivance aux camps) : c'est en

thématique », cit., pp. 32-33.

47 En particulier, ce sont les anthropologues qui ont souligné le caractère transversal et véritablement universel de certaines caractéristiques du rêve. Par exemple, l'idée que le rêve serait l'une des manifestations de la divinité – c'est-à-dire une sorte de monde ultra-terrain en communication avec l'au-delà – est un véritable *topos* des oniologies mondiales (un élément appartenant tant à la culture européenne qu'à celle amérindienne ou islamique). En ce qui concerne la littérature, et pour ne rester qu'à un seul exemple, la « *dream vision* », genre typiquement médiéval et bien représenté dans l'aire anglo-saxonne, est également très présent dans d'autres contextes littéraires : contentons-nous de mentionner le *Kuung mong, Le rêve de neuf nuages*, roman coréen du XVII^{ème} siècle qui fait du rêve son récit-cadre, et constitue un prototype pour nombreuses ouvrages fictionnelles et allégoriques du monde asiatique.

48 Mario Domenichelli, « L'immaginario reticolare : memoria personale, memoria culturale e tematologia », cit., p. 42. En français : « les thèmes constituent la tradition en tant que mémoire collective et imaginaire ; un imaginaire conçu comme un ensemble de figures où l'expérience prend forme selon des modalités définissables et variables selon les époques ». [C'est nous qui traduisons].

49 Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cit., p. 24.

ce sens qu'il constitue un « thème » important, puisqu'il coïncide en large partie avec les dispositions de l'écriture et il contribue à circonscrire le champ même du dicible dans ses rapports avec le devenir historique. Il représenterait donc, dans la majorité des cas, une concrétion, un dispositif d'énonciation dont l'objectif serait celui de donner voix à l'*Erlebnis*, à l'expérience des auteurs-témoins : c'est en ce sens que l'on parle donc du « thème », et du thème-rêve en particulier, comme « forme de l'expérience ».

Si nous acceptons cette idée, il nous sera alors plus facile de concevoir la *thématique* en termes non plus étroitement positivistes, mais aussi herméneutiques. Renouer avec l'herméneutique, c'est renouer avec une doctrine qui ne néglige pas l'ordre matériel des contenus, et qui nous conduit à tenir compte de l'expérience du vécu, du plan formel de réalisation du thème et du caractère subjectif et singulier de chaque œuvre d'art. Il ne s'agirait plus de « découper » les scènes du rêve en tableaux distincts et non communicants, mais de chercher à observer l'interaction entre le rêve et son contexte, voire entre le rêve et l'ordre général de l'écriture.

Notre étude portera donc avant tout sur la technique narrative et sur les procédés stylistiques que tel ou auteur ont employé dans le traitement du thème-rêve : si le choix d'un thème tel que celui onirique peut en effet expliquer celui d'un mode narratif (notamment le « récit de rêve » ou la divagation oniroïde), il arrive aussi que le traitement narratif de ce thème soit révélateur du sens attribué à tel ou tel motif. Pour définir la signification précise que le thème du rêve prend dans une œuvre donnée, un va-et-vient constant entre thématique et mode d'écriture se montre donc nécessaire.

Notre recherche s'inscrit ainsi d'une part dans la voie « herméneutique » et matérialiste qui a été définie par les critiques italiens dans la revue *Allegoria* et, d'autre part, dans la voie tracée par la thématique française d'inspiration structurale. On ne saurait donc parvenir au sens propre du thème qu'à travers une étude serrée de sa *mise en texte*. Comme le dit le critique Michel Collot, « l'intuition phénoménologique doit donc être complétée par une analyse textuelle et par une démarche structurale ».⁵⁰ En ce sens, l'organisation de notre étude suit en bonne partie les principes exposés par Collot d'un « horizon interne » et d'un « horizon externe » du thème.

En parcourant minutieusement le(s) texte(s), il sera ainsi possible de dresser un inventaire exhaustif et, ensuite, de produire une mise en perspective des différentes occurrences du thème : c'est à travers cet ensemble de phénomènes inscrits dans l'œuvre (réurrences, occurrences, co-occurrences etc) qu'il sera possible de tracer les lignes principales d'un horizon thématique « interne », ce qui comprend les différentes variations quantitatives et

50

Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », cit., p. 85.

qualitatives auxquelles le signifié du rêve se prête et les motifs concrets dans lesquels il est impliqué. D'une part, à un niveau micro-structurel, nous observerons donc les différents degrés d'élaboration des thèmes oniriques, leur poids spécifique en fonction du volume et de la structure textuelle, ainsi que leur variation sur le plan du style et des images évoquées.

Une attention particulière sera portée aux différents rôles et modes expressifs de l'onirisme. On considérera en premier lieu sa relation avec un mode de représentation anti-mimétique et une fonction « irréaliseante » du discours (le rêve comme « mode » du discours). Dans ce cadre, nous souhaitons démontrer que la littérature *shoatique* utilise le rêve en premier lieu comme dispositif discursif, renouant en cela avec la tradition de l'absurde et du grotesque, qui fait du rêve non pas un « contenu », mais surtout une « forme » du récit.

Ensuite, nous considérerons le rôle du rêve comme métaphore ou, plus en général, comme « trope » pour énoncer la crise générale de toute ontologie ou logique conventionnelle (le rêve comme « figure du discours»). Dans ce contexte, une attention particulière sera portée à la réélaboration, dans la littérature testimoniale, du paradigme traditionnel de la *vie-songe* et à ses conséquences au niveau textuel.

En général, ceux deux premiers aspects de la *mise en texte* du rêve nous conduiront à observer comment le texte testimonial prend ses distances du modèle narratif propre à l'historiographie ou au document d'archives : d'une certaine manière, c'est aussi à travers *l'écriture onirique*, que le témoignage arrive à abandonner les modes propres du récit neutre, documentaire, classiquement rivé aux faits, pour embrasser plutôt une diction puissamment littéraire, antimimétique et *déréalisante*.

Enfin, une troisième partie de notre recherche sera consacrée à la représentation du rêve en tant que phénomène de la vie intime du sujet – et donc à sa réalisation comme « récit de rêve » situé entre les seuils bien définis de l'endormissement et du réveil.

Ces trois points constituent – dans les grandes lignes – l'architecture globale de la recherche : il s'agira d'étudier comment les écrivains de notre corpus *écrivent* l'onirisme et *représentent* le rêve. Une dernière partie sera consacrée à *interpréter* cette littérature onirique selon différents angles, en proposant ainsi une vision autant que possible élargie et polyperspectiviste : en particulier, nous proposerons trois pistes interprétatives (philosophiques, historique, littéraire) pour notre thème, en essayant ainsi de briser le carcan constitué par un système de référence étroitement symbolique/psychologique et de suivre, parallèlement, les différents mouvements d'une histoire culturelle de l'onirisme.

D'un autre côté, la signification du thème est comme le dit Collot, « relationnelle ou diacritique », et elle « ne se précise qu'en fonction des différents signifiés du texte avec

lesquels le thème s'associent électivement, par affinité ou par contraste ». ⁵¹ Ceci est d'autant plus vrai que le rêve est un phénomène aux limites incertaines, vagues, se confondant avec un vaste champ de phénomènes alliés tels que la vision, l'hallucination, la folie etc. Le travail de la thématique doit donc reposer sur la reconstruction d'un réseau vaste et complexe, celui des relations qui unissent chaque thème aux autres thèmes, voisins ou antithétiques, de l'œuvre. Ce n'est qu'à partir de cet horizon relationnel que l'on pourra mettre en place une lecture véritablement thématique du texte choisi. ⁵²

Ainsi, pour cerner la place du rêve dans l'économie structurale des œuvres testimoniales, il nous est paru opportun de le confronter à un autre thème majeur ou « archi-thème » : celui de la nuit, un authentique « mythe » qui, selon Béguin, s'établirait comme le rêve à l'époque du Romantisme. Nous avons choisi de partir de ce qu'on peut appeler un authentique « hors-thème » parce que, en analysant la *nuit*, nous posons en quelque sorte un cadre de référence extérieur, qui peut nous introduire d'une manière sans doute indirecte mais tout aussi efficace, à l'univers tant idéologique qu'esthétique des œuvres analysées. Considérée comme une espèce de *catégorie gnoséologique*, la « nuit » suggère aussi une manière particulière d'aborder mentalement nos textes, de les lire et de les examiner, prenant d'emblée une valeur non seulement pragmatique, mais aussi éthique ou morale.

Constituant l'architecture formelle de notre recherche, ce plan correspond en effet à une structure sémantique : elle cherche à observer le rêve tant dans ses réalisations internes (textuelles) que dans ses relations externes (ou extra-textuelles). Et cet « extra-texte » ne se réduit pas, par ailleurs, au seul sous-ensemble dessiné par la « nuit » : il comprendra aussi toutes les connotations culturelles attachées au même thème central. Si le processus de thématization se situe donc dans l'espace d'une écriture/lecture exclusive et non réitérable, ce même processus portera souvent la trace de suggestions culturelles, d'influences et de survivances : et c'est la raison pour laquelle notre étude thématique s'attachera aussi à comprendre les transformations du thème-rêve dans un contexte historique élargi – sans négliger, donc, les plans généraux de l'histoire des idées et de l'histoire littéraire.

Cette première partie, assez longue mais néanmoins indispensable, sur la notion de « thème » et ses dérivés s'est donc tout naturellement imposée non seulement afin de mettre en lumière son apparition dans le domaine de l'oniologie littéraire, mais aussi dans le but de

51 *Ibid.*, p. 86.

52 À ce propos, Collot cite une fois encore Jean-Pierre Richard : « Chaque objet, une fois reconnu dans ses catégories constitutives s'ouvre, rayonne vers une multitude d'autres, ceux qui se situent, à travers tout l'espace du livre, dans la perspective [...] de ces catégories fondamentales elles-mêmes [...]. À la limite chaque motif *ne peut être lu que dans l'horizon virtuel de tous les autres*, à travers la trame de toutes les relations qui les unissent à lui », Jean-Pierre Richard, « La critique thématique en France » cité par Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », cit., p. 87.

situer notre recherche par rapport à un cadre théorique et à une méthodologie bien définis. On peut dire, pour récapituler, que le thème du rêve sera observé en tant que « forme de l'expérience », et donc comme dispositif formel ou mode narratif s'attachant à traduire, sous forme écrite, une qualité expérientielle et un rapport au monde historiquement connotés ; que ce « thème », étant le produit d'une identité et d'une mémoire, individuelles ou collectives, s'inscrit donc dans le double registre de l'enquête philosophique, historique et idéologique et de celle, formaliste, d'une analyse structurale de la réalisation textuelle. Ce n'est que par cette double démarche que le rêve pourra sortir du cadre étroit d'une critique unilatérale ou trop dévoyée par une idée autoréférentielle du thème considéré.

La question serait alors de choisir, dans le vaste horizon d'œuvres citant un ou plusieurs épisodes oniriques, celles qui peuvent nous apporter un regard neuf et enrichissant sur le sujet et qui, en même temps, savent réaliser une corrélation profonde entre enjeux scripturaires et thématization onirique.

EUROPE, LITTÉRATURE, MÉMOIRE.

Ustedes quieren comprobar que sus pesadillas son mentira. También yo he tenido esas pesadillas, ¿quién puede dormir hoy en día? ¿Quién puede dormir con tantos trenes viajando en la noche? Trenes que viajan de noche, eso es Europa para mí. En esos trenes viajan nuestras pesadillas.
J. MAYORGA

La littérature européenne : théories et outils de recherche.

Nous avons fait le choix de privilégier la définition du thème « forme de l'expérience » qu'avait proposée Mario Domenichelli. Le thème, et dans notre cas le thème-rêve, coïnciderait donc non pas avec le « sujet » du discours, mais avec une sorte de catégorie formelle constituant l'interface, la zone de contact et d'échange entre expérience et expérience esthétique, « tra vita e letteratura ». « Si tratta di *forme formanti* [...] che estetizzano l'esperienza, e dunque la comunicano in modo riconoscibile, in forma comune, andando veramente a comporre il dialetto della tribù, o il suo immaginario [...] ».¹

Si nous insistons sur cette définition, c'est que, conçue de cette manière, la notion de thème nous amène directement à une deuxième grande question : celle de l'identité et de la littérature européenne. L'une des contraintes imposées par notre laboratoire de recherche était de limiter le corpus de textes analysés au seul contexte européen. Or, si d'un côté il n'est pas question ici de rentrer dans un débat qui dépasse le cadre de cette étude, il est toutefois important, de l'autre côté, d'y faire allusion car il est à l'origine de plusieurs de nos choix méthodologiques, y compris celui du corpus.

Lorsque le chercheur se pose de traiter un thème tel que le rêve dans un contexte étroitement européen, il doit aussi, dans la mesure du possible, se poser plusieurs questions préliminaires. En premier lieu, celle formulée par Domenichelli : si le thème appartient au « langage de la tribu » et constitue donc la marque d'une identité spécifique, est-il possible de définir « l'identité européenne » à partir de l'ensemble de ses thèmes ?

1 Mario Domenichelli, *I temi e la letteratura europea*, in *Studi di letteratura comparate in onore di Remo Ceserani*, Manziana, Vecchiarelli, 2003, vol. 1, p. 132. En français : « Il s'agit de *formes formantes* qui esthétisent l'expérience : ils [les thèmes] la communiquent de façon manifeste, dans une forme commune, et constituent ainsi le dialecte de la tribu ou son imaginaire ». [C'est nous qui traduisons].

Esiste comunque, almeno al momento, un'identità europea? Riconoscibile attraverso i temi? [...] Esiste un canone letterario europeo? Esiste un comune temario europeo? Esiste una scrittura europea? La risposta è sì, ma con attenzione alle differenze. Se la letteratura è uno strumento identitario, se i temi sono temi della *koiné*, se la *koiné* non è intesa in senso strettamente linguistico [...], allora nei temi (ma non solo), nello studio dei temi possiamo trovare risposte interessanti a tutte queste domande.²

La problématique en question renoue, à bien des égards, avec l'essence incertaine de la même littérature européenne. En effet, appréhender la « littérature européenne » en tant qu'objet d'analyse littéraire est aujourd'hui un terrain de recherche encore difficile, et ce du fait de la définition flottante et ambiguë du concept de « littéralité » européenne. La littérature européenne semble encore demeurer quelque chose d'indéterminé et, plutôt que d'une unité stable ou d'un domaine d'étude bien défini, il vaudrait mieux sans doute parler d'un objet en formation. L'espace littéraire européen correspondrait ainsi, pour bien des critiques, à une réalité qui n'a encore réussi à atteindre le statut d'évidence et qui ne peut encore « être reconnu comme une totalité autonome littérairement, comme un acteur à part entière dans la république mondiale des lettres ».³

En effet, la ferveur des études qui a caractérisé ces dernières années, et qui a conduit à une promotion importante du concept de littérature européenne,⁴ n'a pas été suivie par

2 *Ibid.*, pp. 134-135. En français : « Une identité européenne existe-t-elle aujourd'hui ? Est-elle identifiable à partir de ses thèmes ? [...] Un canon européen d'œuvres existe-t-il ? Est-ce qu'il y a un ensemble de thèmes spécifiquement européen ? Une écriture européenne existe-t-elle ? Ma réponse est affirmative à condition que l'on considère aussi les différences. Si la littérature est un instrument identitaire, si les thèmes constituent une *koiné* – au sens non étroitement linguistique du terme – alors c'est justement à partir de l'étude des thèmes que l'on peut trouver des réponses intéressantes à ces questions ». [C'est nous qui traduisons].

3 Pascale Casanova, *La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ?* in Gisèle Sapiro, *L'espace intellectuel en Europe*, La Découverte, Hors collection Sciences Humaines, 2009, p. 237.

4 Déjà en 1993, dans un discours tenu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Lucien Guissard mentionnait un bon nombre d'ouvrages ayant trait à l'Europe littéraire : il citait en exemple l'initiative « monumentale » née en Belgique sous la direction de Jean-Claude Polet (le *Patrimoine littéraire européen*) ainsi que l'entreprise, conduite par Annick Benoit-Dusausoy et Guy Fontaine, d'écrire une *Histoire de la littérature européenne* se basant précisément sur une « unité de culture » de dimension continentale. Voir : Lucien Guissard, *La littérature et l'Europe*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1993, p. 1, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard090193.pdf>, consulté le 07 juillet 2016 ; Jean-Claude Polet, *Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992 ; Annick Benoit-Dusausoy, Guy Fontaine (dir.), *Lettres européennes : histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992. À ces premières tentatives, il faudrait ajouter au moins le *Précis de littérature européenne* réalisé sous la direction de Béatrice Didier et, plus récemment, le grand ouvrage encyclopédique dirigé en Italie par Piero Boitani et Massimo Fusillo. Voir : Béatrice Didier (dir.), *Précis*

une mise au point théorique adéquate de la même notion. Elle resterait ainsi une notion floue, « difficile à définir » et absente de « nos schémas mentaux ». ⁵ La difficulté à définir la littérature européenne tiendrait au fait que ces deux composantes – celle « d'Europe » ⁶ et celle de « littérature » – sont également difficiles à cerner. S'il est difficile d'établir une ligne de démarcation parfaitement tranchée et divisant ce qui est Europe de ce qui ne l'est pas, à plus forte raison ne saurait-on distinguer les représentants de la « littérature européenne » de ceux qui, à l'opposé, appartiennent à une littérature non-européenne.

De toute façon, évoquant une « littérature européenne », nous faisons d'emblée l'hypothèse de l'existence d'un patrimoine littéraire commun, supra-national, et qui ne serait pas réductible à la simple juxtaposition des littératures nationales pré-existantes. ⁷ Se

de littérature européenne, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 ; Piero Boitani, Massimo Fusillo (dir.), *Letteratura europea*, Torino, Utet Grandi Opere, 2014. Par ailleurs, la multiplication, au sein du monde académique, des journées d'études, séminaires et colloques témoigne, à elle seule, de la vivacité du débat et de l'actualité brûlante du problème.

5 Béatrice Didier, *Étudier la littérature européenne ?* in Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, cit., p. 1.

6 Sans vouloir nous attarder plus que de mesure sur cette question, constatons l'existence de plusieurs attitudes à l'égard du concept même d'espace européen et des ses dynamiques. Ainsi, pour certains experts, la persistance d'un « esprit commun » prédominerait sur les différences qui opposent entre elles les traditions européennes. C'est le grand modèle proposé notamment par Curtius et fondé sur l'existence d'un espace européen commun, celui de l'occident latin et chrétien. À l'opposé, il y aurait la théorie avancée par François Guizot, c'est-à-dire un modèle qui postule la fin de l'universalisme romain-chrétien et définit par contre l'espace européen à partir de ses luttes et de ses conflits. Cette dichotomie, esquissée entre autres par Franco Moretti, reste en effet valide encore aujourd'hui. En s'appuyant sur les arguments de Giuseppe Mazzoni, Mario Domenichelli se réclame ainsi du premier modèle et considère la tradition européenne comme une entité singulière, douée d'un « comune pensare e sentire » et d'une « comune storia », Mario Domenichelli, « Europa, identità nazionali, identità europea e letteratura comparata », *Lea. Letterature d'Europa e d'America*, n° 1, 2004, p. 321 et p. 319. Pascale Casanova, pour sa part et de façon opposée, ne conçoit l'Europe qu'à partir de ses divergences : « L'un de seuls traits transhistoriques qui constitue en effet l'Europe, l'une des seules formes paradoxales d'unité tant politique que culturelle qui fasse de l'Europe un ensemble cohérent, n'est autre que celui des conflits et des concurrences qui n'ont cessé d'opposer les espaces nationaux entre eux. [...] la seule histoire littéraire de l'Europe serait celle des rivalités, des luttes, des rapports de force entre les littératures nationales [...] », Pascale Casanova, *La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ?*, cit., p. 233-234. D'autres hypothèses – influencées par la théorie de l'évolutionnisme ou encore par les études sémiotiques – s'attachent à produire une image renouvelée de « l'espace littéraire européen », conçu soit comme un « écosystème », soit comme une « sémiosphère » vaste, multiple et complexe. Voir notamment : Franco Moretti, *La letteratura europea* in Perry Anderson, Walter Barberis, Carlo Ginzburg et al. (dir.), *Storia d'Europa*, vol. I. *L'Europa oggi*, Torino, Einaudi, 1993, et en-ligne : Piccola Biblioteca online, www.einaudi.it ; Mario Lavagetto, « Dans le brouillard, les bibliothèques : Réflexions sur la littérature européenne », *Revue de littérature comparée*, n° 3, 2004, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-261.htm>, consulté le 06 juillet 2016.

7 Plusieurs réponses peuvent en effet être apportées à la question « Qu'est-ce que c'est la littérature européenne ? ». Dans un colloque tenu à Budapest en 2010, portant une fois encore sur la nature de cette entité polico-littéraire supranationale, Mathias Beilein dressait une liste de six définitions possibles. L'expression *littérature européenne* signifierait ainsi d'abord l'ensemble des œuvres considérées comme appartenant au continent européen du fait qu'elles ont été écrites en Europe ou par des écrivains

référer à la littérature européenne est sensé dans la mesure où elle ne serait plus le simple produit d'une addition d'entités locales, mais une entité indépendante à part entière, naturellement trans-nationale et capable de refléter cette fameuse « unité dans la diversité » qui est la devise choisie dès ses origines par l'Union européenne.

Pourtant, quel que soit l'idée et pour ainsi dire « l'essence » attribuée à la littérature européenne, les études littéraires doivent désormais s'interroger sur les méthodes, les instruments et les pratiques qu'un tel dépassement des frontières nationales implique nécessairement. Sans doute parle-t-on beaucoup aujourd'hui d'Europe – et notamment d'Europe au sens de Communauté européenne. Mais ce qui reste à faire c'est plutôt de se demander *comment* étudier la littérature européenne. Autrement dit, il faudra se poser la question : « Esiste, è futuribile la figura di europeista nel senso di specialista delle letterature europee, e in quel caso quali letterature, e quali lingue ? Già, quali lingue ? E quante lingue ? ». ⁸

Prise dans ce sens, la littérature européenne n'est pas imaginée comme un objet, mais à l'opposé comme un problème – et un problème qui demande par surcroît, selon la formule de Franco Moretti, ⁹ un renouvellement des méthodes critiques dans les études littéraires et comparées. Au terme de ce déplacement axiologique, on passe en effet d'une question de « substance » – *qu'est-ce que la littérature européenne ?* – à une de « méthode » – *comment enseigner et étudier la littérature européenne ?*. Cette approche, théorisée entre autres par Moretti et Franca Sinopoli, ¹⁰ ne semble pas pouvoir être pratiquée en faisant l'économie d'une série de questions.

Plus spécifiquement, se donner pour objectif l'exploration du thème-rêve à une échelle exclusivement européenne se révèle à maints égards une entreprise délicate. D'abord, il faudra revenir au concept de « thème » expliqué plus haut : la *thématique* a été en effet

citoyens d'une nation européenne ; mais elle indiquerait aussi l'ensemble des œuvres littéraires produites par des écrivains européens et ayant eu un impact significatif dans un contexte littéraire élargi – l'accent, dans ce second cas, est plutôt mis sur les mécanismes de la réception d'un texte hors de son pays d'origine. Voir : Matthias Beilein, *In Quest for/of European Literature*, conférence tenue à Budapest, *The European Literary Canon*, 4-6 mars 2010, <http://www.beilein.de/downloads/> consulté le 06 juillet 2016.

8 Mario Domenichelli, « Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate », cit., p. 321. En français : « Existe-t-elle la figure de l'européiste au sens de spécialiste des littératures européennes ? Et s'il existe, des quels littératures ? De quels et combien de langues ? ». [C'est nous qui traduisons].

9 Présentés dans un article publié en 2000, les propos de Moretti concernaient toutefois non pas la seule littérature « européenne » mais l'ensemble de la « littérature mondiale » : « A new "science" emerges where a new problem is pursued by a new method. That's the point: world literature is not an object, it's a *problem*, and a problem that asks for a new critical method: and no one has ever found a method by just reading more texts. », Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, n° 1, janvier – février 2000, p. 57.

10 Voir notamment : Franca Sinopoli, *La dimensione europea nello studio letterario*, Milano, Mondadori, 2009.

plusieurs fois proposée comme la voie directe pour pratiquer une étude transversale et transnationale de la littérature, soit dans ses déclinaisons mythographiques,¹¹ soit dans ses versions modernisées, matérialistes et historicisées.¹² Entre ces deux hypothèses un premier abîme se creuse : en particulier, selon nous, le thème-rêve ne saurait se réduire, dans un contexte spécifiquement européen, à un fond d'images prétendument considérées comme « archétypiques »,¹³ mais renverrait plutôt à une mémoire ou à un imaginaire solidement ancré dans le temps et dans l'histoire. Ainsi, énoncer l'existence d'une littérature et d'une thématique européennes signifierait d'abord limiter notre champ d'analyse non seulement pour des raisons idéologiques, mais aussi et surtout historiques. C'est la première des nombreuses questions posées au chercheur : l'historicité de la littérature et, en particulier, des thèmes européens. Selon Domenichelli, par exemple, la spécificité continentale d'une littérature reposerait non pas sur l'ordre « synchronique » des mythes, mais sur celui « diachronique » des thèmes. D'après le critique italien, parler d'une Europe littérairement unie a sens puisque les divers pays du continent semblent partager d'abord une histoire et une expérience commune, et ensuite un ensemble de « thèmes » – un « imaginaire »¹⁴ – qui constituent les lieux d'élaboration esthétique de cette même expérience.

L'échange entre thème et expérience est bien sûr à double sens, et, étant compris dans le flux du temps, le thème-rêve se manifeste dans la littérature contemporaine comme le dépôt des toutes les variations qu'il a vécu, au fil des ans, d'un point de vue tant idéologique qu'esthétique. Dans l'optique d'historiciser et d'européaniser le thème-rêve, la tâche du critique est donc double : d'un côté, il s'agit de renouer avec le patrimoine classique de la *repubblica letteraria* européenne (au risque, certes, de se limiter aux littératures dites majeures et aux exemplaires les plus éclatants de l'onirisme littéraire) ; de l'autre côté,

11 C'est l'hypothèse par exemple de Pierre Brunel qui, en 1998, proposait d'adopter l'étude des mythes comme instrument pour accéder à un plan de discussion de la littérature supranational et anti-monographique. Toutefois – et ce n'est pas un aspect négligeable – Brunel se référait là à l'ensemble des littératures mondiales, et non pas au seul contexte limité du vieux continent : « Un comparatisme bien compris n'ignorera ni la richesse des sources asiatiques, ni l'appel de l'Amérique. Mais, s'il s'appuie, pour interroger les œuvres et tenter de les mieux comprendre, sur le riche fond des mythes, il se rappellera que l'Europe est le lieu de l'expression, de l'articulation, de la forme et de la formule », Pierre Brunel, *Une mythocritique comparatiste dans le projet européen* in Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, cit., p. 46.

12 Nous faisons ici allusion aux définitions de *thème* et de *thématique* proposées notamment par l'école italienne (Luperini, Ceserani, Domenichelli).

13 Cette dimension « mythique » ou « archétypale » du rêve n'est pas pour autant absente ; au contraire, elle se manifeste très nettement lors d'une étude croisée des littératures et des traditions différentes, mais ne saurait absolument se limiter à une dimension européenne d'analyse. En ce sens, l'étude synchronique du *mythe* « rêve » serait bien plus intéressante si elle concernait aussi des cultures extra-européennes (et en particulier la variation des images oniriques et de leur représentation au sein des littératures d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique).

14 Voir notamment : Mario Domenichelli, *I temi e la letteratura europea*, cit., pp. 142-143.

ce que l'on cherche à éviter c'est une instrumentalisation et un nivellement du thème sur des catégories mythologiques ou anhistoriques, et il s'agira alors de définir le thème et le thème-rêve comme une catégorie, matérielle et formelle, renvoyant explicitement à un contexte européen d'*expérience*.

Dans la présente recherche, thématiser le rêve a donc signifié en premier lieu renouer avec une tradition ininterrompue et spécifiquement européenne de l'onirisme littéraire. Ce qu'il importe de retenir, nous semble-t-il, c'est une fois encore le caractère pour ainsi dire « historique » de cette mémoire continentale. Au cours de notre recherche, nous évoquerons à plusieurs reprises les grands noms du *songe* littéraire – si bien analysés par les recherches qui nous ont précédés –, mettant ainsi au grand jour une poétique de la tradition qui se fonde sur la continuité du thème ainsi que sur son incessante recreation.

Par ailleurs, face au caractère quelque peu aporétique de la « littérature européenne », et confrontées à l'impératif de limiter notre champ d'enquête aux seuls auteurs du vieux continent, nous avons choisi de justifier sous un autre point de vue l'approche géographique de la recherche. En effet, il s'agira pour nous d'interroger le rêve non seulement comme une prérogative exclusive de l'Europe, mais comme une figure, une forme, un thème ou un dispositif discursif utilisé pour représenter une *expérience* – en l'occurrence, celle tragique de la déportation – qui a été au plus haut point significative pour la construction de la même idée d'une Europe unie.

Par-delà l'aspect purement historico-littéraire, nous faisons donc également référence à un paradigme en quelque sorte idéologique d'europhisme, et le choix d'étudier la littérature testimoniale reflète donc cette sorte de bifurcation méthodologique. Comme nous le verrons, le corpus d'ouvrages choisis se distingue par une utilisation particulièrement pointue du thème-rêve, qui remplit simultanément plusieurs fonctions et reflète dans ces textes, comme dans un microcosme, les traits et les changements que le motif du *songe* a vécu au cours d'une histoire *européenne* séculaire. En second lieu – et pour couronner le tout –, étudier la littérature testimoniale signifie aussi s'intéresser à la question brûlante de l'identité continentale, qui apparaît à plus d'un titre lié à l'expérience des guerres mondiales et du génocide.

D'autres difficultés se posent, cependant, lorsque l'on essaye de produire une étude littéraire comparée aux ambitions *européennes*. Au seuil d'une telle entreprise, le premier problème que le chercheur rencontre c'est celui des langues connues. L'Europe littéraire étant – à la différence d'autres fédérations supranationales – une authentique Babel, caractérisée donc par la multiplicité et la fragmentation linguistique, il n'est pas surprenant que les études littéraires comparées aient été toujours en grande partie dominées par une approche nationale, spécialisée et mono-linguistique. Parmi les conséquences d'une telle spécialisation, il y a d'ailleurs la division traditionnelle du patrimoine européen en

provinces « mineurs » et « majeures ».¹⁵ Quand on parle de *littérature européenne* – il faut l'admettre – c'est surtout aux grandes littératures « majeures » que l'on se réfère, et notamment aux littératures de l'Europe occidentale.¹⁶ S'il est certain que personne n'oserait nier la valeur fondatrice du roman français du XX^{ème} siècle ou encore des poèmes et des tragédies espagnoles du *Siglo de oro*, il n'en reste pas moins que d'autres œuvres, écrites par exemple en tchèque, en néerlandais, en hongrois, appartient elles aussi de bon droit au concert européen, et il ne saurait être question de les négliger.

À ce problème de la multiplicité linguistique, deux solutions ont été avancées : soit on renonce aux ambitions universalistes des études comparées, soit on renonce, dans l'examen des sources, aux méthodes proprement philologiques, en adoptant par contre une perspective distancée, englobante et statistique, ou encore, en recourant aux textes en traduction.

Franco Moretti, par exemple, est un fervent partisan de ce qu'il appelle le *distant reading*,¹⁷ c'est-à-dire d'une méthode de lecture qui permet d'observer le texte littéraire

15 Il s'agit d'un problème ancien, déjà soulevé, entre autres, par le philosophe espagnol Miguel de Unamuno. En 1913, dans le chapitre final de son œuvre philosophique majeure, il écrivait : « ¿Quién sabe hoy ya, en España por lo menos, lo que es Europa ? Yo sólo sé que es un *chibolete*. Y cuando me pongo a escudriñar lo que llaman Europa nuestros europeizantes, pareceme a las veces que queda fuera de ella mucho de lo periférico – España desde luego, Inglaterra, Italia, Escandinavia, Rusia... – y que se reduce a lo centra, a Franco-Alemania, con sus anejos y dependencias », Miguel De Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 294. En français : « Qui sait aujourd'hui, au moins, ce que c'est Europe ? Je sais seulement que c'est un *chiboleth*. Et quand je me mets à scruter ce qu'entendent par là nos européizants, il me semble souvent qu'il reste en dehors beaucoup de sa périphérie – Espagne, Angleterre, Italie, Scandinavie, Russie [...] – et que cela se réduit à son centre, France et Allemagne, avec ses annexes et ses dépendances », Id., *Le Sentiment tragique de la vie*, traduction de Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Gallimard, 1997, p. 320.

16 Mario Domenichelli dresse une liste de ces littératures dites « majeurs » : « Quando si parla di letteratura europea spesso pare che si intenda soprattutto l'Europa occidentale, con particolare riferimento a Italia (soprattutto umanesimo e rinascimento) ; Spagna (soprattutto *siglo de oro*), Francia (soprattutto dalla fine del Cinquecento al Novecento), Inghilterra (soprattutto dalla fine del Cinquecento al Novecento), Germania (soprattutto dal Settecento al Novecento), e poi Austria (soprattutto il periodo della *fnis Austriae*), a cui si tratta di aggiungere la Russia (soprattutto l'Ottocento e il primo Novecento). [...] Ma non rimangono fuori di fatto dagli usuali percorsi, ad eccezione di alcune opere e autori che sono entrati in modo più o meno stabile in un problematico canone europeo, nazioni come il Portogallo, l'Olanda, le nazioni scandinave e quelle dell'Est europeo ? E la Turchia, che pure si considera europea, non rimane in un orizzonte piuttosto remoto ? », Mario Domenichelli, « Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate », cit., p. 322. En français : « Quand on parle de littérature européenne, on fait surtout allusion à l'Europe occidentale et notamment à l'Italie (Humanisme et Renaissance), à l'Espagne (surtout *Siglo de oro*) ; à la France et à l'Angleterre (de la fin du XVI^{ème} jusqu'au XX^{ème} siècle), à l'Allemagne (du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle), et encore à l'Autriche (surtout la période de la *fnis Austriae*), et l'on ajoute parfois la Russie (surtout le XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle). [...] Mais je me demande si, ainsi, des pays tels que le Portugal, l'Hollande, les pays nordiques et ceux de l'Europe orientale ne resteraient hors des sentiers battus – à la seule exception peut-être de certaines œuvres et certains auteurs qui ont été déjà inclus dans un canon européen problématique. Et la Turquie, qui se considère elle aussi européenne, n'est-elle pas également mise aux marges ? ». [C'est nous qui traduisons].

17 Voir : Franco Moretti, *Distant reading*, London, Verso, 2013.

non pas dans sa micro-structure cellulaire mais dans ses rapports avec le système global auquel il appartient. Dans le cas de la théorie de Moretti, il était spécifiquement question de *worldliterature*, mais le modèle ne cesse en effet de fonctionner dans le domaine moins vaste de la littérature européenne. Selon Moretti, si l'on passe d'une échelle inférieure – la littérature nationale – à une échelle supérieure – la littérature supranationale –, il serait nécessaire d'adopter une vision plus ample, compréhensive et éclectique que celle adoptée par la méthode traditionnelle du *close reading* (et donc de l'analyse textuelle). Autrement dit, pour arriver à comprendre le système dans sa totalité, il faudra négliger les aspects relatifs à la microstructure du texte et privilégier plutôt un réseau d'éléments (« devices, themes, tropes »)¹⁸ qui dépassent l'économie singulière de chaque texte analysé et permettent au chercheur d'élargir son corpus de référence. Cette approche n'est pas toutefois exempte de défauts et d'inexactitudes : quand l'analyse comparée concerne des aspects formels – tels par exemple l'instance énonciative –, le vieux problème de la compétence linguistique se manifeste à nouveau, de sorte que Moretti se trouve obligé d'admettre que : « probably, no matter what the object of analysis is, there will always be a point where the study of world literature must yield to the specialist of the national literature, in a sort of cosmic and inevitable division of labour ».¹⁹

Quant à la deuxième solution, soutenue entre autres par Béatrice Didier, Yves Chevrel et Massimo Fusillo, elle pose la légitimité scientifique des textes en traduction. Dans une perspective unifiée et globalisante, n'excluant pas le domaine des langues dites « mineures », les traductions deviennent en effet un outil essentiel à tous les niveaux et il serait donc « absolument indispensable d'intégrer [ces] traductions dans le champ littéraire et d'essayer de préciser leurs rôles ».²⁰ Comme les travaux de Lawrence Venuti l'ont bien montré, il s'agirait en effet de dépasser la vision traditionnelle d'une hiérarchisation entre texte original et texte traduit, et de racheter la traduction de sa condition traditionnellement ancillaire.

Voilà donc la difficulté. Il s'agissait d'harmoniser des orientations de recherche parfois fort éloignées l'une de l'autre : d'une part, la dimension continentale et la contrainte thématique, de l'autre, notre propre préférence quant à la façon d'aborder un texte littéraire. Peut-être faut-il le répéter : malgré une *thématique européenne* encourage naturellement – par son caractère transversal et pluriel – à mettre en œuvre une critique générale, tendant ainsi à miser non pas sur un seul texte, mais sur une série d'œuvres caractérisées par la présence commune d'un ou plusieurs motifs, nous nous plaçons

18 Franco Moretti, «Conjectures on World Literature», *New Left Review*, n° 1, janvier – février 2000, p. 57.

19 *Ibid.*, p. 66.

20 Yves Chevrel, *Peut-on écrire une histoire de la littérature européenne ?* in Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, cit., p. 25.

plutôt du côté de ces critiques qui, comme Romano Luperini, reviennent à souligner l'importance majeure de chaque texte et de ses traits particuliers. Refus donc de toute méthode subsumant l'accident sous l'essence, le particulier sous l'ordre – statistique – d'un système. Et cela, d'une raison d'autant plus importante que notre thème – le rêve – pourrait souffrir, à une échelle trop grande ou universelle, d'une simplification et même banalisation de ses attributs. Sans doute, son intérêt réside plutôt dans la valeur subjective et personnelle qu'il prend dans tel ou tel idiolecte, dans tel ou tel ordre scripturaire.

Si alors priorité est donnée à la lettre du texte – et encore aux choix de style, de forme et de thème propres à un auteur donné –, force est de constater que les méthodes du *distant reading* (basées sur l'enquête statistique, les outils informatiques et enfin sur une approche synthétique et formaliste aux textes considérés) ainsi que l'utilisation des traductions, ne nous semblent pas praticables de façon absolue.

Qu'est-ce que cela a signifié du point de vue de la démarche utilisée ? Nous avons choisi de limiter le champ d'observation à des aires géographiques et linguistiques restreintes, tout en sacrifiant ainsi à l'intérêt philologique et monographique l'ambition continentale de la recherche. Par ailleurs, pour préserver la mission et les valeurs du doctorat, nous avons adopté une approche mixte, conjuguant l'attention au plan microstructurel de l'écriture à l'esprit comparatif et aux aspirations européenistes de la recherche. Les prémisses posées nous ont donc d'abord portés à examiner la valeur du thème-rêve dans la totalité des œuvres de trois écrivains, Primo Levi, Charlotte Delbo et Jorge Semprún, chacun représentant l'une des multiples provinces de « l'Europe unie » ; et toutefois l'analyse ne s'est pas limitée aux seuls textes de ces auteurs, mais elle a également intégré la lecture d'autres sources, tout en essayant de reconstruire un arrière-plan en extension européenne aux œuvres considérées.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, le choix de la littérature testimoniale comme objet d'étude n'est pas un choix hasardeux, car il est en phase avec l'idée d'une « civilisation » littéraire aux desseins élargis et communs.

D'un certain point de vue, et comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, c'est à partir d'une tragédie telle que la Shoah qu'une identité européenne, inspirée des valeurs morales et des politiques universelles, a pu se définir comme entité supranationale – les littératures du témoignage ayant toutes comme point commun le désir de faire connaître la barbarie pour que cela, dans une Europe nouvelle, humaniste et moderne, ne se reproduise plus. Comme nombre de théoriciens l'ont souligné, la guerre mondiale et la tragédie de la déportation ont été d'une importance capitale pour la naissance d'une culture européenne multilinguistique et supranationale ; ainsi, selon le critique allemand Ottmar Ette, si l'on parle de *littérature européenne*, il est désormais impératif de considérer aussi et surtout ce qu'on appelle, du moins depuis David Rousset, la

littérature et l'univers concentrationnaire : « Concerning the possibility of “literature for Europe”, we will have to look at the different *figurations* of the concentration camp [...] and how they emerged in European literature ». ²¹ Dans ce contexte et en ce qui concerne notre thème spécifique, le *songe* ne fait seulement figure de récit épisodique mais, au contraire, il acquiert un rôle catalyseur essentiel dans la vaste et délicate entreprise d'esthétiser et de communiquer l'expérience.

D'autre part, l'étude des littératures *shoatiques* peut nous aider à comprendre d'un autre point de vue le terme et l'idée même de *littérature européenne*. Si la « littérature européenne » ne correspond pas exactement avec les limites géographiques et territoriales du continent, elle doit alors être comprise plutôt en termes de dynamique et de mouvement, d'espace translinguistique et polyglotte. Plutôt que sur un patrimoine littéraire prétendument commun et universellement reconnu comme « européen », l'accent est alors mis sur des phénomènes transversaux (« trans-areal relations ») et sur des pratiques d'écriture « trans-linguistiques » – ce qui, par ailleurs, constitue une troisième et plus convaincante réponse à la question et à la limite des idiomes connus. Dans l'étude de la *littérature européenne*, il ne serait donc pas question d'une recherche circonscrite aux seules pratiques monolingustiques et nationales, ni aux seules architectures multilinguistiques résultant de la simple juxtaposition de littératures nationales séparées et n'ayant, entre elles, que des interactions faibles ou insignifiantes. Ce qui est bien plus intéressant, c'est plutôt de comprendre la littérature européenne « as a highly and diversely interconnected trans-area community » et donc de porter notre attention surtout sur des pratiques scripturaires naturellement translinguistiques (« inter-lingual forms of translation and, most of all, trans-lingual practices of writing »). ²² En ce sens, parler de littérature européenne signifierait se référer à des auteurs qui, comme Beckett ou Kundera, ne peuvent se rattacher qu'avec peine aux limites géographiques du pays d'origine et qui, par contre, ont produit une littérature véritablement *européenne* du fait de son caractère oblique, traversant plusieurs aires linguistiques et culturelles. La littérature testimoniale – avec des représentants fondamentaux tels que Paul Celan, poète roumain écrivant en allemand ou Max Aub, né à Paris de père allemand et mère française et écrivant en espagnol – représente bien l'identité multiple et transversale de l'Europe des lettres, et c'est là une autre raison qui explique notre choix. En particulier, notre attention s'est portée sur Jorge Semprún, auteur franco-espagnol et véritable « feuilleté d'Europe », ²³ selon la définition de Régis

21 Ottmar Ette, *European literature(s) in the Global Context*, in Theo D'haen (dir.), *Literature for Europe ?*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 130.

22 *Ibid.*, p. 154.

23 « Il a fait se rencontrer le courage et le panache du Castillan, le souci métaphysique

Debray : homme polyglotte, hispano-germano-français, ses œuvres se situent en effet dans un espace frontalier et résumant bien cette conception ouverte et disséminée de *littérature européenne* que nous venons de décrire et à laquelle nous nous conformons.

Par ailleurs, comment pourrait-on négliger, dans le domaine de la littérature testimoniale, des écrits tels ceux de l'écrivain hongrois Imre Kertész ou encore de l'autrichien Hans Mayer-Jean Améry ? Il faut le reconnaître : une *critique thématique* aux ambitions véritablement européennes ne pourra pas faire complètement abstraction des textes en traduction. Nous avons donc choisi de limiter le corpus « principal » aux œuvres écrites dans des langues connues ou plus ou moins transparentes à nos yeux de lecteur (en l'occurrence l'italien, le français et l'espagnol) ; et, dans un second moment, de considérer, comme étant à « l'arrière-plan », des textes écrits dans des langues moins accessibles (nous n'avons qu'une connaissance très limitée, par exemple, de l'allemand, et il serait faux ou prétentieux de vouloir dominer à tous les niveaux un texte écrit dans cette langue). C'est la raison pour laquelle nous avons fait cette distinction, en nommant « principaux » les ouvrages de Levi, de Semprún et de Delbo, et « secondaires » les autres sources, moins directement compréhensibles de notre point de vue de lecteur limité, mais constituant cependant un arrière-fond essentiel pour la compréhension d'une littérature européenne de témoignage. L'analyse « secondaire » ne se limitera pas, d'ailleurs, aux seules langues non pratiquées ou connues, mais comprendra aussi une allusion à d'autres auteurs – surtout italiens et français – qui ont contribué, de façon saisissante, à forger le langage propre à cette même littérature.

À l'issue de ce panorama présentant les enjeux posés par la notion de *littérature européenne*, de nombreuses interrogations demeurent mais les certitudes ne sont pas absentes. Au-delà du concept de *thématique européenne*, dont nous avons essayé de montrer les caractères principaux dans le chapitre précédent, une autre idée d'euro-péisme émerge dans nos textes, qui se fonde évidemment sur des circonstances moins littéraires qu'historico-idéologiques. Nous avons suggéré que l'idée d'une « Europe unie des lettres » semblerait aussi renvoyer à l'expérience des guerres mondiales et notamment à l'expérience – tragique et indubitablement inhumaine – du génocide. Le but du paragraphe suivant sera donc de réfléchir plus en profondeur aux questions mémorielles et identitaires de l'Europe, en essayant aussi de motiver plus précisément le choix des trois auteurs principaux du corpus.

Shoah et identité européenne.

Les années 1939-1945 constituent à plusieurs égards une période charnière et, dans la perspective que l'on va adopter, correspondent à ce que Ottmar Ette a défini le point de

de l'Allemand, et la sèche lucidité d'un Français », Régis Debray, *Semprún en spirale* in Jorge Semprún, *Exercices de survie*, Paris, Gallimard, 2012, p. 10.

référence d'une tradition littéraire « sans résidence fixe » (« without a fixed abode »).²⁴ Les littératures qui se sont développées sous l'influence des deux guerres mondiales et de la persécution des juifs seraient ainsi un objet d'intérêt stratégique pour les disciplines philologiques portant sur une dimension comparative et internationale des études littéraires. D'ailleurs, le critique allemand en arrive à affirmer que l'idée même d'une *littérature européenne* serait en fait impensable si l'on manque de prendre en compte la tragédie de la Shoah : « We cannot adequately understand literatures without a fixed abode without taking the Shoah into account ».²⁵

Ainsi que nous l'avons constaté, le choix d'étudier la littérature testimoniale – ce terme encore ambigu se référant ici, spécifiquement, aux littératures nées de la tragédie concentrationnaire – renvoie à une autre dimension, sans doute moins littéraire qu'idéologique. La littérature *shoatique* ou testimoniale bien représente l'idée d'une *littérature européenne* non seulement de par son caractère translinguistique et transculturel, mais aussi parce que l'événement qui en est tragiquement à l'origine – la persécution, la déportation et l'assassinat de nombre de citoyens européens – a été postulé comme l'un des facteurs ayant favorisé la construction de l'idée moderne d'une Europe unie ; une Europe fondée notamment sur le respect des droits humains et sur la construction d'une mémoire et d'une identité communes. Comme l'a bien montré l'historien britannique Eric Hobsbawm, il serait une erreur de considérer les valeurs actuelles de l'UE comme des principes primordiaux, inscrits naturellement dans le génome du continent. Les valeurs qui fondèrent les États modernes, à l'âge des révolutions, furent au contraire celles des absolutismes et des monarchies « mono idéologiques ».²⁶ L'Europe démocratique et libérale que nous appelons « Europe unie » – et dont notre doctorat, à partir de sa dénomination, serait une sorte d'émanation – ne serait apparue qu'à partir de la fin du XX^{ème} siècle, les valeurs de liberté et les projets pratiques d'unification étant en effet les « enfants des guerres mondiales ».²⁷

Dans un laboratoire de recherche ayant pour but l'étude des « littératures de l'Europe unie », il n'est pas accessoire de revenir à l'idée-mère central d'une unité continentale, et aux débats qui, au cours des ans, ont nourri la réflexion sur une identité européenne collective et partagée.

L'idée selon la quelle la Shoah serait le point de repère et de départ pour la construction d'une mémoire unifiée de l'Europe moderne a été en effet avancée par plusieurs experts et,

24 Ottmar Ette, *European Literature(s) in the Global Context*, cit., p. 139.

25 *Ibid.*

26 Eric Hobsbawm, « L'Europe : mythe, histoire, réalité », *Le Monde*, 24 septembre 2008, http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/09/24/l-europe-mythe-histoire-realite-par-eric-hobsbawm_1098996_3232.html, consulté le 13 juillet 2016.

27 *Ibid.*

dans les derniers dix ans, est devenue une sorte de lieu commun des recherches historiques. Le premier à avoir souligné l'importance et la centralité du macro-événement *Shoah* pour une fondation mémorielle et identitaire commune de l'Europe a été sans doute l'historien allemand Dan Diner. En 2003, dans un article désormais célèbre, Diner revenait ainsi sur cette dynamique de recentrement qui a touché l'événement Shoah et qui l'a transformé d'un phénomène périphérique (« an *epi-event* »)²⁸ en un noyau fondamental de l'expérience du XX^{ème} siècle : « The Holocaust » est ainsi devenu un « core event »,²⁹ un événement central, constitutif, fondamental de l'homme européen de l'époque contemporaine. La thèse est celle d'une homogénéité entre mémoire de la tragédie et identité continentale :

Europe, on the fast track to integration, seems more and more to be finding a common unifying memory in the events of World War II, and – what is increasingly emerging *a posteriori* as its core event – the Holocaust. Such a commonly shared European memory is not only assuming the salience of an arsenal of remembrance. No, it is also being transformed into a veritable foundational, a seminal event – quite comparable to a certain extent to the Reformation or the French Revolution, an event, to which historical memory, as it thickens into a catalog of narrations and values, seems to lead back.³⁰

Si elle se réfère à la mémoire de la Shoah, l'expression d'« européanisation » semblerait donc renvoyer à ce processus qui a transformé l'événement tragique de la déportation dans l'un des piliers et des points de référence discursifs de l'identité européenne. Dans l'essai qui clôt son livre sur l'histoire de l'Europe depuis 1945, l'historien anglais Tony Judt souligne à maintes reprises les liens qui unissent Auschwitz – métaphore et *trope* de la catastrophe – à l'Europe contemporaine : la mémoire de l'Holocauste serait ainsi une sorte de « entry ticket »,³¹ de ticket d'entrée pour ceux qui, de nos temps, souhaitent intégrer l'Union Européenne. L'architecture identitaire de l'institution UE puiserait donc ses racines dans le traumatisme et dans son passé tragique. En ce sens, l'« européanisation » de la Shoah est intimement liée aux processus d'intégration économique et politique de l'Europe – des processus qui utilisent donc l'expérience de la deuxième guerre mondiale comme une sorte d'élément de cohésion territoriale et idéologique.³²

28 Dan Diner, « Restitution and Memory : The Holocaust in European Political Cultures », *New German Critique*, n° 90, 2003, p. 43.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 36.

31 Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York, The Penguin Press, 2005, p. 803.

32 Ce mécanisme de construction identitaire a été analysé tant d'un point de vue socio-historique, comme dans les écrits de l'historienne Aleida Assmann, que d'un point de vue plus étroitement

Si la tragédie de la Shoah a pu définir un nouveau paradigme mémoriel et éthique, c'est que le XX^{ème} siècle – âge de guerres, totalitarismes et génocides – est finalement devenu l'époque des « victimes » et par conséquent des « témoins », pour utiliser la formule désormais célèbre de Annette Wieviorka. Une nouvelle sensibilité à l'égard des tragédies et des ceux qui en subirent les conséquences néfastes s'est donc développée et affirmée en Europe au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Selon Enzo Traverso, spécialiste lui aussi de l'histoire de la Shoah, c'est à partir de cette attention nouvelle à la mémoire victimaire qu'une mémoire à l'échelle véritablement « européenne » a pu en effet se produire. De ce fait, « la *mission civilisatrice* de l'Europe consiste plutôt à universaliser la mémoire de ses victimes. Le colonialisme, le communisme et la Shoah sont des expériences supranationales dont la mémoire transcende les frontières étatiques, permettant ainsi de poser des références communes ». ³³

Il ressort clairement de ces citations qu'il y a un accord général sur le rôle joué par l'événement *Shoah* dans la construction d'une mémoire commune et d'une identité transnationale fondée sur des valeurs et sur des croyances partagées. Aussi étrange que cela puisse paraître, la commémoration du judéocide est donc mise au service d'une sacralisation et d'une justification des valeurs fondamentales de l'Europe Unie : la démocratie libérale, les droits de l'homme, le pluralisme et la tolérance. C'est en ce sens que la transmission de cette mémoire est devenue – tant en Europe qu'aux États-Unis – une sorte de « liturgie laïque » ou de « religion civile ». ³⁴ Ritualisé et esthétisé, ce culte communautaire a donc fait

psychologique sinon psychanalytique, comme dans les recherches de David Meghnagi. Assmann, spécialiste de *cultural studies*, s'est notamment intéressée à la question de la mémoire culturelle. À son avis, l'Europe, scène de l'événement tragique, devrait se constituer en une communauté de mémoire, en une « community of memory » capable d'intégrer les différentes mémoires nationales dans un cadre d'anamnèse unique. Un cadre mémoriel ce de type, par ailleurs, ne devrait pas être utilisé pour légitimer des choix d'ordre politique, mais aurait par contre une sorte d'utilité morale. Il stimulerait ainsi l'empathie, la connaissance et la compréhension des différences et, au final, « it would work against exaggerated self-images and antagonistic images of others », Aleida Assmann, « Europe : a Community of Memory? », Twentieth Annual Lecture of the GHI 16, 2006, *GHI Bulletin*, n° 40, 2007, pp. 22-23. Meghnagi, pour sa part, s'appuie sur la théorie du trauma et souligne le rôle « réparateur » d'une mémoire communautaire de la *Shoah*, mémoire surgie après la période de « refoulement » qui a vu la tragédie des juifs être complétement absente du débat public. La crise des idéologies et la disparition conséquente des grandes narrations du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle auraient ensuite favorisé l'apparition d'un nouveau « foundation symbol », la tragédie des camps devenant ainsi un point de référence et de reconnaissance identitaire en négatif : « [...] the memory of the *Shoah* has ended up by filling a gap of identity and belonging », David Meghnagi, « The Memory of the Trauma of the Shoah in the Building of European Identity », *International Journal of Psychoanalysis and Education*, n° 3, 2009, <http://citeserx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.453.9486>, consulté le 15 juillet 2016, pp. 17-18.

33 Enzo Traverso, « L'Europe et ses mémoires. Résurgences et conflits », *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*, extrait de Id., *L'Histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XX siècle*, Paris, La Découverte, 2010, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/traverso.html>, consulté le 13 juillet 2016.

34 *Ibid.*

du souvenir de la Shoah une sorte de « récit fédérateur »,³⁵ pour utiliser encore une fois les termes de Traverso. La transmission de ces valeurs et la mémoire victimaire se révéleraient ainsi nécessaires à l'unité de l'Europe, et sembleraient même favoriser et accélérer les processus de de-nationalisation et d'atténuation des perspectives identitaires locales, des chauvinismes et des rhétoriques nationalistes.³⁶

En effet, comme l'a bien montré le critique anglais Robert Gordon, l'un des caractères les plus marquants des études et des débats sur la Shoah est leur dynamique et leur dimension transnationale, déterritorialisée. D'un point de vue géographique, le paradigme mémoriel et les pratiques commémoratives locales s'entrecroisent ainsi avec une culture et un culte du souvenir vigoureusement supranationales : les deux niveaux, « local » et « global », sont constamment en dialogue l'un avec l'autre et dessinent ainsi un champ de forces et d'échanges fragmentaire et polymorphe. En ce sens, la Shoah est et sera toujours un phénomène *glocal*, « a porous, plurilingual, transnational phenomenon ».³⁷ On assiste ainsi au mélange de deux divers schèmes mémoriels : d'un côté une macro-histoire globale, aux confins vastes et imprécis et, de l'autre, l'ensemble des différentes micro-histoires locales, chacune coïncidant avec les confins idéologiques et géographiques de son pays de production et chacune variable selon ce même contexte de naissance.³⁸ C'est là qui réside

35 *Ibid.*

36 L'Holocauste en tant que facteur d'association et intégration dans un cadre identitaire supranational a été notamment étudié par Cecilie Felicia Stokholm Banke, chercheuse à l'Institut danois pour les études internationales. En 2009, lors d'une conférence à Copenhague, elle soulignait l'importance des rites commémoratifs et des *Holocaust Studies* dans la création d'une idée nouvelle, moderne et unifiée, d'Europe. En ce sens, la Shoah jouerait un rôle crucial dans la mémoire publique européenne, encourageant de plus ce processus qui voit les États-nations européens devenir de moins en moins nationaux : « The Holocaust as a specific field of study stimulates a certain degree of de-nationalisation of national narratives, maybe even a Europeanisation, leaving room for more individualized religious and ethnic narratives. As such, the increased interest for the Holocaust in Europe during the past two decades is also a sign of fundamental changes taking place during these years in many European societies », Cecilie Felicia Stokholm Banke, « The Legacies of the Holocaust and European Identity after 1989 », *Diis working paper*, n° 36, 2009, Danish Institute for International Studies, Copenhague, p. 11.

37 Robert S.C. Gordon, *The Holocaust in the Italian Culture. 1944 – 2010*, Stanford University Press, 2012, p. 7.

38 Confrontée au sujet vaste et délicat qu'est la Shoah, chaque micro-histoire nationale se construit donc à partir de la somme de traditions locales et globales. La mémoire de l'Holocauste définit un champ culturel transnational et, en raison des nécessaires inflexions locales et régionales, c'est en effet un discours très polyphonique qui semble enfin s'établir. Dans cet assemblage mémoriel, chaque culture nationale de la Shoah devient aussi, en large partie, le reflet, plus ou moins déformé, d'un discours et d'une culture de niveau théorique supérieur, c'est-à-dire d'une culture et une éthique supranationales et véritablement « européennes ». Certes, il ne s'agit pas d'une culture ou d'une éthique homogènes. Dans le cadre de l'Union Européenne, la religion civile et la mémoire collective de l'Holocauste prennent, dans chaque pays, un aspect différent. S'il est vrai qu'en Europe la mémoire de la Shoah est bien intégrée à l'histoire de la seconde guerre mondiale et que cette guerre a été vécue de façon fort différente et asymétrique par les différents États membres de la future Union, il n'est pas étonnant que le grand *récit*

sans doute l'intérêt du sujet et la nécessité d'en observer les mutations et les changements dans une perspective d'étude élargie et transversale. Enzo Traverso a souligné l'importance de poser un regard nouveau, de nature spécifiquement comparative, sur l'historiographie de la Shoah³⁹ – une approche qui se révèle valide et conforme aussi aux études littéraires. Étant donné le statut pluriel et transnational du phénomène, il serait peu judicieux de poursuivre une recherche ancrée et limitée aux seuls contextes nationaux. Il s'agira plutôt de surpasser l'historiographie du XIX^{ème} siècle à base nationale et de recentrer la question sur des coordonnées polycentriques, pour produire enfin un discours qui se pose au dessus des particularismes locaux (et une telle ambition, répétons-le, semble aisément coïncider avec les propos d'une théorie « européenne » de la littérature).

À l'issue de ce bref panorama, on constate donc une superposition de plus en plus nette entre littérature, discours mémoriel et politique européiste. Cependant, deux objections peuvent être formulées à l'égard d'une théorie qui considère la littérature testimoniale comme l'un des exemples les plus frappants d'une *littérature* à l'échelle véritablement *européenne*. D'abord, on peut aisément affirmer qu'en Europe de l'Est la mémoire de la Shoah ne joue pas le même rôle *fédérateur* que dans les pays européens occidentaux.

fédérateur de la tragédie soit en effet décomposable en facteurs mémoriels premiers. Autrement dit, l'uniformité d'une mémoire transnationale de l'Holocauste se heurte à une grande variété de situations locales et aujourd'hui, soixante-dix ans après la fin du conflit, nous sommes encore loin d'établir une « unified memory », une mémoire unifiée de la Shoah. Selon Aleida Assmann, au contraire, la guerre mondiale et la Shoah restent encore, à l'époque actuelle, des sujets de débat et discorde et le résultat est un cadre fractionné, morcelé des pratiques d'historicisation du macro-événement *Shoah*. Cette constellation mémorielle, fragmentée et polymorphique, semblerait toutefois stimuler davantage la nécessité d'une unification et harmonisation des valeurs et des méthodes de recherche. En soulignant le manque d'une conscience unifiée et commune de la tragédie, Assmann concluait ainsi son essai, écrit en 2006, par une question qui apparaît encore aujourd'hui très actuelle : « How are we to move from trauma to understanding ? How to move from dividing and aggressive memories to memories that strengthen the process of European integration ? », Aleida Assmann, « Europe : a Community of Memory? », cit., p. 19.

39 « [...] La storicizzazione della Shoah sollecita inevitabilmente l'adozione di una prospettiva comparativa. Essa è legata innanzitutto alla dimensione europea del fenomeno, sia per l'implicazione di protagonisti socialmente, culturalmente e geograficamente eterogenei [...] sia per le difformi reazioni delle popolazioni civili nei diversi paesi. [...] Per chi voglia infine alzare lo sguardo dalla complessa anatomia della Shoah allo scopo di interpretarla nella sua epoca, essa solleva problemi impossibili da affrontare al di fuori di una prospettiva comparativa [...] », Enzo Traverso, *Comparare la Shoah: questioni aperte*, in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso (dir.), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. III, Torino, Utet, 2006, p. 168-9. En français : « L'historicisation de la Shoah sollicite inévitablement l'adoption d'une perspective comparative. Ce choix de perspective se justifie d'abord par le fait que le phénomène eut une dimension véritablement européenne : et ce non seulement puisqu'il concernait des acteurs très différents l'un de l'autre d'un point de vue social, culturel ou géographique, mais aussi parce qu'il a provoqué des réactions très différentes parmi les différentes civilisations européennes. [...] Pour ceux qui veulent étudier la complexe anatomie de la Shoah dans le but de l'interpréter historiquement, il est alors nécessaire d'adopter une perspective comparative : la Shoah pose en effet des problèmes qui ne peuvent être correctement décrits en dehors d'une méthode de ce type ». [C'est nous qui traduisons].

Comme l'a bien montré la sociologue et journaliste Éva Kovács, la « mémoire » de la Shoah peut à bien des égards être considérée comme « croisée ». ⁴⁰ À l'Ouest, elle serait une mémoire « chaude », construite et renforcée au moyen d'un cadre pré-constitué de valeurs, rituels et narrations. En Europe de l'Est, par contre, la mémoire « chaude » correspondrait au souvenir du Communisme et le souvenir du génocide resterait « froid » : « In countries in which for thirty years one could (and had to) deal with the Shoah in a democratic way, there emerged a culture of European memory – sometimes better, sometimes worse. However, where such circumstances did not exist until 1990, social memory remained encapsulated and still follows ex-communist patterns ». ⁴¹ Il s'agit d'un contraste paradoxal, puisque l'Europe orientale fut en effet le lieu du génocide, des massacres et des ghettos, et c'est là que vivait la grande majorité des victimes de la Shoah.

Cette disparité se reflète en effet aussi au niveau des études littéraires : en Europe de l'Ouest, un canon de « classiques » s'est imposé, comprenant surtout les œuvres de Levi, Antelme, Améry, etc. et excluant de fait les textes produits dans l'aire orientale d'Europe. Mais une *littérature* aux ambitions explicitement *européennes* devrait considérer aussi le vaste corpus des littératures d'Europe centrale, orientale et balkanique : un corpus multilingue et multiforme, travaillé par l'expérience de la catastrophe nazie et demandant une philologie et une herméneutique propres. En France, ce sont surtout des comparatistes tels que Catherine Coquio, Luba Jurgenson ⁴² et Alexandre Prstojevic à avoir souligné l'importance d'élargir le champ d'étude au vaste ensemble des littératures orientale : héritière d'une tradition théologique et kabbalistique, cette littérature testimoniale aurait donc des traits spécifiques et un statut tout particulier par rapport à sa variante occidentale. ⁴³ Toutefois,

40 Éva Kovács, « The mémoire croisée of the Shoah », *Eurozine*, 2006, <http://www.eurozine.com/articles/2006-05-22-kovacs-en.html>, consulté le 13 juillet 2016.

41 *Ibid.*

42 Paru en 2015, l'ouvrage de Catherine Coquio intitulé *La littérature en suspens*, représente l'un des exemples les plus frappants de l'évolution des études littéraires sur la Shoah ; fruit d'une réflexion de long cours sur le sujet, le livre offre au lecteur une vision vaste et complexe des œuvres et de la théorie littéraire qui s'est développée – tant en Europe qu'aux États-Unis – autour de la *catastrophe*, et il se distingue par la richesse de son appareil théorique et de ses références critiques. Voir : Catherine Coquio, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah, le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015. Spécialiste d'études slaves et professeur de littérature russe à l'Université Paris-Sorbonne, Luba Jurgenson s'est notamment intéressée à la théorie et à l'historiographie de la littérature testimoniale : dans une monographie parue en 2003, elle passe en revue toute une série de thèmes, formes et structures de la littérature concentrationnaire à partir d'un corpus vaste et varié, comprenant tant les « classiques » de l'Occident (Levi, Rousset, Antelme, Delbo) que les grands auteurs orientaux (en particulier Varlam Chalamov et Alexandre Soljénitsyne). Voir : Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.

43 Catherine Coquio parle à ce propos de *Khurbn Literatur*. Né du mot hébreu *Hurban*, dont la variante yiddish est *Khurbn*, ce terme désignait au départ une destruction de caractère collectif et sacrilège : la *Khurbn Literatur*, littérature théologique et « des ravins » serait ainsi à la base de la moderne « Bibliothèque de la Catastrophe », un terme inauguré dans les années 1980 pour définir l'ensemble des

un lecteur « occidental » comme nous ne pourra accéder qu'aux voix littéraires les plus célèbres, les plus connues ou les mieux introduites dans les pays récepteurs : des voix, par exemple, comme celles de l'écrivain yougoslave Danilo Kiš, du polonais Tadeusz Borowski ou encore du hongrois Imre Kertész. Il s'agit encore une fois d'un problème de méthode, tenant aux limites de la connaissance linguistique et à l'acceptabilité, dans la recherche en littérature, des textes en traduction. Face à l'impossibilité de comprendre dans toute son étendue la littérature *européenne* de la Shoah, on se contentera donc de limiter le spectre de nos lectures aux aires occidentales – les références aux œuvres du front opposé se limitant à quelques exemples restreints.

Une deuxième et sans doute plus importante objection à l'idée d'une *européanité* constitutive de la mémoire et de la littérature *shoatique* est que la catastrophe du génocide n'appartient pas seulement au seul continent européen ; une mémoire et une conscience de l'événement s'étendent désormais bien au-delà des seuls confins du vieux continent et définissent ainsi un cadre et un champ culturel véritablement global.⁴⁴ De plus, la Shoah s'est transformée à l'époque contemporaine en paradigme de la mémoire occidentale, « the paradigm or template through which other genocides and historical traumas are very often perceived and presented ».⁴⁵ Référence universelle et icône globale, l'événement génocidaire nazi est devenu donc une sorte de symbole unanimement reconnu, un trope et une métaphore d'autres violences récentes ou passées, de l'esclavage des Goulags au génocide des Arméniens, des « disparitions » sous les dictatures latino-américaines aux massacres coloniaux. Comme le dit Assmann, l'Holocauste est devenu un « signe vide », un « free-floating signifier »,⁴⁶ associable à d'autres crimes, à d'autres manifestations du mal moral et absolu, partout reconnaissable et partout retravaillé, redessiné et remodelé en discours politique ou culturel : en ce sens, « the Holocaust has indeed gone global ».⁴⁷ L'historiographie et l'historiographie littéraire ont été en effet profondément affectées par cette tendance, et on parle désormais souvent d'une littérature testimoniale « occidentale »,

écrits juifs relatifs au génocide, y compris ceux des orphelins de la Shoah et de leurs descendants. Voir : Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., pp. 100-117ss.

44 L'idée d'une « globalité » de la mémoire de la Shoah a été notamment avancée par Daniel Levy et Nathan Sznajder dans une étude parue en 2005 : *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia, Temple University Press, 2005. Les auteurs y affirment que le traumatisme de l'Holocauste demande à être étudié et patrimonialisé dans une perspective essentiellement globale, les camps de concentration ayant été des phénomènes véritablement cosmopolites.

45 Aleida Assmann, « Europe : a Community of Memory? », cit., p. 13.

46 Id., *The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limit of a New Memory Community*, in Aleida Assmann, Sebastian Conrad, *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 114.

47 *Ibid.*

comprenant aussi et surtout les œuvres produites en Amérique du Nord.⁴⁸ Exclure donc de notre corpus de référence les textes non étroitement européens relève en partie d'une abstraction préjudicielle, et d'ailleurs tout discours concernant une *littérature européenne*, à l'âge des communications globales et de la *wordlitteratur*, ne saurait complètement se soustraire au suspect d'un positionnement et d'une hypothèse en quelque sorte préconçus. Il reste cependant vrai que par nombre d'éditions, primauté chronologique et – sans doute – qualité et poids esthétique, la *littérature testimoniale* européenne reste – du moins dans un premier temps – une spécificité européenne ; c'est la raison, d'ailleurs, pour laquelle nous avons privilégié aux œuvres des héritiers (à savoir des témoins indirects) celles écrites par les premiers témoins, en restant ainsi fidèles au corpus des textes devenus « classiques » du canon *shoatique*/concentrationnaire.

Par ailleurs, l'idée d'une « européanité » de la catastrophe nazie trouve une dernière confirmation éclatante aussi et surtout dans les discours des écrivains-témoins. Plus que d'autres auteurs, Imre Kertész et Jorge Semprún ont affirmé la signification de la Shoah pour la construction d'une identité culturelle véritablement « européenne » – ce qui semble enfin faire écho aux objectifs de notre doctorat. Dans une conférence donnée au Thália Studió en 1990 et intitulée « La pérennité des camps » (*Táborok maradandósága*)⁴⁹ l'écrivain hongrois présente pour la première fois l'idée que, en tant que parabole universelle marquée du « sceau de la pérennité »,⁵⁰ *Auschwitz* est devenu aussi et surtout une parabole-mère de la conscience européenne ; sa narration, son histoire, sa structure et son « enseignement monstrueux »⁵¹ sont devenus, au même degré du livre de l'Apocalypse et des chefs-d'œuvre de Poe, Kafka ou Dostoïevski, une partie intégrante de « l'esprit du récit européen ».⁵² Avec le recul de plusieurs dizaines d'années, Kertész, futur lauréat du prix Nobel, affirme

48 Alexandre Prstojevic inclut par exemple dans son canon historique et dans sa périodisation de « la littérature de la Shoah » des auteurs tels Daniel Mendelsohn, écrivain américain d'origine ukrainienne ou Jonathan Safran Foer, né à Washington mais lui aussi d'origine européenne – notamment polonaise. Voir : Alexandre Prstojevic, *La question de la périodisation* in Luba Jurgenson, Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, pp. 28ss.

49 Imre Kertész, *La pérennité des camps* in Id., *L'Holocauste comme culture*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2009. Une version en hongrois de la conférence est reproduite sur le site de la revue en ligne *Holmi*, <http://www.holmi.org/1990/05/kertesz-imre-taborok-maradandosaga>, consulté le 25 juillet 2016 et sur le site de la Digitális Irodalmi Akadémia : <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000364&secId=0000032783&mainContent=true&mode=html>, consulté le 25 juillet 2016. Le recueil qui rassemble en traduction française les discours tenus par Kertész est basé sur une édition allemande : Imre Kertész, *Die exilierte Sprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

50 En hongrois : « a maradandóság pecsétje ». Voir : « Táborok Maradandósága » sur le site internet de la revue en ligne *Holmi*, cit.

51 En hongrois : « a gyötrelmek mértéktelensége, szörnyűséges », *Ibid.*

52 En hongrois : « az elbeszélés európai szelleméből », *Ibid.*

l'appartenance de l'Holocauste au champ des tragédies non seulement juives, mais aussi européennes sinon universelles. C'est là l'un des points forts de sa réflexion, développée au cours des ans dans nombre de conférences, discours commémoratifs et essais critiques. Auschwitz ne serait pas ainsi un produit hors de l'espace et du temps, mais un phénomène bien enraciné dans la culture et dans la civilisation occidentale. Ainsi, dans sa contribution à une conférence tenue à Budapest en 1991, l'écrivain hongrois arrive à affirmer que : « L'Europe et l'Holocauste, l'Holocauste et la conscience européenne sont en quelque sorte interdépendants ». ⁵³ Véritable traumatisme européen, la Shoah aurait anéanti toutes les valeurs européennes jusqu'alors considérées valides et aujourd'hui, dans cette époque d'après la catastrophe, il serait une erreur de ne pas considérer cette tragédie comme constitutive et fondamentale pour la reconstruction d'une civilisation nouvelle :

Et là la question de savoir si l'Holocauste est une question vitale pour la civilisation européenne, pour la conscience européenne, il faut répondre oui, parce qu'une civilisation doit réfléchir à ce qui a été fait dans son cadre – sinon, elle deviendra à son tour une civilisation accidentelle, un protozoaire infirme qui dérive, impuissant, vers le néant. ⁵⁴

Ancien déporté de Buchenwald et militant du parti communiste espagnol, Jorge Semprún s'est également engagé dans une stratégie active de relecture du drame de l'Holocauste : c'est à travers sa participation à la vie publique et communautaire qu'il acquiert en Europe le statut de figure emblématique du panorama culturel, d'intellectuel engagé et d'autorité politique. Les discours tenus par Semprún au cours des ans, et particulièrement après la publication de son roman le plus acclamé, *L'écriture ou la vie*, paru en 1994, sont à ce propos

⁵³ Imre Kertész, *Ombre profonde* in Id., *L'Holocauste comme culture*, cit., 57. En hongrois : « Európa és a holocaust, a holocaust és az európai tudat valahogy összefügg ». Voir : « Hosszú, sötét árnyék » sur le site de la Digitális Irodalmi Akadémia, cit.

⁵⁴ Id., *L'Holocauste comme culture*, *Ibid.*, p. 90. En hongrois : « S ha azt vizsgáljuk, hogy az európai civilizációnak, az európai tudatnak vitális kérdése-e a holocaust, azt fogjuk találni, hogy igenis az, mert ugyanannak a civilizációnak kell reflektálnia rá, amelynek a keretei közt végrehajtották – különben baleseti civilizációvá válik maga is, rokkant véglénnyé, mely tehetetlenül sodródik a pusztulás felé ». Voir : « A holocaust mint kultúra » sur le site de la Digitális Irodalmi Akadémia, cit. En 2000, Kertész confirme l'idée d'une « européanité » intrinsèque à la tragédie de la Shoah dans un discours prononcé au Renaissance-Theater de Berlin : « Je persiste à penser que l'Holocauste est un traumatisme de la civilisation européenne, et que la forme que ce traumatisme prendra dans les sociétés européennes – culture ou névrose, construction ou destruction – sera pour cette civilisation une question vitale », Imre Kertész, *La langue exilée* Id., *L'Holocauste comme culture*, cit., p. 226. En hongrois : « Változatlanul azt gondolom, hogy a Holocaust az európai civilizáció traumája, s e civilizáció létkérdése lesz, hogy ez a trauma a kultúra vagy a neurózis, az alkotás vagy a rombolás formájában él tovább az európai társadalmakban », « A száműzött nyelv » sur le site internet de la Digitális Irodalmi Akadémia, http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kertes00032_kv.html, consulté le 25 juillet 2016.

particulièrement remarquables. Ces conférences témoignent en premier lieu d'une volonté évidente de s'affirmer en tant que voix forte, faisant autorité dans la scène européenne ; en ce sens, Semprún cherche à renforcer son rôle d'officiant, conscient et influent, du culte de la mémoire européen et il contribue, au fil des années, à perfectionner de plus en plus sa biographie de victime et d'intellectuel.⁵⁵ D'ailleurs, ces discours publics ont une importance stratégique aussi parce qu'ils reviennent sans cesse, en les problématisant, sur les questions de l'identité et de la mémoire européenne.

Dans un discours prononcé à Francfort en 1994, à l'occasion de la remise du *Friedenspreis* (le prix de la Guilde des libraires allemands), Jorge Semprún explique, d'une façon rigoureuse et approfondie, l'importance du site de Weimar-Buchenwald en tant que *lieu de mémoire* de l'Europe future et passée. Un thème, celui de la centralité du camp de concentration et de la ville culturelle et goethienne de Weimar, qui revient à maintes reprises non seulement dans les discours officiels, mais aussi dans l'œuvre romanesque de l'auteur franco-espagnol. La préférence accordée à Weimar-Buchenwald comme lieu symbolique pour l'Europe, au détriment d'autres espaces-métaphores tels que le mur de Berlin, trouve sa justification dans des raisons d'ordre autobiographique, culturel et philosophique. D'un point de vue historique, Semprún souligne ainsi le rôle stratégique qu'eut l'emplacement de Buchenwald tant pour les nazis que pour les soviétiques : Semprún nous rappelle ainsi que l'Allemagne fut le lieu de la mise en place d'une double violence, et de deux totalitarismes.⁵⁶ D'un

55 Jaime Céspedes, spécialiste de l'œuvre de Semprún, a particulièrement insisté sur cette opération d'autopromotion et d'autoconstruction identitaire. Selon Céspedes, l'œuvre toute entière de l'écrivain franco-espagnol – non seulement ses conférences et ses discours publics, mais aussi l'ensemble des ses romans concentrationnaires – serait en effet dominée par un impératif d'ordre non pas littéraire, mais bien publique et idéologique : figure controversée et parfois surmédiatisée du panorama culturel, à maintes reprises contredit dans ses déclarations sur son passé de déporté, Semprún aurait ainsi cherché à établir, contre toute tentative de contestation, sa version de l'histoire et son image publique de martyr et de militant repentant. Cette approche pragmatique à la figure de Semprún et à ses textes littéraires a été notamment adoptée par Céspedes dans une monographie publiée en 2012 : « Nuestro estudio desmitifica en algunos aspectos la figura literaria de Semprún porque la explicación de su estilo a la luz de sus contextos de producción y recepción nos permite ver hasta qué punto la imagen que Semprún da de sí mismo en sus obras autobiográficas es retórica, hasta qué punto es “una” imagen voluntariamente elegida », Jaime Céspedes Gallego, *La Obra de Jorge Semprún. Claves de Interpretación*, Vol. I : *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 9. En français : « Notre étude démystifie à certains égards la figure littéraire de Semprún, puisque l'explication de son style à la lumière de ses contextes de production et de réception nous permet de voir dans quelle mesure l'image que Semprún donne de soi est une figure rhétorique, “une” image volontairement choisie ». [C'est nous qui traduisons].

56 Dans un essai plus récent, Semprún explique plus clairement comment l'emplacement de Weimar-Buchenwald fut utilisé comme site de détention d'abord par les allemands et ensuite par les soviétiques : « Car Buchenwald fut un camp nazi, jusqu'au 11 avril 1945, jour où il fut libéré par des régiments de choc de la III armée américaine du général Patton. En juin de cette année-là, les derniers déportés quittèrent Buchenwald. [...] Et, au mois de septembre, le camp de Buchenwald fut rouvert par la police politique de la zone d'occupation soviétique en Allemagne. Et ce deuxième camp fonctionna jusqu'en 1950 », Jorge Semprún, *La dynamique européenne* in Jorge Semprún, Dominique de Villepin,

autre côté, cependant, Weimar reste la capitale des Lumières et de l'humanisme allemands, berceau du classicisme et ville-musée où furent trouvés la mort Goethe et Schiller. Une thèse se fait jour, celle de l'importance du lieu pour la construction de l'Europe du futur :

Ich dachte, daß der Standort des alten Konzentrationslagers, genau so, wie er heute daliegt, ein privilegierter Platz der europäischen Geschichte ist. Ein tragischer Raum, ohne Zweifel, aber er gibt Auskunft: nicht nur als archäologische Spur einer Vergangenheit, deren Wirkungen noch fort dauern, zumindest teilweise, sondern auch als intellektuelles Laboratorium unserer gemeinsamen Zukunft.⁵⁷

Il faut rappeler que le classicisme allemand est, d'après Semprún, un mouvement littéraire d'importance extrême pour l'histoire politique et culturelle de l'Europe, puisqu'il serait la première manifestation d'une conscience critique à l'égard de la Révolution française et de ses conquêtes. Les philosophes allemands des Lumières seraient ainsi les premiers à avoir questionné les conséquences de la théorie rationnelle du progrès et, de plus, à avoir avancé une nouvelle idée d'Europe. Selon Semprún, Weimar a ainsi une importance stratégique dans l'histoire du continent, en étant à la fois la ville où une première Constitution démocratique fut adoptée en Allemagne et le site tragique de deux totalitarismes. C'est pour cette raison que cette ville de Thuringe devient un référent symbolique pour la nouvelle Europe, une Europe « d'esprit » et de culture qui doit surgir sur les ruines laissées par le fascisme et le stalinisme :

Buchenwald, besser gesagt, das Binom Weimar-Buchenwald, ist der historische Platz, der diese doppelte Aufgabe am besten symbolisiert: die der Trauerarbeit, um der Vergangenheit kritisch Herr zu werden; die der Ausarbeitung von Grundsätzen für eine europäische Zukunft, damit die Irrtümer der Vergangenheit vermieden werden können.⁵⁸

L'homme européen, Paris, Plon, 2005, p. 196.

57 Discours tenu lors de la remise du prix de la Guilde des libraires allemands, 1994. Voir le site internet du *Friedenspreis des deutschen Buchhandels*, http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/1994_sempr%C3%Ban.pdf, p. 13, consulté le 26 juillet 2016. Les discours de Semprún ont été édités en recueil d'abord en Espagne en 2006 et puis en France en 2010. Voir : Jorge Semprún, *Pensar en Europa*, Barcelona, Tusquets, 2006 et Id., *Une tombe au creux des nuages : essai sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Climats, 2010. La traduction en français du passage cité est : « J'ai pensé que l'emplacement de l'ancien camp de concentration, tel qu'il s'offre au regard aujourd'hui, est un lieu privilégié de la mémoire historique européenne. Un espace tragique, sans doute, mais éclairant : non seulement comme trace archéologique d'un passé dont les effets sont encore actifs, du moins en partie. Aussi comme laboratoire intellectuel de notre avenir commun », Jorge Semprún, *Une tombe au creux des nuages*, in *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 726.

58 Discours tenu lors de la remise du prix de la Guilde des libraires allemands, 1994. Voir le site internet du *Friedenspreis des deutschen Buchhandels*, cit., p. 14. En français : « Buchenwald

Semprún semble lui-même agir de classiciste, cherchant à définir les valeurs et les références littéraires communes qui peuvent constituer un arrière-plan définitif à la nouvelle idée d'Europe : selon l'auteur-témoin, c'est en effet la culture et l'attention aux grands idéaux démocratiques qui fonde l'unité, ou pour mieux dire, « l'unité dans la diversité »⁵⁹ européenne. En ce sens, Semprún se révèle l'héritier conscient d'une tradition qui concerne surtout les intellectuels juifs d'Europe, et notamment le philosophe autrichien et puis prussien Edmund Husserl.⁶⁰ La réception de la leçon husserlienne, et en particulier de son

est toutefois le lieu de mémoire historique qui symbolise au mieux cette double tâche : celle du travail de deuil qui permettra de maîtriser critiquement le passé, celle de l'élaboration des principes d'un avenir européen qui nous permette d'éviter les erreurs du passé », Jorge Semprún, *Une tombe au creux des nuages*, cit., p. 727. En 2002, dans le quotidien espagnol *El País*, Semprún publie un article qui revient à affirmer l'importance du lieu Weimar-Buchenwald pour l'Europe : « Weimar, una pequeña ciudad alemana con una larga e importante historia político-cultural, es uno de los lugares más apropiados, tal vez, para inspirar una meditación sobre Europa, o incluso el mundo. [...] Es un lugar extraordinario, desde luego. Porque Weimar no sólo fue la 'capital cultural de Europa' en 1999, una ciudad en la que todavía se puede ir desde esta casa de verano a visitar los archivos de Schiller o Nietzsche; además está a pocos kilómetros de lo que fue el campo de concentración nazi de Buchenwald. Una proximidad extraña y, a la vez, muy instructiva. [...] Ahora que tanto la República de Weimar como el campo de Buchenwald han desaparecido, podemos empezar a ver lo que significa Europa; algo construido precisamente contra el fascismo y contra el estalinismo. [...] En Buchenwald tenemos la historia de Europa en un impresionante resumen, la historia de la Europa contra la que se construye la Europa de hoy », Jorge Semprún, « Qué significa para mí ser europeo », *El País*, 15 mars 2002, http://elpais.com/diario/2002/03/15/opinion/1016146804_850215.html, consulté le 26 juillet 2016. En français : « Weimar, une petite ville allemande possédant une longue et importante histoire politique et culturelle, est peut-être l'un des lieux les plus appropriés pour réfléchir sur l'Europe, voire sur le monde. [...] L'endroit est vraiment extraordinaire. Weimar n'est pas seulement une ville qui a été "capitale culturelle de l'Europe" en 1999 et où l'on peut, après un arrêt à la résidence d'été de Goethe, aller consulter les archives de Schiller ou de Nietzsche ; elle est aussi située à quelques kilomètres de l'ancien camp de concentration nazi de Buchenwald. Une proximité étrange et très instructive à la fois. [...] Aujourd'hui qu'ont disparu aussi bien la république de Weimar que le camp de Buchenwald, nous pouvons entrevoir ce que signifie l'Europe : un rempart édifié précisément contre le fascisme et le stalinisme. [...] », Jorge Semprún, « Que signifie pour moi être européen », *Courrier international*, mis en ligne le 8 juin 2011, <http://www.courrierinternational.com/article/2002/12/12/que-signifie-pour-moi-etre-europeen>, consulté le 26 juillet 2016.

59 Dans un autre discours, tenu en 1999 à l'occasion de l'attribution à Weimar du titre de Capitale européenne de la culture, Jorge Semprún revient sur le rôle joué par la ville de Goethe dans la construction d'une identité européenne commune : « Probablemente no haya en Europa mejor lugar que éste en que nos encontramos para reflexionar, aunque sea brevemente, sobre nuestra historia, nuestra identidad. Mejor dicho: nuestra idéntica diversidad. Ya que la identidad cultural europea consiste precisamente en la diversidad que le es consustancial. Diversidad fundada, desde luego, en los principios de la razón democrática que son los mismos para todos », Jorge Semprún, *Weimar, capital cultural* in Id., *Pensar en Europa*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 249. En français : « Il n'est probablement pas en Europe de lieu plus approprié que celui où nous nous trouvons en ce moment pour réfléchir, ne serait-ce que brièvement, sur notre histoire, sur notre identité. Autrement dit : sur notre identique diversité. Puisque l'identité culturelle européenne est précisément constituée par cette diversité qui lui est consubstantielle », Jorge Semprún, *Weimar, capitale culturelle* in Id., *Une tombe au creux des nuages : essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, traduction de Serge Mestre, Paris, Flammarion, 2010, p. 249.

60 Selon Céspedes, la référence à des intellectuels européens de renom tels que George Orwell, Jan Patočka et surtout Edmund Husserl correspondrait à une stratégie bien rodée de Semprún,

idée d'une *geistige Gestalts Europas*, d'une *figure spirituelle* de l'Europe, se montre de façon très évidente dans un essai coécrit avec l'ancien premier ministre français Dominique de Villepin et publié en 2005. Dans *L'homme européen*,⁶¹ Semprún se réclame expressément de la conférence tenue par Husserl en 1935 à Vienne, intitulée « La Philosophie et la crise de l'humanité européenne ».⁶² Dans ce texte, le fondateur de la phénoménologie s'engage en premier lieu à définir un concept d'Europe et d'unité supranationale entièrement nouveau, fondé non plus sur des données uniquement géographiques, mais sur un ordre de continuité entre nations historique et culturel : faisant écho à la théorie husserlienne, Semprún affirme donc que tout projet d'unification doit avant tout s'appuyer sur une idée spirituelle et culturelle de supra-nation, le critère géographique s'avérant en effet restrictif ou réducteur. L'écrivain revient ainsi à son idée principale, pour paradoxale qu'elle soit : celle d'une centralité fondamentale des camps dans la construction de l'Europe unie. C'est dans les camps nazis que « la première ébauche d'un esprit européen »,⁶³ d'une *forme spirituelle* de l'Europe, pour le dire avec les mots de Husserl, a pu en effet se produire et c'est en tenant compte de cette expérience tragique que « la Communauté européenne, dès ses premiers pas, a placé au cœur de son projet politique l'éradication du racisme, du nationalisme extrémiste et de l'antisémitisme ».⁶⁴ Si cela est vrai, le premier chantier pour la construction de l'Europe moderne doit être celui de la mémoire et de la culture – la littérature, l'histoire et la philosophie se constituant non seulement en champs d'enquête privilégiés pour une restauration des idéaux libéraux et classiques de l'Europe passée, mais aussi en lieux d'élaboration d'une identité mémorielle forte et cohérente pour l'Europe du futur. Selon Semprún, il s'agirait enfin de « reconstruire une mémoire commune de l'Europe »,⁶⁵ et cela passe avant tout par la reconnaissance d'un héritage commun, d'une racine spirituelle et culturelle dont la littérature est sans doute l'une des expressions majeures.⁶⁶

visant à définir et à construire une image publique de lui-même comme un homme de lettres, une victime et un résistant dignes de ces noms et, au final, comme le dernier représentant d'une ligne cosmopolite d'intellectuels et savants : « In this respect, he often mentions specific intellectual figures in order to favor personal assimilations that would make him appear as their heir », Jaime Céspedes, *Jorge Semprún Speeches : Self-Fashioning and the Idea of Europe*, in Ofelia Ferrán, Gina Herrmann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún*, New York, Palgrave MacMillan, 2014, p. 227.

61 Jorge Semprún, Dominique de Villepin, *L'homme européen*, Paris, Plon, 2005.

62 Tel est le titre cité par Semprún, *L'homme européen*, cit., p. 14. Le titre originnaire de la conférence tenue au *Kulturbund* de Vienne était : « Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie ». Une traduction française de la conférence fut établie par Paul Ricœur en 1968 : *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris, Pualet, 1968.

63 Jorge Semprún, *L'Europe et la peur* in Jorge Semprún, Dominique de Villepin, *L'homme européen*, cit., p. 96.

64 *Ibid.*, p. 98.

65 *Ibid.*, p. 195.

66 « Pour moi, l'Europe c'est tout d'abord, dès l'adolescence, la patrie privilégiée de la

*

Ayant reçu comme « mission » d'étudier la *littérature européenne*, et face aux multiples difficultés qu'une notion de ce genre pose au chercheur intéressé aux œuvres de la contemporanéité, il nous est paru judicieux de revenir à la racine même de l'idée « d'Europe unie ». Certes, il s'agit d'un thème très vaste, qu'on ne saurait épuiser ici. Après ce récapitulatif, il nous semble toutefois possible d'affirmer que la littérature testimoniale – terme désignant ici l'ensemble des œuvres portant *témoignage* du macro-événement Shoah – peut à bien des égards être considérée comme l'un des exemples les plus convaincants de *littérature européenne* – notion qui souffre encore d'une inflation rhétorique et d'une certaine imprécision sémantique. Par le fait d'être étroitement imbriquée, liée, intégrée aux processus de construction identitaire et mémorielle de l'Europe moderne et, en second lieu, par son caractère naturellement trans-national et trans-linguistique, la littérature testimoniale peut donc servir de corpus de référence pour une étude comparée et thématique ayant spécifiquement trait aux « littératures de l'Europe unie ».

Par-delà ce caractère exemplaire, la littérature *shoatique* se distingue aussi, comme nous le verrons au cours de la recherche, par son usage tout à fait particulier du thème-rêve : à la fois reflet de la condition douloureuse du prisonnier et métaphore d'une crise de pensée et de valeurs, le rêve joue dans ces textes un rôle complexe et stratifié, en reflétant les tensions multiples qui sont à la base de l'écriture. En particulier, la mise en texte du rêve semble naturellement refléter l'opposition foncière entre l'actuel et le virtuel, le tangible et l'illusoire, le vrai et le faux, faisant donc écho à la fracture qui se crée dans ces œuvres entre la tâche documentaire et la réélaboration littéraire du passé. Par son même statut d'insaisissabilité, par le rapport étroit qu'il entretient avec les catégories du faux, de la mise-en-discussion de l'expérientiel, par le fait d'être enfin irréductible à tout sens achevé, le rêve peut donc fonctionner comme un médiateur sémiologique pour énoncer une réalité qui a été brutalement soumise à une crise de ses mêmes conditions de pensabilité. D'autre part, la représentation du rêve permet aussi aux différents auteurs-témoins de *mettre en mots* un sentiment qui risquerait autrement de rester hors du cadre du dicible. Un nouveau rapport entre écriture du moi, narration du passé et récit de la souffrance s'établit ainsi, dans la littérature, grâce à la métaphorisation onirique et au récit de rêve.

C'est donc en partant d'un double constat de méthode, concernant tant l'aspect thématique de la recherche que sa limitation spatiale, que notre réflexion sur le rêve littéraire

littérature, de la lecture, dans ses langues multiples, dans sa cohérence spirituelle. Une mémoire culturelle, un horizon de vie aussi. C'était tout à la fois Gide et Kafka, Thomas Mann et André Malraux, Cervantès et Dostoïevski. Sans oublier ni Marlowe ni George Bernard Shaw, bien entendu », Jorge Semprún, *Une communauté des valeurs* in Jorge Semprún, Dominique de Villepin, *L'homme européen*, cit., p. 215.

s'est développée. L'ambition de la présente étude est donc de considérer le rôle du rêve, ainsi que de ses thèmes adjacents, dans les œuvres testimoniales de Primo Levi, Charlotte Delbo et Jorge Semprún : le but est d'observer chacune des trois auteurs et des trois œuvres dans sa spécificité mais en même temps d'attester leur rapports mutuels, notamment leur place respective dans le contexte d'un « idiolecte » européen du rêve et d'un langage testimonial à l'extension continentale. C'est de cette manière que nous pourrions sans doute répondre aux exigences posées par notre laboratoire de recherche, et proposer ainsi un cadre de l'onirisme littéraire qui soit à la fois partiellement novateur et aisément compatible à la contrainte géographique définies par les bords – plus ou moins flous – du vieux continent.

Note sur le choix du corpus.

Une question toutefois demeure : pourquoi choisir précisément ces auteurs dans l'ensemble presque infini des récits de déportation ? Plusieurs raisons sont à la base de notre préférence, qui méritent sans doute d'être brièvement analysées. En effet, parler de « littérature de témoignage » équivaut à soulever toute une série de questions qui touchent, à partir des définitions théoriques, l'aspect pragmatique de la sélection des œuvres à étudier.

Littérature de témoignage ou témoignage littéraire, littérature des camps, littérature concentrationnaire ou de la Shoah : s'il existe encore une incertitude terminologique, ce n'est pas seulement en raison du développement tardif d'une discipline académique centrée sur les *genocide studies*. C'est aussi que, étant une catégorie énonciative liée à la fois au statut juridique du serment et à celui du rituel, le témoignage devient littérature d'une façon toujours paradoxale, voire problématique. Comme Catherine Coquio l'a correctement affirmé, il s'agit d'une parole « sacramentelle »,⁶⁷ difficile à cerner d'un point de vue typologique. Une première question se pose dès lors, concernant les catégories textuelles à analyser, leur régime discursif, leur positionnement générique.

« Genre » ou « acte énonciatif », le récit testimonial est toujours un discours tendu, hybride, ambivalent. À ce propos, Nathalie Heinich a écrit : « l'éventail des différents types de témoignages se déploie entre le pôle documentaire et le pôle romanesque : dépositions judiciaires, témoignages historiques, récits autobiographiques et, enfin, romans ». ⁶⁸ Corpus précaire par excellence, le *témoignage* confirme dès lors, dans sa réalisation littéraire, le propos de Genette dans *Fiction et diction* : « poétique ouverte », la textualité testimoniale procède d'une instabilité de base, d'un *processus*, d'un choix conditionné qui le fait « entrer

67 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 185.

68 Nathalie Heinich, « Le témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, 1998, n° 56, p. 37.

et sortir du champ littéraire au gré des circonstances ». ⁶⁹ Ancré par sa nature même aux dispositifs du droit et de l'historiographie, le témoignage déborde alors la littérature : situé aux limites de différents régimes d'énonciation, il *embrasse* littérature, tout en devançant la littéralité, ou du moins une littéralité pour ainsi dire essentialiste. Ainsi, le témoignage se définirait plutôt par sa « transgénéricité littéraire » et par sa « transversalité sociale ». ⁷⁰

Une taxonomie théorique ne saurait donc rendre compte, à l'aide d'une pragmatique traditionnelle des genres, du « discours testimonial », de sa littéralité complexe et stratifiée. La variété d'approches dans la conception du même terme en fait foi. Pour Claude Burgelin, le témoignage est « un texte de retour, une Odyssée » aux caractères subversifs, marquée par une essentielle « précarité de la forme ». ⁷¹ Michael Riffaterre le définit comme la « représentation de [...] l'acte de se porter garant d'une authenticité ». ⁷² Paul Ricœur, pour sa part, le considère comme une « expérience de l'absolu », ⁷³ tandis que, pour Jean-Louis Jeannelle, il s'agirait d'un simple « récit rétrospectif en prose ». ⁷⁴ Tâche authentiquement inachevable, l'établissement d'un canon littéraire du témoignage, et d'une périodisation – « statistique ou sélective, quantitative ou qualitative » ⁷⁵ – est encore une question ouverte.

Acte incarné dans une expérience éminemment tragique, l'acte de la parole testimoniale ne saurait en effet coïncider avec les attributs « thématiques, modales et formelles » ⁷⁶ d'un genre bien défini. Il s'agirait plutôt, comme Catherine Coquio l'a bien montré, d'un « acte verbal très particulier qui peut s'effectuer dans la littérature ». ⁷⁷ Autrement dit, c'est l'intervention plus ou moins consciente d'une intelligence *fabricatrice* – d'une *poiësis* –, qui peut distinguer le témoignage comme serment du témoignage proprement littéraire. Certes, cette littérarité ne peut jamais se comprendre comme une substance stable, et l'appropriation des modalités « littéraires » du discours se fait toujours sur un mode frontalier, ambigu, souvent iconoclaste.

Pourtant, notre premier critère sélectif correspond précisément à cela : on a choisi de limiter la recherche à des œuvres qui interpellent de manière évidente « la littérature [...]

69 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, [1991] 2004, p. 108.

70 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 194.

71 Claude Burgelin, « Le temps de témoins », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 82.

72 Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Ibid.*, p. 33.

73 Paul Ricœur, « L'hérméneutique du témoignage », *Archivio di Filosofia*, n° 1-2, 1972, p. 35.

74 Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n°135, septembre 2004, p. 94.

75 Alexandre Prstojevic, *La question de la périodisation*, in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, cit., p. 17.

76 Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 322.

77 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 181.

et ses discours critiques et théoriques », ⁷⁸ des œuvres qui s'efforcent donc d'élaborer non seulement une vérité historique et mémorielle, mais aussi et surtout une vérité étroitement littéraire. Citant les formules de Philippe Mesnard et de Catherine Coquio, il s'agit pour nous de considérer une « rationalité testimoniale d'ordre littéraire » ⁷⁹ : on n'évoquera donc que des « *œuvres-témoignages* », ⁸⁰ c'est-à-dire des textes où le témoignage, – événement langagier lié à une vérité juridico-religieuse – s'expose et s'engage à *faire œuvre*, produisant ainsi une intensification, une réflexion et une pratique scripturaire sur ses conditions d'existence. C'est en effet le recours à un projet et une parole expressément littéraire qui constitue, après 1945, une possibilité d'énonciation nouvelle du *fait historique* : comme le sociologue Michael Pollack l'observe, ce que cette forme nouvelle d'énonciation instaure au final, c'est « un lien entre le statut de survivant et celui d'écrivain ». ⁸¹

Pourquoi donc sélectionner le triptyque Levi-Delbo-Semprún dans le vaste groupe d'ouvrages constituant le corpus littéraire du témoignage ? Comme nous essayerons de le montrer, ce groupe d'auteurs est significatif à maintes raisons, qui tiennent à la fois à des indices d'ordre extrinsèque et intrinsèque.

En premier lieu, ces trois écrivains sont les interprètes majeurs d'un processus de mémorialisation de la Shoah, et revêtent ainsi une signification importante dans l'ordre pour ainsi dire public et institutionnel.

Le cas italien se distingue surtout par la singularité de Primo Levi : il s'agit en effet d'un auteur qui domine, plus que tous les autres ensemble, le discours mémoriel national et a donc contribué en mesure majeure à la construction d'un discours d'abord italien, et puis européen et occidental, sur les camps et le nazisme. Son œuvre « constitue presque un paradigme à elle seule » ⁸² et s'est donc transformée en « classique » et en un modèle d'écriture et de transmission réussie – une sorte de véritable récit-archétype. Le nom de Levi en Italie et en Europe, comme celui d'Elie Wiesel aux États-Unis, est presque entièrement superposable au rôle de l'écrivain-survivant-témoin. À partir des années 1950 et jusqu'à aujourd'hui, l'œuvre de l'auteur piémontais a donc contribué dans une mesure substantielle et croissante à définir un discours italien de la Shoah, et constitue désormais un véritable capital culturel « européen », sinon mondial. ⁸³ Levi est donc devenu un modèle

78 Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, 2007, p. 28.

79 *Ibid.*, p. 36.

80 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 25.

81 Michael Pollack, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 259.

82 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 90.

83 En 2015, l'éditeur américain Liveright a publié, sous la direction de Anne Goldstein, l'édition complète des œuvres de Levi en traduction anglaise : « L'impresa realizzata dall'editore Liveright non ha precedenti. Per la prima volta in assoluto uno scrittore italiano viene tradotto in inglese dalla

moral et un point de référence dans le domaine des études *shoatiques*, malgré le fait qu'il soit resté toujours aux marges des centres de pouvoir et de la vie politique.⁸⁴

Toutefois, au chapitre des singularités nationales, le cas espagnol est sans doute le plus significatif. Politiquement isolée, l'Espagne a longtemps ignoré ou sous-estimé la nécessité d'un discours mémoriel.⁸⁵ Durant les longues années de dictature franquiste, le discours officiel et institutionnel a été celui d'une Espagne catholique, nationaliste et oublieuse de son passé pluriel. Ainsi la sous-estimation de la persécution des Judéo-espagnols, conjuguée au mythe d'un Franco libérateur, a effusqué pendant longtemps le vécu séfarade de la Shoah. Mais en général, la destruction des juifs d'Europe est un thème passé complètement sous silence dans l'Espagne franquiste et ce n'est qu'après la mort de Franco qu'un lent changement, au niveau de la conscience politique, a pu se produire dans le pays. Dans ce contexte, le grand représentant de la conscience « espagnole » de l'Holocauste reste encore Jorge Semprún : malgré son choix d'abandonner l'idiome maternel pour adopter comme langue littéraire et testimoniale le français, Semprún peut être considéré à bien des égards comme l'interprète le plus important d'une culture et d'un culte de la mémoire ibériques. Ancien résistant déporté à Buchenwald, et puis ministre de la Culture en Espagne de 1988 à 1991, Semprún est l'un des Espagnols ayant le plus fortement contribué à consolider une conscience de la signification de la Shoah pour l'Europe et peut donc à bon droit être regardé comme un précurseur.

prima all'ultima pagina (non era mai accaduto, nemmeno con Dante o con Machiavelli, nemmeno con Montale o con Calvino), e per la prima volta un'opera di queste dimensioni viene offerta, tutta insieme, a chiunque sia in grado di leggere la lingua più diffusa nel mondo », Domenico Scarpa, « Senza precedenti, di generazione in generazione », *L'Indice dei libri del mese*, n° 10, octobre 2015. En français : « L'entreprise réalisée par l'éditeur Liveright n'a pas de précédents. Pour la première fois en absolu, l'œuvre d'un écrivain italien a été traduite en anglais de la première à la dernière page. Une entreprise qui n'avait jamais été réalisée, même pour des écrivains tels que Dante, Machiavel, Montale ou Calvino. Pour la première fois, une œuvre de cette envergure est donc offerte, dans son intégrité, à quiconque pourra la lire dans la langue la plus répandue dans le monde ». [C'est nous qui traduisons].

84 Selon Robert Gordon, l'influence de l'auteur italien sur le milieu culturel occidental, et en particulier sur la définition d'une mémoire italienne du génocide, fut considérablement plus implicite que celle exercée, par exemple, aux États-Unis par un Elie Wiesel. Et cela parce que Primo Levi a toujours pris une position ambiguë ou controversée vis-à-vis du « culte institutionnel » de la mémoire, mettant plutôt l'accent sur la riche ambiguïté, les limites, les difficultés de l'acte – littéraire ou rituel – du témoignage. L'opinion est d'ailleurs bien répandue, confirmée également par Alberto Cavaglione : « Levi non aveva l'ossessione della memoria ; era un uomo schivo e riservato, alieno dalle celebrazioni commemorative e dal culto fine a se stesso della testimonianza », Alberto Cavaglione, « Il termiatio », *L'Asino d'oro*, n° 4, 1991 et in Ernesto Ferretto (dir.), *Primo Levi : un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 81. En français : « Levi n'avait pas l'obsession de la mémoire ; il était un homme discret et réservé, étranger aux célébrations commémoratives et au culte du témoignage comme fin en soi ». [C'est nous qui traduisons].

85 Pour un résumé de cette question, voir notamment : Antonio Gómez López-Quiñones, Suzanne Zepp (dir.), *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourse*, Leipziger Universitätsverlag, 2010 et Danielle Rozenberg, *Espagne : penser la Shoah, penser l'Europe*, in Georges Mink et Laure Neumayer, *L'Europe et ses passés douloureux*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 50-64.

En France, la mémoire de la Shoah « se cristallisa sous les auspices de l'art et non de l'histoire »⁸⁶ et a pu donc se nourrir des réflexions intenses et variées de cinéastes, hommes de lettres et philosophes (Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy – pour ne citer que quelques exemples). À la suite des événements de la deuxième guerre mondiale, de nombreux textes paraissent en France qui rapportent l'expérience de la déportation. Contre tout dogmatisme post-adorrien, les récits de rescapés se multiplient sur la scène éditoriale et – à partir des grandes contributions de Rousset, Antelme, Cayrol, Perec – une réflexion spécifiquement *littéraire* émerge sur la possibilité même de *raconter* l'expérience des camps à partir des instruments propres à la fiction littéraire. Selon Catherine Coquio, c'est justement le paradigme de *l'art comme témoin*, posé dès l'après-guerre par Antelme et Cayrol, puis radicalisé par Perec et enfin renouvelé chez d'autres auteurs français ou francophones tels Semprún ou Rawicz, qui a donné à la réflexion française sur la Shoah son unité dans le temps. L'institution critique et universitaire d'une « littérature de témoignage » (« littérature des camps » ou « littérature de l'extrême ») serait ainsi le résultat d'un positionnement moins institutionnels que philosophique, né sous le signe d'une esthétique d'écriture très française, marquée par la pensée de Foucault, Bataille et Blanchot, et nourri par un *éthos* philosophique anti-totalitaire et arendtien.

Dans ce contexte de recherche, la patrimonialisation du corpus concentrationnaire a progressé vers une solidification de plus en plus nette, et la « littérature concentrationnaire » française compte désormais parmi ses représentants un groupe d'écrivains considérés comme « classiques » ou prototypiques (les témoins directs tels Rousset, Antelme, mais aussi une « deuxième » et une « troisième » génération de témoins indirects).⁸⁷ Cependant, ce n'est que dans les dernières années que, sous l'initiative de plusieurs chercheurs, une découverte spécifique de l'œuvre delbotienne a pu se réaliser. Malgré son engagement puissant, acharné et continu au service des thèmes mémoriels, Charlotte Delbo est restée longtemps en marge du discours institutionnel et académique. Plusieurs sont les raisons qui justifient cette longue méconnaissance. Pour certains, il s'agirait d'une conséquence directe de la marginalisation des voix féminines ; pour d'autres, c'est plutôt à la teneur dérangeante de son discours ainsi que de ses *pratiques mémorielles* qu'il convient d'attribuer

86 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p. 67.

87 La critique a parlé à ce sujet de « roman de filiation ». Dominique Viart, en particulier, a classifié les textes de la « troisième génération » selon deux catégories, celle des « textes archéologiques » et celles de « fictions de témoignage ». Dans un article de 2009, il a distingué deux autres formes d'écriture de l'histoire : l'éthique de la restitution et la réinvention des modèles traditionnels. Voir en particulier : Dominique Viart, *Récits de filiation*, in Dominique Viart, Bruno Vercier (dir.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2ème édition, 2008 ; Dominique Viart, *Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine*, in Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Fleury-sur-Orne, Minard, 2009.

l'éclipse de son œuvre. En nous focalisant sur Charlotte Delbo, nous entendons ainsi faire valoir les droits d'une voix restée longtemps sans écho dans le domaine critique, éditorial et académique. D'ailleurs, comme l'a récemment écrit Christiane Page, « la communauté actuelle des chercheurs et des artistes est unanime »⁸⁸ quant à la valeur de Delbo : l'auteur française a créé une œuvre de grande envergure esthétique, une œuvre qui demande finalement, de nos jours, d'être lue, analysée, interrogée d'un point de vue tant éthique qu'esthétique.

En second lieu, par-delà la valeur publique, ce qui nous intéresse le plus dans le contexte de la présente recherche, c'est la teneur spécifiquement artistique des œuvres de ces trois écrivains. Il est indéniable, en effet, que dans l'ensemble du corpus testimonial, Levi, Delbo et Semprún se distinguent surtout par l'ampleur, la densité et la qualité esthétique de leurs projets littéraires. Au-delà des raisons purement institutionnelles, ces auteurs nous offrent ainsi la possibilité d'observer – sur une périodisation longue qui va de la fin de la guerre jusqu'aux années 1990-2000 – le *devenir littéraire* d'une entreprise testimoniale. Couvrant tout le spectre des genres et des modes littéraires, leurs œuvres se caractérisent par la variété du *dictus* narratif, par leur propos différemment mais irrévocablement littéraire, par une réflexion interne sur les *pouvoirs* et les *impouvoirs* d'une esthétisation fictionnelle du vrai. Par ailleurs, à la différence d'autres écrivains tels que Robert Antelme ou Piotr Rawicz, ils sont les créateurs d'un « cycle inachevable », à savoir d'un « cycle de fictionnalisation »⁸⁹ véritablement exemplaire dans le contexte général des écritures concentrationnaires. Pris dans leur ensemble, ces œuvres constituent ainsi un authentique « macro-texte » testimonial,⁹⁰ dont il faudra étudier les enjeux, les stratégies et les interactions mutuelles.

Troisièmement, dernier point et non le moindre, l'importance politico-esthétique s'accompagne pour ces trois auteurs d'une relation au thème-rêve qui est, comme nous le verrons au cours de la présente recherche, des plus saisissants, explicites et personnelles. Il nous a ainsi paru possible de retrouver, chez ces trois auteurs – figures désormais incontournables dans le panorama du corpus testimonial –, une utilisation particulière du motif onirique, sur un mode non seulement ornemental, exemplaire ou édifiant, mais bien problématique, à la fois intime et savant. Rêves d'origine sans doute biographique, les *mirages nocturnes* s'enrichissent néanmoins, dans les œuvres de nos trois auteurs, d'une

88 Christiane Page, *Réception de l'œuvre de Charlotte Delbo*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 15.

89 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, cit., p.196 et p. 203.

90 C'est notamment Marco Belpoliti, spécialiste de l'œuvre de Primo Levi, qui a parlé à ce propos d'un authentique « macrotesto del Lager », dont le roman *Se questo è un uomo* serait une sorte de *Ur-texte*. Voir : Marco Belpoliti, *Note ai testi* in Primo Levi, *Opere*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, L'Espresso, 2009, vol. I, p. CLXXV. On pourrait bien étendre la définition aux autres auteurs de notre corpus.

connotation évidemment érudite, nourrie d'influences vastes et variées, reflétant donc l'histoire culturelle séculaire du phénomène onirique. De plus, à la différence des littératures qui, au XX^{ème} siècle, ont pour ainsi dire appliqué mécaniquement les célèbres thèses freudiennes sur l'inconscient à l'univers textuel, ces trois auteurs font plutôt du rêve une zone d'intensification sémantique et conceptuelle : un espace littéraire compact, partiellement opaque, lourd en connotations des plus diverses, mais en tout cas difficilement déchiffrable à la manière des *clefs des songes* ordinaires. Au lieu d'une approche herméneutique, visant à reconduire les éléments du *songe* à un fond des significations plus ou moins arbitraires, ces auteurs semblent plutôt choisir la voie d'une écriture onirique phénoménologique, qui s'efforce de faire résonner, sous plusieurs niveaux, le pouvoir métaphorique et la complexité émotionnelle du thème-rêve. Une densité particulière, une ubiquité étonnante semblent en effet caractériser les divers figures du *songes* dans les textes de nos trois auteurs.

Fait plus important encore, étudier les déclinaisons multiples que peut prendre le thème onirique comporte nécessairement dans ce cas – plus encore que dans d'autres domaines littéraires – une *évaluation globale* des œuvres considérées. En effet, dans les textes de Levi, de Delbo et de Semprún, le rêve peut à juste titre être considéré comme une sorte d'építome : il reflète dans une large mesure les enjeux spécifiques de l'écriture et de l'entreprise testimoniales. Loin de figurer au rang d'élément accessoire, d'arabesque diégétique, ou de digression fantaisiste, l'écriture onirique joue dans ces œuvres un rôle pour ainsi dire matriciel. D'une part, comme nous aurons l'occasion de le constater, c'est à travers le rêve que l'œuvre testimoniale parvient à une réélaboration de ses traits formels et de ses marques expressives. Tel un miroir, ou encore un filtre, le rêve réverbère souvent les rapports tendus que l'écriture du témoignage entretient avec la vérité événementielle, et fait tendre donc la *diction* documentaire de ces œuvres – une diction traditionnellement rivée aux faits – vers l'extravagance visionnaire et fantasmatique. D'autre part, le rêve permet à nos trois écrivains une puissante redéfinition de l'écriture autobiographique et mémorielle : représentant leurs rêves, ou encore conférant à leurs œuvres une teneur authentiquement onirique, les auteurs du témoignage semblent réfléchir sur la brûlante question de la *vie d'après*, c'est-à-dire sur les lourdes conséquences qui résultent de l'expérience de l'extrême. Vu sous cet angle, le rêve semble suggérer un nouveau mode de la temporalité et correspondre ainsi – pour utiliser les termes d'une célèbre doctrine warburgienne – à une sorte de *Pathosformel* : figure qui marque l'avènement d'une nouvelle chronobiologie – notamment, le temps de la mémoire et de la survivance –, le rêve recentre l'écriture testimoniale sous l'égide d'une nouvelle conception d'histoire, et fait donc émerger de nouveaux enjeux pour l'écriture biographique et pour la narration du passé.

Quoi qu'il en soit, écrire le rêve signifie aussi, chez Levi, Delbo et Semprún, mettre en route une intelligence profondément différente du canon rationaliste, cartésien, positif,

classiquement lié à l'image de la lumière : c'est précisément dans les profondeurs de la nuit, une nuit aux allures évidemment métaphoriques, que l'écriture de ces auteurs semble en quelque sorte faire ses premiers pas. Dans l'analyse du motif onirique, nous avons ainsi considéré la *nuit* comme une sorte de point-source : un hors-thème aux implications multiples qui nous sera utile le long du parcours, pour mieux saisir l'attitude esthétique et, en général, le climat mental dans lequel s'inscrivent les œuvres de notre corpus.

*

Au bout de cette analyse, nous pouvons aisément résumer les intentions de la présente recherche, et revenir donc sur les raisons inhérentes au choix du corpus. Pour nous, en effet, il s'agit en premier lieu de dépasser les approches critiques trop généralistes, qui ont subordonné l'étude du motif onirique à des impératifs extra-littéraires (en particulier, en ce qui concerne le XX^{ème} siècle, la grande doctrine freudienne) ou qui ont limité leur champ de visée aux genres et courants traditionnellement associés au thème-rêve (entre autres, le Romantisme, le Baroque espagnol, le roman moderniste de l'intériorité). Prendre des distances, donc, par rapport aux paradigmes traditionnels du motif onirique, sans pour autant méconnaître l'apport des « grands classiques ». D'une certaine manière, la réponse à laquelle notre recherche tente de donner une réponse est : qu'est-ce qu'en est-il, au XX^{ème} siècle, d'un *thème intemporel et universellement répandu* tel que le rêve ? Et encore, *sous quelles formes* ce thème se présente-t-il dans une *littérature* traditionnellement tenue pour *réaliste* ? Une littérature dont l'une des principales tâches consiste précisément à raconter le plus véridiquement possible une tragédie incomparable de la contemporanéité, une littérature donc qui n'est apparemment en rien impliqué dans des jeux avant-gardistes ou dans des modes spirituelles d'autres temps et d'autres lieux ? Une littérature qui, par ailleurs, est étroitement liée à des *questions identitaires* ainsi qu'à l'idée moderne d'*Europe unie* ?

Pour le reste, à l'origine de cette étude se trouve un propos précis : identifier des œuvres où le rêve n'est relégué au seul rôle d'épisode, d'élément accessoire ou décoratif, mais où il interagit – de façon directe ou indirecte – avec tous les niveaux du discours – stylistique, métaphorique, idéologique. Loin de fournir une théorie générale du thème-rêve, c'est à l'aspect pour ainsi dire *vif*, décliné à toutes les échelles textuelles, que nous nous sommes confrontées, identifiant dans le corpus testimonial – et notamment dans les œuvres de Levi, de Delbo et de Semprún – la matérialisation d'une esthétique du rêve riche, proliférant et polysémantique. En même temps qu'il parcourt et récapitule l'histoire séculaire du rêve littéraire, le corpus testimonial le réécrit et réinvente : c'est d'ailleurs en raison de cette stratification – temporelle mais aussi substantielle – du motif onirique que notre recherche a opté pour une approche résolument éclectique et pluridisciplinaire.

En conservant cette méthode, le premier chapitre, consacré au grand hors-thème de la *nuit*, se veut – en ouverture – explorer la figuration formelle et thématique de l'*obscurité*, pour ensuite proposer un nouveau cadre d'analyse et de lecture des œuvres *shoatiques*, en montrant donc la tension souterraine qui les innerve et reste décelable à plusieurs niveaux : formel, narratif, idéologique. La dernière section de ce premier chapitre est ainsi consacrée à montrer comment la figure de la *nuit* – terme considéré comme corrélatif au motif onirique – déclenche chez les auteurs du témoignage un recentrement général de la rationalité, en suggérant d'emblée un nouveau cadre conceptuel pour lire et évaluer leurs textes – des œuvres qui peuvent être considérées, pour le dire avec les mots de Maurice Blanchot, comme étant authentiquement « nocturnes ».⁹¹

Ce n'est donc qu'à partir de ces premières considérations, points de départ de la réflexion, que sont introduits les moments *textanalytiques* concernant spécifiquement le thème du rêve. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, le motif onirique est exploré dans notre recherche selon plusieurs paradigmes, que l'on peut assimiler à des « fonctions » : stylistique-formel, figurative et narrative. Nous observerons donc l'évolution du thème sous plusieurs angles et selon perspectives différentes, consacrant à chaque « fonction » du rêve un chapitre différent : le rêve comme *mode* du discours, le rêve comme *figure*, le rêve comme *récit*.

Comme nous le verrons au cours de l'étude, c'est précisément en ce sens qu'il faut entendre l'*ubiquité* du thème-rêve, son rôle véritablement instituant au sein de ces œuvres. Certes, il figure – comme dans beaucoup d'autres ouvrages de la contemporanéité – comme « récit de rêve », transcription donc classique, plus ou moins fidèle, d'un épisode visionnaire ayant lieu pendant la nuit : et en ce sens, il remplit la fonction d'élément diégétique, d'espace descriptif, permettant aux auteurs-témoins de conférer à leurs récits l'aspect d'un compte rendu médical, d'un rapport psycho-ethnographique, et de détailler ainsi au maximum le récit d'une expérience vécue, souvent qualifiée de collective. Toutefois – et c'est là sans doute l'élément le plus important – les figures de l'onirisme ne se limitent pas dans ces textes au seul rôle d'éléments diégétiques, mais s'enrichissent également d'une myriade d'autres connotations et offices. Levi, Delbo et Semprún utilisent ainsi le *rêve* – considéré dans son acception la plus étendue – comme une sorte de *pont conceptuel*, une catégorie particulière de *trope*, qui permet aux lecteurs d'accéder – d'une manière, certes, toujours fragmentaire, suspendue, incomplète – à l'expérience narrée : de sorte que le modèle esthétique représenté par le rêve non seulement se révèle indispensable pour la *mimésis* d'une expérience radicalement *autre* telle que celle du camp, mais opère également une *étrangisation*, voire une défamiliarisation des cadres perceptifs habituels,

91

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.

et tente ainsi d'induire chez le lecteur des changements cognitifs, affectifs, émotionnels en tout point pareils à ceux du *trauma*. Dans ces œuvres, le rêve devient la clé d'une crise non seulement représentationnelle (une crise ayant trait à la configuration du texte testimonial, et notamment à sa prise de distance par rapport au paradigme mimético-réaliste traditionnel), mais aussi épistémologique et cognitive (et c'est alors un autre type de rationalité – profondément ancrée dans une théorie subjective, émotionnelle, passionnelle de la pensée – qu'émerge dans ces œuvres, écartant les prétentions d'un intellect reposant uniquement sur la sphère positive/logique/discursive).

Si le rêve acquiert dans ces textes une importance toute particulière, c'est qu'il pose une sorte de cadre de référence – formel, narratif, cognitif – pour saisir une expérience qui risquerait autrement de dépasser les cadres du *dicible* et du *pensable*. À travers le motif onirique, les auteurs du témoignage parviennent à une réorganisation du texte testimonial, de sa visée poétique ainsi que de sa tâche mémorielle. Il s'agit donc d'une utilisation complexe, multidimensionnelle et polycentrique du thème-rêve que, grâce à l'analyse de notre corpus, nous souhaitons mettre en lumière.

Le moment est donc venu de conclure cette première partie introductive, et de passer la parole aux auteurs.

*Vivre, remémorer, penser à
travers la nuit*

- *Comment la nuit prépare à l'émergence du rêve, et quelles fonctions peut-elle prendre dans la littérature de témoignage (symbole, forme, modalité cognitive).*

« UN SOUVENIR SANS REPOS » : LA NUIT COMME THÈME, UNE CRITIQUE À
LA RAISON POSITIVE.

Mais quelle épaisse nuit, tout à coup, m'environne ?
RACINE

L'un des premiers phénomènes définitoires de la notion du temps consiste dans l'alternance du jour et de la nuit. Une alternance qui marque à la fois la différence et la complémentarité, l'union profonde et la dissemblance radicale de ces deux faces, du jour et de la nuit, de l'éveil et du sommeil. Deux univers dont la nature antinomique fonde, selon certains, la morphologie duale de tout imaginaire : le côté diurne et le côté nocturne, ce dernier étant l'image renversée, le pendant spéculaire, le fidèle reflet « en un miroir » de notre monde du jour, selon la terminologie adoptée par Durand.¹ Il s'agit en effet d'un « sémantisme imaginaire très partiel, très élémentaire » et qui pourtant, de Bachelard à Genette, a nourri l'analyse littéraire et les études centrées sur la poétique du langage.² Antinomie abstraite, quoique très concrète, l'opposition du jour et de la nuit fonderait ainsi, selon Foucault, « un temps universel » : cette forme simple qui est l'opposition entre le jour et la nuit correspondrait à la « loi du monde classique [...] loi qui exclut toute dialectique et [...] fonde par conséquent [...] l'unité sans rupture de la connaissance ».³ Suspendu entre oubli sans répit et remémoration souffrante, le monde éclaté du survivant s'ouvre par contre à cette zone arctique où la limite entre jour et nuit, raison et déraison, possibilité et impossibilité à comprendre, s'affaiblit jusqu'à s'éteindre : là, il ne serait plus question, comme dans le monde classique, d'une vérité du jour contre le murmure mensonger de la nuit, mais au contraire d'une déconstruction – qu'elle soit consciente ou non – des anciennes métaphysiques édifiées, à la manière traditionnelle, sur l'équivalence entre vérité, raison et lumière ; dans leur textes, la défaillance du génie raisonnable soumet

1 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunos, [1969] 1992, p. 248.

2 Gérard Genette consacre au couple sémantique « jour/nuit » un essai explicitement inspiré par la poétique bachelardienne du langage. Voir Gérard Genette, « Le jour, la nuit », *Langages*, n° 12, 1968, pp. 28-42.

3 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 263.

le discours, la pensée, ainsi que toute volonté de compréhension, aux impératifs d'une nuit essentielle et constituante, et les frontières dès lors se brouillent entre l'idée cartésienne d'une cognition claire et distincte et l'idée, moderne et blanchotienne, d'une intelligence entièrement nocturne.

À ce monde traditionnellement vécu en négatif, appartient le scintillement sombre des images, des fantasmes et des illusions, ce que Foucault définit comme « la dynastie du rêve ». ⁴ Le rêve, activité du cerveau endormi, est en effet l'un des événements fondamentaux de l'expérience nocturne : une analogie s'esquisse alors, d'abord du fait d'un lien ancestral et mythique, entre le rêve et la nuit. Loin de se limiter à une proximité toute temporelle, et même banale, cette analogie met en jeu d'autres dualismes essentiels pour notre cognition : l'antithèse du jour et de la nuit réfère, ne serait-ce que partiellement, à celles du rêve et de la réalité, du réel et de l'irréel, du positif et du négatif.

En effet, la nuit, lieu de l'inquiétude, de l'illusion, royaume des faux-semblants et de l'inconnu, est représentée souvent comme une figure « de destruction, de malheur et de mort ». ⁵ Une configuration thanatique qui s'enracine dans la relation archétypale de la déesse Nyx et ses enfants, Thanatos et Hypnos. ⁶ Il n'est donc pas étonnant que les écrivains du témoignage, confrontés à une réalité extrême et effrayante, aient recours aux figures littéraires de la nuit et des ténèbres. Symbole de souffrance et signe funèbre, la nuit se constitue dans ces textes en véritable « motif emblématique ». ⁷ Comme Vincent Engel l'a fait remarquer à juste titre, la nuit se fait ici mesure de différenciation et, « d'un bout à l'autre du spectre des attitudes possibles durant la guerre », ⁸ elle marquerait aussi les différentes sensibilités d'écrivains. À travers la nuit, il serait alors possible d'observer les

4 *Ibid.*, p. 266.

5 Une étude fondamentale de la nuit et de ses images littéraires a été réalisée par Alain Montandon, à qui l'on doit la direction d'un ouvrage collectif en deux volumes, récemment paru aux éditions Honoré Champion : *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Honoré Champion, 2013. Notre citation est tirée de la préface signée Montandon, où l'auteur évoque l'étymologie du terme « nuit » : « Le Dictionnaire Larousse du XIX^{ème} siècle mentionne la racine indo-européenne de l'étymologie de la nuit qui viendrait de la racine naç qui signifie périr et rattacherait ainsi la nuit à l'idée de destruction, de malheur et de mort. [...] Aussi la nuit a-t-elle été toujours redoutée par la perte des repères habituels, l'état de dénuement, le fait d'être sans défense dans "la nuit solitaire aux yeux d'aveugle" » (fragment d'Empédocle) », *Ibid.*, p. 7-8.

6 D'après Hésiode, la Nuit serait la mère de Môros (le destin), de Kèr (la mort violente), de Thanatos (la mort), du Sommeil et des Songes : « Νύξ δ' ἔτεκεν στρυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρώων », « Et Nyx enfanta l'odieux Môros et la Kèr noire et Thanatos. Elle enfanta aussi Hypnos et la foule des Songes », Hésiode, *La Théogonie*, traduction de Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1869.

7 Vincent Engel, « L'image de la nuit dans la littérature de la guerre. Lueurs et clartés sur un motif emblématique, de Brasillach à Wieseler », *Les Lettres romanes*, n° hors-série, 1995, pp. 41-50.

8 *Ibid.*, p. 49.

formes, les modèles, les attitudes propres à l'écriture ; et l'on dirait même que, face à la nuit – décrite comme trope, figure et métaphore critique – s'esquisse aussi en creux une réflexion sur la connaissance, sur ses pouvoirs et ses « impouvoirs » : ainsi, ce que ces écritures suscitent et encouragent c'est une nouvelle théorie – intensive, imparfaite et affective – de la compréhension et de la réception du texte.

Dans cette première partie de notre étude, nous procéderons donc à une lecture préliminaire de cette « imagerie » nocturne qui annonce, en prélude, l'émergence du rêve – thème névralgique de la présente recherche.

Dans la nuit concentrationnaire, selon Engel, « l'éclatement lyrique »⁹ propre au discours nocturne de la tradition allemande (« de Goethe, à Rilke, en passant [...] par Nietzsche et Wagner »)¹⁰ laisserait place à une nuit entièrement négative, masse sombre coïncidant avec « le centre même de l'horreur ».¹¹ Et pourtant, la nuit obsessionnelle des camps, souvent décrite par une rhétorique de l'angoisse et du malheur, n'est pas dépourvue d'une nuance mystique et morbide, se rattachant aux riches archives figuratives du Romantisme et de ses nocturnes. L'onirisme des premiers témoignages est en effet un onirisme « d'après » : il s'agit d'une littérature souvent élaborée et nourrie – comme dans le cas manifeste de Levi, mais aussi d'Antelme ou de Wiesel – par des influences aussi variées que variables. La nuit, espace du dépaysement par excellence, prépare donc à l'émergence du camp comme lieu de l'étrange. La littérature du siècle passé, riche en nocturnes abyssaux et « voyants », survit ici comme trace, laissant ainsi ses images se réécrire par continuité ou par renversement. Si, d'un côté, nos textes semblent s'éloigner de cette « revalorisation culturelle »¹² de la nuit et du rêve opérée au sein du Romantisme, l'espace nocturne devenant uniquement source de troubles et de tourments, de l'autre côté ces mêmes textes semblent encore trouver, dans la nuit, la « possibilità di una percezione [...] non quotidiana del mondo »¹³ éclat inquiétant, cauchemardesque, d'un non-quotidien radical, construit par juxtaposition de figures et de *topoi* bien établis par la tradition.

9 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, cit., p. 537.

10 Vincent Engel, « L'image de la nuit dans la littérature de la guerre », cit., p. 42.

11 *Ibid.*, p. 47.

12 Bernard Dieterlé, *Le rêve*, in Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., p. 1199. Gilbert Durand confirme cette opinion : « Ce sont en effet les préromantiques et les romantiques qui ont exprimé inlassablement cette revalorisation des valeurs nocturnes », *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 249.

13 En français : « la possibilité d'une perception [...] non quotidienne du monde », Paolo Zanotti, « Incanto e disincanto della notte. Sette quadri su letteratura e illuminazione cittadina », Pierluigi Pellini (dir.), *Studi di letteratura comparate in onore di Remo Ceserani. II. Letteratura e tecnologia*, Vecchiarelli, 2003, et <http://www.leparoleelecose.it/?p=14544>, consulté le 21/04/2016.

En général, ce que cette littérature hérite de ses ancêtres, c'est une conception de la nuit comme « espace à la fois matériel et mental »¹⁴ et, plus encore, une certaine fécondité esthétique de l'obscurité et de ses figures. L'approche de la nuit de la part des écrivains-témoins s'opère sur un triple niveau. Ces auteurs utilisent d'abord la nuit en tant qu'« objet », contenu, décor ou personnage : motif ambigu par excellence, riche en connotations complexes et clins d'œil à la tradition, la nuit serait à la fois le temps privilégié de l'apaisement et le moment redoutable de l'éclosion du mystère, du mensonge et des forces impénétrables de l'irrationnel. À un niveau purement thématique, la nuit fonctionne ainsi en quelque sorte comme un « objet esthétique » complexe et polyvalent : marque temporelle ou personnification du danger, les écrivains du témoignage en exploreraient les méandres pour évoquer dans leurs textes un paysage à la fois extérieur et intérieur. À un deuxième niveau, celui pour ainsi dire de la « sémiose », le signe nocturne n'échappe d'autre part pas à une compréhension plus nettement figurée et symbolique : royaume des ombres, mais aussi temps propice à l'inconscience ou à la semi-conscience, la nuit est bien le signe équivoque et singulier de la chute, de la mort et de la révélation des forces ténébreuses de l'inconscient. Elle devient ainsi l'une des métaphores privilégiées des écrivains-témoins pour dire l'effondrement de la raison et leur descente aux enfers du camp. Toutefois, et c'est ce qui justifie peut-être de poser *la nuit* et puis *les rêves* comme axes et projets porteurs de la recherche, l'esthétique du nocturne ne s'arrête pas au double niveau du *thème* et du *symbole* ; à un troisième niveau, celui de la « cognition », la nuit devient pour ainsi dire *forme*, et touche aux mécanismes délicats qui président aux rapports entre auteur et lecteur, tout en promouvant le passage du monde décrit par le témoin à celui refiguré par le récepteur : ainsi, ces témoins utiliseraient la nuit comme « passerelle » théorique pour formuler une vérité qui reste, à tout moment, au-delà des instruments positifs de « l'intuition claire et évidente », tout en exigeant qu'elle s'inscrive dans un régime de compréhension moins rationnel qu'émotionnel.

C'est là que réside sans doute une certaine productivité, voire une certaine positivité, de la nuit ; l'importance que prend, dans l'écriture du passé traumatique, le trope nocturne s'explique à la lumière de cette perception nouvelle de la pensée : à la suite des penseurs du négatif, seule la *nuit*, comme modalité cognitive et pivot conceptuel, permet de prendre conscience de ce qui, au moment même de la compréhension, échappe à une maîtrise claire et lucide de l'expérience et donc à la production fixe, neutre, indifférente et bien intégrée du souvenir. En ce sens, la redécouverte de la nuit opérée au sein du XIX^{ème} et puis du

14 Corinne Bayle, *Pourquoi la Nuit ?*, L'Atelier du XIX^{ème} siècle : La nuit dans la littérature européenne du XIX^{ème} siècle, Séminaire Serd, La Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, 2013, p. 5, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/CorinneBayle.pdf, consulté le 21/04/2016.

XX^{ème} siècle constitue une césure et comme une pierre angulaire pour l'établissement d'une nouvelle rationalité et d'une nouvelle forme d'épistémè. Synonyme pour l'impensable et l'impensé, métaphore de ce qui est *autre* sans remède, la nuit acquiert, en opposition aux dogmes des Lumières, une centralité toute nouvelle. Si la théorie kantienne de la raison est en quelque sorte dominée par l'exigence de transcender « l'obscur », dans la tentative de bannir l'impensable de la sphère de l'*esprit*, la posture critique d'un Hegel, théoricien de « la nuit du moi », ou d'un Freud, observateur des rêves, repose sur la nature essentiellement imperscrutable, fragile, instable et enfin *nocturne* de la pensée. Comme Elisabeth Bronfel l'a récemment montré,¹⁵ cette *nuit* théorisée et mise en œuvre par les penseurs du romantisme et du postromantisme n'est pas seulement un trope critique ; dès le début du XX^{ème} siècle, elle fait partie intégrante du processus de compréhension et de jugement. Ainsi, elle n'est plus opposée à l'intellect raisonnable, dont les symboles seraient traditionnellement ceux de la lumière et du jour, mais devient elle-même une partie fondamentale de l'*esprit* et de la cognition.

Enfin, et c'est ce légitime la nuit comme *motif* et comme *forme*, l'écriture d'une expérience douloureuse et tragique comme celle de la déportation appelle à une nouvelle forme de compréhension et, peut-être, à une nouvelle esthétique de la réception littéraire : un état d'écoute qui ne s'opère nullement au prix d'une perte d'intensité affective, mais qui – au contraire – revient aux figures d'une connaissance éthique et d'une compréhension partiellement obscure. C'est justement au nom d'une intelligence nocturne, à l'abri de toute prétention de clôture ou d'achèvement, que cette nouvelle forme de connaissance assure peut-être le *sauvetage* et la préservation des *faits* qu'elle reçoit. En ce sens, la nuit ouvre à une dimension de partage affectif et sensoriel des signifiés et renvoie sans doute à cette métaphysique de l'intimité évoquée, entre autres, par Maurice Blanchot dans son premier roman : « Dans la nuit nous sommes inséparables. Notre intimité est cette nuit même. Entre nous, toute distance est supprimée, mais pour que nous ne puissions pas nous rapprocher ».¹⁶ Tout passe, certes, par les événements et les faits narrés – des événements

15 « The night [...] marks an attempt to think about what Enlightenment project designates as unthinkable, or what has not yet been illuminated by the light of reason. By insisting that the light of theory and the night are irrevocably enmeshed, [Freud] and [Hegel] think through the night rather than pitting it as the obscure counterpoint to the light of reason, and as such think the inversion of rational illumination », Elisabeth Bronfel, *Night Passages : Philosophy, Literature, and Film*, Columbia University Press, 2013, p. 85. S'inspirant de Foucault, Bronfel met au centre de son analyse la redécouverte de la nuit et de la « narration cosmogonique » à partir du XIX^{ème} siècle. Les deux chapitres consacrés à Hegel et Freud sont à ce propos particulièrement révélateurs. Elle y montre la façon dont ces deux penseurs arrivent à définir la nuit comme le lieu d'un renouvellement et d'une intensification de la pensée : la nuit serait ainsi « the point of limit through which thinking must pass if it is to develop. [...] Both thinkers recognizes that the forces of the night cannot only *not* be repressed. They *must* be acknowledged as an essential part of thinking », cit., p. 21.

16 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, [1941] nouvelle version 1950,

tragiques confinés à jamais dans l'horizon de l'*incompréhensible*¹⁷ et associés parfois, d'un point de vue représentationnel, aux figures de l'obscur ; mais tout dépend, en même temps, de cette union intime, nocturne, entre nous, lecteurs, et eux, témoins-survivants, qui permet au passé traumatique de ressurgir et même de s'actualiser.

La nuit et le camp : un dialogue contrasté.

Modèles et exemples.

La littérature concentrationnaire réinterroge le nocturne à un moment où, dans l'histoire

p. 125.

17 Le problème de l'*incompréhensibilité* d'Auschwitz, de son horrible illogisme, est l'un des grands thèmes de la littérature *shoatique*, thème à ce point récurrent dans la critique littéraire et philosophique qu'il en devient lieu commun. L'impossibilité à comprendre cet univers radicalement « autre » qu'est le camp remonterait à une impasse communicationnelle, à une crise du langage – comme Primo Levi et Charlotte Delbo semblent en effet suggérer dans leurs œuvres – ainsi qu'à une rupture civilisationnelle et cognitive. Andrea Reiter, pour ne prendre qu'un exemple, explique ce manque de compréhension par l'abîme qui se creuse entre l'expérience radicalement hors-norme de l'auteur-témoin et celle ordinaire du lecteur. Voir : Andrea Reiter, *Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit : Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Vienne, Löcker Verlag, 1995. Giorgio Agamben, pour sa part, considère Auschwitz comme le lieu de l'exception perpétuelle, une situation-limite où l'état d'exception correspond à la norme, mais il refuse ouvertement de superposer le concept d'« indicibilité » ou de « incompréhensibilité » avec l'image des camps : « Dire che Auschwitz è 'indicibile' o 'incomprensibile' equivale a *euphemein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio ; significa, cioè, quali che siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria. Noi, invece, 'non ci vergogniamo di tenere fisso lo sguardo nell'inenarrabile' », Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, n.éd. 2012, p. 30. En français : « Dire qu'Auschwitz est 'indicible' ou 'incompréhensible', cela revient à *euphemein*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu ; cela signifie donc, malgré les bonnes intentions, contribuer à sa gloire. Nous, au contraire, nous n'avons pas honte de regarder en face l'inenarrable », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduction de Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, [1999] 2003, p. 35. D'un point de vue tant idéologique que littéraire, les réactions des témoins furent en effet des plus disparates, allant du refus de Wiesel – partisan d'une inconnaissabilité radicale de l'expérience des camps – à l'effort, constant et résolu, de Levi pour « connaître » et « faire connaître » le passé des survivants, sans pour autant réduire cette action de documentation et de divulgation à la dimension, nécessairement empathique, de la *compréhension* ; c'est de cette prise de position que fait foi, par exemple, le texte qui figure en appendice à l'édition scolaire du premier roman, *Se questo è uomo* : « Forse quanto è avvenuto non si può comprendere, anzi, *non si deve* comprendere, perché comprendere è quasi giustificare. [...] Non possiamo capirlo : ma possiamo e dobbiamo capire di dove nasce, e stare in guardia. Se comprendere è impossibile, conoscere è necessario, perché ciò che è accaduto può ritornare, le coscienze possono nuovamente essere sedotte e oscurate », Primo Levi, *Appendice a Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1976 et Primo Levi, *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, pp. 208-209. En français : « Peut-être que ce qui s'est passé ne peut pas être compris, dans la mesure où comprendre, c'est presque justifier. [...] Nous ne pouvons pas le comprendre ; mais nous pouvons et nous devons comprendre d'où elle est issue, et nous tenir sur nos gardes. Si la comprendre est impossible, la connaître est nécessaire, parce que c'est qui est arrivé peut recommencer, les consciences peuvent à nouveau être déviées et obscurcies : les nôtres aussi », Primo Levi, *Appendice à Si c'est un homme* in Id., *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, pp. 154-155.. La question, longue et complexe, mérite assurément d'être approfondie plus loin au cours de notre étude.

de la modernité, la nuit a acquis – grâce surtout à l'exemple romantique – ses lettres de noblesse. L'ambition de cette première partie est donc double. D'un côté, il s'agira de montrer, à travers une série d'exemples et de textes *autres*, la façon dont le thème de la nuit s'élabore, se maintient et se recompose dans le contexte de récits d'après-guerre : une ré-élaboration qui, par ailleurs, ne saurait se soustraire à l'influence, plus ou moins directe, plus ou moins retravaillée, de modèles importants, tels celui de la Bible ou des auteurs du Romantisme. Il s'agira ensuite d'observer plus en détail les « nuits » écrites par nos trois auteurs (Levi, Semprún et Delbo), d'en déceler la qualité esthétique, l'archéologie textuelle, la richesse et les significations possibles, ainsi que la progression vers cette forme d'intelligence et de savoir que nous avons, plus haut, expressément qualifiée de « nocturne » : c'est le surgissement d'une forme de pensée, si bien décrite par Blanchot en termes d'« autre nuit », qui proclame la dissolution du génie diurne – de toutes ses prétentions, de sa science et de sa méthode d'éclairage – et marque ainsi l'entrée dans un régime différent de réflexion, d'écriture et de compréhension d'un même texte.

Le camp sous le ciel étoilé : un nocturne anti-romantique ?

En novembre 1993, Maurice Blanchot raconte avoir reçu la visite de son ami Robert Antelme, imaginé comme présence fantomatique dans une « nuit surveillée »¹⁸ : écrit en hommage à l'auteur de *L'Espèce humaine*, l'essai bref et incisif de Blanchot, dernier texte avant un long silence, place son discours dans un ordre éminemment nocturne ; l'écriture se déroule à partir de « ces nuits où je dors sans dormir »,¹⁹ dans un état suspensif, à mi-chemin entre sommeil, veille et rêve. Enrichi par deux citations tirées du célèbre roman concentrationnaire d'Antelme, ce texte revient à des réflexions présentes, chez Blanchot, dès les années 1950, notamment à son idée du rêve comme lieu transpersonnel, espace de la rencontre ou de la crise d'une unité stable du sujet – autant des questions dont il conviendra plus tard de mesurer l'importance.

Pour le moment, contentons-nous de lire ce petit essai en guise de préface : c'est à partir d'une *nuit* que Blanchot rencontre et relit Antelme ; et c'est à partir de Blanchot que nous arrivons à la *nuit* telle qu'elle est décrite par Antelme – un écrivain dont la voix, par ailleurs, coïncide désormais presque entièrement avec sa vocation testimoniale.

L'auteur de *Thomas l'obscur* est, comme l'a bien montré Marlène Zarader,²⁰ le théoricien d'une « autre nuit » qui ne saurait se réduire aux limites de la pensée, mais qui au contraire

18 Nous faisons ici allusion à l'essai de Maurice Blanchot, « Dans la nuit surveillée », *Lignes*, n° 21, 1994, pp. 125-131, publié aussi dans *Robert Antelme, Textes inédits sur L'Espèce humaine : essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 71-76.

19 *Ibid.*, p. 127.

20 Voir Marlène Zarader, *L'Être et le néant : à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 32ss.

y échappe, en indiquant à chaque instant son effondrement et sa crise : « l'autre nuit », la nuit blanchottienne se soustrait à toute conceptualisation, à toute forme de distinction, intellectuelle ou perceptive. Dans une « obscurité qui submergeait tout », ²¹ le personnage principal de *Thomas* en proie à l'égarément, retrouvait le centre de son être comme sujet de la perception. Un drame de la vision – vision manquée qui devient vision absolue – se déclenchait alors à partir de la nuit : « C'était la nuit même. Des images qui faisaient son obscurité l'inondaient. Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard ». ²² De même, dans *L'Espèce humaine*, le « je » narrateur, posé en victime d'un trouble et comme d'une *affection* de la vision, se fait le centre d'une nouvelle « féerie » nocturne, au carrefour entre avant-garde et tradition. « À force de regarder le ciel, noir partout, la baraque des SS, la masse de l'église, celle de la ferme, la tentation pouvait venir de tout confondre à partir de la nuit ». ²³ Le narrateur, dans un moment de solitude imprévue, se décrit dans l'exercice d'une vision à la fois « analytique » et tâtonnante, détaillée et incertaine, claire et confuse : les lieux du récit, nomenclaturés et bien scindés par l'asyndète, en viennent à être subsumés, l'espace d'un instant, dans l'action uniformisante de la nuit. Ces lignes initiales semblent donc faire écho aux caractéristiques du genre « nocturne » classique, ce que Panofsky avait appelé un « nocturne absolu », et qui confère à l'obscurité une ampleur toute nouvelle, de sorte qu'elle devient « un élément qui remplit l'espace », ²⁴ tout en créant une atmosphère. Du coup, la nuit semble induire au retrait de toute détermination concrète : elle « submerge les fragiles distinctions de la logique, refait ce mélange infini d'Anaxagore que le nous avait défait ». ²⁵

Mais la figuration classique d'une nuit pacifiée et égalitaire, nuit « magique » au sens novalisien, est immédiatement refusée par le contrepoint méditatif du même « je » narrateur : la nuit suscite donc un murmure raisonnant qui exclut toute possibilité de fusion mystique avec le cosmos, et enfin toute espérance d'abandon aux « espaces infinis » ; l'élan extatique qui avait nourri entre autres la nuit pascalienne devient, dès lors, impossible, inaccessible :

Qu'elle fût la même, cette nuit, pour Fritz et pour le Rhénan, pour celle qui m'avait commandé et celle qui m'avait donné du pain, c'était vrai. Mais le sentiment de la nuit, la considération des espaces infinis, qui tendaient à tout poser en équivalence,

21 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, cit., p. 16.

22 *Ibid.*, p. 17.

23 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1947] 1957, p.122.

24 Alain Montandon, *Nocturne*, in Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., p. 892.

25 Vladimir Jankélévitch, « Le nocturne », in Albert Béguin (dir.), *Le Romantisme Allemand*, Cahiers du Sud, 1949, et sur le site <http://sophia.free-h.net/spip.php?article415>, consulté le 24/05/2016.

rien de tout cela ne pouvait modifier aucune réalité, ni réduire aucune puissance, ne pouvait faire que soit compris par un des hommes de l'église un homme de la baraque, ou inversement. L'histoire se moque de la nuit qui voudrait dans l'instant supprimer les contradictions.²⁶

Cette très belle page, d'une vision nocturne qui correspond au regard sur le ciel obscur, entre l'église où sont entassés les prisonniers et la baraque où festoient les SS, ne constitue pas – comme ce serait le cas dans la tradition romantique – le lieu d'une rêverie confuse, « ce royaume de l'absolu où l'on n'atteint qu'après avoir supprimé toutes les données du monde des sens »,²⁷ pour le dire avec les mots d'Albert Béguin. Au contraire, c'est l'occasion pour la conscience, on ne peut plus éveillée, résiliente et défensive, d'Antelme de se retrouver, de manifester son propos : maintenir son *espèce* signifie ici maintenir cette puissance rationnelle de la pensée qui résiste à toute faiblesse ou à toute tentation mystifiante ou consolatrice.

L'histoire traque plus étroitement que Dieu ; elle a des exigences autrement terribles. En aucun cas, elle ne sert à faire la paix dans la conscience. Elle fabrique ses saints du jour et de la nuit, revendicatifs ou silencieux. Elle n'est jamais la chance d'un salut, mais l'exigence, l'exigence de ceci et l'exigence du contraire, et même elle peut rire silencieusement dans la nuit, enfouie dans le crâne de l'un de nous, et rire en même temps dans le bruit indécent qui sort de la baraque.²⁸

C'est une image quasiment expressionniste que celle de « l'histoire », terrible masque blasphème qui hante l'esprit du prisonnier ; la mise en scène est, par ailleurs, bien ficelée, avec la figure sonore du « rire » qui fonctionne comme un lien entre les deux espaces séparés – celui de la baraque et celui de l'église. Il s'agit donc d'une nuit dominée par des figurations quasi allégoriques – un « Dieu » pascalien disparu et une « histoire » qui s'humanise et devient, comme dans les fables théoriques du marxisme, le moteur du destin des individus. Pourtant, cette page de rire grinçant et de désespoir profond semble basculer à l'improviste dans une scène de bonheur contemplatif :

On peut brûler les enfants sans que la nuit remue. Elle est immobile autour de nous, qui sommes enfermés dans l'église. Les étoiles sont calmes aussi, au-dessus de nous. Mais ce calme, cette immobilité ne sont ni l'essence ni le symbole d'une vérité préférable. Ils sont le scandale de l'indifférence dernière. Plus que d'autres, cette nuit-

26 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 122.

27 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, [1936] Paris, José Corti, 1991, p. 544.

28 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 122.

là était effrayante. J'étais seul entre le mur de l'église et la baraque des SS, l'urine fumait, j'étais vivant. Il fallait le croire. Encore une fois, j'ai regardé en l'air. J'ai pensé que j'étais peut-être seul alors à regarder la nuit ainsi. Dans la fumée de l'urine, sous le vide, dans l'effroi, c'était le bonheur. C'est sans doute ainsi qu'il faut dire : cette nuit était belle.²⁹

Une sorte de « pessimisme cosmique » laïcisé imprègne donc la nuit du prisonnier. Là nous assistons de plus à une oscillation de la valeur négative à la valeur positive accordée au symbolisme nocturne. La nuit semble ici s'apparenter moins au registre novalisien de la nuit comme « grande révélatrice »³⁰ qu'à celui des œuvres d'Hölderlin, où le royaume nocturne « symbolise la longue époque de l'histoire humaine d'où les dieux se sont retirés ».³¹ Et pourtant, dans la solitude « sans vérité » de cette nuit, le prisonnier se découvre encore « vivant » : comme chez les grands romantiques, cette nuit, dont on décrit « l'immobilité », « l'indifférence » et « le vide » – terme, par ailleurs, très blanchotien³² – permet au sujet un nouvel état de communion avec soi-même : c'est la solitude productive, entièrement positive, du sujet en dialogue avec le ciel et les étoiles, celle qui clôt cette page sur une note de sérénité inattendue. En effet, des images nocturnes proprement « positives », structurées par la rhétorique du silence³³ et du calme, ponctuent tout le texte d'Antelme : contentons-

29 *Ibid.*

30 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, cit., p. 284.

31 *Ibid.*, p. 220.

32 Zaradèr a parlé, à propos de Blanchot, d'une « outrance caractéristique de la nuit », *L'Être et le néant*, cit., p. 69 : la nuit, chez Blanchot, serait en même temps le vide, le rien et l'excès d'infini : une oscillation semblable, entre des images de négativité et d'expansion, peut être observée dans le texte d'Antelme. D'un côté, les images d'enfermement (l'église, l'immobilité), l'indifférence, la série de substantifs renvoyant à la terreur (effrayant, effroi) composent un cadre marqué par le négatif et la négativité (présente aussi d'un point de vue grammatical (« cette immobilité ne sont ni l'essence ni le symbole [...] »)). De l'autre côté, les images finales confèrent à l'imagerie nocturne un sens positif : « l'air » se substitue aux figures de l'enfermement ; « le bonheur » succède à l'effroi.

33 « Se il notturno ha una lingua, questa è il silenzio », Antonio Prete, *Finitudine e infinito : su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 125. En français : « Si le nocturne a une langue, celle-ci est bien celle du silence » [C'est nous qui traduisons]. L'association de ces deux sphères, celle du silence et celle de la nuit, est un *topos* de longue durée, un thème remontant aux exemples de la poésie classique et voué à une résonance importante dans toute la littérature moderne. L'association des ténèbres avec le calme, la tranquillité ou, à l'opposé, le tourment qu'inspire le silence, traverse ainsi une multitude de poèmes et d'œuvres de l'Antiquité, se constituant en véritable motif topique. Dans le IV^{ème} livre de l'*Énéide*, par exemple, le poète décrit la descente des ténèbres comme un moment de suspension, un temps dominé par le calme du repos se trouvant en opposition ouverte aux bruits et à l'agitation du jour. Dans ce nocturne célèbre, tous les éléments naturels parviennent, sous l'égide du silence et de la nuit, à une fusion universelle : « Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti / lenibant curas, et corda oblita laborum » (IV, v. 522ss). En français : « La nuit était (il était nuit), et les corps fatigués prenaient sur les terres un sommeil paisible ; et les forêts et les

nous de citer quelques occurrences : « Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit. [...] La nuit de Buchenwald était calme. Le camp était une immense machine endormie » ; le récit du voyage dans le train est lui aussi introduit par une brève allusion à l'astre nocturne : « La lune s'est levée » ; la narration, d'ailleurs, est souvent rythmée par la répétition de syntagmes tels que : « Nuit avec des étoiles », ayant aussi une fonction de repère temporel.³⁴ Ce qu'il importe donc de souligner ici, c'est que, en dépit d'une déconstruction partielle de ses attributs et de ses mécanismes, la nuit demeure chez Antelme l'espace privilégié d'une « profondeur intime, d'[une] intériorité physique et psychique ». ³⁵ En ce sens, l'auteur-témoin n'hésite pas à utiliser un topos romantique éculé, celui de la nuit comme prélude lénifiant à l'éclosion de la subjectivité, à l'exploration solitaire de son intériorité : cette nuit « calme », « immobile » et « effrayante » transfigure donc en un paysage psychologique et devient enfin synonyme de « bonheur ».

La fascination ambiguë pour la nuit et pour son paysage aérien, strictement liés à la situation intime du personnage-narrateur, ne se limite pas au seul cas d'Antelme : une autre occurrence se trouve, par exemple, chez Giuliana Tedeschi, auteure de plusieurs écrits mémoriels, et représentante d'un courant tout féminin de l'écriture testimoniale – un groupe qui compte aussi, parmi ses membres en Italie, aussi Edith Bruck et Liana Millu. Dans *Questo povero corpo*, publié en 1946, l'auteur décrit l'état de lancinante solitude qui hante le sujet au contact avec la nuit : une nuit dotée de ses attributs classiques et marquée, encore une fois, par la dimension d'un silence et d'un sens d'abandon quasi léopardiens :

mers furieuses s'étaient apaisées ; c'était le moment où les astres roulent au milieu de leur cours, où toute campagne se tait ; les brebis, et les oiseaux peints aux diverses couleurs, et ceux qui habitent les lacs qui coulent au loin, et ceux qui habitent les champs hérissés de buissons, reposant dans le sommeil pendant la nuit silencieuse, adoucissaient leurs soucis, et leurs cœurs oublieux de leurs travaux », *Les Auteurs latins*, Virgile, *Quatrième livre de l'Énéide*, traduction de Auguste Desportes, Paris, Hachette, 1881, p. 63. L'acte de « dormir » en particulier est directement lié à l'image de la nuit silencieuse (« somno positae sub nocte silenti ») ; le portrait virgilien d'une nuit séduisante, mystérieuse, résonnante en notes assourdies et dominée par l'insomnie tourmentée du personnage qui l'habite (en l'occurrence, Didon), reste un modèle illustre et fait donc école dans la littérature des siècles suivants. Un exemple éminent, à ce propos, est celui du nocturne épique de la *Gerusalemme liberata* : « Era la notte allor ch'alto riposo / han l'onde e i venti, e pareo muto il mondo. / Gli animai lassi, e quei che 'l mar ondoso / o de' liquidi laghi alberga il fondo, / e chi si giace in tana o in mandra ascoso, / e i pinti augelli, ne l'oblio profondo / sotto il silenzio de' secreti orrori / sopian gli affanni e raddolciano i cori » (II, v. 96ss). En français : « C'était la nuit, alors que reposent profondément les vents et les eaux. Le monde semblait muet. Fatigués, les animaux qui habitent la mer ondoyante ou le fond des lacs limpides, et ceux qui gisent dans leur tanière, et ceux retirés dans les étables, et les oiseaux de plumage varié, tous, dans le silence des ombres mystérieuses, sentent leurs chagrins s'assoupir et leurs inquiétudes se calmer », *La Jérusalem délivrée, suivie de l'Aminte*, traduction d'Auguste Desplaces, Paris, Charpentier, 1845, p. 35. Là encore, suivant l'exemple virgilien, la nuit est l'instant privilégié d'apaisement et de silence où tous les éléments du cosmos semblent s'accorder dans une harmonie universelle.

34 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., pp. 15-16, p. 29 p. 25.

35 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », cit., p. 33.

Nel silenzio e nell'oscurità, disgiunti da quel senso di distensione, di pace e di serenità che sono soliti accompagnare la notte, le stelle sembravano ancor più appartenere ad un mondo diverso, estraneo alla nostra infinita miseria e sentivo che lo spettacolo di essa nell'abbandono del riposo notturno era più evidente che nella gigantesca lotta per l'esistenza alla luce del sole.³⁶

Plongé dans « le silence » et dans « l'obscurité », le paysage nocturne sert paradoxalement d'instrument de « dépaysement » à l'auteur : le camp apparaît ainsi dans sa radicale altérité, dans son aliénation totale par rapport au monde d'avant. Mais la nuit conserve encore, dans cette description, la possibilité d'un élan lyrique, d'une découverte et d'une immersion dans les profondeurs du moi – « e sentivo che lo spettacolo [...] ». La même scène est reprise et revisitée, enrichie d'autres fragments, dans un livre postérieur, *C'è un punto della terra...* Ce livre est un recueil de récits brefs qui ré-élaborent, par le biais d'un style plus vigoureusement littéraire, le matériau « brut » de son premier témoignage. Dans ce cas, le paragraphe précédent se double d'une réflexion plus longue et articulée autour de la nuit du camp :

Intorno a me l'immensità della notte: vi affondai, mi rifugiai in essa. Il cielo stellato mi fu vicino, amico. Quel cielo di Polonia, così freddo e straniero di giorno, coperto quasi sempre da nuvoloni temporaleschi, quella notte serbò per me qualcosa di misterioso e familiare, come il cielo della mia terra lontana. Vi ritrovai con gioia l'Orsa Maggiore, come una vecchia conoscenza di famiglia, la stella polare, Venere e tre stelline in fila, uguali. Il campo in quell'ora notturna appariva sinistro, con la sfilata interminabile dei blocchi oscuri e silenziosi, la cintura dei fili spinati, messa in luce dalle potenti lampade della recinzioni e lo spettrale fascio luminoso del riflettore, che ricercava a tratti senza pietà nella generale miseria la tua umiliata individualità. Nell'interno delle baracche l'umanità ammicchiata cercava invano riposo alle fatiche diurne e tregua alla disperazione. Il sonno di tutte era agitato, popolato di fantasmi [...].³⁷

36 Giuliana Tedeschi, *Questo povero corpo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, [1946] 2005, pp. 90-91. En français : « Dans le silence et dans l'obscurité, disjoints de ce sentiment de distension, de paix et de sérénité qui accompagnent souvent la nuit, les étoiles semblaient appartenir davantage à un monde autre, étrangères à notre infinie misère, et je sentais que le spectrale de cette même misère était bien plus évident pendant le repos nocturne que dans la lutte gigantesque pour l'existence qui se déployait au grand jour ». [C'est nous qui traduisons].

37 Id., *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Firenze, La Giuntina, [1998] 2004, p. 68. En français : « Autour de moi, l'immensité de la nuit : je m'y enfonçais, je m'y réfugiais. Le ciel étoilé m'était proche, il était mon ami. Ce ciel de Pologne, froid et étranger pendant le jour, couvert presque toujours par des nuages orageux, cette nuit garda pour moi quelque chose de mystérieux et de familier, comme s'il était le ciel de ma terre lointaine. J'y retrouvais avec joie la Grande Ourse, comme une vieille amie de famille, l'Étoile polaire, Vénus, et trois petites étoiles disposées en rang, identiques. Le camp, dans cette heure nocturne, apparaît sinistre, avec cette file interminable de blocs obscurs et silencieux, la ceinture des barbelés, éclairée par les lumières puissantes des barrières, et ce faisceau lumineux du réflecteur, qui fouillait sans aucune pitié, dans la misère générale, au fond de

Il convient de noter ici l'affirmation, comme dans le cas d'Antelme, d'une sorte d'ambiguïté, de duplicité des figures nocturnes : d'une part, le personnage semble retrouver l'extase mystique propre aux grandes nuits du Romantisme. Le « moi » du prisonnier est dans un état de communion avec le ciel sombre de la nuit,³⁸ et cet état de fusion déclenche une rêverie nostalgique : la nuit – une nuit décrite minutieusement, avec précision et goût du détail astronomique – devient alors le temps du souvenir, de la « rimembranza », de la méditation sur la « terre lointaine » et sur le monde d'avant. L'état de suspension douloureuse et mélancolique inspiré par les étoiles revient d'ailleurs au *topos* classique du sujet couchant sous le ciel étoilé et épris du désir du temps passé, l'étymologie même du terme « désir » étant liée d'ailleurs à une image proprement astrale.³⁹ La nuit des prisonnières est donc encore une nuit « claire, lunaire, étoilée pour dire enfin le mot capital » :⁴⁰ dans la voûte nocturne, dans le firmament, elle trouve – comme dans la tradition poétique – « sa plein vérité sémantique ».⁴¹

D'autre part, la nuit du camp est aussi une nuit gothique, nuit qui baigne dans une atmosphère inquiétante et angoissée : le paysage extérieur se déploie en tableaux, s'inspirant de ces romans noirs qui font de la lumière un instrument d'émanation « psychique » de l'espace. Sous le ciel obscur et étoilé, les éléments du camp (bloc,

ton individualité humiliée. À l'intérieur des baraques, l'humanité entassée essayait, sans réussir, de se reposer de la fatigue de la journée, et cherchait aussi une trêve à son désespoir. Le sommeil était agité pour chacun d'entre nous, peuplé de fantômes ». [C'est nous qui traduisons].

38 Parmi la vaste littérature sur le sujet, citons l'exemple célèbre du *Chant nocturne du voyageur* de Goethe, datant de la fin du XVIII^{ème} siècle : « Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch ; / Die Vögelein schweigen im Walder. / Warte nur, balde / Ruhest du auch », Johann Wolfgang von Goethe, *Wandrer's Nachtlid II, Ein gleiches*, 1780. En français : « Sur tous les sommets est le repos ; dans tous les feuillages tu sens un souffle à peine ; les oiselets se taisent dans le bois : attends un peut, bientôt tu reposeras aussi ! », Johann Wolfgang von Goethe, *Ceuvres*, traduction de Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1861, p. 37. Il s'agit encore une fois du thème de la nuit paisible, silencieuse, calme et presque sensuelle propre à la tradition gréco-romaine et revisitée ensuite par la sensibilité romantique. Dans le poème, la description du cosmos ouvre la voie à l'apparition du moi : le sujet retrouve ainsi, dans cette nuit lyrique, la légitimité de sa place dans le cosmos et une sorte d'harmonie générale avec tous les éléments de la nature. Cette image, d'une temporalité particulière capable de refigurer et l'homme et le paysage, se trouve, nous semble-t-il, transposée, certes par bribes mais avec persistance, dans la littérature des camps.

39 Dans ses *Commentaires sur la guerre des Gaules*, Jules César définit de « *desiderantes* » les soldats qui, sous le ciel étoilé, attendaient le retour des autres compagnons, portés disparus dans la bataille. Le verbe « désirer » aurait son origine, selon ce conte étymologique, dans une condition précise de l'âme : l'attente, sous les étoiles, de ce qui n'est pas là, de ce qui manque. Il s'agit d'une idée presque « légendaire » bien établie et désormais célèbre, mais que j'ai pour la première fois apprise grâce à M. Marchetti, professeur d'histoire culturelle à l'Université de Bologne, dans son cours de l'année 2010/2011 – je tiens ici à le remercier.

40 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », cit., p. 39.

41 *Ibid.*, p. 40.

barbelés, barrières et baraques) se détachent dans la lumière « spectrale » et sinistre du réflecteur. Une vision construite par silhouettes, donc, qui relève d'une attention aiguë portée à la dimension visuelle du discours.⁴² La nuit, parenthèse amicale, se tourne tout à coup dans un espace modelé par des lignes tranchantes et des figures menaçantes ; en même temps, le champ lexical de l'angoisse, de l'effroi se substitue l'atmosphère gaie et douce du premier paragraphe.

Cette nuit a une influence décisive sur les prisonniers et sur leur vie intérieure : qu'elle soit un « bienfaisant moment de solitude où remonte au cœur le souvenir »⁴³ ou un lieu mortifère et funeste, ce qui est certain est que la nuit se rapporte souvent à la vie intime du sujet, à ses mouvements secrets, à la forme et à l'action même de sa conscience ; elle en constitue, de cette conscience, une sorte de corrélatif, à la fois spatial et temporel, ouvrant ainsi la voie à la dimension essentielle du rêve (– ces « fantômes » évoqués, à la fin du paragraphe, par Giuliana Tedeschi). En ce sens, et malgré sa tonalité angoissée, la nuit du prisonnier rétablit et maintient inchangé son ascendance littéraire : comme dans les poèmes de l'Antiquité et puis du Romantisme,⁴⁴

42 Dans un essai de « psychologie historique », Robert Mandrou revenait au pouvoir esthétique, et plus spécifiquement visuel, de la nuit en tant qu'instrument privilégié des peintres ténébristes : « La lumière qui troue la nuit et qui libère par son brutal éclairage, dessinant des formes nettes, mettant à nu les visages, est sans nul doute celle que se plaisent à représenter tant de peintres, amoureux de contrastes lumineux, de Rembrandt à La Tour. Le contraste de la nuit et du jour est le plus important de ceux qui hantent ces imaginations inquiètes [...] », Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne 1500-1640 : Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1961 et 1974, pp. 83-4.

43 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, cit., p. 284.

44 En ce qui concerne la littérature classique, on peut citer en exemple le poète latin Ovide : « Nox erat, et somnus lassos subsimisit ocellos ; / Terruerunt animum talia visa meum » (*Amores*, III, V). En français : « C'était la nuit, et le sommeil avait clos mes yeux fatigués, quand cette vision vint porter la terreur dans mon âme », Ovide, *Ceuvres complètes*, Paris, Firmin Didot frères, 1869, p. 146. La nuit devient, dès ses premières réalisations poétiques, le temps propice à la vision et à l'émergence de l'intimité ; terrain du repli méditatif, elle se fait espace d'intériorité, le lieu où le renfermement sur soi-même ouvre à une nouvelle forme de la pensée. Plonger dans la nuit équivaut, pour le poète, à la découverte d'une vérité intérieure, d'une nouvelle vérité de « l'âme » (mot qui, par ailleurs, revient à plusieurs reprises dans les textes de Levi). Ce *topos* se situe aussi, et de façon centrale, au cœur de l'esthétique romantique, là où la nuit deviendra elle-même symbole de l'inconscient. C'est le cas notamment de la nuit novalisienne, temps abstrait et mystique qui ouvre en l'homme des yeux plus clairvoyants que les yeux « du jour » : « Die schweren Flügel des Gemüths hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt [...] Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüths – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt », Novalis, *Hymnen an die Nacht*, 1800. En français : « Les lourdes ailes de l'âme, tu les déploies dans une douce ivresse, et tu nous verses des joies sombres [...] Plus que ces étoiles scintillantes, nous sont célestes les yeux infinis que la Nuit ouvre en nous. Leur vue perce au-delà des plus pâles de ces étoiles innombrables, et, sans le secours de la lumière, ils vont au plus profond d'une âme aimante, ce qui comble d'une ineffable volupté une région supérieure », Novalis, « Les Hymnes à la nuit », traduction de Paul Morisse, *La Nouvelle Revue*, tome V, 1908, [https://fr.wikisource.org/wiki/Hymnes_%C3%A0_la_nuit_\(trad._Morisse\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Hymnes_%C3%A0_la_nuit_(trad._Morisse)), consulté le 03/10/2016.

la nuit favorise encore dans ces textes l'exploration du moi et semble annoncer, par surcroît, une autre vérité de l'être.

Le recours à la nuit, à l'obscurité et à d'autres images semblables dénote, la plupart du temps, une origine franchement littéraire, réfléchi voire explicitement érudite. Ce qui est intéressant, de plus, c'est que cette utilisation relève souvent d'une ambivalence et d'une tension. La nuit est à la fois demeure, lieu de protection ou de repos et voie royale aux rêveries nostalgiques ; mais elle est aussi métaphore obscure et obsessionnelle, l'absence de lumière symbolisant la désertion de toute forme de vie et l'émergence de menaces, de dangers, et enfin de tout ce qui relève du surnaturel et des forces du mal. L'oscillation entre les deux pôles antinomiques qui caractérisent la représentation littéraire de la nuit – tout autant que sa richesse, son ambiguïté et sa polyvalence – se reflète à l'identique, comme nous le verrons plus loin, dans le traitement littéraire du rêve.

La nuit éternelle : les allusions bibliques.

Si, comme le disait Umberto Eco, le titre est « déjà une clef interprétative », ⁴⁵ l'on ne saurait échapper aux suggestions émanant de *La Nuit* de Elie Wiesel, œuvre majeure du corpus *shoatique* : le changement de l'appareil titulaire de l'original yiddish « ...Un di Velt Hot Geshvign » (... *Et le monde se taisait*) à celui de l'édition française parue en 1958, est indicatif en soi, ⁴⁶ et d'autant plus frappant si l'on considère les deux autres titres de la trilogie (*L'Aube* et *Le Jour*) : la succession des récits et des titres marque, selon l'intention de l'auteur, une ascension hors des ténèbres du camp, où « la nuit » devient – en accord avec la tradition biblique – le symbole d'un égarement de l'homme loin de la lumière de Dieu. Tout le texte est hanté, en effet, par ce questionnement constant de la croyance, devenant ainsi une théodicée tragique :

Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit
longue et sept fois verrouillée.

Jamais je n'oublierai cette fumée.

Dans son interprétation des *Hymnes*, Max Kommerell affirme que le grand poème de Novalis ne serait qu'une sorte de congé vis-à-vis du monde illusoire du jour, la nuit se révélant enfin une forme d'initiation du sujet au royaume et à « l'intelligence de la nuit », Voir : Max Kommerell, *Hymnen an die Nacht in Gedanken über Gedichte*, Frankfurt am Main, Kostermann, 1943.

45 Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 7.

46 Comme l'indique déjà Vincent Engel, Élie Wiesel explique le changement du titre dans ses mémoires : « Lindon n'aime pas le titre : 'Et le monde se taisait' ne sonne pas bien à ses oreilles. Il préférerait un verset biblique, peut-être du livre de Jérémie. Après diverses suggestions, nous finissons par nous mettre d'accord sur 'La Nuit' », Élie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer. Mémoires*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 409.

Jamais je n'oublierai les petits visages des enfants dont j'avais vu les corps se transformer en volutes sous un azur muet.⁴⁷

Alors que chez Antelme une survivance du paradigme heureux de la nuit était encore possible, ici la nuit des camps est décrite comme le lieu d'une dépossession absolue de la personne, lieu qui refuse toute possibilité de régénération ou de suspension inspiratrice. Le contexte de la nuit renvoie donc moins aux romantiques – cités tout au moins par antiphrase – qu'aux Saintes Écritures : le point de vue adopté par Wiesel est celui des prophètes visionnaires et surtout celui de Job, l'homme souffrant qui, pour nombre des survivants, devient l'icône de leur incessant questionnement devant un chaos d'épouvante et d'injustice. L'idée même de la théodicée, centrale tant dans le livre du héros biblique que dans sa variante moderne, semble donc correspondre au mystère de l'obscurité et de la nuit qui encercle la narration de Job. La nuit de Job est éternelle et métaphorique, elle s'étend jusqu'à la clarté du jour : « Le jour, ils rencontrent les ténèbres, et en (plein) midi ils tâtonnent comme dans la nuit » (5, 14).⁴⁸

Le motif de la nuit, mis en premier plan dès le titre, équivaut donc, dans le roman de Wiesel, à la mort morale ou à un vide historique. Opposée à la lumière, signe tant du savoir et de la connaissance certaine que de la foi et de la sagesse intérieure, la nuit est donc l'élément récurrent autour duquel s'organise la structure du texte tout entier.

Au début, la nuit est comme juxtaposée au jour, l'alternance entre ces deux moments maintenue et même enrichie par les détails du récit ; le soir est ainsi le moment suspendu, familial, partiellement serein, de la prière, du recueillement intime : « il m'avait observé un jour alors que je priaïis, au crépuscule » ; « Nous restions dans la synagogue après que tous les fidèles l'avaient quittée, assis dans l'obscurité où vacillait encore la clarté de quelques bougies à demi consumées » ;⁴⁹ le temps est encore rythmé par le cours naturel des saisons, « temps merveilleux »⁵⁰ cadencé par la tradition et les rites prescrits par la Bible.⁵¹ Cette chronologie pacifiée et harmonieuse est soudainement interrompue par l'irruption d'une

47 Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, [1958] 2007, p. 78.

48 Ces vers en français sont tirés de la première traduction juive de la Bible en français, réalisée au XIX^{ème} siècle par le journaliste et hébraïsant Samuel Cahen, *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, Paris, Imprimerie de Wittersheim, 1851, p. 20. Comme l'a dit Simon-Nahum Perrine, « Samuel Cahen joua dans l'histoire du judaïsme français de la première moitié du XIX^{ème} siècle un rôle de fondateur plus encore que de passeur », Simon-Nahum Perrine, « Samuel Cahen entre Lumières et science du judaïsme », *Romantisme*, n° 125, 2004, p. 31. Au vu du grand nombre de sources disponibles, et étant donné notre manque de connaissance en matière de philologie biblique, nous avons privilégié son texte pour une raison d'ordre purement chronologique.

49 Elie Wiesel, *La Nuit*, cit., p. 33-34 ;

50 *Ibid.*, p. 42.

51 « La Bible nous ordonnait de nous réjouir pendant les huit jours de fête, d'être heureux », *Ibid.*

menace, la double agression des troupes allemandes et de la police hongroise : des ghettos sont créés à Sighet et la communauté juive se trouve tout à coup projetée dans une obscurité montante (« La nuit arriva »).⁵² Avant de partir pour le camp, une succession d'aubes, de crépuscules et de soirs⁵³ laisse pourtant encore intact un temps naturel, matériel, terrestre : plongés dans un « soleil d'été »,⁵⁴ les gens du ghetto gardent l'espérance, déconcertés mais encore optimistes. La nuit n'est donc là qu'une pause momentanée ; pourtant, bien que simple parenthèse, elle est déjà sur le point de devenir *éternelle*. Annonceuse de présages funestes, elle se configure dès ce passage en moment inaltérable et effrayant, teinté d'une tonalité sombre et sinistre : « Nuit. Personne ne priait pour que la nuit passe vite. Les étoiles n'étaient que les étincelles du grand feu qui nous dévorait ». ⁵⁵ Présence tenace, la nuit semble donc constituer une menace absolue, presque cosmique.

La description célèbre de la première nuit au camp, dans le texte de Wiesel, fait écho à l'évocation, dans les dernières pages du livre, d'une « dernière nuit » : la présence massive de l'élément anti-diurne, intensifiée par la répétition du syntagme, devient par là-même un élément de cohésion du texte. Il devient un pilier figuratif autour duquel se disposent les éléments de la narration, figurant de la sorte comme une récapitulation des événements :

La dernière nuit à Buna. Une fois de plus, la dernière nuit. La dernière nuit à la maison, la dernière nuit au ghetto, la dernière nuit dans le wagon et, maintenant, la dernière nuit à Buna. Combien de temps encore notre vie se traînerait-elle d'une « dernière nuit » à l'autre ?⁵⁶

Comme dans le livre de Job, la nuit constitue une présence universelle et constante : elle structure le texte et lui confère son atmosphère sombre et désespérée. Dans l'une des scènes finales, celle – terrible – de la marche dans la neige, le narrateur évoque, une fois de plus, l'image de la nuit, lui associant un verbe qui renvoie évidemment à la durée, à un état de permanence tragique, immuable : « La nuit s'installait. La neige cessa de tomber ». ⁵⁷ La nuit devient enfin une force destructrice, capable d'effacer progressivement l'existence toute entière, oblitérant les marques distinctives du temps, du langage et du sens : « Les

52 *Ibid.*, p. 45.

53 « La nuit était tombée. Nous nous sommes mis tôt au lit, ce soir-là. [...] La journée du lundi passa comme un petit nuage d'été, comme un rêve aux premières heures de l'aube », *Ibid.*, pp. 54-55 ; « Samedi, le jour du repos, était le jour choisi pour notre expulsion. Nous avons fait, la veille, le repas traditionnel du vendredi soir. [...] Je passai la nuit à remuer des souvenirs, des pensées, sans pouvoir trouver le sommeil. À l'aube, nous étions dans la rue, prêts au départ », *Ibid.*, p. 60.

54 *Ibid.*, p. 54.

55 *Ibid.*, p. 58.

56 Elie Wiesel, *La Nuit*, cit., p. 151.

57 *Ibid.*, p. 167.

jours ressemblaient aux nuits et les nuits laissaient dans notre âme la lie de leur obscurité. Le train roulait lentement, s'arrêtait souvent quelques heures et repartait. Il ne cessait de neiger. Nous restions accroupis tout au long des jours et des nuits, les uns sur les autres, sans dire un mot ». ⁵⁸

La « funzione-Giobbe » ⁵⁹ sera d'ailleurs bien visible aussi chez Primo Levi : dans *La ricerca delle radici*, l'auteur italien choisit de conférer au patriarche une véritable « primogenitura », ⁶⁰ une primauté dans l'ordre d'agencement des textes. *La ricerca delle radici* est un livre particulier : il s'agit d'une anthologie de textes lus, aimés, fréquentés par le romancier italien au fil des ans, et qui composent dans le fond une véritable « autobiographie » indirecte ou, comme le dira, Levi lui-même, « un'opera notturna, viscerale e in gran parte inconscia ». ⁶¹ Dans cette œuvre, née sous les auspices d'un astre nocturne, la *nuite* occupe encore une fois une position privilégiée : dès les pages initiales, qui correspondent justement à des citations du livre de Job dans la traduction italienne de Guido Ceronetti, Levi revient aux figures de l'obscurité, des ténèbres, à l'atmosphère d'un chaos primitif où les éléments marqués par la lumière survivent dans une dimension uniquement négative : la première citation est tirée du troisième chapitre du livre :

E parla Job e dice Muoia
Il giorno che io nacqui
E la notte che disse
Ho impregnato di un uomo

Tenebre sia quel giorno
A Dio in cielo ripugni
Luce non lo rischiari
Tenebra e Morte sporcatelo
Caligini avviluppato
Soffocatrici del giorno terrificatelo

⁵⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁹ En français : « La fonction-Job ». Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, Riga Books, Milano, Marcos y Marcos, p. 242.

⁶⁰ Primo Levi, *Prefazione* in Id., *La ricerca delle radici*, [1981] in *Opere*, II, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 1363. En français : « J'ai instinctivement attribué à Job un droit de primogéniture », *Preface* in Primo Levi, *À la recherche des racines*, traduction de Marilène Raiola, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1999, p.12.

⁶¹ *Ibid.* « En somme, tandis que l'écriture à la première personne est pour moi, du moins dans mes intentions, un travail lucide, conscient et diurne, je me suis aperçu que le choix de nos propres racines participe au contraire d'une œuvre nocturne, viscérale et pour le moins inconsciente », *Preface* in Primo Levi, *À la recherche des racines*, cit., p. 9.

Buio prenditi quella notte
 Si stacchi dall'anno
 Tra le lune non sia contata

Solitudine
 Nessun grido di gioia
 Per quella notte

Maleditela voi che imprecate
 Voi che sapete evocare il Caos

Abbuiatevi stelle del suo mattino
 Aspetti invano il sole
 Non veda le palpebre di Aurora [...] ⁶²

La parole de Job est, dans ces vers, la protagoniste absolue : son discours se structure à partir d'une dichotomie fondamentale entre nuit et jour, entre ténèbres et lumière (« Tenebra, Morte, Caligini, Buio, Abbuiatevi » s'opposant au champ lexical de la clarté « Giorno, Stelle, Sole, Aurora »). Dans son introduction aux morceaux choisis du livre, Levi avait déclaré que l'histoire de Job, « splendida e atroce », « racchiude in sé le domande di tutti i tempi, quelle a cui l'uomo non ha trovato risposta finora né la troverà mai ». ⁶³ Comme l'avait déjà

62 Primo Levi, *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, in *La ricerca delle radici*, cit., p. 1369, vv. 2-9. Nous citons ici le texte biblique dans la traduction choisie par les éditeurs du livre de Levi : « Il prit la parole et dit : / Périssent le jour qui me vit naître / et la nuit qui a dit : "Un garçon a été conçu". / Ce jour-là, qu'il soit ténèbres, / que Dieu, de là-haut, ne le réclame pas, / que la lumière ne brille pas sur lui ! / Que le revendiquent ténèbre et ombre épaisse, / qu'une nuée s'installe sur lui, / qu'une éclipse en fasse sa proie ! / Oui, que l'obscurité le possède, / qu'il ne s'ajoute pas aux jours de l'année, / n'entre point dans le compte des mois ! / Cette nuit-là, qu'elle soit stérile, / qu'elle ignore les cris de joie ! / Que la maudissent ceux qui maudissent les jours / et sont prêts à réveiller Léviathan ! / Que se voilent les étoiles de son aube, / qu'elle attende en vain la lumière / et ne voie point s'ouvrir les paupières de l'aurore ! », *Le juste opprimé par l'injustice*, extraits de *La Bible de Jérusalem*, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Éditions du Cerf, 1998, in *À la recherche des racines*, cit., p. 16. Dans la traduction de l'hébraïsant Cahen : « Et Iyob commença et dit : / Périssent le jour où je suis né, et la nuit où il a été dit : Un homme est conçu. / Ce jour, qu'il soit (changé en) ténèbres, que Dieu d'en haut ne le recherche pas, que sur lui ne brille pas la clarté ! / Que les ténèbres et l'ombre de la mort le réclament, qu'une nuée s'étende sur lui, que les éclipses du jour l'effraient ! / Cette nuit-là, que l'obscurité l'enveloppe, qu'elle ne soit point unie aux jours de l'année, et n'entre pas dans le nombre des mois ! / Ah ! Cette nuit, qu'elle soit solitaire, que le chant n'y ait point d'accès ! / Qu'ils fassent sur elle des imprécations, ceux qui maudissent le jour, ceux qui sont prêts à éveiller Leviathan », *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, réalisée par Samuel Cahen, cit., pp. 9-10. Dans le commentaire, Cahen cite aussi Aben Duran, selon qui, au vers 6, « l'imprécation de la nuit n'est pas aussi dure que celle du jour », *Ibid.*, p. 10.

63 Primo Levi, *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, cit. En français : « [...] cette histoire à la fois merveilleuse et terrible soulève des questions éternelles, celles auxquelles jusqu'à présent l'homme

fait Wiesel, l'auteur italien conçoit le héros biblique comme un archétype philosophique, un martyr qui incarne l'interrogation constante de l'homme sur le sens de sa douleur terrestre. De plus, et comme la critique l'a signalé à plusieurs reprises,⁶⁴ il superpose à Job les traits de la victime-survivante. Cette lutte entre Dieu et Job est autant inique et injustifiée que la condamnation au camp ; et Job, comme les prisonniers d'Auschwitz, est « degradato ad animale da esperimento ».⁶⁵

Mais le livre biblique n'est pas seulement la source et l'occasion d'une méditation philosophique. L'ensemble des citations souligne déjà l'intensité et la valeur assignées par Levi aux grands images cosmiques, et notamment à ce « ciel nocturne » qui est pour l'homme source de tourments et d'angoisse :

A me lune di miseria hanno dato
Notti di pena mi sono toccate

Coricandomi dico Quando fa giorno?
E alzandomi Quando fa sera?

Agitazione mi squassa
Fin che non spunta il giorno⁶⁶

Cette scène nocturne, dominée par des images de douleur et de peine (« miseria, pena, agitazione »), est une sorte de prélude ou d'aboutissement – sous forme d'intertexte – aux nuits d'agitation et de folie que Primo Levi décrit dans ses romans concentrationnaires, et que nous analyserons plus loin. Relevons pour le moment le rapprochement des verbes

n'a trouvé aucune réponse ni n'en trouvera jamais », Primo Levi, *Le juste opprimé par l'injustice* in Id., *À la recherche des racines*, cit., p. 15.

64 Voir entre autres Anna Baldini, *Primo Levi e il modello sapienziale*, in Massimo Naro (dir.), *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Città Nuova, pp. 177-192.

65 Primo Levi, *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, cit. En français : « ravalé au rang d'animal de laboratoire » in *À la recherche des racines*, cit., p. 15.

66 *Ibid.* vv. 3-4. La citation est tirée du chapitre 7. En français : « Tel l'esclave soupirant après l'ombre / ou l'ouvrier tendu vers son salaire, / j'ai en partage des mois d'illusion, / à mon compte des nuits de souffrance. / Étendu sur ma couche, je me dis : "À quand le jour ?" / Sitôt levé : "Quand serai-je au soir ?" / Et des pensées folles m'obsèdent jusqu'au crépuscule », *À la recherche des racines*, p. 18. Dans la traduction de Cahen : « Ainsi m'ont été imposées des lunes de malheur, des nuits d'inquiétude m'ont été comptées. Lorsque je me couche, je dis : "Quand me lèverai-je ?" Quand la soirée est passée, je suis rassasié d'agitation jusqu'au crépuscule », *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, réalisée par Samuel Cahen, cit., pp. 29-30. Le traducteur s'attarde dans la note sur le sens littéral du verbe hébraïque indiquant « le mouvement de l'inquiétude pendant le sommeil », *Ibid.*, p. 29.

« Cordicandomi/Alzandomi », représentatif de l'alternance sommeil-veille, et qui constitue une allusion, directe ou indirecte, au binôme présent dans *Shemà*, le célèbre poème repris en exergue de *Se questo è un uomo* : « stando in casa, andando per via/ coricandovi, alzandovi ».⁶⁷

Par ailleurs, la sélection opérée sur le livre biblique démontre sans doute une intentionnalité précise : les premiers chapitres choisis par Levi (3, 7 et 14) font place à la voix de Job, tandis que les chapitres suivants (38, 40 et 41) seront occupés par la parole de Dieu. Levi exclut les autres protagonistes-narrateurs du livre, et conçoit ainsi l'histoire comme une lutte directe entre deux instances, Job et le nuage-Dieu. Il est intéressant de noter que, dans ce dialogue, les images concernant « l'obscurité » et la « nuit » – fortement teintées de négativité – reviennent surtout dans le discours de Job, l'homme solitaire qui se confronte à un Dieu juge et silencieux ; les images positives, d'un sommeil placide surveillé par l'œil d'un Dieu charitable et tendre, ne sont pas pour autant absentes du livre biblique, mais elles sont pour la plupart concentrées dans les vers déclamés par les amis de Job : « Car Dieu parle d'une (manière) et des deux, si l'on n'y regarde pas : / Dans un songe, une vision nocturne, lorsqu'un engourdissement accable les hommes, dans le sommeil sur le lit / Alors il avertit les hommes à l'oreille, il met le cachet à leur instruction. / Pour éloigner l'homme de l'action (mauvaise), et pour préserver l'homme de l'orgueil » (33, vv. 15-17) ;⁶⁸ « Mais (nul) ne dit : Où est Dieu mon créateur qui accorde des chants pendant la nuit » (35, v. 10).⁶⁹ La préférence accordée par Levi à la seule voix de Job suggère d'emblée un choix d'interprétation : la nuit se trouve, par nombre d'occurrences, en position de prééminence sur l'ordre diurne. Elle devient un élément significatif du discours, une figure qui procède à la fois de l'extérieur (nuit cristallisée dans l'image du ciel sombre et d'un cosmos indifférent ou menaçant) et de l'intérieur de l'homme :

Dico al mio letto di consolarmi
Al mio sonno di prendersi il mio pianto

E tu coi sogni mi spezzi
Mi terrifichi con visioni

67 Primo Levi, *Shemà*, in *Se questo è un uomo* [1958] in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 1. En français : « Pensez-y chez vous, dans la rue, / En vous couchant, en vous levant ; », *Si c'est un homme*, traduction de Martine Schruoffenegger [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 5.

68 *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, réalisée par Samuel Cahen, cit., p. 151. Introduisant en note des références au livre de la Genèse, Cahen commente : « on sait qu'il est souvent question de songes dans la Bible », *Ibid.*

69 *Ibid.*, p. 162.

Preferirei uno strangolamento
E alla vita la morte⁷⁰

Nous sommes déjà dans le territoire des rêves et des visions, la nuit devenant ainsi inséparable de ses émanations intimes, liées encore une fois – selon le modèle propre aux théories de l'oniologie ancienne – à l'intervention d'une force extérieure, d'une puissance divine. Par ailleurs, ce modèle – celui du rêve remontant à une source externe et surnaturelle – entrera en crise, les *songes* et leurs mécanismes étant soumis, à l'époque moderne, à un processus de sécularisation progressive : la source de l'angoisse sera alors, comme dans les pages de Levi, quelque chose de matériel, d'absolument « terrestre ». Il nous semble d'autant plus important, dès lors, de signaler cette continuité entre la figure de Job et celle du prisonnier ou du survivant. Dans la parabole du patriarche, Levi nous signale l'une des sources de son paradigme victimaire et en même temps utilise les figures du rêve et de la nuit pour modeler la lutte entre deux parties adverses, Dieu et l'homme, et enfin entre l'homme et soi-même. La nuit devient le décor idéal, riche en « meraviglie e [...] mostri », de cette quête éternelle de l'homme « giusto oppresso dall'ingiustizia » :⁷¹ des images-sources qui trouveront, dans tous les romans du « *Lager* », un espace d'expansion et une nouvelle vigueur poétique.

Écrire l'autre nuit : formes et symboles.

Levi, Semprún, Delbo : la nuit antagonique, la nuit infinie, la nuit lyrique.

Afin d'évaluer ce qu'est la nuit pour les trois écrivains principaux de notre corpus – Levi, Semprún, Delbo –, nous procéderons à une lecture croisée de leurs textes, dans une perspective qui porte également attention aux sources marginales et aux écritures théoriques. L'analyse a un double but : elle essaye en effet de considérer chacun des trois auteurs dans sa spécificité mais, en même temps, d'attester leurs rapports mutuels. L'espace consacré aux divers textes et aux divers écrivains peut, d'ailleurs, se révéler inégal. Ainsi, pour le cas qui

70 Primo Levi, *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, in Id., *La ricerca delle radici*, cit., vv. 13-15. En français : « Si je dis : "Mon lit me soulagera / ma couche atténuera ma plainte", / alors tu m'effraies par des songes, / tu m'épouvantes par des visions. / Ah ! Je voudrais être étranglé / la mort plutôt que mes douleurs ! », *À la recherche des racines*, cit., p. 18. Dans la version de Cahen : « Car si je dis : Mon lit me consolera, ma couche m'aidera à supporter ma tristesse, – / Alors tu m'effrayes par des songes, et tu m'épouvantes par des visions, / (Au point que) mon âme préfère une mort violente, le trépas plutôt que mes membres (endoloris) », *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, réalisée par Samuel Cahen, cit., p. 31. Le traducteur signale en note des variations possibles pour la traduction du mot hébraïque indiquant les *songes* : « des visions nocturnes, des spectres », *Ibid.*, p. 30.

71 *Ibid.* En français : « créateur de merveilles et de monstres », « le juste opprimé par l'injustice », *À la recherche des racines*, cit., p. 15.

nous concerne, une attention particulière est réservée à Primo Levi : nous verrons, par la suite, que dans ses textes l'opposition « nuit/jour » se trouve être extrêmement productive et qu'elle dessine l'une des lignes directrices de son œuvre entière. De toute façon, le traitement de la nuit prépare, chez les trois auteurs, à l'émergence du rêve et, en général, à ce climat sombre et mystérieux qui dénote l'absence de toute raison.

Primo Levi, le premier à avoir publié ses mémoires, occupe donc le premier volet de l'analyse ; *La ricerca delle radici*, recueil de textes hétérogènes dont nous avons parlé plus haut, tiendra lieu d'introduction.

Dès *La ricerca delle radici* – cette autobiographie par citations qui plonge, selon la définition de l'auteur, dans des racines obscures et secrètes – la temporalité nocturne revient en effet à plusieurs reprises. Ce n'est pas un hasard si Levi a choisi, pour son anthologie, le texte de *La Notte*, dernière partie du célèbre poème *Il Giorno* du poète italien Giuseppe Parini.⁷² La dimension ténébreuse de la nuit préside de même au grand poème de Paul Celan, *Todesfuge*, qui figure parmi les derniers textes cités : « Sono riuscito a penetrare il senso di poche fra le sue liriche ; fa eccezione questa *Fuga di morte*. [...] la porto in me come un innesto ».⁷³

Nero latte dell'alba lo beviamo la sera

lo beviamo a mezzogiorno e al mattino lo beviamo la notte [...] ⁷⁴

72 La relation qui lie Levi à Parini, représentant illustre du néoclassicisme italien, a été étudiée par Andrea Rondini. Voir : Andrea Rondini, « Parini, Primo Levi e la comunicazione », *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, n° 1, 2006, pp. 19-29. Le goût pour la littérature du XVIII^{ème} siècle va au-delà du poème parinien : « Il Settecento [è] tutt'altro che assente nella poetica dello scrittore torinese, se si pensa solo alla consonanza con i *Gulliver's travels* di Swift, alla sottile del *Dei delitti e delle pene* di Beccaria nei *Sommersi e i salvati*, oppure alla memoria di scienziato come Spallanzani o Galvani e piu in generale all'attrazione verso un immaginario antropologico, ludico-razionalista [...] Tra l'altro, nell'officina leviana, Parini si connette pure a una post-illuministica linea lombarda che include Carlo Porta e, come già si diceva, Manzoni », *Ibid.*, pp. 19-20. En français : « Le XVII^{ème} siècle, loin d'être absent dans la poétique de l'écrivain piémontais, est au contraire très présent ; qu'il suffise de penser aux *Gulliver's travels* de Swift, ou à la présence subtile de *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria dans *I sommersi e i salvati* ; ou encore, à l'allusion à des hommes de science tels que Spallanzani ou Galvani, et en général, à son attraction [de Levi] pour un imaginaire anthropologique, à la fois ludique et rationaliste [...] De plus, dans le laboratoire de Levi, Parini se lie à la lignée lombarde de Carlo Porta et de Manzoni, une lignée pré-romantique et postrationnaliste ». [C'est nous qui traduisons]. L'analyse de Rondini, centrée sur l'un des thèmes majeurs dans l'œuvre de Levi, c'est-à-dire le drame de « l'écoute manquée », nous sera utile plus loin – et nous y reviendrons, donc, lors de l'analyse des grandes scènes oniriques de *Se questo è un uomo*.

73 Primo Levi, *Fuga di morte*, in Id., *La ricerca delle radici*, cit. En français : « Je n'ai réussi à pénétrer le sens que de quelques-uns de ses poèmes, dont *Fugue de mort*. [...] je le porte en moi comme un greffon », *Fugue de mort* in *À la recherche des racines*, cit., p. 205.

74 La citation de Levi est tirée d'une anthologie de poèmes publiée en Italie en 1976 et dirigée par Moshe Kahn et Marcella Bagnasco : Paul Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1976, p. 47.

Le rapport Levi-Celan mérite en effet d'être annoté « en marge ». Il s'agit d'un rapport qui relève d'une contiguïté d'expérience – celle, tragique, de la déportation – et d'une commune vocation littéraire ; cependant, l'auteur italien se pose aux antipodes du caractère hermétique, inachevé et anti-communicationnel des poèmes de Celan, et il se fait par contre l'ardent défenseur d'une modalité d'écriture positive, rationnelle, entièrement vouée à l'énonciation responsable et à la communication claire et efficace. Levi a décrit ce jeu d'oppositions dans un article devenu classique, « Dello scrivere oscuro ». Cet article, originellement publié dans le quotidien *La Stampa* en 1976 et ensuite intégré au recueil *L'altrui mestiere*, développe la thèse – célèbre au point d'avoir établi une vision canonique de Levi comme écrivain « des Lumières » – est celle d'une incompatibilité d'inspiration et d'idéologie par rapport aux écrivains « obscurs » tels que Trakl ou Celan. Telle une tirade en faveur de « la scrittura che serve a comunicare » et contre un « linguaggio buio e monco »,⁷⁵ l'article s'organise entièrement autour du concept de « clair/obscur ». Celan, lui, est rangé parmi les écrivains de l'obscurité, c'est-à-dire de ceux qui utilisent un langage qui jaillit directement, selon les termes de Levi, de ce « fratello muto e senza volto »⁷⁶ qu'est l'inconscient, sans aucunement subir le filtre du calcul et de la raison.

Véritable traité sur l'éthique littéraire, l'article de Levi ne manque pas d'être lu et médité aussi par Jorge Semprún dans les années 1990, lors de la publication en France de *À une heure incertaine* : le recueil poétique de Levi offre à Semprún l'occasion de s'interroger sur la manière de surmonter et puis de transmettre l'épreuve de la déportation, ainsi que de confronter les manières des deux écrivains. Dans sa préface au recueil, tout le discours porte encore une fois sur la tension entre le concept d'ombre, d'obscurité, de « nuit » et celui de lumière. Chez Levi et chez Celan, l'on trouverait ainsi deux faces d'une même pièce : la poésie d'une part aboutirait à « la clarté », à « l'ordre de la raison »,⁷⁷ d'autre part à la logique de « l'ombre », des vers épais, condensés et obscurs du poète roumain.

L'original allemand : « Schwarze Milch der Frühe wir triken sie abends / Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts ». Le premier à avoir traduit le poème en français fut Alain Bosquet, en 1952 ; le poème dans l'édition française de « l'auto-anthologie » est tiré de Paul Celan, *Pavot et mémoire*, traduction de Valérie Briet, Éditions Christian Bourgois, 1987 : « Lait noir de l'aube nous le buvons le soir / nous le buvons à midi et le matin nous le buvons la nuit ».

75 Primo Levi, *Dello scrivere oscuro*, in Id., *L'altrui mestiere* in Id., *Opere*, Vol. III, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1998, p. 637. En français : « l'écriture sert à communiquer » ; « un langage encombré et manchot », *De l'écriture obscure* in Primo Levi, *Le métier des autres*, traduction de Martine Schruoffeneger, Paris, Gallimard, 1985, p. 71 et p. 75

76 *Ibid.*, p. 634. En français : « un frère muet et sans visage », *De l'écriture obscure*, cit., p. 70.

77 Jorge Semprún, *Préface à Primo Levi, À une heure incertaine* [1997], in Jorge Semprún, *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 959.

En somme, s'il fallait établir en allemand la comparaison entre l'art poétique de Celan et celui de Levi, cela se jouerait entre *Dichtung et Lichtung*, qui veut dire éclaircie, clairière, et qui vient de *Licht*, lumière, bien entendu.⁷⁸

Selon Semprún, la poésie, langage de la « vérité »,⁷⁹ restera toujours suspendue entre ces deux options, et le débat « reste ouvert » entre « poésie et vérité de l'ombre » et « poésie et vérité de la lumière ».⁸⁰

Le terme allemand de *Lichtung*, par ailleurs, n'est pas neutre, mais renvoie de façon significative à la riche culture philosophique de l'auteur espagnol : en véritable mot-clé (*Leitwort*), le terme de *Lichtung* se charge en effet d'un sens tout singulier dans la philosophie de Heidegger, dont Semprún dit avoir lu et médité l'œuvre pendant sa jeunesse.⁸¹ Le mot *Lichtung*, en allemand, renvoie moins directement au sens de *Licht*, « lumière » – terme équivalent du moins d'un point de vue morphologique – qu'à celui de *WaldblöÙe*, « clairière » – le terme français retenant, d'ailleurs, cette nuance figurée qui correspond à l'idée de clarté et d'éclaircissement. Pourtant un lien subsiste, plus puissant et plus évident que celui suggéré par la seule association phonique, entre les deux termes : dans la philosophie de Heidegger, *Lichtung* et *Licht* s'unissent et se rencontrent dans une complicité troublante, au point que toute une nouvelle ontologie semble en naître par germination naturelle. À travers la *Lichtung*, le penseur allemand cherche en effet à redéfinir la métaphysique « de la lumière » tout en la contestant. L'édifice traditionnel de la pensée occidentale, basée sur l'équivalence étroite entre l'idée de lumière et celle de vérité se trouve tout à coup fragilisé, remis en cause : la lumière n'est donc pensée qu'à partir de sa source obscure, l'être et la vérité qu'à partir de leur racine nocturne et négative. Le terme de *Lichtung*, ainsi que le concept qu'il recouvre, renverraient donc

78 *Ibid.*

79 Semprún dit se baser sur l'idée goethienne d'une unité fondamentale entre poésie et vérité, entre *Dichtung und Wahrheit*. Voir : *Ibid.*, p. 958-9.

80 *Ibid.*, p. 962.

81 Les œuvres de Semprún sont parsemées de références à la philosophie. Heidegger, en particulier, est une figure centrale dans l'essai *Mal et modernité*, issu d'une conférence tenue en 1990 à l'École des Hautes Études en Sciences sociales. De même, dans le roman *L'écriture ou la vie*, le personnage-narrateur raconte avoir lu Husserl et Heidegger à Paris, quand il était inscrit en cours de philosophie au lycée Henri-IV et les avoir étudiés par l'intermédiaire d'Emmanuel Levinas : « Pendant l'hiver 40-41 [...] les autorités d'occupation avaient ouvert une librairie au coin du boulevard et de la place de la Sorbonne. [...] Je passais devant cette librairie allemande, je regardais parfois quels livres s'y trouvaient, mais l'idée d'y entrer ne m'effleurait même pas. Jusqu'au jour où j'ai remarqué dans une vitrine un exemplaire de *Sein und Zeit* de Heidegger. Ce jour-là, après avoir longuement hésité, j'ai fini par franchir le seuil pour acheter le livre. [...] », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, in *Le fer rouge de la mémoire*, cit., p. 792. Dans le roman, le narrateur prend connaissance des rapports de Heidegger avec le nazisme à travers le personnage du lieutenant Rosenfeld, américain d'origine allemande.

à la relation co-essentielle de la lumière avec l'obscurité⁸² et la conclusion de Semprún, qu'elle soit inspirée directement ou de façon latente du philosophe allemand, nous ramène en tout cas à cette coprésence troublante, dans l'écriture, de deux pôles : jour et nuit, lumière et obscurité.

Quelles que fussent les réserves que Primo Levi, rationaliste positif, aurait pu faire au frémissement idéaliste et romantique du langage de Schelling, il me semble bien que ce désir de lumière dans la nuit profonde de l'expérience concentrationnaire a inspiré son écriture.⁸³

Il est vrai que l'image publique de Levi, son auto-portrait conscient, restent ancrés dans une éthique toute rationnelle et positive, à savoir l'éthique de la *Lichtung*, de la lumière – pour le dire avec Semprún – plutôt que celle de la *Schattierung*, de l'ombrage.

82 Pour une interprétation du concept de *Lichtung* chez Heidegger, ainsi que de son rapport au binôme « lumière/obscurité », voir notamment : Leonardo Amoroso, *La Lichtung di Heidegger come lucis a (non) lucendo*, in Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (dir.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, [1983] 1995, pp. 137-163, paru précédemment dans la revue *Philosophisches Jahrbuch* sous le titre de « Heideggers Lichtung als lucis a (non) lucendo », 1983, n°1, pp. 153-168. L'article est centré sur l'impact que l'idée heideggerienne de *Lichtung* a eu sur la « métaphysique de la lumière », une doctrine qui traverse de part en part la pensée occidentale, et qui est à la fois refusée et évoquée par rétention par l'auteur de *Sein und Zeit*. L'idée de « lumière » chez Heidegger ne serait plus entièrement superposable à l'horizon positif de l'être et de la vérité : au contraire, ces deux concepts se révéleraient de fait impensables sans l'apport d'un côté obscur ; « [...] la *Lichtung* dell'essere non è una mera chiarezza già data, ma sta in un rapporto essenziale quanto problematico con l'oscurità », *Ibid.*, p. 144. En français : « [...] La *Lichtung* de l'être n'est pas une simple clarté préétablie ; elle est plutôt dans une relation à la fois essentielle et problématique avec l'obscurité ». [C'est nous qui traduisons]. L'idée d'une coprésence de lumière et d'obscurité trouve son origine dans l'interprétation étymologique du mot *Lichtung* : en effet, la clairière ne serait pas seulement un lieu lumineux, mais aussi et plus précisément « un luogo che è stato aperto alla luce, appunto con un'operazione di diradamento. Una caratteristica essenziale della *Lichtung*, accanto a quella della luminosità, sarebbe allora quella, complementare, dell'oscurità precedente il diradamento. *Quest'opposizione congiunta di luminosità e oscurità* si rivela, del resto, anche per il fatto che la *Lichtung*, come radura luminosa, è definita dai suoi confini, cioè dall'essere circondata e come nascosta da un bosco più fitto e quindi anche più oscuro », *Ibid.*, pp. 139-40. [C'est l'auteur qui souligne]. En français : « [la *Lichtung*] est un lieu ouvert à la lumière à travers une opération d'espacement. Au-delà de sa luminosité, l'un des traits essentiels de la *Lichtung* est celui – complémentaire – de l'obscurité qui précède ce même espacement. D'ailleurs, *cette opposition conjointe de luminosité et d'obscurité* se révèle aussi par le fait que la *Lichtung*, la clairière lumineuse, est définie par ses limites, c'est-à-dire par le fait qu'elle est entourée et même cachée par une forêt plus épaisse et plus sombre ». [C'est nous qui traduisons]. Le concept central à retenir serait ainsi celui de « luce oscura », de « lumière obscure », « nel senso di una luce che ha un rapporto essenziale con l'oscurità », *Ibid.*, p. 149. En français : « une lumière qui est dans un rapport essentiel à l'obscurité ». [C'est nous qui traduisons]. Selon Amoroso, l'idée heideggerienne d'une « lumière obscure » se nourrit d'influences multiples, notamment celle d'Hölderlin, chanteur lui aussi d'une « dunkle Licht » (Amoroso cite en particulier le poème *Andenken*, commenté par le philosophe dans *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* : « Es reiche aber, / Des dunkeln Lichtes voll, / Mir einer den duftenden Becher [...] »).

83

Jorge Semprún, *Préface à Primo Levi, À une heure incertaine*, cit., p. 963.

Et pourtant, ses textes, ses poèmes et son idée même d'écriture se conçoivent souvent à partir d'une dialectique entre le jour et la nuit, entre la lumière et le noir, les figures de « l'obscur » et de la nuit formant, dans l'ensemble, un pôle à la fois attractif et repoussant. En ce sens, l'écriture de Levi est belle et bien comparable, comme le dit Semprún, à une sorte de *Lichtung*, dès lors que cette notion indiquerait « un venire-in-luce a partire da un'oscurità irriducibile che protegge, nasconde e circonda (cioè, in una parola, *birgt*) ». ⁸⁴

En effet, la critique ⁸⁵ s'est penchée dans ces dernières années sur la dynamique du « clair-obscur » dans l'œuvre de Levi, brochant ainsi un portrait nouveau de l'écrivain piémontais : Levi ne serait plus un auteur exclusivement voué à la clarification ; son œuvre, bien au contraire, témoignerait d'une attraction secrète, constante et tourmentée pour ce territoire mystérieux et viscéral qu'est « l'obscur ». Certes, il s'agit d'une présence toute en contrastes, où les élans du blanc et du noir s'entrechoquent. Le côté nocturne émerge dans les textes comme présence marginale, une présence souvent renvoyée à la référence intertextuelle – comme c'est le cas pour Job, Parini ou Paul Celan. Et c'est pourtant ce côté nocturne qui imprègne en profondeur les textes ainsi que leurs liens organiques avec la « nuit profonde de l'expérience concentrationnaire ».

Ainsi, *Se questo è un uomo* s'avère d'emblée fortement marqué par la dimension nocturne. La narration s'ouvre sur la scène de l'arrestation et du déplacement forcé vers le camp de Fossoli. Le récit est scandé par la succession linéaire de divers moments

84 En français : « venir-à-la-lumière à partir d'une obscurité irréductible qui protège, cache et encercle (en un mot, *birgt*) ». [C'est nous qui traduisons]. La définition est encore une fois de Leonardo Amoroso, *La Lichtung di Heidegger come lucis a (non) lucendo*, cit., p. 156.

85 Voir à ce propos l'essai, déjà cité, de Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, cit. et surtout les écrits de Marco Belpoliti, spécialiste majeur de l'œuvre de Levi : « Le pagine più chiare ed evidenti – persino cartesiane – di Levi contengono sempre un «apporto», un oggetto, un segno, un dettaglio, un particolare, un indicatore linguistico, spesso quasi invisibile, che ci avverte che lì c'è qualcosa di irrisolto, di oscuro, qualcosa che resiste a ogni solvente intellettuale, a ogni sforzo della ragione e del pensiero, anzi è esso stesso un pensiero, una ragione non ragionevole che preme e chiede di trovare una vita d'uscita. [...] Si può immaginare che alcuni racconti di Levi siano resti, residui diurni della sua parte notturna, sogni ad occhi aperti che affiorano e parlano la lingua strana e misteriosa della letteratura, non riducibile a formule o teoremi », Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 605-606. En français : « Les pages les plus claires et les plus évidentes – et l'on pourrait même dire cartésiennes – de Levi contiennent toujours quelque chose, un objet, un signe, un détail, un élément, un indicateur linguistique, souvent pour ainsi dire invisible, qui nous informe qu'il y a là quelque chose d'irrésolu, d'obscur, quelque chose qui n'est pas soluble par une opération purement intellectuelle, par un effort de la raison ou de la pensée, quelque chose qui est une forme de pensée en soi, une forme de raison déraisonnable qui cherche à tout prix une voie d'expression [...] On peut imaginer que certains récits de Levi soient des résidus, des résidus diurnes de son activité nocturne, des rêves effectués les yeux ouverts qui émergent à la surface, et qui nous parlent dans la langue étrange et mystérieuse de la littérature, une langue qui ne peut se réduire à une simple formule ou à un théorème ». [C'est nous qui traduisons].

temporels. À l'aube, Levi et ses compagnons du maquis sont surpris par la Milice : « irruperò in una spettrale *alba* di neve nel nostro rifugio e mi condussero a valle come persona sospetta ». ⁸⁶ Dans cette phrase, l'utilisation de l'adjectif « spettrale » signale déjà l'introduction, dans le livre, du champ sémantique du « fantôme », de la vision fantomale – ce qui tient déjà de l'apparition et, comme nous le verrons, d'une phénoménologie de l'image proche de celle du rêve. Le jour suivant, dans la matinée, les prisonniers de Fossoli découvrent leur destin : « Ma il *mattino* del 21 si seppe che l'indomani gli ebrei sarebbero partiti. Tutti: nessuna eccezione ». ⁸⁷ C'est alors que l'on assiste au coucher du soleil et que Levi nous introduit – dans un style solennel aux réminiscences bibliques – à la nuit terrible qui précède le départ pour le camp : « E venne la *notte*, e fu una *notte* tale, che si conobbe che ⁸⁸ occhi umani non avrebbero dovuto assistervi e sopravvivere. Tutti sentirono questo: nessuno dei guardiani, né italiani né tedeschi, ebbe animo di venire a vedere che cosa fanno gli uomini quando sanno di dover morire ». ⁸⁹

Le passage progressif du jour à la nuit indique en premier lieu le caractère séquentiel de l'action. Les titres des différents chapitres (*Le nostre notti*, *Una bella giornata*, *Storia dei dieci giorni*, *Ottobre 1944*), eux aussi, signalent clairement des références temporelles, ce qui relève pour le moins d'une attention particulière du narrateur à l'égard de la chronologie. En général, cette première partie du roman est caractérisée par un style proche de celui du journal intime, et donc par un temps cadencé, rythmé par l'alternance du jour et de la nuit – alors que, dans les chapitres suivants, nous assistons à une sorte

86 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 6. [C'est nous qui soulignons]. En français : « [ils] firent irruption dans notre refuge à la pâle clarté d'une *aube* de neige, et m'emmenèrent avec eux dans la vallée comme suspect », *Si c'est un homme*, cit., p. 8. La traduction française omet l'aspect « *spectral* » de l'aube – véritable mot-clé du premier roman dans la mesure où il ressortit au champ lexical du fantôme et du *revenant*.

87 *Ibid.*, p. 7. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Mais le 21 au *matin*, on apprit que les juifs partiraient le lendemain. Tous sans exception », *Si c'est un homme*, cit., p. 8.

88 Dans un article de critique génétique, Giovanni Tesio signale que l'utilisation irrégulière du verbe « *conoscere* » peut être considérée comme un symptôme de la « question de la langue » qui hante tous les écrits testimoniaux de Levi. La Babel concentrationnaire, avec son enchevêtrement de langues et idiolectes, est en effet décrite à plusieurs reprises par l'auteur italien : selon Tesio, la question du multilinguisme trouverait son reflet spécifique, au sein des textes, dans une tentative constante de mimesis de la parole. En l'occurrence, l'agrammaticalité verbale signifierait « la *persistenza*, forse *irriflessa*, di certe cadenze di lingua tedesca nel tessuto stesso dell'italiano », Giovanni Tesio, « Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo* », *Studi piemontesi*, n° 2, VI, 1977, et in Giovanni Tesio, *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento : da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 194n. En français : « la persistance, sans doute inconsciente, de la langue allemande et de certains de ses rythmes dans le tissu même de la langue italienne ». [C'est nous qui traduisons].

89 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit. p. 7. [C'est nous qui soulignons]. En français : « La *nuit* vint, et avec elle cette évidence : jamais être humain n'eût dû assister, ni survivre, à la vision de ce que fut cette *nuit-là* », *Si c'est un homme*, cit., p. 9.

de nivellement du temps dans un présent éternel.⁹⁰ Prélude aux douleurs abyssales qui attendent les prisonniers, la nuit devient encore une fois le temps de la terreur, de la mort, temps inhumain et inquiétant s'il en est.

Dans la scène suivante, Levi décrit les préparatifs du départ : il s'agit d'une scène marquée par une certaine gaieté mélancolique, jouée sur un fond de décor nocturne moins tragique que le précédent. La nuit est le temps à la fois du travail et de la médiation, dont résulte un tableau pour ainsi dire quasi jovial ; le ton tragique se mêle à un certain goût pour le détail folklorique, qui renvoie à un substrat culturel spécifique, celui de la tradition juive :

Tutti gli uomini erano falegnami; venivano da Tripoli, attraverso molti e lunghi viaggi, e sempre avevano portati con sé gli strumenti del mestiere, e la batteria di cucina, e le fisarmoniche e il violino per suonare e ballare dopo la giornata di lavoro, perché erano gente liete e pia. Le loro donne furono le prime fra tutte a sbrigare i preparativi per il viaggio, silenziose e rapide, affinché avanzasse tempo per il lutto; e quando tutto fu pronto, le focacce cotte, i fagotti legati, allora si scalarono, si sciolsero i capelli, e disposero al suolo le candele funebri, e le accesero secondo il costume dei padri, e sedettero a terra a cerchio per la lamentazione, e tutta notte pregarono e piansero. Noi sostammo numerosi davanti alla loro porta, e ci discese nell'anima, nuovo per noi, il dolore antico del popolo che non ha terra, il dolore senza speranza dell'esodo ogni secondo rinnovato.⁹¹

90 La question du traitement de la variable temporelle est l'un des *topoi* des études consacrées aux écritures testimoniales. Le temps des prisonniers est un temps anormal, dilaté, coïncidant souvent avec un présent éternel, ce qui se reflète, dans la narration, par l'usage du seul temps présent. « Il tempo del Lager si presenta ogni mattino come eterno, e a fine giornata, quando lo si è “perforato attraverso tutti i suoi minuti”, è dimenticato, annullato; qualunque futuro è impensabile », Cesare Segre, *Lettura di Se questo è un uomo*, in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 63-64. En français : « Le temps du camp se présente, chaque matin, comme éternel et, à la fin de la journée, une fois “perforé dans tous ses moments”, il est oublié, annulé ; il n'est plus possible d'imaginer quelque futur que ce soit ». [C'est nous qui traduisons].

91 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 8. En français : « Tous les hommes de la famille étaient menuisiers ; ils étaient arrivés de Tripoli au terme de longues et nombreuses pérégrinations, et partout où il passaient, ils emportaient avec eux leurs outils, leur batterie de cuisine, et même leurs accordéons et leurs violons pour en jouer et danser le soir, après le travail, car c'étaient des hommes aussi gais que pieux. Leurs femmes, silencieuses et rapides, eurent fini avant toutes les autres les préparatifs du voyage, afin qu'il restât du temps pour célébrer le deuil ; et lorsque fut prêt, les galettes cuites et les paquets ficelés, alors elles se déchaussèrent et dénouèrent leurs cheveux ; elles disposèrent sur le sol les cierges funéraires, les allumèrent selon le rite des ancêtres et s'assirent en rond par terre pour les lamentations, et toute la nuit elles prièrent et pleurèrent. Nous demeurâmes nombreux à leur porte, et nous sentîmes lors descendre dans notre âme, nouvelle pour nous, l'antique douleur du peuple qui n'a pas de patrie, la douleur sans espoir de l'exode que chaque siècle renouvelle », *Si c'est un homme*, cit., pp. 9-10.

L'influence de la littérature *ostjüdisch*⁹² est, dans cette page, déjà très tangible ; l'intérêt pour les us et coutumes des Juifs orientaux mène ainsi l'auteur à une description de style presque anthropologique, correspondant à l'intention originelle d'écrire « uno studio pacato de l'animo umano »⁹³ et, plus en général, au caractère « ethnographique »⁹⁴ du livre. Ce passage, d'autre part, se distingue aussi par la qualité de ses thèmes, des motifs qui, figurant dès le début en premier plan, seront développés davantage au cours du livre : parmi ses thèmes, on reconnaît par exemple celui de « la douleur », sentiment médité par Levi à la lumière de Job mais aussi de Leopardi,⁹⁵ et décliné ici dans sa version nostalgique. Levi revient ainsi à un thème cher à la littérature de l'exil – le sens de déracinement du juif errant – et nous fait preuve, dès ces premières pages, d'une

92 Ce n'est que dans les années 1980, avec le roman *Se non ora, quando ?* [1982], que l'influence littéraire de l'hébraïsme oriental deviendra pleinement manifeste : le récit de Mendel et de ses compagnons est en effet un véritable « épos hébraïque », écrit en hommage au « mondo stralunato dell'ebraismo askenazita » (Primo Levi, *Se non ora, quando ?*, Torino, Einaudi, 1982, p. 78). D'ailleurs, l'intérêt de Primo Levi pour la langue yiddish et la culture orientale tire son origine dans l'expérience tragique de la déportation : « Io, ebreo italiano, profondamente assimilato come lingua, costume, universo morale, all'Italia scettica e cattolica, nel corso della mia avventura concentrazionaria mi sono trovato a contatto con l'ebraismo askenazita, di lingua *yiddish* e di costumi molto diversi. Questo contatto, sommerso dapprima nell'angoscia dei lager, col passar degli anni si è andato decantando e mi ha condotto ad una curiosità intensa. È una cultura ricca, viva, intrinsecamente drammatica, conosciuta in Italia solo da lontano attraverso i suoi frutti letterari, Singer, Malamud, Bellow, J. Roth, in cui si intrecciano religione, identità nazionale, un riso surreale e peculiare, tutte le idee politiche del mondo d'oggi, e l'ombra costante della strage », Primo Levi in Walter Mauro, « L'epopea della diaspora ebraica », *L'ordine*, 9 settembre 1992, p. 12. « Je suis et j'étais un juif italien profondément assimilé, du fait de la langue, des coutumes, de mon univers moral, à l'Italie catholique et sceptique ; lors de mon aventure concentrationnaire, je suis entré en contact avec l'hébraïsme ashkenaze, avec ses coutumes fort disparates et avec la langue yiddish. Cette première prise de contact, "sumbergée" par l'angoisse du camp, s'est décantée au fil du temps et a intensément stimulé ma curiosité. Il s'agit d'une culture riche, très vive, intrinsèquement dramatique, et que l'on ne connaît que de loin en Italie, à travers ses produits littéraires (Singer, Malamud, Bellow, J. Roth), où se mêlent religion, identité nationale, un rire surréel et très particulier, toutes les idées politiques du monde d'aujourd'hui et l'ombre constante du massacre ». [C'est nous qui traduisons].

93 Primo Levi, *Prefazione à Se questo è un uomo*, cit., p. 3. [C'est nous qui soulignons]. En français : « une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine », *Si c'est un homme*, cit., p. 3.

94 « Claude Lévi-Strauss, recensendo l'edizione francese della *Chiave a stella* riconobbe in Levi un "grande etnografo". Etnografo, etnologo e più ancora antropologo, Levi lo fu fin dal principio, in tutti suoi libri e i suoi temi; la voce narrativa che parla in lui non è quella di uno "scienziato" generico, o solo del chimico qual è, ma molto più la voce di un narratore antropologo », Daniele Del Giudice, *Introduzione à Primo Levi, Opere*, direction de Marco Belpoliti, Torino, L'Espresso, 2009, pp. LXVIII-LXIX. En français : « Claude Lévi-Strauss, dans sa recension de l'édition française de *La Chiave a stella* définit Levi comme un "grand ethnographe". Dès ses débuts, Levi fut un ethnographe, un ethnologue et, plus encore, un anthropologue ; dans tous ses ouvrages, et dans les thèmes qu'il aborde, ce qu'on entend c'est la voix non pas d'un homme de science quelconque, ou simplement du chimiste qu'il est, mais, beaucoup davantage celle d'un narrateur-anthropologue ». [C'est nous qui traduisons].

95 Voir à ce propos Anna Baldini, « Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi) », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, Vol. 5, n° 1, 2002, pp. 161-203.

grande habileté dans la représentation des états de « l'âme » (« ci discese nell'anima »). Par ailleurs, l'auteur est encore une fois moins un psychologue qu'un anthropologue de « l'esprit », cette condition de la conscience étant décrite comme collective. Cette perspective communautaire – véhiculée par le pronom « nous » – est à plusieurs reprises établie au cours du livre, et même exacerbée dans le chapitre *Le nostre notti*, qui retiendra plus loin toute notre attention. Pour le moment, il suffit de noter qu'une correspondance lexicale s'établit entre « il dolore antico » qui « scende nell'anima » de cette première nuit et la « pena desolata » ou le « dolore puro »⁹⁶ qui occupera la nuit et surtout le rêve du prisonnier dans le chapitre susmentionné.

À cette nuit de douleur succède, suivant le cours chronologique de la narration, la description du lever du soleil :

L'alba ci colse come un tradimento; come se il nuovo sole si associasse agli uomini nella deliberazione di distruggerci. I diversi sentimenti che si agitavano in noi, di consapevole accettazione, di ribellione senza sbocchi, di religioso abbandono, di paura, di disperazione, confluivano ormai, dopo la notte insonne, in una collettiva incontrollata follia. Il tempo di meditare, il tempo di stabilire erano conclusi, e ogni moto di ragione si sciolse nel tumulto senza vincoli, su cui, dolorosi come colpi di spada, emergevano in un lampo, così vicini ancora nel tempo e nello spazio, i ricordi buoni delle nostre case.⁹⁷

L'aube est, elle aussi, le temps du tourment ; elle reflète une instabilité existentielle et obsessionnelle, en continuité avec la nuit. Dans son commentaire du livre, Alberto Cavaglion a signalé un intertexte et entrevu une source possible de ce « tourment » – défini comme une « trahison » – dans le grand roman du XIX^{ème} siècle italien, *Promessi Sposi*.⁹⁸ De plus, ce qui nous intéresse ici c'est l'attention que Levi porte aux

96 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 57. En français : « une désolation totale », « une douleur à l'état pur », *Si c'est un homme*, cit., p. 46.

97 *Ibid.*, pp. 8-9. En français : « L'aube nous prit en traître ; comme si le soleil naissant se faisait le complice de ces hommes qui avaient résolu de nous exterminer. Les divers sentiments qui nous agitaient, l'acceptation consciente, la révolte sans issue, l'abandon à Dieu, la peur, le désespoir, se fondaient maintenant, après une nuit d'insomnie, en une irrépressible folie collective. Il n'était plus temps ni de réfléchir ni de décider, et toute velléité de raisonnement sombrait dans un tumulte d'émotions désordonnées d'où émergeaient par éclairs, douloureux comme des coups d'épée, si proches encore dans le temps et dans l'espace, les souvenirs heureux de nos foyers », *Si c'est un homme*, cit., p. 10.

98 « L'alba tormenta i prigionieri come la carrozza che conduceva Lucia nel castello agita l'Innominato nella celeberrima sequenza dei *Promessi sposi*: "Tormentato però dal bisogno di dar qualche ordine, riuscendogli intollerabile lo stare aspettando oziosamente quella carrozza che veniva avanti passo passo, come un tradimento, che so io?, come un gastigo" (cap. XX, pp. 387-88, corsivo mio) », Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, in Primo Levi, *Se questo è un uomo*, édition commentée, Torino, Einaudi, 2012, p. 165. En français : « L'aube est un tourment pour les prisonniers – et c'est le même tourment

moments transitionnels du temps : ses livres et ses poèmes se construisent souvent au rythme du lever et du coucher du soleil, et ils font de l'aube, ainsi que du crépuscule, les espaces d'une exploration et d'un épanouissement de la conscience. L'allusion au soleil naissant cède alors la place à la description des « *diversi sentimenti che si agitavano in noi* », ⁹⁹ et à une scène jouée entièrement dans le vie intime des prisonniers. L'atmosphère liminaire de la « *notte insonne* » et, ensuite, de l'aurore, correspond ainsi à une narration analytique des événements qui prennent place dans « l'âme humaine ».

À la scène précédente, marquée par la dimension de la prière et d'une douleur presque stupéfiée, se substitue la dimension fébrile de l'anxiété, de la « folie » et du « *tumulto* » ¹⁰⁰ : nous sommes déjà dans la sphère du non rationnel, du climat absurde, illogique et insensé qui imprégnera, par la suite, le livre tout entier.

Force est de remarquer par ailleurs que, dès l'incipit, Levi accorde une place cruciale à l'action mémorielle, aux souvenirs qui se résument dans l'image de la maison, du foyer ou de l'autel domestique perdu ; « la maison » est en effet, chez Levi, une sorte de métaphore obsédante, et elle occupera, nous le verrons plus tard, une place importante aussi dans les scènes oniriques.

inspiré dans l'âme de l'Innominato par la carrosse qui conduit Lucia vers son château, dans une célèbre séquence de *I Promessi Sposi* : « Aiguillonné pourtant par le besoin d'ordonner quelque chose, ne pouvant de rester là inactif à attendre cette voiture qui s'avancait pas à pas, comme un guet-apens, que sais-je, *comme un châtiment*, il fit appeler une vieille femme, une des servantes de la maison » ». La citation en français est empruntée aux *Les fiancés*, traduction de Giovanni Martinelli, Paris, Hachette, 1901, p. 378-379. Là, le mot utilisé est « châtiment », alors que, dans la traduction de *Si c'est un homme*, l'aube est comparée à un « traître ».

99 L'expression « *si agitavano* » revient à propos des rêves, des visions qui perturbent le sommeil des déportés : « [...] non appena gli occhi si richiudono, ancora una volta percepiamo il nostro cervello mettersi in moto al di fuori del nostro volere; picchia e ronza, incapace di riposo, fabbrica fantasmi e segni terribili, e senza posa li disegna e *li agita* in nebbia grigia sullo schermo dei sogni », *Se questo è un uomo*, cit., p. 60. La correspondance, par ailleurs, n'est pas respectée dans la traduction française : « [...] mais nous n'avons pas plus tôt fermé les yeux que nous sentons notre cerveau se remettre en marche indépendamment de notre volonté : il bourdonne, il ronfle, incapable de repos, il fabrique des fantasmes et des symboles terrifiants dont il trace et *fait mouvoir* sans répit les contours brumeux sur l'écran de nos rêves », *Si c'est un homme*, cit. p. 48. La description des phénomènes de l'esprit semble en tout cas refléter un goût scientifique pour la mécanique, le cerveau étant décrit comme une machine, comme un moteur qui « *picchia e ronza* », ce qui relève de la composante technique de l'éducation de Levi.

100 C'est encore Alberto Cavaglion qui signale l'importance du mot « *tumulto* » : en véritable mot-clé, il figure aussi dans le chapitre consacré aux rêves, notamment dans la scène du réveil (« *il tumulto della sveglia* »). Il s'agit donc d'un mot important, directement lié à la dimension onirique : « Il sogno, da un punto di vista lessicale, sempre subentra al "tumulto" », Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, cit., p. 192. De plus, le terme témoignerait, encore une fois, du riche appareil intertextuel qui est à la base du livre de Levi, renvoyant tant à Manzoni qu'à Dante : « il modello è manzoniano, ma anche dantesco: "Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano *un tumulto*, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira" (Inf. III, 25-30) », *Ibid.*, p. 165.

Les souvenirs évoqués par Levi dans ce passage apparaissent tout d'un coup comme un éclair (« *emergono in un lampo* »)¹⁰¹ autant d'images lumineuses et fugaces, sorte d'instantanés photographiques qui témoignent de la qualité visuelle de la prose. À la nuit, temps de la non visibilité et de l'effacement des images, se substitue cette aube incertaine, où l'absence de lumière, le drame de la perception manquée, cède progressivement la place à une intériorité dilatée, au repli sur soi-même et sur son œil intérieur. Ces souvenirs sont aussi « *dolorosi come colpi di spada* » : ils confirment donc le statut quasi archétypal de la douleur, d'une souffrance de plus en plus ressentie comme absolue.

En définitive, cette scène anticipe la propriété introspective de l'écriture de Levi, témoignant de son habileté à reproduire, de façon synthétique, les différents états de l'âme, et introduit par là même le lecteur au cœur de certaines spécificités de son texte. Ce passage met ainsi en lumière certaines structures fondamentales de la narration – telles que la temporalité nocturne, l'observation et la description des produits mentaux, la dimension mémorielle et nostalgique –, ainsi qu'un choix lexical pour le moins méticuleux.

Le livre est traversé sans cesse par la dynamique du clair-obscur, et par une sémantique du noir à valeur à la fois esthétique – voire plastique (« *Alla campana, si è sentito il campo buio ridestarsi* »)¹⁰² « *È ormai buio, ma il campo è fortemente illuminato da fanali e riflettori* »)¹⁰³ – et éthique. Chez beaucoup d'écrivains-témoins, en effet, la *nuit* est essentiellement une métaphore, l'image primitive d'une souffrance sans répit : « *Era ancora notte, ci chiedevamo se mai sarebbe venuto il giorno* ».¹⁰⁴ Telle une figure d'analogie, elle représente le destin tragique des déportés :

In meno di dieci minuti tutti noi uomini validi fummo radunati in un gruppo. Quello che accade degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: *la notte li inghiottì*, puramente e semplicemente.¹⁰⁵

101 On songe au célèbre hémistiche de Baudelaire : « Un éclair... puis la nuit ! », *À une passante* (1855).

102 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 19. En français : « Au signal de la cloche, on a entendu la rumeur du camp qui s'éveille dans l'obscurité », *Si c'est un homme*, cit., p. 18.

103 *Ibid.*, p. 24. « Il fait nuit maintenant, mais le camp est vivement éclairé par des projecteurs et de grosses lanternes », *Si c'est un homme*, cit., p. 21.

104 *Ibid.*, p. 18. En français : « Il faisait encore nuit, nous nous demandions si l'aube arriverait jamais », *Si c'est un homme*, cit., p. 16.

105 *Ibid.*, pp. 12-13. [C'est nous qui soulignons]. En français : « En moins de dix minutes, je me trouvai faire partie du groupe des hommes valides. Ce qu'il advint des autres, femmes, enfants, vieillards, il nous fut impossible alors de le savoir : la nuit les engloutit, purement et simplement », *Si c'est un homme*, cit., p. 13.

La « nuit » est métaphore pour signifier le destin des prisonniers les plus faibles, tenaillés par la sourde angoisse de l'incertitude ; il s'agit, en l'occurrence, d'une métaphore et, de plus, d'une citation cachée. La phrase « *la notte li inghiotti* » serait en effet un calque évident du roman de Vercors, *Les armes de la nuit*, publié en italien en 1948, mais sans doute lu par Levi dans sa version française.¹⁰⁶ Dans le texte français, on lit : « Il disparut dans les ténèbres comme si la nuit l'eût englouti ». ¹⁰⁷ Ce qui est intéressant, au-delà de la génétique, c'est de noter le long travail d'élaboration qui se cache derrière la page : la prose de Levi est, dès 1958 – date de la seconde édition du livre –, une prose très méditée et réfléchie, le fruit d'un « filtrage » littéraire bien conscient qui s'applique aussi aux figures qui font l'objet de notre étude.

La nuit est, la plupart du temps, décrite comme éternelle : un temps abstrait, donc, qui s'oppose à la précision chronologique du récit. Dans son second roman, elle est encore associée à la négativité, aux images de la peine et du froid : « Il treno viaggiava lentamente. Comparvero a sera villaggi bui, apparentemente deserti; poi scese una *notte totale*, atrocemente *gelida*, senza *luci in cielo né in terra*. Solo i sobbalzi del vagone ci impedivano di scivolare in un sonno che il freddo avrebbe reso mortale ». ¹⁰⁸ L'absence de lumière (« villaggi bui », « senza luci »), l'allusion évidente des livres de l'Apocalypse (« Et personne dans le ciel, ni sur la terre »), la sensation du froid (« atrocemente gelida, il freddo ») : tout contribue à faire de la nuit le temps des ténèbres, du néfaste et du nuisible. Dans son acception métaphorique, la nuit est souvent « terrible ». ¹⁰⁹ Elle devient le décor monodimensionnel de l'angoisse du prisonnier.

En général, la nuit, ainsi que ses extensions (l'aube, le crépuscule) circonscrivent, dans le texte, l'espace d'une tension ; il en sera de même pour le rêve, phénomène qui brouille les limites, s'inscrivant toujours dans une phénoménologie de la différence et du contraste. Cette idée d'une nuit comme extension figurative de la condition des déportés et comme moment déclencheur de la mémoire ou de la méditation souffrante du sujet, devient, autant que faire se peut, encore plus évidente dans les écrits poétiques que dans les romans.

106 C'est encore une fois Alberto Cavaglion qui signale l'emprunt, dans son édition annotée du livre. Voir : Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, cit., p. 171 et p. 191-192. Dans l'essai *I sommersi e i salvati*, Primo Levi revient sur l'auteur des *Armes de la nuit*, tout en prenant ses distances de son « estetismo » et de sa « libidine letteraria ».

107 Vercors, *Les armes de la nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1946, p. 77.

108 Id., *La tregua*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 243. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Le train poursuivait lentement son voyage. Le soir, on vit des villages sans lumières, en apparence déserts ; puis une nuit totale, atrocement glaciale tomba, sans aucune clarté ni dans le ciel ni sur la terre », *La trêve*, traduction d'Emmanuelle Genevois-Joly [1966] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 182.

109 « Era stata per tutti una notte terribile, forse la peggiore dell'intero nostro esilio », *Ibid.*, p. 244. En français : « Pour tous, cela avait été une nuit terrible, la pire peut-être de notre exil tout entier », *La trêve*, cit., p. 182.

L'œuvre toute entière de Levi ne se comprend d'ailleurs qu'à condition de considérer la genèse conjointe de la prose et de la poésie¹¹⁰ et l'interaction profonde, parfois inconsciente, qui se crée entre les deux genres. Le premier de ces poèmes, *Crescenzago*, remonte à la « période milanaise »¹¹¹ de Levi, et date de 1943. Il s'agit donc d'un fragment épars, antérieur à l'expérience du camp, et qui pourtant s'insère pleinement dans ce « canzoniere » autobiographique qu'est *Ad ora incerta*, recueil de poèmes publié en 1984. L'expérience de l'auteur, son vécu personnel, reste en effet le matériau premier et la matrice de toute son écriture poétique ; le choix de dater la composition de chaque poème en témoigne. *Crescenzago*, poème « crépusculaire » et apparemment étranger au récit du camp, présente néanmoins des formes et des cadences qui appartiennent déjà au futur idiolecte concentrationnaire. Le poème décrit le lever du soleil sur la ville, une ville teintée des

110 Marco Belpoliti a souligné à plusieurs reprises l'importance de cette dynamique combinée de la prose et de la poésie ; « tout se tient », donc, dans l'œuvre du piémontais, parce que tout est lié et bien assorti, inspiré par des principes et des thèmes semblables. « La genesi contemporanea dei versi e delle pagine di testimonianza è un elemento importante per la comprensione dell'intera opera di Levi. Bisogna mettere in parallelo i versi composti nel 1946 e pubblicati per la prima volta nel 1970, e le pagine del suo primo libro ». Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 463. En français : « La genèse simultanée des vers et des pages testimoniales est un élément important pour la compréhension de l'ensemble de l'œuvre de Levi. Il faut mettre en parallèle les vers composés en 1946 et publiés pour la première fois seulement en 1970, et les pages de son premier livre ». [C'est nous qui traduisons].

111 En 1943, Levi vit et travaille à Milan avec un groupe d'amis juifs, tous plus ou moins engagés dans une activité d'écriture. Levi revient aux thèmes du poème *Crescenzago* dans une page de son autobiographie fictionnelle, *Il Sistema periodico* : « Nell'autunno del 1942 eravamo a Milano sette amici di Torino, ragazzi e ragazze, approdati per motivi diversi nella grossa città che la guerra rendeva inospitale. [...] Se non sbaglio, tutti scrivevamo poesie, tranne Ettore, che diceva che per un ingegnere non era dignitoso. Scrivere poesie tristi e crepuscolari, e neppure tanto belle, mentre il mondo era in fiamme, non ci sembrava né strano né vergognoso: ci proclamavamo nemici del fascismo, ma in effetti il fascismo aveva operato su di noi, come su quasi tutti gli italiani, estraniandoci e facendoci diventare superficiali, passivi e cinici », Primo Levi, *Il sistema Periodico*, in Id., *Tutti i racconti*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, pp. 849-850. En français : « À l'automne 1942 nous étions, à Milan, sept amis de Turin, garçon et filles, qui avions échoué, pour des raisons diverses, dans la grande ville que la guerre rendait inhospitalière ; [...] Si je ne me trompe, nous écrivions tous des poésies, sauf Ettore, qui disait que ce n'était pas convenable pour un chimiste. Écrire des poésies tristes et crépusculaires, et même pas tellement belles, alors que le monde était en flamme, ne nous paraissait ni étrange ni honteux. Nous nous proclamions ennemis du fascisme, mais dans ses effets, le fascisme avait opéré sur nous, comme sur presque tous les Italiens, il nous aliénait, nous rendait superficiels, passifs et cyniques », *Le système périodique*, traduction de André Maugé [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., pp. 396-397. Il s'agit d'une auto-archéologie du moi en tant qu'écrivain ; Primo Levi en parle avec une sorte de gêne lors d'une interview avec Giovanni Tesio : « PL : Quindi ero abbastanza immerso in un ambiente letterario e sembrava obbligatorio scrivere qualcosa. - GT : Per cui non è stata una spinta interiore, un'urgenza tua. - PL : No, per imitazione » [1987] in Primo Levi, *Io che vi parlo, conversazione con Giovanni Tesio*, Torino, Einaudi, 2016, p. 103. En français : « PL : Donc, j'étais plutôt immergé dans un contexte littéraire où il tombait sous le sens d'écrire quelque chose. - GT : Il ne s'est donc pas agi d'un choix personnel ou d'une émergence intérieure. - PL : Non, [j'ai commencé à écrire] par imitation ». [C'est nous qui traduisons].

« couleurs angoissées » de l'art de Sironi.¹¹² Dans ses poésies tout comme dans ses romans, Levi affiche une prédilection pour l'aurore. La journée s'ouvre, comme ce sera le cas pour les séquences du camp, sur la scène du réveil :

Quando nell'alba suona la sirena
 Strisciano fuor dai letto scarmigliati.
 Scendono in strada con la bocca piena,
 Gli occhi pesti e gli orecchi rintonati.¹¹³

Par son usage de couples synonymiques (« occhi pesti e gli orecchi rintonati »), par son lexique familial et par ses rimes croisées, le poème est en effet d'une simplicité élémentaire, « typiquement infantile ».¹¹⁴ Cependant, il contribue à esquisser le cadre d'une vie « d'avant » qui, de par sa quotidienneté même, marque la différence avec les poèmes du camp. L'atmosphère est, encore une fois, celle d'une aube brusque, traumatique. La sirène qui résonne dans la ville, modelant le plan phonique de la scène, tient lieu de trait d'union d'un poème à l'autre. Ce faisant, l'auteur assure une certaine cohésion à son œuvre et en suggère le plan d'organisation, tout en court-circuitant les différents niveaux temporels (la vie d'avant et la vie d'après se confondent dans la lumière âpre du jour naissant).

Dans les vers de *Buna*, c'est une description quasi pictorialiste du camp qui prévaut : « l'aube » de la ville cède la place à des « grigi mattini » et la silhouette des « milles cheminées » – élément qui appartient à l'ordre de l'irréel¹¹⁵ – émerge alors timidement.

112 La définition est d'Ernesto Ferrero. « [...] *Crescenzago* ritrae la periferia di Milano nei colori angosciati di Sironi ; vi risuona una sirena mattutina che sembra quella del Lager », Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 116. « [...] *Crescenzago* dresse un portrait de la ville de Milan réalisé avec les couleurs angoissées de Sironi ; une sirène semblable à celle du *Lager* y retentit de grand matin ».

113 Primo Levi, *Crescenzago*, in Id., *Ad ora incerta, Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, [1943] 1987, p. 524. [C'est nous qui soulignons]. En français : « *Quand la sirène retentit à l'aube*, ils se traînent / Hors du lit, les cheveux en désordre. / Ils sortent dans la rue la bouche pleine, / Les yeux battus et l'air abasourdi ; », *Crescenzago*, in Primo Levi, *À une heure incertaine*, traduction de Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

114 Primo Levi, *Io che vi parlo*, cit. p. 102. « E ho scritto anche quella poesia, *Crescenzago*, che è tipicamente infantile ». En français : « Et j'ai écrit aussi ce poème, *Crescenzago*, qui est typiquement infantile ». [C'est nous qui traduisons].

115 Dans un mémoire soutenu à l'Université de Pavie, Tommaso Pepe a analysé en détail le *corpus* poétique de Levi. Pepe soutient que, dans *Buna*, l'image de « mille camini » est un détail irréel, le produit d'une condensation de deux images mémorielles : d'une part les cheminées de Birkenau et, de l'autre, le camp de Buna-Monowitz, le lieu où Primo Levi fut effectivement déporté. Ce processus de condensation témoignerait, selon Pepe, de l'aspect en quelque sorte artificiel, consciemment littéraire de l'élaboration poétique : les poèmes, à la différence des romans, s'écrivent et placent leur même origine scripturaire dans le présent du survivant, à savoir de ce *revenant* qui a déjà opéré une mise en perspective de son expérience. Par conséquent, ses images, parfois littérairement déformées, appartiennent moins au

Piedi piagati e terra maledetta,
 Lunga la schiera nei grigi mattini.
 Fuma la Buna dai mille camini,
 Un giorno come ogni giorno ci aspetta.
 Terribili nell'alba le sirene:
 «Voi moltitudine dai visi spenti,
 Sull'orrore monotono del fango
 È nato un altro giorno di dolore».¹¹⁶

La « douleur » est encore une fois la note dominante du poème. L'aube – définie comme un « châtement » ou comme un moment « spectral » dans le roman – connote un climat de souffrance, un entre-deux où prend place une peine réitérée et « monotone ». Le supplice, qui se perpétue jour et nuit, constitue également un élément caractéristique dès scènes oniriques, tout à la fois porteur d'une fixité chronologique et d'un sentiment d'angoisse sans remède.

Ce n'est que dans les pages finales de *Se non ora, quando ?* – le livre que Levi considérait comme son seul véritable roman – que l'on trouve une allusion à une aube « heureuse », teintée d'optimisme et d'espoir. La lumière du soleil levant est pour Mendel, le protagoniste, le temps du renouveau, l'espérance d'une joie nouvelle après les mésaventures de la guerre : « A trent'anni la vita può ricominciare. Come un libro, quando hai finito il primo volume. Ricominciare da dove ? Da qui, da oggi, da quest'alba milanese che sorge dietro ai vetri smerigliati : da stamattina ». ¹¹⁷ *Se non ora, quando ?* est un texte qui renoue avec la tradition du roman picaresque et historique : il narre les aventures d'un groupe de résistants juifs, luttant dans une Europe ravagée par la guerre, sans renoncer à l'humour et au divertissement romanesque. Dans ce texte, comme c'est le cas d'ailleurs pour *La tregua*, le ton pleinement tragique des poèmes et du premier témoignage évolue donc vers une plus grande légèreté d'expression.

registre de la *mimésis* du vécu qu'à celui de la reconstruction mémorielle. Voir : Tommaso Pepe, « *Non credo che sia stato un viaggio inutile* ». *Il percorso lirico di Ad ora incerta di Primo Levi*, thèse dirigée par Mme. Lavezzi, Université de Pavie, a.a. 2011/2012.

116 Primo Levi, *Buna* [1945] in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 525. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Pieds en sang, terre maudite / La cohorte est longue dans les *matins gris*. / Fume la Buna aux mille cheminées, / Tel que *les autres jours, un jour nous attend*. / La sirène est terrible à l'aube : / «Vous, multitude aux visages éteints, / Sur la monotonie atroce de la boue, / *Un nouveau jour de souffrance est né* » », *Buna* in *À une heure incertaine*, cit., p. 15.

117 Id., *Se non ora, quando ?* [1982] in Id., *Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1988, p. 513. En français : « À trente ans la vie peut recommencer. Comme un ouvrage dont on a fini le premier tome. Recommencer à partir d'où ? À partir d'ici, d'aujourd'hui, de cette aube milanaise qui naît derrière les vitres dépolies. À partir de ce matin », *Maintenant ou jamais*, traduction de Roland Stragliati [1998] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 856

Pourtant, l'univers concentrationnaire résiste à toute tentative de dissolution : son côté infernal, l'angoisse inébranlable qu'il inspire à l'écrivain, reviennent maintes fois dans les textes et se cristallisent dans l'image de la nuit éternelle. En 1946, Levi écrit *Il tramonto di Fossoli*, un poème dont le titre annonce d'emblée la consonance avec la scène initiale du premier roman, *Se questo è un uomo*. Dans ces vers, il est encore question d'un « crépuscule », ce moment de suspension, au statut indéfinissable, qui inspirerait à l'observateur le sentiment d'une suspension méditative et d'un « accord harmonieux » avec la nature.¹¹⁸ Il est vrai que, comme dans l'esthétique baroque et puis romantique, l'imaginaire crépusculaire donne ici accès aux profondeurs du moi – et c'est en effet dans ce poème qu'il est possible d'identifier, pour la première fois dans le recueil, un « moi lyrique » bien défini et ancré, de façon évidente, à l'autobiographie de l'écrivain (« Io so [...] »). Cependant, contrairement à ce qui survient dans le soir « rousseauiste », la nuit tombante n'est pas susceptible de produire un effet de bonheur. Au contraire, au fur et à mesure que l'horizon s'obscurcit et que le soleil se couche, l'espace se transforme en un pays mortifère, sombre et menaçant :

Io so cosa vuol dire non tornare.
 A traverso il filo spinato
 Ho visto il sole scendere e morire;
 Ho sentito lacerarmi la carne
 Le parole del vecchio poeta:
 «Possono i soli cadere e tornare:
 A noi, quando la breve luce è spenta,
 Una notte infinita è da dormire».¹¹⁹

Les trois vers finaux, chargés d'allusions et d'une connotation funèbre, sont évidemment marqués – du moins pour le dernier vers – d'une syntaxe latinisante ; il s'agit en effet d'une citation empruntée au poète romain Catulle, et précisément au *carme* V de son *Liber* : «Soles occidere et redire possunt / Nobis, cum semel occidit brevis lux / Nox est perpetua una dormienda» (V, vv. 4-6). Le thème de la « nuit perpétuelle », image de la mort s'opposant à la « brève lumière » de la vie, est destiné à avoir un impact significatif sur la poésie des siècles suivants :¹²⁰ l'opposition est d'ailleurs créée, dans le texte original latin, aussi au

118 Voir à ce propos : Linda Simons, *Crépuscule*, Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., pp. 291-305.

119 Primo Levi, *Il tramonto di Fossoli* [1946] in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 535. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Je sais ce que ne pas revenir signifie. / À travers les barbelés, j'ai vu / Le soleil décliner et mourir / J'ai senti se déchirer ma chair / Aux paroles du vieux poète : / "Les soleils peuvent sombrer et revenir : / Nous, quand la brève lumière s'éteint, / Nous n'avons qu'une nuit infinie à dormir." », *Soleil couchant à Fossoli*, in *À une heure incertaine*, cit., p. 26.

120 Voir à ce propos Alessandro Fo, « Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana

moyen de la disposition chiasmique des éléments (substantifs et adjectifs) (« breve lux » – « nox [...] perpetua ») – ce qui n'est pas respecté en entier dans la version italienne. Le « crépuscule », de toute façon, devient encore une fois un symbole de la mort. Le coucher du soleil sera ainsi décrit, dans les pages des romans, avec une palette des couleurs puissantes et contrastées : l'évocation très élaborée du paysage n'est plus le miroir d'une contemplation rêveuse, mais bien au contraire le reflet d'une conscience tourmentée par des images sinistres et inquiétantes : « Il sole tramonta in un vortice di truci nubi sanguigna ».¹²¹ L'adjectif « sanguigna » revient aussi dans le second roman : « Il sole, rosso come un granato, calando obliquo fra i tronchi con incantata lentezza, vestiva di luce sanguigna le acque, i boschi e la pianura epica ».¹²² L'espace et le paysage s'imposent et se construisent, chez Levi, à travers des formes fixes, et notamment à travers l'opposition « nuages-soleil » – suivant le *leitmotiv* du contraste « obscurité-lumière ».¹²³ L'écriture, de plus, resserre encore davantage ses liens avec la tradition littéraire de la *Mitteleuropa* : la tombée de la nuit est, comme chez les écrivains *ostjüdisch*, « segno terreno della morte ». Elle représente « quella perfetta statica quiete di chi non partecipa, non spera, non teme, – una specie di situazione di stallo fra la rassegnazione al nulla e l'attesa del nulla ».¹²⁴

La perspective présentée dans le poème du *Tramonto*, où la nuit et l'éternité deviennent l'expression du tourment et de l'angoisse du prisonnier, se révèle quasi eschatologique. La dimension de l'absurde existentiel ne se limite pas, pourtant, aux seuls poèmes du camp. Elle revient, puissante et tragique, dans les poèmes postérieurs, là où il est question de la vie « d'après » :

contemporanea », *Semicerchio*, n° 26-27, 2002, Firenze, Le Lettere, pp. 24-52.

121 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 23. En français : « le soleil se couche dans un sinistre amoncellement de nuages sanglants », *Si c'est un homme*, cit., p. 21.

122 Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 332. En français : « [...] le soleil, rouge comme un grenat, déclinait parmi les troncs avec une lenteur magique et revêtait d'une lumière sanglante les eaux, les bois et la plaine épique », *La trêve*, cit., p. 245.

123 Alberto Cavaglioni a toutefois observé, dans les écrits de Levi, une prédominance de la figure humaine sur le paysage, suivant le modèle du « réalisme figural » théorisé par Auerbach à partir de Dante : « Una prerogativa del libro è, per esempio, la sua andatura prosopografica. Vale anche in questo caso il modello del realismo dantesco. Non che difettino le descrizioni paesaggistiche, [...] ma la figura umana domina incontrastata e sovrasta il paesaggio », Alberto Cavaglioni, « Il terminatio », *L'Asino d'oro*, n° 4, 1991, pp. 117-21, in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 76. En français : « L'une des caractéristiques du livre est, par exemple, d'être une sorte de prosopographie, selon le modèle du réalisme dantesque. Les descriptions de paysages ne sont pas absentes [...], mais la figure humaine est prédominante et surclasse totalement le paysage ». [C'est nous qui traduisons].

124 Claudio Magris, *Lontano da dove : Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971, p. 79. En français : « C'est la "parfaite quiétude" [...] de celui qui ne participe pas n'espère pas ne craint pas ; une sorte de situation de blocage entre la résignation au néant et l'attente du néant », *Loin d'où*, traduction de Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 114.

In questa città non c'è via più frusta.
 È nebbia e notte; le ombre sui marciapiedi
 Che il chiaro dei fanali attraversa
 Come se fossero intrise di nulla, grumi
 Di nulla, sono pure i nostri simili.
 Forse non esiste più il sole.
 Forse sarà buio sempre: eppure
 In altre notti ridevano le Pleiadi.
 Forse è questa l'eternità che ci attende:
 Non il grembo del Padre, ma frizione,
 Freno, frizione, ingranare la prima.
 Forse l'eternità sono i semafori.
 Forse era meglio spendere la vita
 In una sola notte, come il fuco.¹²⁵

La temporalité nocturne revient donc dans un contexte urbain – celui-là même qui, baigné dans la lumière du crépuscule, avait inspiré, dans les *Fleurs du mal* de Baudelaire,¹²⁶ l'émergence du vice, de la maladie et de la décadence physique et morale. Dans la ville, les hommes ne sont que des « ombres » hantées par le manque, par la dimension négative du « nulla », destinés à disparaître dans « la nebbia » et « la notte » – ce qui renvoie directement à la formule allemande de « *Nacht und Nebel* », rendue célèbre par le film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*. Le texte, écrit en 1973, appartiendrait au cycle des poèmes « astronomiques », rédigés dans la foulée des découvertes scientifiques réalisées dans les années 70.¹²⁷ Il constituerait le pendant lyrique de la théorie de l'expansion et de

125 Primo Levi, *Via Cigna* [1973] in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 549. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Il ne saurait y avoir, dans cette ville, rue plus fruste. / *La nuit et le brouillard* : sur le trottoir, ces ombres, / Par la lueur des réverbères traversées, / Comme si elles étaient imprégnées de néant, / Des caillots de néant, sont pourtant nos semblables. / *Peut-être, le soleil n'existe plus. / Peut-être fera-t-il noir à jamais* : cependant, / En d'autres nuits, on voyait rire les Pléiades. / *Peut-être est-ce là l'éternité qui nous attend* : / Non pas au sein du Père, mais embrayer, / Freiner, débrayer, mettre en première. / *Peut-être est-ce l'éternité que ces feux tricolores. / Peut-être eût-il mieux valu brûler sa vie / En une seule nuit, comme le faux bourdon* », *Via Cigna* in *À une heure incertaine*, p. 43.

126 « [...] le ciel / se ferme lentement comme une grande alcôve / et l'homme impatient se change en bête fauve », *Le crépuscule du soir*, in Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet Malassis et De Broise, 1857, p. 157. Voir à ce propos le texte de Linda Simons. Son interprétation du poème se rapporte à l'imaginaire romantique du crépuscule : « Ce poème, qui parut dans la section "Tableaux parisiens" des *Fleurs du mal*, se distingue de la manière habituelle d'évoquer le crépuscule par un changement de scène remarquable : la tombée du soir présentée ici ne s'opère plus dans la nature sur le fond d'un paysage rural, mais dans la ville », Linda Simons, *Crépuscule*, cit., pp. 300-301.

127 La source indiquée par Levi lui-même est la revue « *Scientific American* ». L'influence des théories scientifiques des années 1970 sur la poétique de Levi a été mise en lumière par Tommaso Pepe, *Il percorso lirico di Ad ora incerta*, cit. et étudiée attentivement par Enrico Mattioda, *Levi*, Roma,

la fin de l'univers. Mais ce qui nous intéresse c'est de noter que, dans des textes tels que *Via Cigna* ou *Stelle nere* – poème appartenant au même groupe post-concentrationnaire – l'intérêt pour la cosmologie se mêle encore davantage à un imaginaire de l'obscurité : la nuit éternelle du camp y est encore très prégnante, et la vision d'un univers obscur, dépourvu de lumière, nous renvoie directement à l'enfer d'Auschwitz, conçu comme l'archétype d'une souffrance éternelle, absurde, chaotique.

La persistance du camp, son côté obsédant et mortifère, transparait dans toutes les œuvres de Levi et pousse jusqu'au bout le sens de l'imagerie nocturne. Le poème *Nachtwache* date ainsi des années 1980 : un poème tardif, mais qui est encore hanté par le thème concentrationnaire. Le titre lui-même, comme l'indique l'auteur,¹²⁸ appartient au lexique du camp et nous plonge d'emblée dans l'atmosphère d'un nocturne presque gothique. La scène s'ouvre sur une citation de la Bible – « Où en est la nuit, sentinelle ? Où en est la nuit, sentinelle ? », Isaïe, (21, v. 11)¹²⁹ – et enchaîne sur un ensemble de figures appartenant à l'ordre des ténèbres : le hibou ou la chauve-souris, représentants d'un merveilleux tératologique véritablement lunaire ; les amants silencieux, ou les clients de la taverne, protagonistes d'une nuit « enivrée » comme dans les textes de Conrad ; ou encore l'image d'une fille, atteinte de folie, confondant son lit avec un cercueil. Là, le souvenir des récits de E.A. Poe s'impose. Par ailleurs, c'est encore Poe que Levi évoque sans doute dans les poèmes du *Corbeau*.¹³⁰

«A che punto è la notte, sentinella?»
 «Ho sentito il gufo ripetere
 La sua concava nota presaga,
 Stridere il pipistrello alla sua caccia,
 La biscia d'acqua frusciare
 Sotto le foglie fradice dello stagno.
 Ho sentito voci vinose,
 Impedite, iraconde, sonnolente
 Dalla bettola presso la cappella.
 Ho sentito bisbigli di amanti
 Risa e rantoli di voglie assolte;
 Adolescenti mormorare in sogno,

Salerno editrice, 2011, pp. 88-95.

128 « Significa “guardia di notte” in tedesco (era un termine tecnico del Lager) », Primo Levi, *Nachtwache* [1983], in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 575n.

129 Dans la version de la Bible juive de Cahen, le vers est traduit par : « Gardien ! Que (reste-t-il) de la nuit ? », *La Bible, traduction nouvelle avec l'hébreu en regard*, Tome Neuvième, cit., p. 77.

130 Voir : Primo Levi, *Il canto del corvo* [1946] et *Il canto del corvo II* [1953], in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 528 et p. 542.

Altri volgersi insonni per desiderio.
 Ho visto lampi muti di calore,
 Ho visto lo spavento di ogni sera
 Della ragazza che ha smarrito il senno
 E non distingue il letto dalla bara.
 Ho sentito l'ansito rauco
 Di un vecchio solo che contesta la morte,
 Lacerarsi una partoriente,
 Il pianto di un bambino appena nato.
 Stenditi e prendi sonno, cittadino,
 È tutto in ordine; questa notte è al suo mezzo ». ¹³¹

Tout à la fois espace scriptural, motif protéiforme, axe temporel, métaphore existentielle et carrefour de suggestions classiques et littéraires, la nuit ne se limite pas au rôle de simple décor ou appareil scénique. Bien au contraire, c'est dans la relation à l'obscurité que l'écriture de Levi – qui se déclare partisan de la lumière – se construit, s'organise, se codifie même. Cette écriture prend de l'élan à partir d'une contradiction, celle entre les deux principes du jour et de la nuit, du clair et de l'obscur : elle se voudra de plus en plus « claire et distincte », inspirée par la raison positive et l'impératif de la connaissance, et pourtant n'échappera pas aux *ombrages*, à cette *Schattierung* évoquée par Semprún à propos de Celan. C'est sans doute parce que l'auteur ne cesse de se confronter à son passé que la *nuit*, dont le rêve sera une expression directe, participe et déploie au sein de ses pages une pensée du négatif.

Les poèmes les plus tardifs, en particulier, mettent en lumière l'étrangeté radicale de Levi à l'univers de la rédemption et à toute mystique du salut éternel : il cite Isaïe comme Leopardi avait cité Saint-Jean, au début du poème du *genêt* : « E gli uomini preferiscono piuttosto le tenebre che la luce ». ¹³² Or, s'il est vrai que Levi a toujours accordé sa préférence

131 Id., *Nachtwache* [1983], in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 575. En français : « “Où en est la nuit, sentinelle ?” “J'ai entendu le hibou répéter / Sa note creuse, oraculaire, / Et la chauve-souris pousser son cri perçant, / Et bruissier sous les feuilles pourries de l'étang / Le serpent d'eau. / J'ai entendu des voix / Avinées, irascibles, pâteuses, somnolentes, / Venir de la gargote, tout près de la chapelle. / J'ai entendu chuchoter les amants, / Les râles et les ris des envies satisfaites ; / Et des adolescents murmures dans le rêve, / Et d'autres, insomniaux, s'agiter de désir. / J'ai vu l'éclat muet des éclairs de chaleur, / J'ai vu la peur que chaque soir éprouve / La jeune fille à la raison perdue / Qui ne distingue plus entre lit et cercueil. / J'ai entendu le halètement rauque / Du vieillard seul, qui conteste la mort / Et se déchirer une femme en couches, / Et les pleurs d'un enfant qui vient de naître au monde. / Couche-toi et dors, citoyen, / Tout est en ordre ; la nuit en est à son milieu” », *Nachtwache*, in *À une heure incertaine*, pp. 81-82.

132 « Καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς » – « Et les hommes préférèrent les ténèbres à la lumière », Saint Jean (3,19). Voir : Giacomo Leopardi, *Le Genêt ou la fleur du désert*, traduction de F.A. Aulard in *Poésies et Œuvres morales de Leopardi*, Alphonse Lemerre éditeur,

à l'univers des lumières, il n'en demeure pas moins que sa « philosophie », à l'instar de celle de Leopardi, reste en tout cas étrangère au monde des illusions progressistes et de la rédemption totale. L'écriture claire et les images diurnes, répétons-le, ne correspondent en rien donc à l'idée d'un salut éternel ;¹³³ par contre, elles se mêlent sans cesse à leur reflet en négatif, laissant ainsi la place dans le texte à un fond noir, obscur, coïncidant parfois avec les imageries de la nuit, du rêve et du cauchemar.

D'ailleurs, cette parentèle secrète relèverait justement du côté inconscient et donc obscur de la personnalité de l'écrivain. Une parenté qui reste en quelque sorte refoulée, sinon explicitement refusée par l'auteur : « Leopardi non è mai stato un mio autore, per ragioni profonde, credo, perché non vedo il mondo con la disperazione di Leopardi ».¹³⁴

Une continuité de la pensée et même des pratiques d'écriture s'esquisse néanmoins entre les deux auteurs. Au-delà d'une vision du monde et d'une éthique communes, les deux auteurs – spécialistes d'étymologie et de linguistique – partagent aussi la même passion pour les langues et la théorie du langage.¹³⁵ Cette passion commune s'applique – et ce n'est pas un hasard – aussi à la sémantique de la « nuit », tant dans le cas du poète que dans celui de l'auteur-témoin. Ainsi, dans un célèbre passage de son cahier journalier, *Le Zibaldone*, Leopardi avait noté l'efficacité poétique des vocables « notte » ou « notturno » :

1880, p. 72ss.

133 L'idée de cette confrontation Levi-Leopardi nous vient de la lecture d'un essai de Antonio Prete consacré au grand poète de Recanati. « L'epigrafe giovannea della *Ginestra* ([...] 'E gli uomini preferiscono piuttosto le tenebre che la luce') ne raccoglie l'eco [della notte come metafora del male], ma con una transvalutazione sostanziale : nella notte del mondo – nell'illusione progressiva che rimuove l'implacabile transitorietà di ogni vivente, di ogni cosa vivente – la prima luce, purissima e lontana, non è né una promessa né una nostalgia, non ha né *éskaton* né *nostos* », Antonio Prete, *Finitudine e infinito*, cit., p. 124. En français : « L'épigramme du poème *Le Genêt* nous ramène à l'idée ancienne d'une équivalence entre la nuit et l'idée du mal, mais il y a là un changement fondamental : dans la nuit universelle – cette illusion progressive qui supprime, à tout moment, l'idée du caractère éphémère de la vie –, la première lumière n'est pas un moment de nostalgie et elle ne suppose aucune promesse ; elle ne possède ni *éskaton*, ni *nostos* ». [C'est nous qui traduisons].

134 In Aurelio Andreoli « Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io », *Paese Sera*, 21 août 1981 et in Marco Belpoliti (dir.), *Conversazioni e interviste*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 123-128. En français : « Je dois néanmoins préciser que Leopard n'a jamais été un de mes auteurs favoris, pour des raisons profondes, je crois, parce que je ne vois pas le monde avec le désespoir de Leopardi », *Pour Primo Levi, C'est une façon différente de dire Je*, in *Conversations et entretiens*, traduit de l'italien par Thierry Laget [1998] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 975

135 Sur la passion de Levi pour la théorie du langage, voir en particulier : Stefano Bartezzaghi, *Una telefonata con Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2012. Les études sur le rapport de l'œuvre de Leopardi à la linguistique et aux sciences philologiques sont aussi nombreuses que connues : Salvatore Battaglia, *La dottrina linguistica del Leopardi*, in *Leopardi e il Settecento. Atti del I Congresso internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze, 1964 ; Tristano Bolelli, « Leopardi linguista », *Studi e saggi linguistici*, XV, 1976, pp. 1-23 ; Maurizio Dardano, *Le concezioni linguistiche de Leopardi*, in *Lingua e stile nell'opera di Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani*. (Recanati, 30 settembre-5 ottobre 1992), Firenze, Olschki, 1994.

« Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così *oscurità, profondo, ecc.* (*Zibaldone*, 28 septembre 1821) ». ¹³⁶ Il s'agit d'un dictionnaire poétique qui renoue avec les théories du sublime, renvoyant évidemment à toute une série de *topoi* chers aux doctrines esthétiques de Edmund Burke : le poète y présente des images, telles que la *nuit* ou l'*obscur*, qui structurent son idée de *remembrance* et qui, de plus, transcendent la simple question esthétique, pour se situer dans l'horizon de la langue, du langage, de la linguistique.

De même, dans un écrit où le discours biographique s'entrecoupe d'une méditation sur l'origine des mots, Levi revient au lexique de la nuit, en y décelant l'origine « outrageuse », voire « humiliée », de la langue hébraïque. Nous faisons ici référence à l'un des premiers chapitres de son roman autobiographique *Il sistema periodico*, où Levi raconte ses ancêtres, les Juifs du Piémont s'exprimant dans un langage empreint d'un dialecte « scabro, sobrio e laconico » et du yiddish, « la remota lingua dei padri, sacra e solenne, geologica ». ¹³⁷ C'est l'occasion pour l'auteur de réfléchir sur le caractère authentiquement « nocturne » de cette langue, un idiome qui, se plaçant en arrière-plan à ses créations littéraires, en constitue l'ossature et comme une sorte de marque génétique :

La sua radice umiliata è evidente: vi mancano ad esempio, in quanto inutili, i termini per «sole», «uomo», «giorno», «città», mentre vi sono rappresentati i termini per «notte», «nascondere», «quattrini», «prigione», «sogno» (ma usato quasi esclusivamente nella locuzione «bahalom», «in sogno», da aggiungere burlescamente ad un'affermazione affinché venga intesa dal partner, e solo da lui, come il suo contrario) [...]¹³⁸

Il est intéressant de noter que, dans cette réflexion qui mêle le vécu personnel à celui de la langue, Levi se montre conscient d'être l'héritier, fût-il indirect, d'une tradition proprement « nocturne » du langage. En véritable archéologue des mots, l'auteur associe des termes tels que « *nuit* », « *prison* » ou « *rêve* » à la « racine humiliée », naturellement « blessée », de

136 Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, édition critique dirigée par G. Pacella, Vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 1798.

137 Primo Levi, *Il sistema periodico* in Id., *Tutti i racconti*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 368-369. En français : « le dialecte piémontais, âpre, sobre et laconique », « la lointaine langue des pères, sacrée et solennelle, géologique », *Le système périodique*, traduction de André Maugé [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 315.

138 *Ibid.*, p. 369. En français : « Ses racines humiliées sont évidentes : il y manque, par exemple, car ils sont inutilisables, les mots signifiants "soleil", "homme", "jour", "ville", tandis qu'on y trouve représentés les termes pour dire "nuit", "cacher", "argent", "prison", "rêve" (mais employé presque exclusivement dans la locution *bahalom* : "en rêve", ajoutée comiquement à une affirmation afin qu'elle soit comprise de l'interlocuteur, et seulement de lui, comme son contraire) », *Le système périodique*, cit., p. 315.

l'histoire de la langue juive. Si la sémantique de la nuit agit si puissamment sur l'écriture de Levi, c'est sans doute en raison d'une primauté de valeur – esthétique, sémantique et même historique – accordée à ses figures.

Chez Levi, comme chez les grands interprétés du sublime romantique, l'obscurité, bien qu'elle soit déclinée en négatif, acquiert une centralité inédite, qui n'est plus celle des nuits rêveuses, mais celle de la nuit obscure de l'histoire : elle devient sans doute la métaphore d'une situation néfaste, mais aussi le vecteur d'une compréhension nouvelle des textes, poussant le lecteur à trouver, dans une écriture entièrement vouée au « clair », le fond noir d'une menace encore présente, si ce n'est indissoluble.¹³⁹

La nuit chez Levi semble donc appartenir au registre de l'inconscient ; néanmoins, dans ses œuvres, sa présence apparaît constante et très élaborée, tant du point de vue de la langue que des suggestions littéraires ou esthétiques qu'elle engendre.

De même, une évocation très nuancée et expressive de la nuit, notamment des résonances qu'elle fait surgir dans la conscience du personnage et qui trouvent directement écho sur le plan organisationnel du texte, se trouve dans *Le grand voyage*. Le premier roman du cycle « mémoriel »¹⁴⁰ de Semprún, paru en 1963, se déroule tout entier dans l'atmosphère sombre et étouffante d'une nuit éternelle : le texte raconte en effet le voyage en train, dans un wagon obscur et surpeuplé, de Compiègne à Buchenwald, et il coïncide avec le récit même du protagoniste Gérard, *maquisard* emprisonné et alter ego¹⁴¹ fictionnel de l'auteur.

Le roman a été considéré par la critique comme un livre « iniciático »¹⁴² à proprement

139 Il est important de souligner que Levi reste, de toute évidence, un écrivain positif, lié aux impératifs de la raison et d'un langage clair et simple : il se situe donc du côté de Calvino, et de ces écrivains qui s'inspirent des principes de l'exactitude et de la transparence de la langue, plutôt que du côté de Manganelli, amateur du « langage obscur » (Manganelli est l'auteur d'un article intitulé *Elogio dello scrivere oscuro*, écrit en réplique à celui de Levi ; Voir : Giorgio Manganelli, *Elogio dello scrivere oscuro*, « Corriere della Sera », 3 janvier 1977 et Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994). Pour cette raison, il est d'autant plus important, et peut-être stimulant du point de vue d'une lecture critique, d'évaluer la présence, au sein de cette écriture, d'un point « obscur », c'est-à-dire d'une « autre nuit » qui travaille, aux marges mais en profondeur, le discours de l'écrivain. En choisissant cette approche, on se range à l'avis de Marco Belpoliti, selon qui : « In questa scrittura “chiara” [...] ci sono, come si è visto, punti oscuri », Marco Belpoliti, *Se questo è un sogno, ovvero sogni, incubi e visioni da Se questo è un uomo e La tregua ai racconti*, in Id., *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 180. En français : « Dans cette écriture “claire” il y a des points obscurs ». [C'est nous qui traduisons].

140 La définition est de María Jesús López Navarro, « Jorge Semprún: El ciclo de “Novelas de la Anamnesis” », *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007, 153-162.

141 « Gérard » est le nom du protagoniste du roman, ainsi que l'un des *noms de guerre* que Semprún utilisait dans le maquis : c'est sous cette identité qu'il fut arrêté par les soldats allemands et, ensuite, déporté dans le camp de Buchenwald.

142 « Dos libros de Semprún comparten lo que podemos llamar su carácter iniciático: *El largo viaje* y *Autobiografía de Federico Sánchez*. Con el primero se inicia su carrera literaria y su aproximación a la deportación y a los campos de concentración. El segundo responde a la necesidad de

parler : œuvre à forte dimension autobiographique, le texte contient *in nuce* déjà tous les instruments et les techniques qui, par la suite, feront le succès de l'écriture semprúnienne.¹⁴³ Parmi ces techniques, on distingue déjà une organisation toute particulière du temps narratif et une gestion singulière des instances énonciatives. Ainsi, le protagoniste – figure à la fois subordonnée et indépendante du vécu biographique de Semprún – relève d'un jeu du double : dans le roman, il est le prisonnier acheminé vers le camp et, en même temps, celui qui se souviendra longtemps après de ce même voyage. Il est à la fois le protagoniste et le producteur du souvenir : dans cet interstice entre la scène contemplée du souvenir et l'acte même de la contemplation, dans le va-et-vient entre les différents plans temporels et le récit qui en résulte, Semprún inscrit un sous-texte, une méditation sur la fonction de la mémoire dans l'œuvre littéraire. C'est de cette réflexion métanarrative et de cette qualité toute particulière de la temporalité que la figure de la *nuit* constitue en quelque sorte un premier reflet. Dès l'incipit, le roman livre l'image d'une temporalité hors-norme, brouillée, tendue entre passé et avenir, et clairement imprégnée par la dimension du nocturne :

Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les *jours*, les *nuits*. Je fais un effort et j'essaye de compter les *jours*, de compter les *nuits*. Ça m'aidera peut-être à y voir clair. Quatre *jours*, cinq *nuits*. Mais j'ai dû mal compter ou alors il y a des *jours* qui se sont changés en *nuits*. J'ai des *nuits* en trop ; des *nuits* à revendre. Un *matin*, c'est sûr, c'est un *matin* que ce voyage a commencé. Toute cette *journée-là*. Une *nuit* ensuite. Je dresse mon pouce dans la pénombre du wagon. Mon pouce pour cette *nuit-là*. Et puis une autre *journée*. [...] Oublie cette *journée*, ce

contar su militancia comunista y sus diferencias con el grupo dirigente del PCE », Carlos Fernández, « Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprun », *Historia, antropología y fuentes orales*, n° 32, 2004. En français : « Il y a deux livres de Semprún qui partagent ce qu'on peut appeler un caractère initiatique : *Le grand voyage* et *Autobiografía de Federico Sánchez*. Le premier marque le début de sa carrière littéraire et son rapprochement à l'expérience de la déportation et des camps. Le deuxième roman répond à la nécessité de raconter sa militance communiste et ses divergences par rapport au groupe dirigeant du parti ». [C'est nous qui traduisons].

143 Jaime Céspedes Gallego, spécialiste majeur de l'œuvre de Semprún, a fait remarquer en son temps cette qualité prédictive du roman : « A pesar de ser su primero libro publicado, *El largo viaje* contiene ya casi todos los ingredientes principales que desarrollará en su literatura [...]. *El largo viaje* es una obra fundamental de nuestro autor no sólo por ser la primera sino también por contener ya los elementos narrativos que en sus siguientes obras concentracionarias desarrollará para reiterar, modificar o perfeccionar la imagen de sí que ya queda reflejada a grandes rasgos en esta obra », Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*, Vol. I, *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 69-70. En français : « *Le grand voyage*, bien que ce soit son tout premier livre publié, contient déjà presque tous les ingrédients principaux que l'auteur développera plus tard, tout au cours de son œuvre [...]. *Le grand voyage* est un ouvrage fondamental de notre auteur non seulement parce qu'il s'agit du premier livre de notre auteur, mais aussi parce qu'il présente d'emblée tous les éléments narratifs de ses œuvres futures : des éléments qui seront progressivement développés afin d'établir, modifier ou perfectionner l'image que l'auteur nous donne déjà de lui, tout au moins dans ses traits principaux, dans ce premier livre ». [C'est nous qui traduisons].

fut le désespoir. Une autre *nuit*. Je dresse un deuxième doigt dans la pénombre. Un troisième *jour*. Une autre *nuit*. Trois doigts de ma main gauche. Et ce *jour* où nous sommes. Quatre *jours*, donc, et trois *nuits*. Nous avançons vers la quatrième *nuit*, le cinquième *jour*. Vers la cinquième *nuit*, le sixième *jour*. Mais c'est nous qui avançons ? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la *nuit* qui s'avance, la quatrième *nuit*, vers nos futurs cadavres immobiles.¹⁴⁴

L'alternance du « jour » et de la « nuit » s'en trouve diluée : le temps se brouille dans la « pénombre du wagon », cet espace abstrait et obscur, éternellement nocturne, qui s'apparente à la dissolution de la même différenciation entre principe diurne et principe nocturne. Le train est le royaume de l'indistinct, où les coordonnées temporelles s'effondrent et évoluent dans un présent confus, abstrait, tout onirique : « les jours » se transforment « en nuits », et toute tentative d'établir une hiérarchie, une évolution linéaire des événements, suivant le cours « biologique » du temps, semble vouée à l'échec.

Dans ce premier paragraphe, tout le réseau textuel s'organise autour du contraste entre clair et obscur (14 occurrences relevant du champ lexical du jour – « jour, matin, journée » – contre 15 occurrences relevant du champ opposé – « nuit » ou « nuits » ; de plus, le jeu de variations se limitant, dans ce contexte, au seul cas grammatical, la sensation à la lecture est sans doute celle d'une suprématie du côté « obscur » sur le côté diurne – dont la réalisation lexicale correspond, par contre, à plusieurs formes diverses et agit donc dans le sens d'une plus grande dispersion). Par ailleurs, cette opposition ne se limite pas au seul champ du lexique : elle permet au narrateur d'évoquer aussi le cadre où se déroule l'action (« la quatrième nuit, le cinquième jour » du voyage).¹⁴⁵ Mais l'habileté de Semprún

144 Jorge Semprún, *Le grand voyage* [1963], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 91. [C'est nous qui soulignons].

145 Cette scansion en « nuits » n'est pas sans rappeler l'un des modèles retenus, plus ou moins consciemment, par Semprún : dans le deuxième roman publié par Maurice Blanchot en 1942, *Aminadab*, le protagoniste est lui aussi « prisonnier » d'une maison mystérieuse, dont les locataires vivent dans un état de réclusion qui, bien que volontairement acceptée, n'en a pas moins tous les caractères de la captivité. Là aussi, c'est la dimension essentielle de l'obscurité qui prédomine, et l'existence même des personnages – leur état d'esprit, leur attitude intérieure – se superpose jusqu'à se confondre à la sphère de la nuit, d'un nocturne décrit et vécu comme un élément absolu : « C'était comme si la nuit eût passé à travers l'atmosphère et qu'elle se fût trouvée là, non pas à cause de l'obscurité dont on ne pouvait relever des traces, mais dans le sentiment que l'obscurité eût fait naître si elle avait régné », Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, p. 33. Se donnant pour but l'exploration, lente et pénible, de la maison, Thomas vit dans un état d'éblouissement, d'insomnie perpétuelle et, comme les déportés de Semprún, il se résout à habiter les *nuits*, et à compter le temps à partir de leur succession : « C'est à notre tourment que nous venions de nous donner. La *première nuit*, nous la passâmes dans le réduit qui est contigu à la salle de jeu. [...] Nous nous retournâmes en vain sur le grossier lit d'étoffe que nous nous étions fabriqué. Nos yeux fermés recevaient du dedans une sorte de lumière qui les éveillait comme le plein jour. Nos membres saisissaient les ténèbres et s'agitaient dans une fièvre qui augmentait leur fatigue mais ne préparait pas leur repos. Nous entendions des paroles, nos paroles. *Terrible nuit*. Le petit

réside précisément dans ce questionnement constant de toute linéarité narrative et de toute temporalité stable : le texte se structure ainsi à partir de cette même opposition entre l'effort « d'y voir clair » et l'impossibilité de trouver des éclaircissements, d'élucider le récit. Autrement dit, dès le tout début, le narrateur s'efforce d'établir une chronologie raisonnée, ordonnée, humaine de son expérience, à partir de l'alternance entre le jour et la nuit ; mais cette tentative de contrôle se heurte aux apories de la mémoire et au statut illogique, hors-norme, inclassable de l'expérience de la déportation.

Lawrence Langer, spécialiste des écritures *shoatiques*, avait déjà remarqué l'importance d'un tel exercice de virtuosité narrative : à partir du *Grand voyage*, nous assistons à l'une des innovations les plus productives dans le domaine du temps du récit ; Semprún rompt avec la tradition romanesque d'un ordre linéaire de l'histoire pour mettre en œuvre une technique nouvelle, apte à créer « a new disjointed relationship among past, present and future » et donc à indiquer « the mortal injury that death in Buchenwald had inflicted on chronology ». ¹⁴⁶ Dans le premier paragraphe du roman, une tension se crée entre, d'une part, la volonté du narrateur d'établir une relation d'ordre séquentiel entre les événements et, d'autre part, l'impossibilité d'y aboutir : par conséquent, le présent de Gérard, enfermé dans le wagon, s'ouvre sur la vision de la mort imminente (« vers nos futurs cadavres immobiles »), tout en révélant, par une figure de prolepse, la nature mémorielle du discours.

En effet, le texte ne se fait seulement le témoignage de « the mortal injury », la blessure mortelle infligée par l'expérience de la mort sur la perception du temps ; le récit et son caractère ouvertement métafictionnel reflètent aussi les enjeux que l'évocation du passé et l'exercice de la mémoire posent à l'ordre de l'écriture. Le roman se structure tout entier sur le contraste entre l'obscurité floue, inscrutable, indiscernable du wagon – ce qui symbolise sans doute l'oubli, les trous de mémoire – et l'impératif « d'y voir clair ». Ainsi, l'effort d'éclairer le nombre de jours et de nuits que les prisonniers passent dans le train devient un véritable *leitmotiv* du récit : le binôme « jour/nuit » innerve le texte et en constitue l'axe de narration, se détachant du flux indistinct des souvenirs évoqués par Gérard. Le roman se constitue en effet par la juxtaposition de plans mémoriels divers : le premier ordre de la narration est lui-même un souvenir – la scène du voyage n'étant que le produit de la remémoration du Gérard futur, le Gérard survivant ; et à l'intérieur de cette macro-séquence mémorielle, on distingue plusieurs « souvenirs » enchâssés, des souvenirs relatant des événements très différents, qui vont de l'enfance du protagoniste jusqu'à sa militance

jour nous rendit notre espoir. Nous ne pouvions croire que notre supplice n'aurait pas de fin. Hélas ! *La deuxième nuit* fut semblable à la première, et *la troisième* ajouta sa cruauté au souvenir des deux autres [...] », *Ibid.*, p. 185. [C'est nous qui soulignons].

146 Voir : Lawrence Langer, « Pursuit of Death in Holocaust Narrative », *Partisan Review*, n° 68, 2001.

au sein de la Résistance en France. Dans cette rêverie continuelle qu'est le roman, les allusions à la nuit se distinguent par leur caractère apparemment ponctuel, fonctionnant comme des points de repères dans l'ordre du récit : « Trois jours ont passé, depuis cette discussion, trois jours et trois nuits » ; « C'est la nuit qui tombe, la quatrième nuit » ; « C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage ». ¹⁴⁷

Mais ce que cette nuit arrive à définir n'est autre que l'échec de la mémoire, et au final l'échec de toute narration, à rendre compte de l'expérience : la nuit se transforme en présence abstraite, éternelle ; elle en vient à englober le cadre du récit tout entier et, puisque elle dévoile la résistance de l'expérience à l'ordre de la narration ou de la pensée « claire », elle se transforme en une véritable « autre nuit », au sens blanchottien du terme. Ce n'est que dans cette *autre* nuit, nuit « sans vérité », nuit du « dehors », ¹⁴⁸ que le personnage accède à une sphère différente du *logos* et se trouve tout à coup projeté dans une zone négative, « là où la pensée renonce à la vigueur de la vigilance, à la clairvoyance mondaine, à la maîtrise perspicace pour se livrer à l'atermoiement illimité de l'insomnie, la veille qui ne veille pas, l'intensité nocturne ». ¹⁴⁹ Ainsi, le texte est scandé par un refrain repris en anaphore : « Elle n'en finira pas, cette nuit » ; ¹⁵⁰ la phrase par ailleurs est véhiculée dans le texte à travers le personnage du « gars de Semur », une figure inventée de toutes pièces et introduite par Semprún dans le roman comme un simple artifice narratif, dans le but de doter le récit de plusieurs centres d'énonciation : ¹⁵¹

– Elle n'en finira pas, cette nuit –, dit le gars de Semur.

C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage. Cette sensation

147 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 103, p. 128.

148 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 170.

149 Id., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 82.

150 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 128, p. 130 ; « Cette nuit, bon dieu, cette nuit n'en finira jamais », di[sai]t le gars de Semur, p. 133 et p. 138 ; « La nuit n'en finissait pas », p. 140 ; « La nuit n'en finirait jamais », *Ibid.*

151 Le gars de Semur, cet interlocuteur et double dialogique du narrateur Gérard, n'appartiendrait pas à l'ordre du vécu, voire du biographique ; dans ses romans postérieurs, Semprún nous dit avoir inventé cette figure pour des raisons à la fois existentielles et littéraires : ce personnage appartient à l'ordre de l'invention, et il incarne donc, le premier, ce mélange d'histoire et de fiction qui marquera par la suite l'œuvre toute entière de Semprún. Olivia Ferrán assigne à cette invention une valeur toute psychologique ou existentielle : « In Semprun's novels about Buchenwald there are many examples of fiction becoming an aid to help the writer survive the "outrage on memory" that his journey into the past embodies. As we the readers of Semprun's texts find out only in his later books, first in *Quel beau dimanche!* [...] and then in *L'écriture ou la vie*, [...] the "gars de Semur", in *Le grand voyage*, who engaged Gérard in conversation all through the train ride and thus helped survive it, was someone Semprun had to invent. [...] The invention of the "gars de Semur" was the artifice that Semprun had to the account of his real story to not only make it credible but to make it survivable », Olivia Ferrán, « "Cuanto más escribo, más me queda por decir": Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún », *MLN*, n° 2, mars 2001, p. 284.

revient, que peut-être sommes-nous immobiles. Peut-être est-ce la nuit qui bouge, le monde qui se déploie, autour de notre immobilité haletante.¹⁵²

La nuit, présence pour ainsi dire personnifiée, est infinie, éternelle : elle est un temps figé qui transforme l'espace du wagon dans un décor abstrait et dématérialisé. Si l'alternance des jours et des nuits se révèle propice à la linéarité du récit et « vitally necessary for survival »,¹⁵³ elle n'en est pas moins brisée, voire contredite à plusieurs reprises par l'irruption d'une « obscurité » surnaturelle et virtuellement infinie. Incommensurable, cette *nuit* n'est plus un pilier temporel, un élément autour duquel le narrateur procède à une narration ordonnée, voire à l'avancement de son *bildungsroman* : elle marque désormais l'éclatement de l'unité temporelle et narrative, ainsi que l'accès au temps fragmenté, déréalisé, de la mémoire et de la fiction. Comme l'a bien montré Olivia Ferrán, l'entrecroisement du discours factuel et du discours fictionnel est perceptible dès ce passage initial. Le souvenir de Gérard se conçoit dans l'espace interrogatif d'un discours hanté par sa propre négation et par l'impossibilité même de se constituer en « évidence claire » ou en compte rendu achevé de l'expérience : « Gérard's difficulties in bridging the gap between the historical time and his lived time, shown by his difficulty in keeping straight the number of days and nights in his trip, already imply that this novel deals with the experience that might prove to make that gap unbridgeable ». ¹⁵⁴ La dérive du sujet par rapport à son propre discours ou, du moins, par rapport à la possibilité d'écrire une histoire de facture linéaire, trouve donc une *figure*, un topos, un reflet diégétique dans l'image de cette nuit omniprésente et éternelle :

– Quelle heure peut-il être ? – dit une voix derrière nous.

Personne ne répond, puisque personne ne sait l'heure qu'il peut être. C'est la nuit, simplement. *La nuit dont on ne voit pas le bout*. D'ailleurs, en ce moment, la nuit n'a pas de bout, *elle est réellement éternelle, elle s'est installée à jamais dans son être nuit sans fin*. Même si nous avions pu garder nos montres, même si les SS n'avaient pas pris toutes nos montres, mêmes si nous pouvions voir l'heure qu'il est, je me demande si cette heure aurait une signification concrète. Peut-être ne serait-ce qu'une référence abstraite au monde extérieur, où le temps passe réellement, où il a sa densité propre, sa durée. Mais pour nous, cette nuit, vraiment, dans le wagon, n'est qu'une ombre sourde, nuit détachée de tout ce qui n'est pas la nuit.¹⁵⁵

152 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 128.

153 Voir : Olivia Ferrán, « “Cuanto más escribo, más me queda por decir”: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún », cit., p. 277.

154 *Ibid.*

155 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 146. [C'est nous qui soulignons].

Figure presque humaine, la nuit s'incarne en une « ombre sourde », un pouvoir sombre, engourdissant, envoûtant ; elle devient l'allégorie d'une menace imminente et, de même, d'une condition d'emprisonnement, de captivité, d'étrangeté à tout système de référence extérieur. Dans sa lecture croisée¹⁵⁶ du roman de Gérard et de celui de Bardamu, Anna Bucarelli identifie une origine à cette nuit éternelle : la « nuit dont on ne voit le bout », à la deuxième ligne, serait en effet une allusion – par antiphrase – au titre du célèbre *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Cependant, l'expérience de Gérard étant absolument inédite, littéralement sans précédent, elle se refuserait à toute confrontation ou tout rapprochement aux modèles littéraires antérieurs : selon Bucarelli, si modèle il y a, celui-ci est renversé, posé en négatif, parce qu'on ne peut plus recourir aux images de la littérature traditionnelle pour dire quelque chose qui échappe, en effet, à l'ordre usuel du discours.¹⁵⁷

Il est sans doute vrai aussi qu'une unicité de l'expérience, une allusion à son caractère radicalement hors-norme, vient s'esquisser tout au cours du récit ; mais cette « nuit » éternelle, nuit sans « fin prévisible »,¹⁵⁸ n'est pas sans rappeler d'autres nuits littéraires célèbres, et non seulement par antiphrase ou par opposition. De plus, l'auteur prépare lui-même son lecteur aux jeux d'intertextualité. L'interminable nuit du voyage est ainsi mise en parallèle, de façon explicite, avec le « drame du coucher » de Marcel, scène fondatrice qui occupe les premières pages de *Combray*.

La nuit n'en finissait pas [...] comme n'en finissaient pas les nuits d'enfance à guetter le bruit de l'ascenseur, qui annoncerait le retour des parents, à guetter les conversations dans le jardin lorsque Swann venait dîner.¹⁵⁹

Gérard semble donc se fondre complètement avec Marcel et la nuit de l'enfant, attendant anxieux le retour de sa mère, se prolonge et se mêle, dans le souvenir raconté par le narrateur,

156 Anna Bucarelli, « Gérard e Bardamu o *Le Grand voyage* oltre la notte », *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, n° 1, 2008, pp. 52-53.

157 « Ma la ripresa in forma negativa permette innanzitutto all'autore di richiamare e nello stesso tempo di contestare lo sfondo celiniano su cui profila il proprio racconto, siglando in tal modo un implicito contratto di lettura ipertestuale. L'ipotesto sarebbe convocato come una sorta di contro-modello rispetto al quale il viaggio di Gérard si presenterebbe come revisione o contestazione ideologica », *Ibid.*, p. 53. En français : « La citation, en forme négative, permet à l'auteur de rappeler et, en même temps, de refuser le précédent celinien ; il stipule un accord de lecture spécifique, fondé sur un pacte intertextuel. L'hypotexte est donc convoqué comme une sorte d'anti-modèle et le voyage de Gérard conçu comme une révision ou un renversement, au niveau idéologique, du voyage [de Bardamu] ». [C'est nous qui traduisons].

158 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 147 : « Je regarde et c'est l'aube. C'est une frange grisâtre, à l'horizon, et qui s'élargit. C'est l'aube, une nuit de gagnée, une nuit de moins de ce voyage. Cette nuit n'en finissait pas, en vérité, elle n'avait pas de fin prévisible ».

159 *Ibid.*, p. 140.

à la nuit d'Eisenach, la première nuit vécue que Gérard passe, au lendemain de la libération, « dans une chambre d'hôtel allemande ».¹⁶⁰ Trois nuits « sans fin » se superposent ainsi : celle du prisonnier, celle du survivant et celle, érudite, quasi théâtrale dans son évidence scénique, du narrateur de *La Recherche*.

La relation qui lie Semprún à Marcel Proust relève à la fois du contraste et de la proximité ; certes, le récit de ce *Grand voyage*, entièrement marqué par la dimension mémorielle, ne saurait se soustraire à un jugement comparatif, et il a été maintes fois défini comme explicitement « proustien ».¹⁶¹ Tout le roman peut être enfin considéré comme un long souvenir qui participe de l'atmosphère floue et flottante du rêve et de la rêverie. Nous y reviendrons. Pour le moment, nous nous bornons à observer le caractère éminemment littéraire – relevant d'un goût tout particulier de l'assemblage et des renvois érudits – de cette « nuit » romanesque. Elle n'intervient pas, comme chez Levi, par syntagmes brefs, incisifs, presque inattendus ; dans les textes de l'écrivain italien, la nuit était en quelque sorte diminuée, vécue comme une énigme quelque peu déroutante et une présence marginale, scabreuse, marquant l'ordre de l'incertain et du non-résolu. Semprún, pour sa part, est parfaitement à son aise dans la construction de son texte : il fait preuve d'une maîtrise subtile de ses instruments, qui confère à son livre un aspect moins improvisé que celui de Levi. D'ailleurs, nous sommes moins dans le contexte du « témoignage romancé » que dans celui d'un véritable « roman de témoignage »¹⁶² : ainsi, au roman et à la tradition du modernisme, Semprún emprunte non seulement le traitement de la temporalité, mais aussi l'orchestration des voix narratives ainsi que certains *topoi*, configurés d'une manière sans doute moins classique. La nuit, chez Levi, baignait encore dans l'atmosphère sombre et nuisible des mystères et des drames bibliques ou de l'antiquité latine ; dans le roman semprúnien, bien qu'elle soit encore « éternelle » (« una notte infinita è da dormire »), la

160 *Ibid.*

161 Selon Brett Ashley Kaplan, l'allusion explicite à Proust est précédée, dans le roman, par toute une série d'allusions « indirectes », des références cachées et pourtant évidentes, concernant tant l'ordre d'agencement du récit que les techniques mêmes de la narration : « Long before the explicit references to Proust appear, therefore, Semprun reflects on memory and its curious mechanisms and creates a Proustian narrative structure that kaleidoscopically conflates time zones. As in Proust's novel, *Le grand voyage* often does not indicate typographically when the time frame shifts so that memory becomes the work of retrieving a past *and* of previewing a future. In addition, women in Semprun's narrative often serve emblematic or representative roles that reduce them to figures of imagination or male reconstruction much as Marcel's imagination transforms female characters to fit his needs. Finally, Semprun's characters, like Proust's, seem to merge into one another, conflating their memories and narratives », Brett Ashley Kaplan, « The Bitter Residue of Death »: Jorge Semprun and the Aesthetics of Holocaust Memory, » *Comparative Literature*, Vol. 55, n° 4, 2003, pp. 323.

162 Pour une étude typologique des récits de témoignage, voir aussi : Nathalie Heinich, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, n° 56, 1998, pp. 33-49.

nuit se teinte d'une note d'angoisse existentielle toute contemporaine. Elle renvoie moins aux ténèbres de Job qu'aux nuits insomniaques et obsédantes de Marcel et de *Thomas l'obscur*.

Ainsi Gérard, couché dans le wagon avec le gars de Semur, est sans cesse inondé dans cette nuit éternelle et à demi artificielle par des songes, des apparitions et des visions : son discours semble jaillir d'une obscurité qui coïncide, au fur et à mesure que l'écriture avance, avec l'ordre de la pensée, du rêve et de la méditation rêveuse. On songe alors au personnage de Blanchot, emprisonné dans une nuit « terrible », « plus terrible que n'importe quelle nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus ».¹⁶³ Thomas, ainsi que Gérard, découvrent dans l'obscurité de la nuit, c'est-à-dire dans « l'absence de vision », le « point culminant de [leur] regard ».¹⁶⁴ La nuit est une présence indépendante, omniprésente, étouffante. « C'est la nuit simplement »¹⁶⁵ chez Semprún, elle « bouge »¹⁶⁶ autour de prisonniers immobiles, chez Blanchot, « l'obscurité submergeait tout » ;¹⁶⁷ dans les deux cas, la nuit dispose d'une ontologie qui lui est propre, se distingue par son ubiquité, son importance cosmique, existentielle. Elle mine toute forme de distinction, intellectuelle ou perceptive, tout en confondant les choses ; néanmoins, elle donne accès à une dimension nouvelle de la pensée, favorise l'éclosion d'une méditation « visuelle », songeuse, antirationnelle. Le récit de Gérard est alors le fruit d'une « autre pensée » – les souvenirs s'unissant aux visions et aux rêves – et le roman semprúnien agit de connivence avec la tradition du modernisme et de l'existentialisme contemporain. Les romanciers du début du siècle – Proust, mais aussi, dans un contexte européen plus large, Pessoa ou Unamuno – avaient en effet ouvert la voie à une véritable « poétique de l'insomnie » : dans leurs œuvres, la nuit n'est plus le fond rassurant d'une rêverie ou d'un rêve, mais au contraire l'espace d'une pensée obsessive, procédant d'un état de veille fébrile et hyperconsciente. Il s'agit de cet état « d'altérité » épuisée, que Deleuze théorise à partir de Kafka et de Beckett :¹⁶⁸ dans les pages de Blanchot,¹⁶⁹ et puis de Lévinas, nous

163 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, [1941] nouvelle version 1950, p. 17.

164 *Ibid.*

165 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 146.

166 *Ibid.*, p. 128.

167 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, cit., p. 16.

168 Voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, pp. 162ss.

169 La « pensée de la veille » de Blanchot, si bien définie par l'auteur dans *L'écriture du désastre*, a été désormais identifiée par la critique comme l'un des noyaux les plus forts de sa réflexion et de son esthétique. Dans les romans, on trouve également plusieurs mentions d'un état de veille pendant la nuit : « il lui devenait impossible de dormir par l'action d'une force qui, loin d'être opposée à la nuit, pouvait aussi bien être appelé nocturne », Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, cit., p. 75 ; « Thomas, à sa grande surprise, ne s'endormait pas. Était-ce la présence qu'il avait à supporter ? Ses

rencontrons ainsi une nuit « terrible » quoique productive, tant du point de vue de la *pensée* que de celui du *discours*. Cette nuit, peuplée de visions insomniaques, constitue le modèle sous-jacent, dans le premier roman de Semprún. Il a été largement démontré, par ailleurs, que les romans du franco-espagnol plongent également leurs racines dans la littérature expérimentale et existentialiste des années 1940 et 1950 :¹⁷⁰ le recours à la nuit peut être considéré – dans le cas du premier roman pour le moins – comme l'un des derniers signes révélateurs de ce substrat littéraire.

La nuit du *Grand voyage* est ainsi à la fois toile de fond du récit, marque de l'effondrement de la chronologie, spatialité obsessionnelle et source même du discours. L'opposition « nuit/jour » produit un trouble dans l'ordre temporel du récit : la difficulté éprouvée par Gérard à discerner les deux moments de la journée – jour et nuit – correspond à l'un des enjeux représentationnels de tous les récits de déportation ; en même temps, c'est dans cette temporalité outrageuse et outrancière que le discours du narrateur s'enracine, le déploiement de l'écriture coïncidant avec le cours même de la nuit. Si, dans le roman, *la nuit* devient donc élément de l'histoire, de la progression narrative, c'est parce qu'elle implique une certaine spatialisation : c'est cette spatialité (« il vaudrait mieux dire *spaciosité* »)¹⁷¹ de la nuit qui permet un épanouissement de la conscience du narrateur, ainsi que de sa parole. Au contraire, chez Delbo, le traitement de la nuit ressortit à une sorte d'abstraction et de rétrécissement. Elle est figure moins débordante et moins épaisse ; elle domine la page, mais de façon plus subtile et plus leste que dans le roman semprúnien. Certes, l'auteure utilise encore le binôme « jour/nuit » pour établir, en même temps qu'elle déconstruit, les

yeux se fermaient, mais il continuait à voir la chambre telle qu'elle était. Il en discernait clairement tous les détails, il distinguait le dos courbé de son compagnon, il avait devant les yeux le panneau de la porte que la lumière faisait briller. [...] Dans son insomnie, il n'avait rien d'autre à faire que de regarder autour de lui machinalement, laissant ses yeux errer, et il lui semblait que ce qu'ils voyaient n'était pas de la nature des choses visibles », Id., *Aminadab*, cit., pp. 33-34. Laissant les états du rêve et d'insomnie s'affirmer comme les seules expressions absolues de la nuit, Blanchot affirme clairement, dans *L'espace littéraire*, l'opposition radicale entre « nuit » et « sommeil » : « Que se passe-t-il la nuit ? En général, nous dormons. Par le sommeil, le jour se sert de la nuit pour effacer la nuit. [...] », *Le sommeil, la nuit* in *L'espace littéraire*, cit., p. 278ss.

170 *L'écriture ou la vie*, roman postérieur, débute en effet avec deux épigraphes, respectivement tirées de Maurice Blanchot et d'André Malraux. L'influence des œuvres blanchotiennes sur Semprún a été mise en lumière, entre autres, par Carol Bernstein : « Blanchot's aphoristic style in *L'écriture du désastre* (1988), a belated work addressing the Holocaust as well as similar historical disasters, may have encouraged Semprún to return to his experience in Buchenwald. But Semprún had also read *Thomas l'obscur*, Blanchot's early experimental novel published in 1941, when he was still a student. Blanchot's second avant-garde novel, *Aminadab*, published in 1943, was also important for Semprún's generation », Carol L Bernstein, *Semprún, philosophy, and the texture of literature* in Olivia Ferrán, Gina Hermann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 108-109.

171 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », p. 33.

références temporelles de son texte : la différence, par rapport à Levi ou à Semprún, tient peut-être au fait que Delbo utilise un langage à la fois exact et lyrique, où l'alternance de deux moments (« jour/nuit ») relève moins de la diégèse (« du récit comme histoire ») que d'une abstraction poétique ou langagière (« du récit comme langage »).

Pourtant, la nuit reste encore un « thème », à savoir une figure autour de laquelle s'organisent et se superposent divers éléments de la narration : l'écroulement du temps, la souffrance des déportées et la distorsion de leurs capacités perceptives.

À première vue, *Aucun de nous ne reviendra* est un récit chronologique : les événements, dans les toutes premières pages du livre, semblent suivre un cours régulier, cyclique, et ainsi le matin brumeux s'écoule laissant la place à une nuit marquée par la dimension de l'angoisse et de l'attente :

Le matin la brume leur cache le marais.

Le soir les réflecteurs éclairent les barbelés blancs dans une netteté de photographie astrale. [...]

La nuit ils attendent le jour avec les enfants qui pèsent aux bras des mères.¹⁷²

Les chapitres, de plus, portent souvent une dénomination temporelle – comme c'était le cas aussi pour le premier roman de Levi. Si le livre de Delbo avait un sommaire, il compterait – parmi ses sous-sections – une séquence ordonnée et apparemment centrée sur la chronologie et sur le déroulement des actions dans le temps : ainsi, les sous-sections « Le lendemain » et « Le même jour »¹⁷³ succèdent au chapitre intitulé « Un jour »¹⁷⁴ ; et le chapitre « Le jour »¹⁷⁵ s'alterne, avec l'intervention de deux sections-charnières (« L'Adieu » et « l'Appel »), au chapitre consacré à « La Nuit ».¹⁷⁶ Mais le livre ne se compose pas de « chapitres » à proprement parler : *Aucun de nous ne reviendra*, ainsi que les deux autres ouvrages de la trilogie, relève d'une articulation morcelée et antilinéaire de la parole. À moitié autobiographie, poème et récit collectif, la trilogie se livre à une narration fragmentaire et transgénérique du trauma : Delbo se détourne du récit continu et chronologique, dans une subversion réfléchie des structures narratives classiques. Ainsi, si les chapitres sont disposés chez Levi dans l'ordre du vécu et du biographique, ils ne suivent ici aucun principe de

172 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1970, pp. 11-12.

173 *Ibid.*, pp. 51- 57 et pp. 58-66.

174 *Ibid.*, cit., pp. 40-40.

175 *Ibid.*, pp. 72-79.

176 *Ibid.*, pp. 86-92.

séquentialité. L'effet de flou et d'incohérence est aussi produit par l'interpolation, dans la prose, de poèmes ou de vers isolés, visant à atténuer toute rigueur dans la continuité narrative ; d'ailleurs, la prose prend elle-même la forme de textes relativement courts, autonomes, et dont les liens narratifs ne sont pas avant tout linéaires. Ces fragments épars, d'une demi-page ou de quelques pages, travaillent à une dissolution de l'illusion chronologique : ils contribuent à produire un désordre narratif – et enfin temporel – où l'alternance « jour/nuit » ne confère plus aucun sens à la durée et au déroulement des faits et événements.

Ainsi, le premier fragment du premier volume n'est pas, comme dans *Se questo è un uomo*, roman « balzacien » – en l'occurrence, on dirait mieux « manzonien » –, un commencement récapitulatif, où la séquence « aube-matin-soir-nuit » sert à situer un cadre de référence temporel du discours. Cet incipit nous plonge d'emblée dans un temps *autre*, une gare où l'alternance des jours et des nuits n'est plus l'expression d'une temporalité précise, mais plutôt un décor abstrait, presque théâtral ; trope de l'absence d'espoir et d'une crise des horizons d'attente :

Et tout le jour et toute la nuit
tous les jours et toutes les nuits les cheminées fument avec ce combustible de tous les
pays d'Europe
des hommes près des cheminées passent leurs journées à passer les cendres pour
retrouver l'or fondu des dents en or. [...]

Et qu'on ne craigne pas d'en manquer il arrive des trains et des trains il en arrive tous
les jours et toutes les nuits toutes les heures de tous les jours et de toutes les nuits.¹⁷⁷

Comme l'ont observé plusieurs commentateurs, l'espace-temps relève ici d'un processus de *généralisation*,¹⁷⁸ où les différences s'estompent entre le jour et la nuit, entre un jour et le suivant. De même, les déportés, à l'arrivée au camp, perdent tout ce qui pourrait les différencier les uns des autres : toute particularité est donc niée, subsumée dans la platitude d'un temps vide, marqué par la répétition de l'identique (l'activité tragique des hommes cherchant l'or, la succession interminable de convois). Si Gérard, dans *Le grand voyage*, tente encore de dominer le flux du temps, le récit abandonne, chez Delbo, tout espoir de contrôle : plutôt que d'un récit, il s'agit d'une énonciation brisée, heurtée, un flux de paroles scandées sur un rythme syncopé, l'alternance « jour/nuit » se résumant, enfin, à une pure opposition phonique. Les

177 *Ibid.*, pp. 18-19.

178 Voir entre autres Thomas Trezise, *La question de la communauté*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2011, pp. 57-58.

phrases se déploient ainsi au fil des répétitions internes, des anaphores et des épiphores (« Et tout le jour et toute la nuit », varié typographiquement par un jeu grammatical : « tous les jours et toutes les nuits », « toutes les nuits toutes les heures de tous les jours de toutes les nuits »). Relevant d'un choix stylistique explicite,¹⁷⁹ le caractère monotone du langage inhérent à la prose de Delbo se fait l'écho de la poétique claudélienne, « poésie fondée sur une esthétique de la répétition ».¹⁸⁰ Devant les images et les mots du camp, vidés de leur sens, il ne reste à Delbo que le recours à la suggestion sonore – aspect primitif de la langue s'il en est ; la mise en valeur des mots ne peut dès lors s'opérer que par un « martèlement », fondé sur le rythme et l'élan. Une telle esthétique de la répétition rend plus évidente l'adéquation entre la forme poétique choisie et la situation racontée : la répétition est en effet un rhème ou thème stylistique et syntaxique qui marque la « clôture », le manque d'horizon, la circularité obsessive ; elle crée chez le lecteur « une sensation de quasi-empoûtement »¹⁸¹ et lui transmet cette « sidération » qui est bien l'incapacité à vivre dans un temps « normal », scandé par le rythme usuel du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil.

Les SS en pèlerine noire sont passées. Elles ont compté. On attend encore.

On attend.

Depuis des jours, le jour suivant.

Depuis la veille, le lendemain.

Depuis le milieu de la nuit, aujourd'hui.

On attend.

Le jour s'annonce au ciel.

On attend le jour parce qu'il faut attendre quelque chose.

On n'attend pas la mort. On s'y attend.

On n'attend rien.

On attend ce qui arrive. La nuit parce qu'elle succède au jour. Le jour parce qu'il succède à la nuit.

On attend la fin de l'appel.¹⁸²

179 Dès la publication de son premier témoignage, Delbo revendique la littérature en général et la poésie en particulier pour dire son expérience : son choix relève d'une confiance absolue dans les armes du langage et même d'une militance anti-adornienne. Dans une interview, désormais célèbre, elle déclarait : « Chacun témoigne avec ses armes... Je considère le langage de la poésie comme le plus efficace – car il ramène le lecteur au secret de lui-même – et le plus dangereux pour les ennemis qu'il combat ». Charlotte Delbo, « Je me sers de la littérature comme d'une arme », propos recueillis par François Bott, *Le Monde des livres*, 20 juin 1975 et in Philippe Mesnard, Elisabetta Ruffini, « Dossier Charlotte Delbo », *Témoigner entre Histoire et mémoire*, n° 105, octobre-décembre 2009, p. 44

180 Nathalie Froloff, *Ce poète qui nous avait promis des roses... (Sur une situation de la poésie de Charlotte Delbo in Christiane Page (dir.), Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 141.

181 *Ibid.*

182 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 37.

Le « temps » du camp est donc aberrant : en rupture avec la chronobiologie naturelle, il reflète bel et bien la quotidienneté d'un corps blessé, secoué par le trauma. Autrement dit, le temps narratif, dans *Aucune de nous ne reviendra*, « unfolds within the subjective logic and temporal rhythms of the wounded body ». ¹⁸³ Par conséquent, il s'agit donc là d'un temps figé, immobile : « Nous sommes dans un milieu où le temps est aboli ». ¹⁸⁴ Cette sensation d'être dans un temps hors du temps, est induite aussi sur le plan grammatical, notamment par l'emploi du présent, par les anaphores multiples (« Depuis des jours/la veille/le milieu de la nuit » ; « On attend » - « On n'attend ») et par l'usage de l'indéfini « on » : des instruments qui élèvent le discours au rang vérité générale et, en même temps, opèrent une sorte de première « défamiliarisation », introduisant le lecteur à l'expérience de l'extrême et à sa chronologie illogique.

Cette dimension instable, abstraite – hors de toute coordonnée temporelle – marque en profondeur l'existence des déportées, et revient à plusieurs reprises dans le texte : « jour » et « nuit » sont devenus des référents vides. Ils participent de ce renversement et de cette crise de toute distinction sémantique qui caractérise l'expérience des camps. Ce n'est pas seulement une question de « perception », mais aussi et surtout une question de « langage » :

Nous étions là toutes, plusieurs milliers, debout dans la neige depuis le matin – c'est ainsi qu'il faut appeler la nuit, puisque le matin était à trois heures de la nuit. L'aube avait éclairé la neige qui jusque-là éclairait la nuit – et le froid s'était accentué.

Immobilisées depuis le milieu de la nuit, nous devenions si lourdes à nos jambes que nous enfoncions dans la terre, dans la glace, sans pouvoir rien contre l'engourdissement. ¹⁸⁵

Les mots, minés par la violence, ne sont plus des signes exacts : un trouble s'est produit dans l'ordre de la communication, des significations communes, et ces mêmes mots sont détournés donc vers une *autre langue*, la langue du camp. Dans cet ordre nouveau, les codes du discours quotidien s'effondrent et se révèlent enfin inadéquats à rendre compte de la violence d'Auschwitz. Les « sèmes » restent (le jour, la nuit, la soif, le froid) mais le processus de sémantisation change. Comme l'a observé Nathan Bracher, ¹⁸⁶ Delbo, dans ses textes, procède non au refus ni à la destruction de toute signification, mais à une mise en question

183 Lea Fridman Hamaoui, « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », *Law and Literature*, Vol. 3, n° 2, 1991, pp. 255.

184 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 53.

185 *Ibid.*, p. 42.

186 Voir : Nathan Bracher, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », *French Forum*, Vol. 19, n° 1, janvier 1994, pp. 81-93.

des tous les « réseaux sémiotiques » que le lecteur connaît. Toute la force de ses textes viendrait du décalage entre d'une part, le code commun (la « nuit » qui correspond aux ténèbres, au coucher du soleil) et, de l'autre, le code d'Auschwitz (la « nuit » se changeant dans le « matin » des prisonnières) :

Lorsqu'elles ont repris haleine, elle disent : « Il fait froid ce matin, plus froid que cette nuit ». Elles disent « ce matin ». Il est pleine nuit, passé trois heures à peine.¹⁸⁷

Dans *Auschwitz et après*, le questionnement du sens porte en effet à relancer le processus de codification : le lecteur est ainsi poussé à une confrontation constante entre les codes de son « encyclopédie » et les codes des victimes.¹⁸⁸ Cette *crise du langage* s'applique, d'ailleurs, aussi à d'autres éléments capitaux (le froid, la soif, la faim) structurant l'expérience « absurde » de la déportation, et elle est maintes fois représentée au cours de la trilogie ; dans le troisième volet, Mado, l'une des survivantes, revient sur ce décalage essentiel entre les mots de « là-bas » et les mots de la vie hors du camp :

Les mots n'ont pas le même sens. Tu les entends dire : « J'ai failli tomber. J'ai eu peur ». Savent-ils ce que c'est, la peur ? Ou bien : « J'ai faim. Je dois avoir une tablette de chocolat dans mon sac ». Ils disent : j'ai peur, j'ai faim, j'ai froid, j'ai soif, j'ai sommeil, j'ai mal, comme si ces mots-là n'avaient pas le moindre poids. [...] Tous leurs mots sont faux. Comment être avec eux quand on ne porte que des mots lourds, lourds, lourds ?¹⁸⁹

Nous assistons chez Delbo à un drame de la signification : toute écriture et toute parole ne se formulent qu'à partir de la violence du camp et ce n'est pas un hasard si cette tragédie

187 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 99.

188 Se basant sur un cadre d'analyse sémiotique, Nathan Bracher montre jusqu'à quel point l'œuvre de Delbo travaille à une restructuration et un élargissement du système des signifiés : « De cette manière, sans prétendre nous donner l'équivalent textuel d'Auschwitz, Delbo nous permet de l'aborder indirectement en mesurant le fossé qui sépare nos notions de tous les jours d'une véritable connaissance des camps », Nathan Bracher, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo », cit., p. 84. La thèse est celle d'une participation du lecteur au décodage et à la production de sens : Delbo ainsi ne travaillerait pas seulement à montrer la *crise* du langage, mais aussi à rendre compte de sa transformation. L'article de Bracher se veut une réplique à celui de Renée Kingcaid. Dans ce dernier, Kingcaid montrait comment *la crise des mots* représentée par Delbo ne produit pas un renouvellement des codes et des procédés de signification, mais – bien au contraire – une destruction de ces mêmes codes et procédés : « In *Auschwitz et après*, it is exactly this power [the power to register what it is that has been taken from us] that is questioned, for its central experience is the invalidation by the camps of the semiotic process itself – Delbo's bitter realization that the murderers have altered forever not only the referential meanings of "peur", "faim" and "soif", but an entire process of signification as well », Renée A. Kingcaid, « Charlotte Delbo's *Auschwitz et après*: The Struggle for Signification », *French Forum*, Vol. IX, n° 1, janvier 1984, pp. 99.

189 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, pp. 60-61.

de la sémiologie touche d'abord aux expériences et aux concepts les plus élémentaires. La nuit de Delbo, d'ailleurs, est elle-même dominée par les images d'un vécu élémentaire. Elle s'organise autour d'une phénoménologie des images « primitives », telles la lumière ou le froid :

Depuis la nuit, c'était l'appel et maintenant c'est le jour. La nuit était claire et froide, craquante de gel – cette coulée de glace qui coulait des étoiles. [...] ¹⁹⁰

Ce qui est intéressant ici, c'est de noter que aussi dans « Le Jour » également, un chapitre qui raconte la quotidienneté du camp dans un langage très dur, approprié aux tragédies racontées, l'auteur utilise un style fortement empreint de lyrisme, où l'image de la nuit « claire et froide » est engendrée par la synesthésie du gel émanant du ciel étoilé : dans la « page-écran » ¹⁹¹ de Delbo, l'écriture ouvre la voie à l'émergence du donné visuel et sensoriel. L'image d'une lumière forte et crue, en effet, revient à plusieurs reprises dans le texte (« nous sommes seulement la glace, la lumière, la neige aveuglante »), ¹⁹² et s'inscrit sans doute dans la tradition poétique du nocturne lunaire, celle où « la déviation du sémantisme nocturne vers les valeurs de luminosité » ¹⁹³ figure en véritable *topos*. Dans ses pages, la lumière, le gel, la neige deviennent des tropes de l'évocation du camp : les personnages et le paysage, réduits à des formes simples, se détachent ainsi sur un fond dominé par le « blanc » (« les barbelés blancs », « la nuit claire », « la clarté nébuleuse et froide »), ¹⁹⁴ contribuant à créer un sens d'égarement et de déréalisation : le texte, à l'instar d'un décor scénique, fait donc lentement surgir – à travers un cadre monochrome presque métaphysique et déjà surréel – cette réalité hyperbolique, extraordinaire et impensable qu'est le camp.

Renvoyant à l'acception picturale ¹⁹⁵ du terme, ce « lyrisme » du nocturne donne à la page une intensité visuelle sans précédent. Quand la nuit tombe sur le camp, c'est la qualité

190 Id., *Aucun de nous ne reviendra*, p. 51.

191 Sur l'importance du « visuel » dans l'écriture de Delbo, voir : Audrey Brunetaux, *Monstration et Images-déchirures : l'écriture photographique de Delbo*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., pp. 179-191.

192 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 53.

193 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », cit., p. 39. Genette cite les poètes baroques et Madame Guyon : « *Nuit plus claire que le jour* est un de ses paradoxes les plus coutumiers, qui trouve son plein investissement symbolique à l'âge baroque, dans le lyrisme amoureux (“O Nuit, jour des amants”) et dans l'effusion mystique (“Nuit plus claire qu'un jour”, “Nuit plus brillante que le jour”, “O Nuit, ô torrent de lumière”) ».

194 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 11, p. 51, p. 78.

195 « A l'origine le nocturne est une dénomination picturale et du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle on l'emploie exclusivement pour désigner un morceau de peinture », Alain Montandon, *Nocturne*, Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., p. 891.

sensorielle de la prose qui émerge, tandis que la clarté de la nuit, ses chromatismes inespérés, se nouent aux suggestions sonores :

Novembre avait été brumeux. Le globe du soleil s'engloutissait chaque jour plus bas, orange, dans le gris de la plaine, sur la ligne indécise du couchant. Avec décembre, le camp s'était recouvert d'une croûte de glace qui brillait au clair de la lune, la nuit. Et quand nous sortions pour aller aux toilettes, nous entendions battre du pied, sur la terre glacée, la sentinelle qui faisait les cent pas derrière les barbelés argentés de givre. C'était quelquefois un SS qui se chantait des opéras. [...] L'effet était fantastique dans l'immobilité bleue de la nuit.¹⁹⁶

Dans *Auschwitz et après*, en dépit de la dureté du langage (parfois brutalement incisif) et des scènes racontées, la nuit semble renouer avec la tradition du *sublime* et du nocturne romantique : dans cette nuit « au clair de la lune », l'écriture se montre fort perméable aux données visuelles et notamment chromatiques (« brumeux », « orange », « gris de la plaine », « brillait », « clair », « bleue ») ; de plus, à cette revalorisation des couleurs – ce qui, par ailleurs, semble donner mouvement et donc forme à la linéarité de l'écriture – s'ajoute aussi la description intense des données auditives. À certains endroits du texte, il nous semble possible, dès lors, de superposer les nuits concentrationnaires aux nuits décrites par les grands théoriciens du sublime. Dans les deux cas, la « rumeur » est une des fonctions principales de la *nuit*, au point que les ténèbres semblent en effet stimuler une perception altérée du réel et produire cette *spatialité* toute particulière qui joue, par rapport au texte, un rôle authentiquement plastique. Ainsi, le battement de pied de la sentinelle ou le chant d'un SS rendent la nuit « fantastique », au sens peut-être du sublime visionnaire, effrayant et tardif des romans noirs ou gothiques.¹⁹⁷

C'est qu'il convient de souligner ici, c'est que, par une écriture intensément « sensorielle » et par un langage à la fois lyrique et puissant, Delbo prépare son lecteur à l'atmosphère

196 Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 78.

197 Edmund Burke et Hugh Blair, entre autres, avaient longuement disserté, dans leurs traités, sur l'effet du son dans la nuit : ces deux pôles – l'obscurité et le bruit – se révèlent enfin très proches l'un de l'autre et contribuent, tous les deux, à définir la phénoménologie du sublime. « Hence, too, night scenes are commonly the most sublime. The firmament, when filled with stars, scattered in such vast numbers, and with such magnificent profusion, strikes the imagination with a more awful grandeur, than when we view it enlightened with all the splendour of the sun. The deep sound of a great bell, or the striking of a great clock, are at any time grand ; but, when heard amid the silence and stillness of the night, they become doubly so », Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, [1783] London, Charles Dely, 1839, p. 31. L'image du « great clock » semble être reprise presque littéralement de Edmond Burke : « Few things are more awful than the striking of a great clock, when the silence of the night prevents the attention from being too much dissipated », Edmund Burke, *A philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, Dodsley, 1757, p. 66.

toute mentalisée, véritablement onirique de son récit. La nuit participe de ce climat et, en même temps, devient la figure d'un malaise et d'une tension : d'une part, elle marque la crise du *temps* – très manifeste aussi chez Semprún ou chez Levi – et, de l'autre, celle du *langage*.

Livres comme « signaux nocturnes » : la nuit comme modèle de compréhension.

Les textes analysés nous ont permis de voir que la *nuit*, dans l'œuvre de témoignage, partage des caractéristiques importantes avec la tradition du *nocturne* et de la nuit romantique, sans cependant s'y réduire. Sa complexité s'illustre ainsi à partir de situations et d'ordres divers, concernant à la fois le plan narratif, linguistique, énonciatif ou intertextuel. Il est vrai que, à un tout premier niveau de lecture, la *nuit* ouvre la voie à une représentation métaphorique de la condition néfaste du prisonnier, et elle reste donc attachée à ses valeurs, fidèle à une configuration ancienne et même mythique qui en fait l'allégorie de la mort. Temps maudit, assimilable aux motifs du vide et de la chute, la nuit demeure ce moment redoutable où l'être va au-devant d'un destin inconnu, d'un univers menaçant dominé par les plus grands effrois et les plus grandes menaces. Mais si la nuit devient le symbole par lequel l'écrivain tente d'exprimer la perte de repères et l'accès à un univers tragiquement nouveau, inouï, c'est sans doute pour de multiples autres raisons : la littérature concentrationnaire revisite les prestiges de la nuit (ses modèles bibliques, gothiques ou plus contemporains) parce qu'elle fait surgir, au cœur des textes, la possibilité d'une vérité multiforme, conférant à la part d'ombre un rôle essentiel. La nuit devient donc nécessaire à une « compréhension » de l'univers concentrationnaire dans ce qu'il a de plus inabouti, irrésolu, profondément néfaste et inexplicable. Autrement dit : si les écrivains-témoins recourent si fréquemment aux imageries de la *nuit*, c'est peut-être parce qu'ils nous demandent – à nous, lecteurs – un recentrement de l'expérience même de la réception textuelle. Aussi faudrait-il lire ces œuvres non pas à la lumière d'une « raison claire et évidente », mais bien au contraire dans un état qui accepte de s'ouvrir à la possibilité d'une non-compréhension totale : ces textes produisent un savoir, mais un savoir « en suspens », négatif, restant toujours en-deçà d'un dénouement ou d'une solution complète.

Si la « nuit » ou « l'obscurité » sollicitent un tel recentrement, c'est donc pour des raisons à la fois esthétiques et morales. D'une part, comme l'a montré Montandon, la nuit ouvre à l'écrivain des champs inexplorés et annonce – par son questionnement du *visible* et de la *mimésis* – une véritable crise de la représentation : susceptible de soustraire

tout objet à la vision, la nuit pose « le problème de l'irreprésentable »¹⁹⁸ et semble donc relever d'une gageure. Elle indique déjà une faille dans l'ordre de la représentation, une crise de confiance dans la possibilité de rendre et exprimer le réel. Autrement dit, la nuit littéraire semblerait anticiper, de par sa nature même, cette rupture des codes sémiotiques qui fait le propre de la littérature moderne, et qui joue assurément un rôle de premier plan au sein des écritures *shoatiques*. En effet, l'impossibilité de coucher l'expérience du camp sur le papier est devenu, on le sait, un véritable lieu commun de la réflexion sur les littératures génocidaires.

D'ailleurs, cette condition – d'indicibilité ou « d'invisibilité » du camp – semblerait relever moins d'un défaut inhérent au texte lui-même qu'à une question éthique ou encore épistémologique.¹⁹⁹ La nuit, ainsi que « l'indicibilité » des camps, sont les figures d'une « crise profonde de la *mimésis* »²⁰⁰ aussi et surtout parce qu'elles impliquent un repositionnement du lecteur par rapport aux instruments de sa cognition, et notamment aux pouvoirs d'une raison claire, logique et discursive.

De l'Antiquité au Classicisme, l'obscurité est définie comme l'antithèse de la lumière ; et la lumière devient pour sa part l'emblème du vrai, du beau, du bien et de l'utile.²⁰¹ Dans

198 Alain Montandon, *Préface* in Id., *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., p. 16.

199 Comme l'a montré Catherine Coquio, un déplacement important de la question du « dicible »/« indicible » s'est effectué à l'aide du volume collectif dirigé par Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation : Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard University Press, 1992. Dans cet ouvrage, la question du « dicible » est abordée sous un jour absolument nouveau : le problème capital de l'impossibilité de représenter le camp n'est plus abordé du seul point de vue « interne », c'est-à-dire à partir d'une perspective uniquement textuelle, mais il est plutôt situé dans le cadre plus ample d'une nouvelle éthique et esthétique de la réception littéraire. L'indicibilité d'Auschwitz ne réside plus seulement dans une *impasse* langagière, mais renvoie plutôt à la relation, cognitivement perturbée, que les lecteurs établissent entre l'événement de la Shoah, les textes de ce drame dont ils constituent le récit, et leur expérience même. Voir : Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, pp. 62-63.

200 Alain Montandon, *Préface*, cit., p. 15.

201 Nous empruntons à Amoroso, dans son article sur Heidegger, la définition synthétique de « métaphysique de la lumière », principe traversant l'histoire toute entière de la pensée occidentale dont il constitue la base, le fondement même : « La metafora della luce accompagna, come *Leitmotiv*, tutta la metafisica dell'Occidente : basti solo pensare, a titolo d'esempio, al mito platonico della caverna e al suo come sole del mondo delle idee, al aristotelico pensato attraverso l'immagine della luce, al *lumen Dei* di Agostino e della filosofia medievale, alla dialettica di Hegel come lotta vittoriosa del regno della luce contro il regno delle tenebre, e infine, alla metafora nietzschiana del sole. Che cos'è che viene pensato attraverso la metafora della luce, ormai da tempo divenuta stereotipo ed entrata nel linguaggio quotidiano ? La verità, l'essere, Dio stesso », Leonardo Amoroso, *La Lichtung di Heidegger come lucus a (non) lucendo*, cit., p. 137. En français : « La métaphore de la lumière, tel un *leitmotiv*, est consubstantielle à toute la métaphysique occidentale : il nous suffit d'évoquer par exemple l'allégorie de la caverne de Platon et son idée de comme un soleil dans le monde des idées ; de songer au d'Aristote, conçu comme une image de la lumière, ou au *lumen Dei* de Saint Augustin et de la philosophie médiévale ; ou encore à la dialectique de Hegel pensée comme une lutte fructueuse entre le royaume de la lumière et celui des ténèbres et enfin à la métaphore du soleil de Nietzsche. Qu'est-ce qui est défini à travers la métaphore de la lumière, figure devenue désormais stéréotype et intégrée depuis

cette polarisation axiologique, l'obscurité est sans cesse rejetée en faveur de « l'intelligence pure et attentive qui naît », selon Descartes, uniquement « de la lumière de la raison ».

Il faudra attendre une crise de ces valeurs humanistes, pour que s'opèrent, en Europe, une réévaluation et un recentrement de l'obscurité dans le domaine tant éthique qu'esthétique : ainsi, avec les théoriciens du sublime et avec le Romantisme, on commence à découvrir une « fécondité esthétique » de la nuit. Une attention nouvelle est portée, dès lors, au côté « obscur » de la conscience et de la perception sensible.

Avec le Romantisme, le renversement du « phäinocentrisme »²⁰² semble atteindre un niveau supérieur d'accomplissement ; l'homme se recentre sur l'obscurité et découvre, dans cette expérience du négatif, « les vertus positives et la puissances des ténèbres ».²⁰³ S'inspirant des penseurs romantiques, Hegel élabore par exemple une théorie de la pensée entièrement basée sur une revalorisation du nocturne et de l'obscur, des éléments conçus en tant que fondements, racines et pré-requis de toute opération spirituelle : « Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält [...]. Dies [ist] die Nacht, das Innre der Natur, das hier existiert – reines Selbst ».²⁰⁴ L'homme, pur vide ou pur néant, se configure en double de la nuit ; et la nuit qu'est l'homme lui ouvre le champ de la représentation, des premières images et de la pensée elle-même. C'est donc à partir d'une nuit essentielle que le sujet humain est défini, cette nouvelle ontologie nocturne bouleversant enfin les dogmes des Lumières et sa foi dans le principe de la raison diurne. Si un changement se produit, d'ailleurs, au niveau des fondements mêmes de la philosophie, c'est qu'au début du XIX^{ème} siècle le *doute cartésien* sur le possible caractère fallacieux, trompeur, de l'existence ne subsiste plus, ou bien se mue, se transforme. Ce qui est en question, ce n'est plus la relation du sujet avec le monde, mais bien la relation du sujet avec soi-même, avec son *esprit* et enfin avec sa pensée même. La *nuit* traduirait ainsi une impasse et comme une crise de la raison claire et positive, marquant enfin le passage à un nouveau régime tant discursif qu'épistémologique. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en détail la question dont nous contentons pour l'instant de suggérer les lignes fondamentales. À cet égard, il suffit de mentionner l'*Interprétation des rêves*, œuvre qui, au tournant du siècle, promeut la nuit au rang d'élément intrinsèque à la pensée humaine. Il ne s'agit plus alors

longtemps dans le langage courant ? La vérité, l'être, Dieu lui-même ». [C'est nous qui traduisons].

202 Yvon Le Scanff, *Obscurité*, in Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, cit., p. 961.

203 Vladimir Jankélévitch, « Le nocturne », cit.

204 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Systemenwürfe*, III, *Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, [1805-6], édition dirigée par Rolf-Peter Horstmann, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1987, p. 172. En français : « L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit [...] C'est la nuit, l'intérieur de la nature qui existe ici – *pur soi* – [...] », Hegel, *La Philosophie de l'esprit*, traduction de Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982, p. 13.

de considérer la nuit comme un principe antagonique, un élément hostile et étranger au théâtre de la psyché humaine. Connotée négativement et méconnue par la raison diurne, la nuit définit une nouvelle forme de vie spirituelle et psychique : il ne s'agit plus de penser *contre* la nuit, mais de penser *à travers* la nuit.

Loin de faire de l'absence de lumière une revendication poétique – comme c'était le cas pour les romantiques – les écrivains du témoignage participent sans doute à ce « recentrement » du *logocentrisme* classique. Il ne s'agit pas tant de promouvoir l'obscurité contre la clarté que d'inviter le lecteur, comme dans la crise de l'humanisme occidental, à remettre en cause les fondements de la *raison* positive et de la conscience lucide. Pour que soit possible une expérience de réception du trauma, il faudra apprendre à penser hors du cadre de la raison : l'expérience de l'extrême devient alors l'occasion de questionner la modernité sur la conception de la rationalité qu'elle a héritée. C'est en cela, peut-être, que le paradigme de l'obscurité s'avère plus productif et même plus fascinant du point de vue littéraire.

Quel qu'il en soit, s'il y a lieu d'établir une différence entre les trois écrivains, celle-ci ne serait pas seulement de l'ordre des entre régimes romanesques (écriture linéaire et chronologique pour Levi ; expériences modernistes et avant-gardistes pour Semprún ; poème en prose pour Delbo) ; c'est sans doute aussi à un ordre plus profond et moins évident qu'une telle opposition semble ressortir. Primo Levi, écrivain des « Lumières », semble subir et ne jamais résoudre totalement, ou dissoudre dans l'écriture, cette présence « obscure » et nocturne qui hante pourtant sans cesse son discours : une présence constante quoique marginale, si ce n'est expressément cachée ou déniée par l'auteur. Dans le mouvement de son écriture et malgré tous ses efforts de clarification, transparait l'appel et comme la présence troublante d'un « point obscur » – selon la formulation, citée plus haut, de Marco Belpoliti –, un point de résistance qui n'est pas sans rappeler l'une des définitions que Blanchot construit pour désigner l'œuvre littéraire : il s'agirait du « point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre ».²⁰⁵ Nous empruntons à l'auteur de *L'espace littéraire* cette théorie lyrique qui voit dans l'art l'un des ressorts de la nuit, l'œuvre de Levi étant toute entière marquée, nous semble-t-il, par cette dialectique du clair-obscur qui traverse de part en part, selon Blanchot, le regard d'Orphée : comme celui-ci, l'œuvre de l'écrivain piémontais vise à ramener ce point obscur « au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité ».²⁰⁶ Cependant, à l'instar d'Orphée, Levi « peut tout, sauf regarder ce 'point' en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi et, avec soi, l'attirer

205 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 179.

206 *Ibid.*

vers le haut. Mais en s'en détournant ».²⁰⁷ Tel serait donc le sens et le mouvement inhérent à l'écriture de Levi : produire, faire *œuvre* du jour et dans le jour, cherchant sans cesse de se tenir en face de ce « point obscur », pour que quelqu'un en saisisse « l'essence », « là où cette essence apparaît, [...] au cœur de la nuit ».²⁰⁸

Dans son premier roman, Jorge Semprún, en digne héritier de Proust et de Blanchot, fait de la nuit la toile de fond d'une parole protéiforme et hyper-consciente ; pour l'auteur franco-espagnol, le côté « nocturne » prévaut sur le jour, et la nuit devient une présence centrale, bien maîtrisée et contrôlée par l'écriture. Pourtant, dans une sorte de *mise en abyme* des enjeux représentationnels posés par une expérience telle que la déportation, cette nuit signifie aussi, dans le texte, le lieu d'une fracture et d'un effondrement du contrôle narratif. Ce contrôle narratif, absent dans le cas du narrateur Gérard, est bel et bien exercé par l'écrivain Semprún.

Chez Delbo, la nuit se confond et se superpose aux traits d'une énonciation entièrement orientée vers le lyrisme. Sur le fond d'un langage « exact », et même « banal, quotidien, voire prosaïque »,²⁰⁹ la nuit se détache par son élaboration rhétorique, restant ainsi ancrée dans la possibilité même de produire un langage poétique et donc positif. Pourtant, c'est la dimension affreuse du « jour éternel »²¹⁰ et du tourment quotidien qui émerge aussi dans les textes ; et c'est ainsi sa propre crise de signification que le langage enregistre à travers la nuit. Comme chez Levi, la nuit semble donc appartenir à l'ordre d'une tension irrésolue, échappant subrepticement au contrôle de l'écrivain. Ce n'est pas un hasard si cette nuit trouve un ordre de correspondance surtout dans le langage poétique, à savoir dans une forme énonciative qui déclenche, chez le lecteur, une compréhension « obscure », intuitive et même émotionnelle de l'événement. L'imagerie nocturne, dans le cas de l'écrivain italien, émerge en effet dans les écrits poétiques plus puissamment que dans l'œuvre romanesque : si la poésie appartient, chez Levi, à un registre d'expression « irrationnelle »²¹¹ et irréflechie,

207 *Ibid.*

208 *Ibid.*

209 Nathalie Froloff, *Ce poète qui nous avait promis des roses...*, cit., p. 142.

210 « C'est le jour pour jusqu'au soir. / Les reins sont un bloc de douleur. / Les mains glacées, les pieds glacés. / C'est le jour sur le marais où le soleil fait étinceler au loin des formes d'arbres dans leur suaire de givre. / C'est le jour pour toute une éternité », Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 79.

211 La distinction opérée par Levi entre le registre de l'écriture consciente et celui de l'écriture inconsciente est célèbre : à la différence de la prose, la poésie relèverait ainsi du côté « obscur », inconscient et viscéral de la psyché : « Irrazionale. È un meccanismo che non conosco e si mette in moto improvvisamente per stimoli imprevedibili: una ragnatela, un germoglio, un lastricato urbano », Primo Levi, *L'ora incerta della poesia*, interview avec Giulio Nascimbeni [1984], in *Conversazioni e interviste*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 139. En français : « Elle est irrationnelle. C'est un mécanisme que je ne connais pas et qui se déclenche brusquement, à cause de stimulations imprévisibles : une toile d'araignée, un bourgeon, le dallage d'un trottoir », Primo Levi cité

la valorisation de la nuit, du langage lyrique et de la connaissance confuse se révèlent, pour Delbo, un choix bien conscient et délibéré.

Parler d'un nouveau régime de réception du texte, indiquant par là une nouvelle expérience de lecture et de réélaboration du sens de ces œuvres, équivaut à toucher au champ des relations entre auteur et lecteur, entre œuvre d'art et récepteur, à savoir au champ disciplinaire propre aux études sémiotiques d'orientation « pragmatique ». Longtemps éclipsée par la prédominance de la narratologie formaliste, la théorie de la réception a néanmoins pris un relief particulier, on le sait bien, à partir des années 1970, notamment depuis l'apport des travaux de Jauss et Iser. Sans vouloir ici passer en revue tous les aspects de ce tournant fondamental des études littéraires, il faudra néanmoins revenir à cette idée de « passion » ou « d'émotion » comme composante non secondaire de l'acte de compréhension du texte. Cela correspond en effet à une problématique riche et complexe et qui a vu, ces dernières décennies, un regain d'intérêt dans le domaine de la théorie littéraire.²¹² Il faudra par ailleurs préciser que ces termes de « passion » et d'« émotion » se réfèrent ici, en particulier, aux jeux interactifs qui s'établissent entre producteur et récepteur d'un discours, en un mot entre auteur et lecteur. Depuis le tournant « pragmatique », il coule de source que le langage ne saurait plus se réduire, dans le processus d'échange sémantique, à un simple élément fixe ou neutre, et qu'il est plutôt chargé d'une dimension actionnelle ; dès lors, il *agit* sur le sujet récepteur, il l'investit d'un rôle actif et il suscite, chez lui, des formes de participation touchant non seulement au domaine de l'intellect mais aussi à celui des émotions. Autrement dit, l'œuvre littéraire change de statut : d'objet fixe, voué à la seule contemplation, elle devient objet dynamique, mobile, actif, susceptible de provoquer – chez le lecteur – des *affects*. Le texte est donc une « énonciation tendue vers un co-énonciateur »,²¹³ d'autant que dans le cas du *témoignage*, ce type de texte procède, de par son statut rituel et générique, d'une tâche communicationnelle. Ainsi, comme Wieviorka l'a justement noté, « celui qui témoigne signe avec celui qui reçoit le témoignage un *pacte compassionnel* »,²¹⁴ et une interaction spécifique se produit alors entre émetteur et récepteur.

in Giulio Nascimbeni, *Levi : l'heure incertaine de la poésie*, in Primo Levi, *Conversations et entretiens*, textes présentés et annotés par Marco Belpoliti, traduits de l'italien par Thierry Laget, de l'allemand par Dominique Autrand, de l'américain par Thierry Laget et José Kamoun, p. 985.

212 Voir notamment les essais contenus dans le volume collectif dirigé par Vincent Jouve et issu d'un colloque tenu en 2002 à l'Université de Reims : Vincent Jouve (dir.), *L'expérience de lecture*, Paris, Éditions l'Improviste, 2005.

213 Dominique Maingueneu, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

214 Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, [1998] 2013, p. 179.

S'inspirant de Greimas et de la sémiotique peircienne, les études d'herméneutique littéraire ont beaucoup insisté sur le rôle du récepteur et sur « les manières multiples dont une œuvre, en *agissant* sur un lecteur, *l'affecte* ». ²¹⁵ Cette dimension passionnelle et passionnante du discours remonte à des sources anciennes, notamment au concept d'effet *cathartique* théorisé par Aristote, et n'est donc pas chose nouvelle. De toute façon, ce qu'il importe de souligner ici c'est l'idée de la lecture comme fait *réactionnel* et comme *expérience* au sens phénoménologique du terme. Comme le dit Raphaël Baroni, la force de l'objet littéraire – en l'occurrence, du texte testimonial – réside non seulement dans ses traits purement « rhétoriques » mais aussi dans les émotions qu'il suscite chez le destinataire ; plus spécifiquement, l'objet littéraire qui *affecte* le sujet manifesterait sa présence « par une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et c'est cette résistance qui tend à produire des émotions ». ²¹⁶

Dans le cas des témoignages littéraires, cette forme de résistance se révèle, nous semble-t-il, de façon tout aussi spécifique que saisissante. Écartelé entre sa vocation documentaire et l'impossibilité de dire, le texte testimonial est pris dans un paradoxe : d'un côté, le témoin vise à la transmission de l'expérience ; de l'autre, il renvoie sans cesse à l'inaccessibilité – sémantique et cognitive – du camp, une expérience qui va au-là de l'entendement du lecteur « normal ». ²¹⁷ C'est là sans doute qu'une nouvelle expérience de la lecture voit le jour : tendu entre la volonté « d'y voir clair » ²¹⁸ – comme le dit, au début de son *Grand voyage*, le narrateur Gérard – et le devoir d'exprimer le caractère foncièrement *négatif* de l'événement, le texte testimonial engendre un nouveau type d'expérience littéraire, au double sens d'un nouveau travail scripturaire et d'une nouvelle pratique réceptive.

Cette forme de lecture comme « expérience » ne relèverait plus seulement d'une tâche analytique, limitée aux seules opérations de jugement, commentaire et interprétation ; elle impliquerait plutôt un régime d'adhésion analogique au sens, de participation et de partage des signifiés, l'aspect « émotionnel » débouchant, par ailleurs, sur le territoire de

215 Paul Ricœur, *Temps et récit*, III, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 303.

216 Raphaël Baroni, « Pasion et narration », *Protée*, n° 2-3, 2006, p. 163.

217 Elie Wiesel, par exemple, est celui qui a souligné le plus cette « inconnaisabilité » radicale des camps, l'expérience de la déportation se révélant selon lui réfractaire à toute tentative d'épuisement, d'explication raisonnable et de transmissibilité complète ; le problème insoluble résiderait dans l'écart, impossible à combler, entre l'expérience du survivant et l'expérience de ceux qui n'ont pas vécu l'événement : « He or she who did not live through the event will never know it. And he or she who dit live though the event will never reveal it. Not entirely. Not really [...] What he hopes to transmit can never be transmitted. All he can possibly hope to achieve is to communicate the impossibility of communication », Elie Wiesel, *Holocaust as Literary Inspiration* in Id., *Dimensions of the Holocaust*, Lectures at Northwestern University, Northwestern University Press, 1977, pp. 7-8.

218 De la même façon, Robert Antelme dit vouloir « méditer sur les limites de [l'espèce humaine] » pour arriver à « concevoir une *vue claire* de son unité indivisible », Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 11.

l'*éthique*, notamment celle, théorisée par Lévinas, de la rencontre avec *autrui*. Comme les théories récentes de Raymond Michel et Alain Schaffner²¹⁹ l'ont par exemple bien montré, ce nouveau régime d'échange comporte nécessairement une part subjective, de sorte que la « scénographie énonciative » du texte ne saurait se concevoir sans l'apport d'un regard tout personnel et intérieur, la réception de *la lettre* du texte étant tributaire d'une compréhension « empathique, plus affective » du même discours.²²⁰ La lecture, conçue comme *expérience* à la fois interprétative et personnelle, donnerait ainsi immédiatement lieu à l'éclosion d'un paysage intérieur, d'une *endotextualité* marquée par les notes de l'émotion et des *affects* – des notions longtemps mises au ban du champ littéraire.

Or, par cet appel aussi explicite au lecteur, ce que les témoignages littéraires réclament serait en fait une nouvelle forme de *compréhension* : une compréhension qui ne serait en rien assimilable aux principes d'un savoir fixe et préétabli, mais qui correspondrait plutôt aux formes d'une participation et d'un engagement émotifs ;²²¹ dans ces œuvres, la « vérité » du texte n'est plus inscrite dans le régime du *factuel*, et la connaissance de l'histoire – une histoire benjaminienne des *victimes* – ne peut surgir qu'au prix de l'abandon de toute approche objective, à savoir de toute théorie du savoir visant à séparer nettement l'objet du sujet. Nous sommes ici plutôt dans le domaine de la confusion, de la construction d'un sens collaboratif, venant d'une opération – risquée et délicate – de participation émotionnelle, d'échange éthique et d'implication du sujet (lecteur) dans les formes de l'objet (livre). Le lecteur est dès lors appelé à une double tâche : d'un côté, il s'agira pour lui de respecter le désir communicatif inhérent à ces textes, ainsi que leur volonté « d'y voir clair » ; de l'autre, il devra toujours considérer la distance, impossible à combler, entre son expérience de « lecteur », de sujet « normal » étranger à l'expérience, et celle, radicalement hors-norme, de l'auteur-témoin.

Nous sommes ici au cœur du statut paradoxal et problématique du genre testimonial. Comme Frédéric Detue l'a bien montré,²²² le lecteur du témoignage se trouve dans une

219 Nous faisons ici référence aux articles contenus dans le volume, déjà cité, dirigé par Vincent Jouve : Raymond Michel, *Expérience de lecture et expérience esthétique : du plaisir et de l'émotion* et Alain Schaffner, *'La pâte de vie' : la recherche de l'émotion du lecteur dans les romans du XX^{ème} siècle* in Vincent Jouve (dir.), *L'expérience de lecture*, cit.

220 Maurice Couturier, *De la narratologie à la figure de l'auteur : le cas Nabokov*, *Ibid.*, p. 119.

221 C'est l'opinion aussi du sociologue Michael Pollak : « C'est là peut-être qu'intervient le recours au registre littéraire, qui opère sur le mode non plus de la dénonciation (rétablissement de la justice), mais de la communion *émotionnelle* (rétablissement du lien avec les « autres » [...]) », Michael Pollak, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, p. 290. [C'est nous qui soulignons]

222 Voir : Frédéric Detue, « Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative », *Études littéraires*, n° 2, 2010, pp. 59-79.

position énigmatique, pris entre l'impossibilité à *se réconcilier* avec l'expérience insondable des camps, et le devoir, tenant à son rôle de destinataire, à *reconnaître* et *se reconnaître* dans cette même expérience. Face à cette énigme, la seule réponse possible semble résulter d'une approche « passionnelle », « émotionnelle », du texte, c'est-à-dire d'une herméneutique qui ne soit pas guidée par les impératifs d'une raison diurne, claire et distincte, mais qui prévoie l'affirmation d'un savoir *négatif* et l'on dirait – du moment qu'il prend ses distances vis-à-vis de « l'héritage des Lumières »²²³ – profondément *nocturne*.

À ce stade de notre réflexion, nous revenons enfin aux textes, et notamment à la préface, dense et riche en échos philosophiques, écrite par Jean Améry en 1977, lors de la seconde édition de *Jenseits von Schuld und Sühne*. Ce texte résume de façon significative la complexe dialectique du « clair-obscur » que nous avons tenté de définir dans le présent chapitre ; faisant encore allusion aux concepts de « lumière » et « d'obscurité », Améry semble ici passer brièvement en revue les enjeux dont nous avons débattu dans les pages précédentes, illustrant la difficulté que tout écrivain, ainsi que tout lecteur, éprouve face au sujet brûlant, inépuisable et somme toute inabordable, qu'est la Shoah. Touchant au thème délicat de « l'insaisissabilité » d'Auschwitz, Améry est loin d'en faire l'éloge ou la seule explication possible ; à l'image de celles de nos trois auteurs, sa position se révèle beaucoup plus nuancée et plus complexe. Revenant une fois de plus aux principes opposés de la « pénombre-émotion » et de la « lumière-raison » (ce dernier étant ramené, de façon explicite, à l'esprit de l'*Aufklärung* qui animait tant « les encyclopédistes français » que les « intellectuels allemands de gauche »),²²⁴ ce passage condense en un seul lieu ce que nous avons essayé ici de montrer, à savoir que la *NUIT/obscurité*, dans les œuvres testimoniales, ne constitue pas seulement un motif récurrent ou une simple métaphore ; elle indique, de façon plus profonde, l'émergence d'une forme nouvelle de *savoir* (négatif, éthique, émotionnel), et même une sorte de tactique, de stratégie opérationnelle pour rendre compte/se rapprocher du drame historique en question. Le passage mérite d'être cité dans son intégralité :

Hierbei darf freilich der Begriff der Aufklärung methodologisch nicht zu enge gefaßt werden, denn er umgreift, wie ich ihn verstehe, mehr als nur logische Deduktion und empirische Verifikation, vielmehr, über diese beiden hinaus, den Willen und die Fähigkeit zur *phänomenologischen Spekulation*, zur *Empathie*, zur *Annäherung an die Grenzen der Ratio*. Nur wenn wir das Gesetz der Aufklärung erfüllen und zugleich überschreiten, gelangen wir geistig in Räume, in denen „la raison“ nicht zum flachen Rasonnieren führt. Dies ist der Grund dafür, warum ich heute wie gestern

223 « [...]aufklärerische[n] Erbe », Jean Améry, *Vorwort zu Neuauflage 1977 in Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, [1977] 2015, p. 13.

224 « [...] den französischen Enzyklopädisten [...] den deutschen Linksintellektuellen », *Ibid.*

stets vom konkreten Ereignis ausgehe, mich aber niemals an dieses verliere, sondern es stets zum Anlaß nehme für Reflexionen, die hinausgehen über *raisonnement und Rasonnierfreudigkeit in Denkbezirke, über denen ein ungewisser Dämmer liegt* und liegen bleiben wird, wie sehr ich mich auch bemühe um jenes *Licht*, das sie erst zur Dimension macht.²²⁵

On ne saurait le dire mieux qu'Améry ne le fait. Par-delà sa vocation documentaire et voltairienne – le même esprit d'*Aufklärung* qui traverse, de part en part, l'œuvre de Primo Levi –, Améry sait que quelque chose de *résistant* s'oppose, ou se mêle, à la « Raison », au pur « raisonnement plat », superficiel (*flachen Rasonnieren*) et en appelle sans cesse aux armes de « l'empathie », cette forme d'intelligence émotive débordant enfin dans une zone qui demeure aux « limites de la raison » (*an die Grenzen der Ratio*).²²⁶ Bien qu'elle soit encore ancrée dans les « événements concrets », cette connaissance empathique, phénoménologique, à laquelle il faut alors recourir, semble donc s'actualiser aux dépens de toute volonté de *mise en lumière* et s'assimiler plutôt à un savoir nocturne ou, pour le dire avec Améry, *crépusculaire*.²²⁷ La seule façon de rendre compte d'Auschwitz serait alors de revenir au passé sans renier son côté perturbant, réfractaire à toute simplification, à toute modalité d'archivage et de classement neutre, pour faire plutôt résonner l'aspect médusant, turbulent et troublant de cet événement ; en ce sens, Améry semble être en plein accord avec, par exemple, un Warburg ou un Benjamin, théoriciens de l'histoire comme *mémoire* et comme terrain de persistance *pathologique et pathétique* du passé. C'est en ce sens, peut-être, que toute opération discursive concernant Auschwitz capitule face aux prétentions « des lumières » et s'adresse plutôt à un terrain d'*ombrage* qui est également celui de la *passion*.

225 *Ibid.*, p. 14. [C'est nous qui soulignons]. En français : « [...] le concept de lumières ne peut être méthodologiquement pris dans un sens trop étroit car, tel que je le conçois du moins, il englobe bien plus que la déduction logique et la vérification empirique : au-delà de celles-ci il signifie aussi que ce que l'on veut et que l'on est capable de faire, c'est s'adonner à la *spéculation phénoménologique, ressentir de l'empathie, se rapprocher des limites de la Raison. C'est seulement en appliquant mais aussi en transgressant la loi des lumières que l'esprit accédera à ces sphères dans lesquelles « la Raison » cesse de se confondre avec le raisonnement plat. C'est exactement pour cela qu'aujourd'hui comme hier, je pars toujours de l'événement concret, sans pour autant autoriser qu'il m'égare, que je le prends comme point de départ de réflexions qui vont au-delà du raisonnement et du plaisir de raisonner, pour atteindre des secteurs de la pensée par-dessus lesquels règne et continuera de régner une certaine pénombre, en dépit des efforts que je mets à servir cette lumière qui seule peut leur conférer une dimension », Jean Améry, Préface à la nouvelle édition de 1977 in Id., *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduction de Françoise Wuilmart, Paris, Actes Sud, 1995, pp. 19-20.*

226 Il faut rappeler, par ailleurs, que le premier chapitre du mémoire d'Améry porte le titre significatif de « An den Grenzen des Geistes » (traduit en français par « aux frontières de l'esprit »).

227 Le terme qu'il utilise, « Dämmer », « pénombre », est aussi un synonyme tant d'aube que de crépuscule, le mot figurant aussi par exemple – prolongé du suffixe nominal – dans le titre du célèbre ouvrage de Nietzsche, *Crépuscule des idoles* (F.W. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, 1888).

Aber – und auch hierauf ist noch zu beharren – Aufklärung ist nicht gleich *Abklärung*. *Ich war nicht abgeklärt*, als ich dieses Büchlein zu Papier brachte, ich bin es heute nicht und hoffe, daß ich es niemals sein werde. Abklärung, das wäre ja auch Erledigung, Abmachung von Tatbeständen, die man zu den geschichtlichen Akten legen kann. Gerade dies zu verhindern, will mein Buch beitragen. Nichts ist ja aufgelöst, kein Konflikt ist beigelegt, kein Er-innen zu bloßen Erinnerung geworden. Was geschah, geschah. Aber *daß* es geschah, ist so einfach nicht hinzunehmen. Ich rebelliere: gegen meine Vergangenheit, gegen die Geschichte, gegen eine Gegenwart, die das Unbegreifliche geschichtlich einfrieren läßt und es damit auf empörende Weise verfälscht. Nichts ist vernarbt, und was vielleicht 1964 schon im Begriffe stand zu heilen, das bricht als infizierte Wunde wieder auf. *Emotionen? Meinetwegen. Wo steht geschrieben, daß Aufklärung emotionslos zu sein hat? Das Gegenteil scheint mir wahr zu sein.*

*Aufklärung kann ihrer Aufgabe nur dann gerecht werden, wenn sie sich mit Leidenschaft ans Werk macht.*²²⁸

Le témoignage et le témoignage *shoatique* en particulier, texte hybride généré par un *pâtir*, se donne comme texte de « passion » au moment même où il devient littérature. De par sa nature juridique, il devrait rester en effet étranger à la littérature et surtout à ce qui, en elle, est fiction ; et pourtant, comme nous le verrons plus loin dans notre étude, cela se révèle impossible, et plutôt que de devenir « archive », « histoire » toute faite, le témoignage produit un « discours » et un « savoir » aux limites incountournables, tendu entre les deux pôles de vérité et fiction, réalité et irréel, lumière et nuit. « Passion », au sens évoqué ici par Améry, semblerait alors connoter aussi, comme l'écrit Derrida, « l'endurance d'une limite indéterminable ou indécidable, quand quelque chose, quelque X, par exemple la littérature, doit tout souffrir ou supporter, *pâtir de tout précisément parce qu'elle n'est pas elle-même* ». ²²⁹ Le texte de témoignage, texte voué à l'éclaircissement, à l'affirmation des *faits*

228 Jean Améry, *Vorwort zu Neuauflage 1977*, cit., pp. 14-15. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Toutefois – et il faut insister là-dessus aussi –, lumière ne veut pas dire clarification. Je n'étais pas *au clair* lorsque j'ai rédigé cet essai, je ne le suis toujours pas et j'espère ne jamais l'être. La clarification serait synonyme d'affaire classée, de mise au point de faits que l'on peut acter dans les dossiers de l'histoire. C'est exactement cela que ce livre veut empêcher. Rien n'est résolu, aucun conflit n'est réglé, et remettre en mémoire ne veut pas dire remiser dans la mémoire. Ce qui s'est passé, s'est passé. Mais *le fait* que cela se soit passé ne peut pas être pris à la légère. Je m'insurge : contre mon passé, contre l'histoire, contre un présent qui permet que l'Inconcevable soit historiquement gelé et dès lors scandaleusement falsifié. Rien n'est cicatrisé, et la plaie qui en 1964 était peut-être sur le point de guérir se rouvre et suppure. *L'effet de l'émotion ? Soit ! Où est-il écrit que l'attitude éclairée doit renoncer à l'émotion ? C'est le contraire qui semble vrai. L'esprit éclairé n'accomplira alors correctement sa tâche que s'il se met à l'œuvre avec passion* », Jean Améry, *Préface à la nouvelle édition de 1977*, cit., p. 20.

229 Jacques Derrida, *Demeure, Fiction et témoignage*, in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, p. 22.

« concrets », ne peut pourtant se soustraire à l'appel d'une force opposée, une force *nocturne, crépusculaire* (appelons-la ainsi) qui force le témoin et puis le lecteur à se confronter à un terrain vague et incertain, là où la « raison » montre ses limites et touche aux confins de « l'émotion ». « Si le témoignage [...] devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins de la littérature ». ²³⁰ Dans ce drame essentiel, la *nuit* semblerait enfin connoter l'existence de ce noyau dur, résistant, qui hante l'écrivain, qui ne l'empêche d'« écrire au clair », malgré tous ses efforts de clarification.

Une littérature de ce type, née d'une « passion » qui est à la fois martyre et hésitation, sollicite inévitablement un repositionnement du lecteur face à ses produits. Et c'est là enfin que la « pensée » de la *nuit* fait montre de toute son efficacité. Ce n'est pas un savoir qu'il faut s'attendre de ces livres, ou si un savoir surgit, il s'agit d'un savoir de l'*obscur*, c'est-à-dire une forme de connaissance étrangère aux contextes traditionnels de production du vrai et à la métaphore éculée de la lumière comme seule forme du *vrai*. À ce propos, citons une fois de plus Maurice Blanchot qui, dans *L'amitié*, centre expressément son attention sur les livres issus du camp. Le théoricien de « l'autre nuit » nous dit là, de façon claire, que ces livres sont en effet des objets particuliers, réclamant une modalité de lecture toute différente de celle traditionnellement mise en œuvre dans les autres œuvres littéraires :

[...] De là vient aussi que les livres, issus de cette expérience dont les camps furent le lieu à jamais sans lieu, aient gardé leur sombre rayonnement : non pas lus et consommés à la façon des autres livres, fussent-ils importants, mais présents comme des *signaux nocturnes*, des avertissements silencieux. ²³¹

En véritables astres sombres, ces livres font ainsi appel à la conscience du lecteur d'une manière toute particulière : ces textes *blessent* parce qu'ils empêchent le lecteur de se cantonner dans une position *neutre* et détachée, celle du spectateur, de l'observateur analytique. Bien au contraire, le lecteur du témoignage est sans cesse forcé à participer, prendre parti ou mieux *reconnaître* dans le survivant son prochain et son semblable. Comme le dit Améry, une œuvre de témoignage « könnte sie alle angehen, die einander Mitmenschen sein wollen ». ²³² Pour

230 *Ibid.*, p. 23.

231 Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129. [C'est nous qui soulignons].

232 Jean Améry, *Vorwort zur ersten Ausgabe 1966*, in Id., *Jenseits von Schuld und Sühne*, cit., p. 18. En français : « [cet ouvrage] pourrait alors concerner tous ceux qui veulent être le prochain de leur semblable », *Préface à la première édition 1966* in Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, cit., p. 11.

ce faire, le lecteur doit donc faire preuve d'une intelligence empathique – et accompagner le lecteur dans cette zone indéfinie où la *nuit* et l'*obscur* dominant : « Der Leser, sofern er sich überhaupt darauf einlassen mag, sich mir zuzugesellen, muß mich denn wohl auch durch *das Dunkel*, das ich Schritt für Schritt erhellte, im gleichen Rythmus begleiten ». ²³³ L'exercice à faire est celui de la *reconnaissance*, comme Frédérik Detue l'a si bien montré : « c'est bien cette *reconnaissance*, ou *ressemblance*, qui est attendue chez les lecteurs : la valeur cognitive – et, par là, éthique et politique – du témoignage en dépend ». ²³⁴ Exercice difficile s'il en est, puisque l'épreuve de l'extrême est par excellence le territoire de la *dissemblance*. Et pourtant, pour en revenir à Blanchot, c'est justement dans la *nuit* que se rend manifeste la possibilité de l'union intime, empathique et d'un rapprochement qui ne soit pas pour autant superposition complète :

Dans la nuit nous sommes inséparables. Notre intimité est cette nuit même. Entre nous, toute distance est supprimée, mais pour que nous ne puissions pas nous rapprocher. Il m'est ami, amitié qui nous divise. Il m'est uni, union qui nous distingue. ²³⁵

Par ailleurs, Blanchot lui-même, en parlant du fait concentrationnaire, semble avoir abandonné les formes d'exposition propre au savoir spéculatif, ²³⁶ et avoir plutôt choisi « une écriture de cendres », ²³⁷ écriture par fragments qui embrasse sans arrêt l'aporie d'Auschwitz et son défi aux lois traditionnelles de la pensée. De cette pensée et écriture éclatées, on le sait, *L'écriture du désastre* est peut-être le signe plus frappant de cette pensée et de cette écriture éclatée, par lesquelles le philosophe aborde le plus longuement le thème d'Auschwitz et revient, une fois de plus, aux images de la *nuit autre*. Pour faire face à l'extrême, nous devons garder la mémoire d'Auschwitz – une mémoire vive, non cristallisée, non muséifiée – e il faut donc *veiller* : « veilleur sur l'absence démesurée, il le faut, il le faut sans cesse, parce que ce qui a recommencé à partir de cette fin (Israël, nous tous), est marqué de cette fin avec laquelle nous n'en finissons pas de nous réveiller ». ²³⁸ Ce n'est que dans *l'autre nuit*

233 *Ibid.*, p. 17. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Le lecteur, s'il veut bien consentir à se joindre à moi, devra m'emboîter le pas dans cette *obscurité* que j'ai voulu éclairer justement pas à pas », *Préface à la première édition 1966*, cit., p. 10.

234 Frédérik Detue, « Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative », cit., p. 70.

235 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, cit., p. 125.

236 Pour Blanchot, de plus, le *savoir* peut se rendre coupable d'une complicité avec « l'horreur » : « Le savoir, qui va jusqu'à accepter l'horrible pour le savoir, révèle l'horreur du savoir, le bas-fond de la connaissance, la complicité discrète qui le maintient en rapport avec ce qu'il y a de plus insupportable dans le pouvoir », Id., *L'écriture du désastre*, cit., p. 130.

237 Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987, p. 14.

238 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, cit., p. 134.

que la dimension de la veille peut d'ailleurs s'éclorre, comme l'écrivain l'affirme plus haut dans le même livre : « On veille, la nuit veille, toujours et incessamment, creusant la nuit jusqu'à l'*autre* nuit où il ne saurait être question de dormir » et encore « Veiller [...] c'est l'exposition à l'*autre* de la nuit, là où la pensée renonce à la vigueur de la vigilance, à la clairvoyance mondaine, à la maîtrise perspicace pour se livrer à l'atermoiement illimité de l'insomnie, la veille qui ne veille pas, l'intensité nocturne ». ²³⁹

Il nous a paru nécessaire de répéter cette citation, qui peut tenir lieu de conclusion temporaire à notre discours. Si la nuit se configure, au fil du temps, comme l'envers de la raison, du savoir positif, la littérature semblerait, quant à elle, en exploiter toutes les ressources pour donner corps à son malaise face à l'expérience de l'extrême. La nuit est convoquée non seulement comme métaphore ou figure poétique, mais aussi et surtout comme moyen pour prononcer une vérité jamais définitive, toujours insuffisante, sur l'horreur des camps. Ce que Blanchot semble suggérer alors, c'est que – dans ces livres – une nouvelle épistémè, radicalement étrangère à l'équivalence entre lumière et vérité, voit le jour, et la « vérité » de ces textes se place enfin dans un ordre de discours qui ne renie pas, mais accepte et réclame même l'obscurité d'une nuit *autre*. Cherchant à faire face à l'horreur de son passé, l'auteur-témoin écrirait aussi pour « oublier », puisque l'historisation des faits, leur classement ordonné en « archive », équivaut – comme Jean Améry nous le rappelle – à un oubli partiel ; mais dans cette tentative de clarification, de rangement du passé dans l'ordre du factuel, quelque chose persiste de perturbant, et c'est alors que – sous la forme de la *veille* et donc du *rêve* – se manifeste la nuit dans toute son intensité : « Cette *autre* nuit est la mort qu'on ne trouve pas, est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le souvenir sans repos ». ²⁴⁰

239 *Ibid.*, p. 82.

240 *Id.*, *L'espace littéraire*, cit., p. 170.

Écrire l'onirisme

- *Comment le rêve réorganise les modes d'énonciation du discours testimonial, et comment il métaphorise l'expérience des auteurs-témoins.*

RÉFIGURATION FANTASMATIQUE ET TENTATION DE L'IRRÉEL.

*Meine Geschichten sind eine Art von
Augenschliessen.
Wirkliche Realität ist immer unrealistisch.*
KAFKA

Depuis que la réflexion littéraire s'est penchée sur le *songe*, un parallélisme étroit a été établi entre l'expérience nocturne du rêve et la théorie littéraire, notamment dans le domaine du fantastique. À cet égard, Nodier fait sans conteste figure de père fondateur. Son célèbre essai, intitulé *De Quelques phénomènes du sommeil*, a ouvert la réflexion sur le rêve comme base rhétorique du conte merveilleux : le *songe nocturne* y était en effet considéré comme la source où puisent leur inspiration tant les poètes que les auteurs de mythes ou de récits fantastiques. Les rapports entre rêve et fantastique soulèvent une question épineuse, dont nous ne saurions résumer ici toute la richesse ; c'est pourquoi nous nous concentrerons dans ce chapitre – sous un angle plus large et de façon donc plus générale – sur la concordance qui se crée entre *question onirique* et *théorie de l'écriture*. Un lien unit depuis la nuit des temps l'expérience nocturne du *songe* et la réflexion – esthétique/poétique – sur les différentes techniques discursives et narratives ainsi que sur les modalités de sa transposition littéraire : le rêve constitue dans ces conditions la clé d'accès à un mode d'expression – aux antipodes de celui auquel recourent traditionnellement les narrations dites réalistes – qui permet une reconfiguration puissante du texte sous le signe de l'excès, du fantasmatique et de l'incongruité.

Certes, d'un point de vue littéraire, le rêve revêt une valeur thématique (sur le plan général du « contenu ») et diégétique (sur le plan du « récit »). Toutefois, il possède également une valeur étroitement rhétorique, et pour ainsi dire formelle : pour les théoriciens de l'*onirisme littéraire*, le rêve est ainsi une porte ouverte sur une pratique particulière de l'écriture, qui met au centre de son programme une démarche antimimétique et une suspension – tant perceptive que représentationnelle – du réel. Dans ce contexte, plutôt que de donner un espace de lisibilité à l'expérience sensorielle du rêve nocturne, il s'agit de conférer au rêve le statut de *mode*, de dispositif discursif, de

modèle scripturaire. D'où cette définition d'*écriture onirique*, qui tient lieu d'étiquette théorique encore fluctuante.

En effet, parler d'*onirisme littéraire* équivaut à définir un champ d'éléments – formels, narratifs – fort imprécis. Dans son introduction à l'anthologie intitulée *Teatro del sonno*, Guido Almansi évoque éloquemment la difficulté à définir les paramètres qui délimitent l'« onirisme » comme catégorie tant psychologique que littéraire :

Ma che cosa è lo «specifico onirico»? Si trovano varie ipotesi di specifico onirico nella letteratura onirologica: nel suo significato; nella sua funzione; nel sistema di correlazione delle condizioni psicofisiologiche che rendono possibile la produzione di sogni; nel suo carattere di allucinazione fisiologica; nell'utilizzazione costante di meccanismi metaforici che agiscono su elementi della memoria semantica; nella *singlemindedness*; nella sua alterata dislocazione spazio-temporale rispetto all'*hic* et *nunc* del sognatore; nella vivace sensorializzazione; nell'esperienza di partecipazione personale del dormiente (allucinazione del sé); negli elementi di bizzarria e distorsione; nell'impossibilità di stabilire, *durante* l'esperienza onirica, consapevoli ricordi associativi con elementi in memoria episodica della vita di veglia. Ma esiste una formulazione finale, di natura scettica: «Non esiste alcuna specificità del sogno». Che ci sia ciascun lo dice, cosa sia nessun lo sa.¹

Par-delà cette indétermination théorique, qui renvoie au caractère hermétique, irréductible à toute explication évidente, du phénomène-rêve, il semble pourtant possible de définir un courant proprement *onirique* de l'écriture littéraire. Certes, il ne s'agit pas d'un genre littéraire bien circonscrit – ni dans l'espace ni dans le temps –, mais bien d'une tendance de fond, commune à plusieurs œuvres et écrivains. Sur le plan formel, métaphorique, représentationnel, un texte est onirique s'il porte un regard nouveau, déformant, authentiquement halluciné sur sa matière. Dans ce contexte, loin de se laisser

1 Guido Almansi, Claude Béguin, *Introduzione a Id. (dir.), Teatro del sonno: antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988, pp.25-26. En français : « Quelle est-elle la spécificité de l'*onirique* ? La littérature onirologique avance à ce propos plusieurs hypothèses, qui concernent le sens ou la fonction de l'*onirique*, ainsi que l'ensemble des rapports et des conditions psychophysiologiques qui rendent possible la production du rêve ; la spécificité de l'*onirisme* consisterait alors dans son caractère d'hallucination physiologique, ou dans son utilisation constante de mécanismes métaphoriques qui agissent sur la mémoire sémantique, ou encore dans sa *singlemindedness*, ou dans son altération des coordonnées spatio-temporelles par rapport à l'*hic* et *nunc* du rêveur (hallucination du soi) ; ou encore, elle reposerait sur les éléments de bizarrerie ou de distorsion, ainsi que sur l'impossibilité d'établir – pendant l'expérience onirique – des associations conscientes avec des souvenirs épisodiques relatifs à la vie éveillée. Il existe aussi une formulation finale, de nature sceptique : 'Il n'existe aucune spécificité de l'*onirisme*'. Personne ne saurait nier l'existence du rêve. Pourtant personne ne sait, au final, ce que c'est ». [C'est nous qui traduisons].

cerner dans les limites conventionnelles de l'éveil et de l'endormissement, le rêve déborde de partout pour contaminer l'espace entier de la narration. Transporté dans un monde étrange et fascinant, le lecteur se trouve ainsi inopinément dépaycé.

S'éloignant donc du récit de rêve classique, l'écriture cherche ici plutôt à créer du *rêve*, s'adaptant aux procédés les plus disparates et les plus illusionnistes. Mais qu'est-ce que l'« écriture onirique » ? La définition qu'a donnée récemment le critique et écrivain Romain Verger peut sans doute nous venir en aide. Pour l'auteur de *Onirocosmos*, une monographie consacrée à Henri Michaux, l'onirisme littéraire se laisserait définir par une orientation proprement formelle à l'intérieur d'une œuvre. Ainsi, si le récit de rêve relève d'une fonction exclusivement référentielle, n'ayant « d'autre prétention que d'être un témoignage, une figuration par le langage d'un vécu onirique », le texte onirique est plutôt « la fabrique des textes travaillés par le rêve et des rêves textualisés » : elle sollicite de « nombreuses autres fonctions » et permet ainsi de définir une distinction tangible entre une écriture purement transcriptive et une « écriture travaillée, réfléchie, soucieuse de ses effets ». ² Au cours de notre recherche, nous montrerons par ailleurs que l'écriture du rêve – même quand elle se traduit par un « récit » – n'est jamais une écriture zéro, naïve, dépourvue d'une visée poétique ou d'une stratégie littéraire bien définies. Cela n'infirme pourtant pas la définition de « style rêve » proposée par Verger, qui peut bien se résumer dans un constat d'ordre stylistique-formel. Ainsi, à un premier niveau, pour ainsi dire implicite, la dimension onirique de l'écriture se déploie sur la base d'un coefficient commun : la déformation du réel. Mêlant ressources prosaïques ou poétiques, se basant sur la *mimèsis* d'un dérèglement des sens et de la perception, le discours littéraire devient onirique parce qu'il cherche à restituer une appréhension pathologique du monde. L'expérience onirique suggère à l'écrivain une écriture alternative, basée sur une représentation authentiquement hallucinatoire de la réalité.

Dans cette première partie, nous montrerons jusqu'à quel point et par quelles voies le modèle formel du rêve parcourt et travaille la littérature de témoignage. Renouant avec une tradition littéraire qui trouve sans doute chez Kafka et chez les auteurs du *grotesque* ses représentants les plus illustres, le corpus testimonial semble ainsi *écrire l'onirisme* d'une façon assez évidente, réfléchie, intentionnelle. À travers un détour par le fantastique, le grotesque, le « kafkaïen », l'écriture semble ainsi s'engager dans un questionnement évident de sa tâche naturaliste, et basculer de plus en plus sur le terrain de l'*Unheimlich*, de l'inquiétante étrangeté freudienne. Dans les œuvres de témoignage, le procédé du rêve impose une certaine orientation à la construction esthétique et aux stratégies rhétoriques

² Romain Verger, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 97-98.

employées par l'écrivain. Comme nous le verrons plus loin, l'*onirisation de l'écriture* revêt une fonction précise dans cet ensemble d'ouvrages, car elle traduit en mots, en images, en procédés rhétoriques et figuraux, la sensation d'être plongé dans un curieux univers obsessionnel, cruel, à proprement parler onirique. Ce n'est qu'à travers le prisme de cette *transfiguration* du réel que le monde *étrange*, singulier, tragiquement incroyable du camp peut enfin être transmis au lecteur.

Par ailleurs, ce traitement du rêve comme objet implicite, procédé de dramatisation et de figuration du texte, nous invitera aussi à interroger le romanesque « onirique » de l'époque d'un point de vue tant historique que théorique, en examinant, à travers un vaste ensemble de « hors-textes » les rapports qui s'établissent entre théorie littéraire et réflexion sur le rêve dans le milieu culturel de l'après-guerre.

Représenter le camp sous les traits de l'hallucination.

L'œuvre de Primo Levi convoque à plusieurs reprises les figures de l'irréel. Une fois encore, il est question d'une prise de distance par rapport à la logique tangible du quotidien et d'un glissement vers les catégories du rêve, de la rêverie et d'un fantastique puissamment vivant, pénétrant, interrogé comme catégorie essentielle du vécu. Au début de son premier roman, dès le chapitre initial intitulé *Il viaggio*, Levi raconte sa jeunesse et notamment son travail dans le maquis, qu'il décrit comme une expérience appartenant à l'ordre du fantasmatique :

Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui.³

Dans ce passage, la dimension fantomale se configure comme mouvement existentiel, qualité résiliente et même politique, dès lors qu'elle se produit en opposition au régime oppressif inauguré par les lois raciales fascistes. La hantise marque ainsi dès le début tant l'ordre du biographique que celui du texte. Elle ouvre le rapport à soi et, en même temps, l'espace du récit. Dès les premières pages, le roman s'inscrit sous le signe du champ

³ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 5. En français : « J'avais vingt-quatre ans, peu de jugement, aucune expérience et une propension marquée, encouragée par le régime de ségrégation que m'avaient imposé quatre ans de lois raciales, à vivre dans un monde quasiment irréel, peuplé d'honnêtes figures cartésiennes, d'amitiés masculines sincères et d'amitiés féminines inconsistantes », Id., *Si c'est est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p.3.

sémantique du spectre : il s'y profile avec une netteté particulière, instituant d'emblée un caractère immatériel, ainsi qu'une distance vis-à-vis du réel – dont la présence n'apparaît en effet que par contraste avec un monde peuplé de figures fantomatiques et « exsangues ».⁴

Plus loin dans le roman, le lexique du fantôme réapparaît avec force et se soude à l'image du rêve des prisonniers ;⁵ cette présence-non présence qu'est le *spectre* revient d'ailleurs à maintes reprises dans l'œuvre de Levi et suscite souvent une comparaison avec l'ordre de l'hallucinatoire.⁶ En cela, l'écrivain italien se révélerait en quelque sorte un héritier de la tradition platonicienne, plus précisément de celle qui associe étroitement les *phantasmata* aux images oniriques.

4 L'adjectif « esangue » (en français : « exsangue ») est récurrent dans la prose de Levi. Il revient par exemple dans le second roman, *La tregua*, au moment où le narrateur décrit son état d'accablement à l'issue du camp : « Mi trovai a un tratto vecchio, *esangue*, stanco al di là di ogni misura umana: la guerra non è finita, guerra è sempre », Primo Levi, *La tregua*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 259. En français : « Je me trouvai tout à coup vieux, exsangue, las au-delà de toute mesure humaine : la guerre n'était pas finie, la guerre est éternelle », (Primo Levi, *La trêve*, traduction de Emmanuelle Genevois-Joly [1966] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 194. Sur l'importance des adjectifs chez Levi, voir notamment : Pier Vincenzo Mengaldo, Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, introduction à *Opere*, Vol. III, *Racconti e saggi*, Einaudi, Torino, 1990 et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997. Le choix de formes lexicales parfois désuètes ou archaïsantes montrerait, selon le critique, l'habileté de Levi comme « écrivain » et « stylisticien » ; l'adjectif « exsangue », – mot emprunté du latin et très présent aussi dans la lexicographie médicale du Moyen Âge – peut être considéré comme un exemple du caractère à la fois précis et nuancé de la prose de Levi, ou, pour utiliser les mots de Mengaldo, de sa « precisione sfumata e sfaccettata », *Ibid.* De plus, dans le premier cas, l'adjectif est sans doute utilisé comme synonyme de « pâle », « éteint », évoquant ainsi le régime de visibilité incertaine et floue propre tant aux spectres qu'aux images mentales.

5 Il s'agit notamment du passage, déjà cité, qui décrit les nuits angoissées des déportés : « il nostro cervello [...] picchia e ronza, incapace di riposo, fabbrica *fantasmi* e segni terribili, e senza posa li disegna e li agita in nebbia grigia sullo schermo dei sogni », *Se questo è un uomo*, cit., p. 60. En français : « notre cerveau [...] il bourdonne, il ronfle, incapable de repos, il fabrique des fantasmes et des symboles terrifiants dont il trace et fait mouvoir sans répit les contours brumeux sur l'écran de nos rêves », Id., *Si c'est un homme*, cit., p. 48.

6 L'idée du rêve comme « fantôme » de l'*esprit* se retrouve aussi dans le roman autobiographique *Il sistema periodico* : en se remémorant le temps de son adolescence, Levi décrit ainsi son ami Enrico : « Era di *fantasia* pedestre e lenta. Viveva di *sogni* come tutti noi, ma i suoi *sogni* erano saggi, erano ottusi, possibili, contigui alla realtà, non romantici, non cosmici », (Primo Levi, *Il sistema periodico*, in Id., *Tutti i racconti*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 381. En français : « Son imagination était pédestre et lente : comme nous tous il vivait de rêves, mais ses rêves étaient sages, ils étaient bornés, possibles, contigus à la réalité, pas romantiques, pas cosmiques », Id., *Le système périodique*, traduction de André Maugé [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 324. Les rêves correspondent là, encore une fois, à la dimension imaginative, c'est-à-dire à la capacité « cosmique » d'abstraction et d'éloignement du réel qui, réunissant sous un seul et même trait tous les jeunes adolescents (« tutti noi »), se configure naturellement comme puissance collective. Cette insistance sur l'aspect communautaire de la « fantaisie » et, en général, du rêve, reviendra aussi dans les scènes tragiques de la détention dans le camp, là où l'existence collective – un état de promiscuité vécue comme contraignante, dérangeante – révélera son côté infernal.

Ainsi, chez Levi le « spectre » appartient comme le rêve à l'ordre nocturne de l'illusion, du non-réel et, comme tel, il est susceptible de se dissoudre à la lumière du jour.⁷ Suivant l'exemple de la tradition grecque ancienne, la sémantique du « spectre » convoquerait ainsi dans le texte des valeurs adjacentes, notamment celles du fantasmagorique et de l'hallucinatoire ; l'expérience du moi se déplace dès lors immédiatement dans la sphère de la virtualité, de même que le texte renoue avec les traits de l'imaginaire et du fantastique.

Ce *manque de réel* que Levi qualifie de substantiel, d'essentiel à son propre « moi », à sa vie de partisan et de résistant, semble en fait s'insinuer dans le mouvement de l'écriture. Plus tard, à l'entrée dans le camp, nous retrouvons une fois encore cette imagerie du *spectre* qui hante – transversalement – l'œuvre entière de l'écrivain piémontais. Ainsi, la prise de contact avec la réalité d'Auschwitz devient elle-même l'occasion d'une vision éblouie, « furtive et intempestive »⁸ à l'instar de celle d'un fantôme :

Scomparvero così, in un istante, a tradimento, le nostre donne, i nostri genitori, i nostri figli. Quasi nessuno ebbe modo di salutarli. Li vedemmo un po' di tempo come una massa oscura all'altra estremità della banchina, poi non vedemmo più nulla.

Emersero invece nella luce dei fanali due drappelli di strani individui. Camminavano inquadri, per tre, con un curioso passo impacciato, il capo spenzolato in avanti e le braccia rigide. In capo avevano un buffo berrettino, ed erano vestiti di una luna palandrana a righe, che anche di notte e di lontano si indovinava sudicia e stracciata. Descrissero un ampio cerchio attorno a noi, in modo da non avvicinarci, e, in silenzio, si diedero ad armeggiare coi nostri bagagli, e a salire e scendere dai vagoni vuoti.

Noi ci guardavamo senza parola. Tutto era incomprendibile e folle, ma una cosa avevamo capito. Questa era la metamorfosi che ci attendeva.⁹

7 Citons en exemple l'appendice écrit en 1976 pour l'édition scolaire de *Se questo è un uomo*. « Del resto, nei mesi in cui questo libro [*Se questo è un uomo*] è stato scritto, e cioè nel 1946, il nazismo e il fascismo sembravano veramente senza volto: sembravano ritornati al nulla, svaniti come un sogno mostruoso, giustamente e meritatamente, così come spariscono i *fantasmi* al canto del gallo. Come avrei potuto coltivare rancore, volere vendetta, contro una schiera di *fantasmi*? », *Appendice à Se questo è un uomo*, cit., pp. 186-187. [C'est nous qui soulignons]. En français : « D'ailleurs, à l'époque où ce livre a été écrit, c'est-à-dire en 1946, le nazisme et le fascisme semblaient véritablement ne plus avoir de visage ; on aurait dit – et cela paraissait juste et mérité – qu'ils étaient retournés au néant, qu'ils s'étaient évanouis comme un songe monstrueux, comme les fantômes qui disparaissent au chant du coq. Comment aurais-je pu éprouver de la rancœur envers une armée de fantômes, et vouloir me venger d'eux ? », Primo Levi, *Appendice à Si c'est est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger [1987] in Primo Levi, *Ceuvres*, cit., p. 137. Levi réunit en une seule image, puissamment rhétorique, la figure du « rêve » et celle du « fantôme », les deux éléments n'étant d'ailleurs qu'une seule et riche métaphore pour signifier le manque de discussion, à l'époque de l'après-guerre, sur les régimes totalitaires et leurs conséquences néfastes.

8 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 17.

9 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 13. En français : « Ainsi disparurent en un

La disparition des proches – *des femmes, des parents, des enfants*, ceux-ci étant, par extension, le trope de tout ce qui est familier, quotidien – correspond, en un mouvement symétrique, à l'apparition, authentiquement fantomale, des prisonniers – symboles, eux, de l'irruption de l'inusité, de « l'a-normal » dans la vie des nouveaux déportés. C'est alors qu'une épiphanie soudaine se produit, décrite par l'auteur comme une vision distante, étrange ; le ton détaché, analytique, l'allure descriptive des phrases, ne rendent que plus perceptible cette impression de distanciation du réel, amplifiant par là même le sens d'une vision hallucinée. Dès ce passage, l'écriture de Levi dévoile sans hésitation son caractère explicitement littéraire, c'est-à-dire sa tension vers une forme énonciative qui s'éloigne de toute prétention d'objectivité, et s'achemine plutôt vers une intégration de *modes* et d'*éléments déréalisants* dans l'ordre du discours. En cela, la prose du roman se révèle, sous certains aspects, proche de cette catégorie formelle d'« onirisme » que nous avons cherché à définir plus haut.

L'apparition des premiers détenus est précisément une apparition, une vision, une hallucination, une apparition *proprement* spectrale : elle est rythmée par l'alternance de la lumière et de l'obscurité, l'arrivée des détenus ayant toutes les caractéristiques d'une entrée en scène en bonne et due forme. Comme sur une scène théâtrale, deux groupes de figures sont tout à tour éclairées et assombries : quand le rideau tombe sur la « masse obscure » qui regroupe les proches parents, apparaissent alors, à l'unisson, dans la lumière tranchante, artificielle, véritablement théâtrale des feux, les silhouettes des prisonniers. Si, à en croire Derrida, ce qui distingue le spectre est « une phénoménalité surnaturelle et paradoxale », « la visibilité furtive et insaisissable » et « l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un *d'autre* », l'apparition des détenus semble donc bel et bien relever d'un ordre *proprement* spectral.¹⁰ Le narrateur, ainsi que la foule des déportés qui vient d'arriver au camp, reste en marge du groupe – spectral et fantomatique – des anciens prisonniers : il reste, pour le moment, un simple spectateur, ébloui par la lumière matérielle des feux et pourtant déjà conscient de sa promotion future au rang de créature « autre », de spectre.

Ce drame de la vision, de plus, n'est pas sans rappeler les mouvements et les atmosphères propres à l'esthétique performative du théâtre et du cinéma, notamment expressionnistes.

instant, par trahison, nos femmes, nos parents, nos enfants. Presque personne n'eut le temps de leur dire adieu. Nous les aperçûmes un moment encore, telle une masse sombre à l'autre bout du quai, puis nous ne vîmes plus rien. À leur place surgirent alors, dans la lumière des lanternes, deux groupes d'étranges individus. Ils avançaient en rang par trois, d'un pas curieusement empêtré, la tête basse et le bras raides. Ils étaient coiffés d'un drôle de calot et vêtus d'une espèce de chemise rayée qu'on devinait crasseuse et déchirée en dépit de l'obscurité et de la distance. Ils décrivirent un large cercle de manière à ne pas trop s'approcher, et se mirent en silence à s'activer autour de nos bagages, faisant le va-et-vient entre le quai et le wagon vides. Nous nous regardions sans souffler mot. Tous nous semblait incompréhensible et fou, mais une chose était claire : c'était la métamorphose qui nous attendait », Id., *Si c'est un homme*, cit., pp. 13-14.

On retrouve ainsi la nette opposition entre ombre et lumière, le jeu du clair-obscur, des lignes brisées, des violentes taches noires et blanches. Les stries lumineuses des fanaux révèlent, comme dans les films de Wegener et Murnau, la présence d'« individus étranges », autant de figures inquiétantes, grotesques et même « cocasses », et dont les mouvements « silencieux » et géométriques semblent parodier les pantomimes du cinéma muet.

Malgré son caractère manifestement documentaire, le récit de Levi semble, dès son début, glisser vers une forme énonciative moins objective et plus nuancée ; l'origine de ses figures plonge dans les vastes archives de l'imagerie onirique et *oniroïde*, dont le cinéma expressionniste est d'ailleurs emblématique.

Du point de vue de la représentation, c'est là que le rêve trouve donc un premier champ d'application : dans cette scène initiale, l'auteur ne fait pas mention explicite d'un épisode onirique, et pourtant il est indéniable qu'une certaine qualité proprement onirique – soit-elle limitée, dans ce cas, au seul domaine de la *diction* – est ici le bien de la narration.

Par ailleurs, il est important de noter que cette scène, comme dans les *silent films*, se caractérise par l'absence de bruits : les figures – de véritables *figurants* au sens théâtral du terme – évoluent sur la scène dans une atmosphère de calme et de silence absolu (« in silenzio » ; « Noi ci guardavamo *senza parola* »). Quelques lignes plus haut, dans le même chapitre, Levi avait expressément qualifié l'arrivée au camp d'« onirique », en soulignant en particulier la dimension du silence : « Tutto era silenzioso come in un acquario, e come in certe scene di sogni ».¹¹ Tout semble baigner, donc, dans cette dimension suspensive, où l'espace et le temps sont construits au moyen d'oppositions élémentaires (ombre-lumière, bruit-silence) ; la description des personnages revêt de plus, nous l'avons vu, une allure parodique, déformante, et les détenus émergent ainsi, serrés les uns contre les autres, comme une foule comique, surhumaine. Ils se rapprochent, par leurs gestes et leurs vêtements, des figures stylisées des pitres, des bouffons tristes qui peuplaient le cinéma comique du début du siècle. Tout contribue enfin, de façon inattendue, à définir une atmosphère puissamment déréalisée et l'on dirait presque surréelle.

D'ailleurs, la tentation « déréalisante », fantastique et plus étroitement onirique, de l'écriture de Levi est désormais un fait acquis pour la critique. Comme nous l'avons vu plus haut, Levi peut être considéré, à bien des égards, comme le chantre des « Lumières », défenseur d'une modalité toute rationnelle de la parole littéraire ; et pourtant, d'un autre point de vue, il ne saurait se soustraire aux sollicitations d'une intelligence *obscure* et, par conséquent, d'une *esthétique* de l'*onirique*. Son intérêt pour Kafka – qui aboutira à la traduction du *Procès* – en porte clairement témoignage. De cette tension à l'énonciation

11 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 12. En français : « Tout baignait dans un silence d'aquarium, de scène vue en rêve », Id., *Si c'est un homme*, cit., p. 12.

« onirique », selon une modalité proprement kafkaïenne, le premier roman porte des traces évidentes. Une fois encore, c'est une vision déformée, déréalisée qui prend le pas sur l'énonciation plate, égale, descriptive, collée aux choses, qui est le propre d'un style idéalement neutre :

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Come pensare? Non si può pensare, è come essere già morti. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia.¹²

Là le narrateur a désormais fait son entrée définitive dans le camp ; il n'est plus aux limites, aux marges d'un espace à peine entrevu, imaginé, comme dans la scène précédente. La projection imaginative s'exerce plutôt à produire une comparaison, devenue ensuite tristement célèbre : celle entre l'espace du camp et un au-delà infernal.¹³ L'enfer du camp est décrit, toutefois, en des termes sinon expressément du moins implicitement oniriques, et c'est en effet la dimension du cauchemar atroce, non dit mais clairement reconnaissable, à être ici mise en premier plan. Du rêve obsédant cette scène retient le trait du tourment, de l'impossibilité et de la prohibition (« c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere »), le manque d'action (« non succede niente »), la spatialité indéfinie (« una camera grande e vuota »), la temporalité hors-norme,¹⁴ pour ainsi dire bloquée. Elle répond,

12 *Ibid.*, p. 14. En français : « 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, et nous qui attendons quelque chose qui ne peut être que terrible, et il ne se passe rien, il continue à ne rien se passer. Comment penser ? On ne peut plus penser, c'est comme si on était déjà mort. Quelques-uns s'assoient par terre. Le temps passe goutte à goutte », Id., *Si c'est un homme*, cit., pp. 14-15.

13 Luba Jurgenson a montré la centralité de la métaphore infernale en relation avec l'évocation spatiale du camp ; le recours à l'image d'un au-delà « diabolique » sert d'appui, à l'auteur-témoin, pour la construction d'un lieu qui reste à tout moment inaccessible à une écriture ou à une imagination pour ainsi dire neutres. Les éléments de la tradition littéraire tel l'enfer, appartenant à une histoire culturelle de longue date, seraient ainsi absolument nécessaires, comme instruments rhétoriques, pour combler l'écart qui subsiste entre l'expérience des témoins et « l'encyclopédie » à laquelle se réfère le lecteur pour interpréter le texte : « [...] la nouveauté absolue de la littérature des camps – l'expérience de la mort en direct, la mort dite à la première personne – ne peut être transmise qu'à l'intérieur d'une tradition : l'enfer devient le lieu de réalisation de l'absurde de l'existence. [...] Par ailleurs, l'enfer symbolise la possibilité d'organiser et de synthétiser dans la parole une réalité qui devrait échapper à toute parole. Le mot renvoie précisément à une traditionnelle façon de dire l'indicible, il métaphorise la transmission de l'expérience », Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, pp. 221-222.

14 « Le temps qui s'écoule pour le dormeur [...] est absolument différent du temps dans lequel s'accomplit la vie de l'homme éveillé », Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1924, p. 149ss. Nous citons ici Proust en guise de prémisse à la grande question de la « temporalité » du

quoique tacitement, aux attributs classiques d'une scène de rêve, et elle renvoie, d'un point de vue littéraire, à l'atmosphère étouffante et illogique de « l'absurde ». Comme Domenico Scarpa l'a justement noté, nous sommes ici « nel dominio dell'assurdo » : « Siamo in pieno Kafka, il Kafka con il quale Primo Levi ha vissuto un lungo, litigioso idillio al contrario ».¹⁵

En ce sens, le ton du roman n'est plus celui d'un *weekly report*, d'un texte neutre aux allures documentaires : l'auteur-survivant ne se limite pas à élaborer une simple déposition, il préfère plutôt utiliser le vaste ensemble de styles disponibles, y compris celui du « surréel-onirique », afin d'honorer sa mission, celle de *transmettre* son expérience. Les critiques ont parlé, à ce propos, de l'utilisation d'images véritablement « surréalistes », « per sottolineare la dimensione d'incubo e di allucinazione permanente che caratterizza l'inferno di Auschwitz ».¹⁶ Un premier degré « d'onirisme » serait donc celui du *modus*, du *dictum*. Avant d'être thème, le rêve est ainsi forme : il contribue à façonner le mode d'expression du texte.

Par ailleurs, touchant aux catégories génériques du « fantastique » ou du « surréel », l'*onirisme* comme classe formelle est au-delà et semble toujours excéder une définition littéraire étroite. Peut-être convient-il de consulter une fois de plus, à ce propos, le dictionnaire thématique de Seigneuret. Le « rêve » y est interrogé non plus seulement comme motif, mais aussi comme dispositif formel et marque générique. Selon l'auteur de l'article « dream », le grand tournant du XX^{ème} siècle correspondrait ainsi, en littérature,

rêve : le concept de durée prend, on le sait, une signification toute particulière dans la vision onirique, et la littérature a, à plusieurs reprises, mis l'accent sur ce caractère véritablement « anormal » du songe. Dans le même roman, Proust revient à cette idée, affirmant de plus que « l'homme qui dort » serait en effet étranger à la « catégorie du temps », *Ibid.* Celle du « temps hors-norme » ou bloqué est aussi, comme nous l'avons vu plus haut, un trait caractéristique des écritures concentrationnaires. Pier Vincenzo Mengaldo, en particulier, a parlé d'un véritable « effondrement » de la catégorie du temps, qui irait de pair avec un « rétrécissement » de l'espace : « Questa dilatazione amorfa del tempo, questo che potremmo definire *collasso del tempo misurato*, è indubbiamente in rapporto inverso ma esatto con l'estrema restrizione dello *spazio* in misure tormentosamente definite, strette, invalicabili », Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della letteratura della deportazione* in Alberto Cavaglion (dir.), *Dal buio al sottosuolo : poesia e lager*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 26. En français : « Cette dilatation amorphe du temps – ce que l'on pourrait définir un *collapse du temps mesuré* – est inversement proportionnel à la diminution extrême de l'espace, qui se resserre, se réduit, devient infranchissable ». [C'est nous qui traduisons]. Il y a donc une sorte de continuité entre la perturbation du temps vécue par l'homme déporté dans le camp et celle de l'homme endormi : dans les deux cas, nous assistons à l'intrusion d'une dimension « autre », étrangère à l'*hic et nunc* de l'homme libre ou éveillé.

15 Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, Riga Books, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 231. En français : « [...] dans le domaine de l'absurde » ; « Nous sommes en plein Kafka, le Kafka avec lequel Primo Levi a eu une liaison à la fois idyllique et conflictuelle ». [C'est nous qui traduisons].

16 Sophie Nezri-Dufour, *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Firenze, La Giuntina, 2002, p. 100. En français : « [Levi] n'hésite pas à utiliser des images surréalistes pour mettre en lumière la dimension de cauchemar et de l'hallucination permanente qui caractérise l'enfer d'Auschwitz ». [C'est nous qui traduisons].

à l'inauguration d'un nouveau mode expressif, à proprement parler « onirique » : le rêve ne serait plus seulement un élément secondaire enchâssé dans une histoire principale, et encore moins un « récit-cadre » comme dans le genre de la *visio* médiévale. Au contraire, les auteurs de « l'onirisme » moderne œuvrent à créer une narration « *dreamlike* »,¹⁷ c'est-à-dire un récit qui calque, de par sa bizarrerie radicale, l'état de rêve. C'est peut-être là le mouvement à retenir : la dynamique qui conduit le rêve, « élément de l'histoire », à devenir « structure » et même « style » du récit. La littérature contemporaine, en particulier avec les œuvres de Kafka, Joyce, Ionesco, favoriserait ainsi l'éclosion d'une *diction* véritablement « onirique », d'une narration « *dreamlike* ». De plus – et c'est ce qu'il importe de noter – cette conversion formelle irait de pair avec les grandes « catastrophes » du court XX^{ème} siècle, et une cohérence alors se dessine entre l'éclosion d'une forme littéraire onirique et son arrière-plan historique. Pour utiliser les mots du dictionnaire : « Such [dreamlike] works [...] reflect their age. The unimaginable man-made catastrophes of the twentieth century, paralleling – and, as some surmise, the result of – the loss of belief in another, eternal world has paradoxically diminished for many thinkers the possibility of belief in the existence of this temporal world, which heretofore was considered as at least an emanation from, reflection of, or anteroom to something permanent and definitive ».¹⁸ Face aux « inimaginables » tragédies du siècle passé, la littérature réagirait ainsi en forgeant un mode expressif tout particulier, un genre de *diction* qui se pose aux antipodes du récit réaliste, et plonge plutôt ses racines dans la sphère de l'étrange et du rêve. C'est en ce sens que « l'onirisme »¹⁹ devient sans doute une catégorie expressive et interprétative : entre texte

17 Manfred Weidhorn, *Dream* in Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York, London, Greenwood Press, 1988, p. 414.

18 *Ibid.*

19 La notion d'« onirisme » – nous en sommes conscients – reste problématique à bien des égards, surtout parce qu'elle entretient des liens étroits, et pourtant confus, avec les catégories du « fantastique » et du « surréel ». Une théorie de « l'onirique » comme catégorie formelle à part entière a été avancée entre autres par le critique italien Daniele Lo Cascio. Selon Lo Cascio, les œuvres du XX^{ème} siècle qui relèvent d'une *diction* « non réaliste » – tels que par exemple les textes de Landolfi ou de Savinio – doivent nécessairement être encadrées dans une théorie de « l'onirique », plutôt que du « fantastique » ; cette dernière catégorie se révélerait en effet inadéquate pour rendre compte des éléments formels et idéologiques qui structurent les œuvres en question. « Il fantastico e il surreale o surrealistico sono a mio parere categorie inadeguate all'interpretazione del Novecento letterario italiano », Daniele Lo Cascio, *Il caso Landolfi e l'onirico novecentesco*, in Natascia Tonelli (dir.), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Pacini, 2008, p. 166. En français : « Le fantastique ou le surréel sont selon moi des catégories inadéquates pour l'interprétation des œuvres du XX^{ème} siècle italien ». À la différence du siècle précédent, par ailleurs, l'onirisme perdrait à l'époque moderne son caractère pour ainsi dire « idéologique » et se transformerait en pur instrument formel : « Se nell'Ottocento alcuni testi possono accogliere a volte una dimensione onirica intensamente psichica, [...] il corpus si traduce nel Novecento (non solo italiano), perdendo il suo senso storico-culturale, in uno dei repertori di parole chiave e soluzioni collaudate, in una forma svuotata di sostanza [...] », *Ibid.* En français : « Si au XIX^{ème} siècle, les textes peuvent quelquefois revêtir une dimension onirique fortement empreinte de psychisme

littéraire et vision du monde, le rêve problématise la distinction – de plus en plus faible – entre logique diurne et nocturne, et ouvre la voie, notamment avec la notion freudienne de *unheimliche*, à l'intrusion du perturbant, du psychique et de l'ambigu dans la perception du réel. De cette cohabitation troublante (entre rêve et réel), le texte littéraire retiendrait la mémoire aussi d'un point de vue représentationnel, générant ce qu'on appelle aussi, couramment, même banalement, une impression « kafkaïenne ».²⁰

Que signifie donc « kafkaïen » en relation avec l'œuvre de Levi ? Revenons après ce bref détour théorique aux sources pour ainsi dire primaires. D'un premier point de vue, « l'onirisme » semble survivre dans les textes de Levi – d'une façon sans doute moins explicite – comme « categoria modale del raccontare ».²¹ Comme les critiques l'ont justement noté,

[...] le *corpus* [du fantastique-onirique] se transforme, au XX^{ème} siècle (et non seulement en Italie), et devient ainsi un répertoire de mots-clés et de solutions figuratives déjà expérimentées, autrement dit une forme vide de sens [...] ». Lo Cascio finit par résumer son analyse en axiome, en affirmant, en conclusion d'article, que : « L'onirico in chiave propriamente psichica è per diversi testi la categoria interpretativa da privilegiare », *Ibid.*, p. 167. En français : « Pour plusieurs textes, l'onirique, dans une perspective résolument psychique, constitue effectivement la catégorie interprétative à privilégier ». [C'est nous qui traduisons]. La théorie de Lo Cascio présente toutefois des points obscurs, et reste en-deçà d'une définition claire de l'« onirisme » comme catégorie formelle.

20 La force de l'adjectif « kafkaïen » est telle qu'elle a contaminé tant le lexique tant quotidien que celui – spécialisé – de la littérature. Déjà en 1977, Jean-Baptiste Baronian l'utilisait pour définir une catégorie à part entière de « littérature fantastique », voir : Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, pp. 33ss. Il n'est pas facile, en général, de s'en tenir à une seule acception pour ce terme ; il renvoie la plupart du temps à l'atmosphère inquiétante qui caractérise l'œuvre entière de Kafka et il décrit ainsi un éventail d'expériences, styles et formes qui vont de l'absurde bureaucratique à l'humour noir. L'œuvre du Pragoïse, ainsi que l'adjectif qui en est devenu un corrélat, se prête particulièrement bien à une comparaison avec l'univers du rêve. Kafka lui-même, comme on le sait, posait le rêve comme fondement de son écriture, déclarant dans son journal que son propos principal demeurerait celui de représenter sa « traumhaft inneren Lebens », c'est-à-dire sa « vie intérieure, qui a quelque chose d'onirique », Franz Kafka, *Kritische Ausgabe, Tagebücher*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990, p. 546 ; Id., *Journaux in Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1984, p. 360. En ce sens, l'une des significations propres au terme « kafkaïen » se réfère, au sens large, à la sphère de l'« onirique ». La question très complexe du rapport de Kafka au rêve a été amplement discutée par nombre de critiques et reste en effet difficile à résumer. Dans une étude récente, Florence Bancaud consacre par exemple un chapitre entier à la question, soulignant l'importance du thème onirique chez Kafka tant d'un point de vue biographique que littéraire : le rêve prend ainsi un rôle de premier plan tant dans l'écriture « intime » du journal que dans celle, ouvertement fictionnelle, des romans et des nouvelles. L'apparition de l'élément visionnaire ne se limiterait pas ainsi au seul cas du « récit de rêve », mais entraînerait aussi une question de style, de forme et de genre, de sorte que l'utilisation du songe chez Kafka correspondrait la plupart des fois à une forme d'expression « fantastique » : « Le récit de rêve révèle les caractéristiques fondamentales du fantastique chez Kafka [...] », Florence Bancaud, *Le Journal de Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS, 2001 et version numérique 2013, <http://books.openedition.org/editions-cnrs/2251>, consulté le 19/10/2016. L'importance du thème avait déjà porté de nombreux autres critiques à parler de l'importance du rêve chez Kant, voir par exemple : Selma Fraiberg, « Kafka and the dream », *Parisian Review*, n° 23, 1956, pp. 47-69 et A. P. Foulkes, « Dream Pictures in Kafka's Writings », *Germanic Review*, n° 40, 1965, pp. 17-30.

21 La définition appartient à Lugnani, voir : Lucio Lugnani, *Per una delimitazione*, in Remo Ceserani (dir.), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 42.

c'est le souvenir de l'« absurde » moderne, du rêve aux limites indéfinies, qui va dicter ici l'attitude de l'auteur. « È Kafka questo ? È tutt'al più *Davanti alla legge*, per esempio ». ²² Il n'est pas étonnant, par ailleurs, que l'œuvre de Kafka – qualifiée à plusieurs reprises de *traumhaft*, d'onirique – ait attiré l'attention de Levi, qui traduit le *Procès* en 1983. La relation qui lie l'auteur italien à l'écrivain pragois relève d'une problématique profonde, de nature à la fois esthétique et idéologique, et dont les traits fondamentaux sont esquissés par Levi lui-même dans un article intitulé « Tradurre Kafka ». ²³ Considéré par les spécialistes comme une sorte de manifeste, l'article est intéressant à plusieurs égards : l'auteur y décrit son rapport contrasté, presque antagonique, à l'écriture de Kafka, et il revient aux thèmes qui lui sont chers (notamment son expérience de la mort et le motif, central dans toute son œuvre, de la honte). Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est la façon dont Levi qualifie l'écriture de Kafka. L'auteur du *Procès* est, pour Levi traducteur, un écrivain explicitement « hallucinatoire », entièrement orienté, contrairement à lui, vers « l'obscur » :

Ora, amo e ammiro Kafka perché scrive in un modo che mi è totalmente precluso. Nel mio scrivere, nel bene o nel male, sapendolo o no, ho sempre teso a un trapasso dall'oscuro al chiaro, come [...] potrebbe fare una pompa-filtro, che aspira acqua torbida e la espelle decantata : magari sterile. Kafka batte il cammino opposto : dipana senza fine le *allucinazioni* che attinge da falde incredibilmente profonde, e non le filtra mai. ²⁴

Levi met ici l'accent sur les différences entre sa pratique d'écriture et celle, aux antipodes, de Kafka ; toutefois, malgré cette disparité manifeste, il n'est pas difficile de noter que les deux

22 Domenico Scarpa, *Chiaro/Oscuro*, cit., p. 232. En français : « C'est du Kafka ? C'est le Kafka de la *Parabole de la loi* ». En tout état de cause, Scarpa fait remarquer la différence qui existe entre les deux auteurs : « Kafka non nomina mai l'inferno, anzi, ti lascia fino all'ultimo col dubbio che sia tutto un orrido scherzo. Ma quello di Levi era inferno. Il filtraggio di Levi è tutto qui, nella volontà e necessità di spiegare, di dare un nome a cose già chiare, che abbagliano per troppa luce », *Ibid.* En français : « Kafka n'a jamais mentionné l'enfer ; que du contraire, il laisse le doute planer sur la nature de cet enfer, qui pourrait sans doute se révéler, en dernière instance, une farce horrible. Mais pour Levi c'était vraiment l'enfer. Le filtrage de Levi correspond donc à la volonté et à la nécessité d'expliquer, de donner un nom aux choses déjà claires, si claires qu'elles nous éblouissent ». [C'est nous qui traduisons].

23 Primo Levi, *Tradurre Kafka* in *Racconti e Saggi* et Id., *Opere*, Vol. III, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1990, pp. 920-922.

24 *Ibid.*, p. 920. En français : « Or, j'aime et j'admire Kafka parce qu'il écrit d'une manière qui reste pour moi interdite. Dans mon écriture, bon gré mal gré, j'ai toujours eu la tendance – qu'elle soit consciente ou pas – à un *trépas*, à un passage de l'obscur au clair, comme le pourrait faire une pompe filtre qui inspire l'eau trouble et puis l'expulse : décantée mais sans doute stérile. Kafka emprunte le chemin inverse : il démêle sans cesse l'écheveau des *hallucinations* qui jaillissent d'un gisement incroyablement profond, sans jamais les filtrer ». [C'est nous qui traduisons].

écrivains présentent bien des points en commun, dont la tentation de l'irréel. Primo Levi serait, du moins en partie, un écrivain onirique parce qu'il prend contact, comme Kafka, avec la grande question benjaminienne de la crise du vrai, plus spécifiquement de la crise de la *transmissibilité* du vrai. Malgré ses efforts de clarification et de « filtrage », quelque chose d'irrésolu et de proprement « hallucinatoire » persiste dans ses textes : l'impératif de la « clarification » laisse la place à l'émergence – certes, par bribes et fragments – d'un fond obscur, montrant ainsi que le « filtrage » de l'écriture souhaité par l'auteur est loin d'être complet.

Ainsi, les événements narrés dans *Se questo è un uomo* semblent parfois relever des motifs de l'onirisme. Détaché du quotidien, le personnage-narrateur se trouve tout à coup projeté dans un espace radicalement *autre*. Dans ce lieu d'égarement et de distorsion qu'est le camp, fondamentalement hanté par l'étrangeté et le malaise, l'écriture semble donc naturellement se tourner vers le registre de l'irréalisme ; cette situation événementielle appelle enfin à un choix de style et de forme, et les circonstances narrées semblent parfois s'inscrire formellement dans la logique de l'univers kafkaïen, tel qu'il est décrit par Levi dans l'article cité plus haut. En ce sens, le terme « d'hallucination », utilisé par l'auteur italien pour indiquer le procédé d'écriture de Kafka, est l'un des indices qui permet de diagnostiquer, chez Levi, la persistance d'un « point obscur », l'espace d'une tension qui se transforme en un trouble de la représentation : ainsi, le récit réaliste semble parfois céder la place à un onirisme visionnaire, teinté de grotesque et d'horreur, et le ton neutre de la description s'estompe pour faire avancer, dans le texte, les échos perturbants d'une vision fantasmatique.

D'ailleurs, de cette condition « d'irréalisme » dont le camp, et puis le texte, semblent empreints, le narrateur du roman semble en être partiellement conscient : « Ci pare di assistere a qualche dramma pazzo, di quei drammi in cui vengono sulla scena le streghe, lo Spirito Santo e il demonio ».²⁵ À mi-chemin entre figuration de l'absurde et drame chamanique, le camp en appelle au final aux instruments d'une *diction* de plus en plus liée aux paradigmes de l'onirique. Les illogismes et l'insolite nourrissent ainsi l'atmosphère du récit et nous ramènent comme chez Kafka à ce « sous-sol [...] incroyablement profond » d'où proviennent tant l'écriture que les « hallucinations ». Ce territoire trouble, si clairement décrit par Levi dans son article, n'est pas sans rappeler l'espace mental, sombre, mystérieux, évoqué par Proust dans le premier tome de la *Recherche*, les « gisements profonds d'un

25 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 18. En français : « Il nous semble assister à quelque drame extravagant, un de ces drames où défilent sur scène les sorcières, l'Esprit saint et le démon », Id., *Si c'est un homme*, cit., p. 17.

sol mental »²⁶ dans lequel puise l'imagination : dans ce « terrain résistant »,²⁷ l'illusion mimétique se dissout, et le texte, peuplé d'images fantasmatiques, est promu au rang de fable psychique.

Si nous considérons le côté plus nettement « romanesque », cette « tentation de l'irréel » ne semble guère changer. Dans *Se non ora, quando ?*, l'auteur décrit le camp du point de vue de la bande de Gedal, arrivée dans la ville de Glogau juste après l'évacuation du site. Une fois encore, le climat obsédant et angoissant a la consistance d'un cauchemar les yeux ouverts :

C'erano anche donne: avevano ancora indosso l'abito a righe, zoccoli di legno ai piedi, e i loro capelli avevano appena ricominciato a crescere. Al termine della seconda notte Mendel uscì dalla baracca per andare alla latrina. Appena varcata la soglia urtò contro un corpo umano e lo sentì oscillare inerte; era ancora caldo, pendeva impiccato dalle travi del soffitto. Il fatto si ripeté nei giorni successivi, *come un'ossessione silenziosa*.²⁸

Retenons cette dernière phrase : la scène de la pendaison est assimilée, de façon claire, à une « obsession silencieuse », à une pensée, une idée, une sensation qui appartient donc au domaine de l'*esprit*, de la conscience. Cette obsession, de plus, est « silencieuse », comme l'était le camp dans sa première apparition ; cette qualité sonore semblerait ainsi être chez Levi la marque d'un état suspensif, visionnaire, appartenant moins à l'ordre de la réalité qu'à celui des hallucinations profondes. De plus, Mendel, le protagoniste du roman, se trouve dans la situation de sidération propre au rêve aussi parce qu'il est décrit comme étrangement détaché – un état d'indifférence qui est suggéré, en particulier, au moyen du ton calme, plat, de l'écriture. Ainsi, s'il est vrai, comme Roger Caillois l'a dit, que la sensation du songe passe précisément par cet « état d'acquiescement inconditionnel »,²⁹ le passage cité peut alors bien être considéré comme véritablement onirique et kafkaïen. L'absurde cauchemardesque se donne en premier lieu comme quelque chose d'absolument

26 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, [1913], 1919, p. 170.

27 *Ibid.*

28 Id., *Se non ora, quando ?* In Id., *Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, pp. 460-461. En français : « Il y avait aussi des femmes : elles portaient encore la tenue rayée, chaussaient des sabots, et leurs cheveux commençaient à peine à repousser. La seconde nuit, Mendel sortit de la baraque pour aller aux latrines. À peine eut-il franchi le seuil qu'il se heurta contre un corps humain et le sentit se balancer, inerte ; il était encore chaud, et pendait au bout d'une corde accrochée à une poutre du plafond. Ce fait pénible se répéta les jours suivants, comme une obsession silencieuse », Id., *Maintenant ou Jamais*, traduction de Roland Stagliati [1983] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 816.

29 Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 131.

« irrécusable et inévitable », ³⁰ et le rêve émerge lentement, donc, comme quelque chose qui hante l'écriture, et qui en constitue à la fois la source et la structure. ³¹

Au début de *La tregua*, second roman du cycle testimonial, le narrateur raconte sa situation au moment de la libération. La prise de contact avec la réalité externe est décrite comme la rupture d'un état d'envoûtement, d'incantation presque magique :

La prima pattuglia russa giunse in vista del campo verso il mezzogiorno del 27 gennaio 1945. [...] Erano quattro giovani soldati a cavallo, che procedevano guardinghi, coi mitragliatori imbracciati, lungo la strada che limitava il campo. [...] A noi *parevano mirabilmente corporei e reali, sospesi* (la strada era più alta del campo) sui loro enormi cavalli, fra il grigio della neve e il grigio del cielo, immobili sotto le folate di vento umido minaccioso di disgelo.

Ci pareva, e così era, che il nulla pieno di morte in cui da dieci giorni ci aggiravamo come astri spenti avesse trovato *un suo centro solido, un nucleo di condensazione*. [...] ³²

D'une part à l'autre de cette description, le ton est celui de la vision fantasmatique, de l'apparition spectrale : comme des fantômes, des *phantasmata* au sens platonicien, les soldats avancent dans le camp dans un état de « suspension » et « d'immobilité », se tenant sur le seuil incertain entre corporéité et immatérialité (en particulier, l'adverbe « mirabilmente »

30 Ibid., p. 130. Roger Caillois est celui qui a insisté le plus sur la qualité « onirique » de l'œuvre de Kafka, en soulignant d'ailleurs le caractère étrangement « logique » de ce même onirisme. À ce propos, citons le passage en entier : « Kafka n'est pas seulement admirable parce qu'il a résolu le problème littéraire du rêve, mais pour avoir d'abord compris comment il se posait. Il a vu que la difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire à la faire accepter, à l'imposer comme irrécusable et inévitable absolument », *Ibid.*

31 En particulier, Marco Belpoliti, spécialiste de l'œuvre de Levi, est celui qui a le mieux souligné l'affinité entre l'auteur de *Se questo è un uomo* et l'univers puissamment onirique de Kafka. Avant d'être élément textuel, le rêve serait chez Kafka ce quelque chose qui anticipe l'écriture, qui la précède et l'inspire, et c'est exactement dans cette perspective que Levi apparaîtrait comme l'héritier direct de l'auteur pragois : « I suoi racconti [di Kafka] attingono da una zona che sta dietro al sogno, a qualcosa di opaco, sospeso [...] che inquieta. Questo è quello che percepisce lo stesso Levi », Marco Belpoliti, Primo Levi di fronte e di profilo, Milano, Guanda, 2015, pp. 179-180. En français : « Les récits de Kafka puisent dans un terrain consubstantiel au rêve, dans quelque chose d'opaque, de suspendu [...] quelque chose d'inquiétant. C'est précisément ce que perçoit Levi [...] ». [C'est nous qui traduisons].

32 Primo Levi, *La tregua*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 216. En français : « La première patrouille russe arrive en vue du camp vers midi, le 27 janvier 1945. [...] C'étaient quatre jeunes soldats à cheval qui avançaient avec précaution, la mitrailleuse au côté, le long de la route qui bornait le camp. [...] Il nous semblaient étonnamment charnels et concrets, suspendus (la route était plus haute que le camp) sur leurs énormes chevaux, entre le gris de la neige et le gris du ciel, immobiles sous les rafales d'un vent humide, annonciateur de dégel », Id., *La trêve*, traduction de Emmanuelle Genevois-Joly [1966] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., pp. 163-164.

renvoie, d'un pont de vue phonique, morphologique, à l'idée du « mirage », d'une vision optique illusoire). Tout le texte en effet se structure sur une rhétorique antithétique, opposant le champ sémantique de la tangibilité (« corporei », « reali », « centro solido », « nucleo di condensazione ») à celui de l'incorporalité (« parevano », « mirabilmente », « nulla » : des mots qui suggèrent l'idée d'un statut ontologique faible, à la limite du réel). De plus, ce que le narrateur décrit, c'est exactement un jeu de regard : la scène se dévoile aux yeux du lecteur selon une dynamique qui surpasse la simple *ekphrasis* et se rapproche plutôt de la pure hypotypose ; nous suivons les soldats à cheval à travers le regard du narrateur et des autres déportés. C'est aussi en ce sens que « l'onirisme » se manifeste d'un point de vue formel : cette forme d'énonciation impressionniste et subjective semble en fait imiter, sous l'angle de la sensorialité, la dynamique du songe. Comme Perrine Galand-Hallyn³³ l'a longuement montré, un lien existe, depuis l'Antiquité, entre les effets rhétoriques de l'*enargeia*, de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose d'un côté et l'effet émotionnel propre au rêve de l'autre. Un rapport donc s'établit entre l'*evidentia* et les *visiones*, et dans ce cas les choix de Levi narrateur se dirigent progressivement, quoique de façon imperceptible, vers le champ rhétorique de l'illusion, du spectral, du fantomatique.

D'ailleurs, une *fantasque escrime* semble s'accomplir, de façon à peine suggérée, presque implicite, entre le regard des prisonniers et celui des soldats, mais cet échange correspond sans doute à un écart, à quelque chose d'inabouti, ou à ce que Derrida a appelé une « dissymétrie spectrale » :³⁴ et c'est ce qui finit d'achever la sensation d'égaré des prisonniers. Les soldats sont donc « regardés », perçus, par les yeux du narrateur, et dans cet acte de vision, c'est au narrateur lui-même de devenir spectre, présence fantomale, à supposer que le statut du fantôme se résume bien dans le geste d'une observation intransitive. Le narrateur se constitue en une présence *autre* justement parce-qu'il « regarde » et c'est comme si les soldats se sentaient « regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard » de sa part, « selon une antériorité [...] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable ».³⁵ Si le narrateur se fait lui-aussi spectre, c'est donc parce qu'il émet cette vision éblouie, fantasmagorique ; il en est à la fois l'inventeur et le récepteur, et le texte semble dès lors suivre naturellement le cours de ce mirage.

Les effets d'irréel ne se limitent pas d'ailleurs au seul incipit. Le roman tout entier est traversé par une rhétorique de « l'irréalité ». Si dans l'œuvre précédente le registre du grotesque et de l'expressionnisme occupent un rôle de choix, l'atmosphère de *La tregua* est, quant à elle, plus proche de celle de la fable ou du conte fantastique. Le motif principal est

33 Voir en particulier : Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, 1995.

34 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, cit., p. 26.

35 *Ibid.*, p. 27.

celui du rêve qui devient réalité – motif classique s'il en est, voire ancestral –, une impression d'ailleurs confirmée à plusieurs reprises au cours du texte par le même narrateur :

Il giorno dopo, il nostro *sogno* di sempre si era fatto realtà. Alla stazione di Katowice ci aspettava il treno: un lungo treno di vagoni merci, di cui noi italiani (eravamo circa ottocento) prendemmo possesso con fragorosa allegria. Odessa; e poi un *fantastico viaggio* per mare attraverso le porte dell'Oriente; e poi l'Italia.³⁶

Dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres endroits du texte, le ton est celui du merveilleux ; l'inquiétante étrangeté qui dominait le roman précédent est ici remplacée par le registre du féerique, dont la fascination pour l'Orient et le *topos* du voyage ne sont que deux des nombreux ingrédients. Par ailleurs, *La tregua* est par excellence le roman de la sérénité retrouvée : il raconte une histoire à la fois « picaresca e solenne »,³⁷ tout imprégnée d'un climat de stupeur, propice à la divagation et à l'apaisement des tons et du style. Dans ce récit de retour – petite odyssée³⁸ du *nostos* – les motifs caractéristiques du conte de fées se multiplient au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, et l'assimilation entre roman-témoignage et merveilleux folklorique qui en résulte se montre ainsi, dans certains cas, parfaitement complète, consciemment mise en relief par le sujet énonciateur :³⁹

36 Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 317. [C'est nous qui soulignons]. Le rêve est ici utilisé d'une manière frappante, limpide, pour indiquer la réalisation d'une espérance longtemps caressée, celle de la liberté. La référence au rêve revient plusieurs fois dans le même texte : « [...] era avvenuto qualcosa che solo pochissimi savi tra noi avevano previsto. La libertà, l'improbabile, impossibile libertà, così lontana da Auschwitz che solo nei *sogni* osavano sperarla, era giunta [...] », *Ibid.*, p. 242. En français : « La liberté, l'improbable, l'impossible liberté, si éloignée d'Auschwitz que nous la voyions qu'en rêve, était arrivée [...] », Id., *La trêve*, cit., p. 181 ; « Qui la Croce Rossa polacca aveva istituito un meraviglioso servizio di cucina calda: si distribuiva una zuppa abbastanza sostanziosa, a tutte le ore del giorno e della notte, e a chiunque indistintamente si presentasse. Un miracolo che nessuno di noi avrebbe osato sognare nei suoi sogni più audaci: in certo modo, il Lager a rovescio », *Ibid.*, p. 244. En français : « La Croix-Rouge polonaise avait établi là un merveilleux service de cuisine chaude: on distribuait une soupe assez substantielle, à toute heure du jour et de la nuit et à quiconque, indistinctement, se présentait. Miracle qu'aucun de nous n'aurait pu prévoir, même dans ses rêves les plus audacieux : d'une certaine façon, le camp à l'envers », Id., *La trêve*, cit., p. 183.

37 Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e stile in Primo Levi*, cit., p. 188. En français : « picaresque et solennelle ». [C'est nous qui traduisons].

38 « Ora *La tregua* è la sua continuazione : dopo una piccola Iliade, una piccola Odissea, dopo la guerra, il *nostos*, il ritorno », Franco Antonicelli, *Fu difficile ridivenire uomini per i reduci scampati ai Lager*, «La Stampa», 20 mars 1963, et in Ernesto Ferrero, *La fortuna critica*, in Id. (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 314. En français : « *La trêve* est une continuation : après la petite Iliade, une petite Odyssée, après la guerre, le *nostos*, le retour ». [C'est nous qui traduisons].

39 Par ailleurs, en ce qui concerne ce second roman, Levi fait consciemment appel aux notions d'« irréel » et de « fantastique » : ainsi, en 1978, lors de la parution de la version radiophonique du roman, l'auteur racontait que les effets de déréalisation dont le livre porte les traces sont en effet le résultat d'une opération consciente, apte à traduire dans le texte la sensation de « straniamento », d'*étrangisation* vécue par les survivants après la libération : « Proprio sotto questo aspetto mi pare che

Rimanemmo a Staryie Doroghi, in quella Casa Rossa piena di misteri e di trabocchetti come un *castello di fate*, per due lunghi mesi [...]

La prima volta che vi penetrai [nella foresta],⁴⁰ imparai a mie spese, con sorpresa e spavento, che il rischio di «perdersi nel bosco» non esiste solo nelle *fiabe*.⁴¹

D'une façon ou d'une autre, suivant tantôt le registre du grotesque tantôt celui de la fable, la *diction* de Levi dans ses romans-témoignage n'est pas celle d'un compte rendu objectif ; face à la nature radicalement hors-norme du camp, l'écriture se tourne plutôt vers la direction du *fictionnel* (pour reprendre ici les termes d'une dichotomie célèbre, théorisée notamment par Genette). Certes, il ne s'agit peut-être pas là du registre dominant. Mais l'horreur du réel trouve bien chez Levi, dans certains cas, une forme expressive qui touche aux accents hyperboliques, excessifs, déformants, propres à « l'onirisme » – qu'il soit assimilable à la tradition de l'expressionnisme, voire du psychisme obsessionnel, ou à la tradition folklorique du conte de fées.⁴² Dans un cas comme dans l'autre, il est question d'une défiguration du

sopravviva il carattere fondamentale del libro, e cioè quello di un viaggio reale e insieme fantastico in un mondo talmente diverso da quello di oggi da sembrare quasi favoloso. È certo che molti dei colloqui che si svolgono ad esempio in russo o in polacco o addirittura in yiddish non verranno compresi alla lettera dall'ascoltatore italiano; ma varranno appunto a restituire l'impressione di straniamento, di altrove, che perceivamo noi vivendo gli episodi che qui vengono raccontati », Primo Levi, interview avec Giorgina Arian Levi, « La tregua alla radio », *Ha Keillah*, avril 1978. En français : « Le livre constitue fondamentalement, me semble-t-il, un voyage, à la fois réel et fantastique, dans un monde si différent de celui d'aujourd'hui qu'il en paraît presque fabuleux. La plupart des dialogues [dans la pièce radiophonique] sont par exemple rapportés en russe ou en polonais ou même en yiddish, et l'auditeur italien aura donc des difficultés à les comprendre. Cela sert justement à rendre cette impression d'étrangéité, de l'ailleurs' que nous percevions à l'époque des faits narrés ». [C'est nous qui traduisons].

40 Par ailleurs, l'image de la forêt préfigure traditionnellement l'espace de la mort ; le séjour dans une forêt symbolise par exemple, selon Propp, un voyage au pays des morts et il révèle donc une métaphore puissante de la condition des déportés. Voir : Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduction de Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983.

41 Primo Levi, *La tregua*, p. 356. En français : « Nous restâmes à Starye Doroghi, dans cette Maison rouge pleine de mystères et d'embûches comme un château enchanté, pendant deux longs mois [...] » ; « La première fois que j'y pénétrais, j'appris à mes dépens, avec surprise et frayeur, que le risque de "se perdre dans le bois" n'existe pas seulement dans les contes », Id., *La trêve*, cit., p. 261 et p. 262.

42 Les liens qui unissent la tradition du conte de fée à l'onirisme ont fait l'objet de nombreuses études, tant d'un point de vue freudien que junguien. Célèbre est l'affirmation de Freud selon laquelle le langage des mythes et des contes de fées utiliserait le même symbolisme que celui des rêves. D'un point de vue plus strictement littéraire, Marcello Verdenelli a récemment proposé une étude sur le rôle du rêve dans le conte traditionnel, notamment en ce qui concerne le patrimoine italien de la *fiaba*. Selon Verdenelli, l'élément onirique aurait, d'un point de vue narratologique, un rôle bien limité au sein de ce genre littéraire, et ce, en raison de la nature extrêmement simple et anti-psychologique de sa grammaire. Toutefois, l'article se conclut en mentionnant une fois de plus, la corrélation essentielle qui existe, d'un point de vue pour ainsi dire macro-littéraire, entre « sogno » et « fiaba », revenant ainsi à une équivalence ancienne et bien établie dans l'histoire culturelle européenne au moins depuis le

réel à travers l'effet prismatique d'une écriture qui se révèle être aussi *vision* ; les éléments du récit prennent alors une forme aberrante, amplifiée, parfois terrifiante, et la représentation s'ouvre enfin, lentement, à cette couche souterraine et hallucinatoire dont Levi décèle la présence chez Kafka.

Ce premier niveau de présence du rêve annonce pour ainsi dire l'un des problèmes fondamentaux de toute écriture *shoatique*, à savoir la permanence du « paradoxe », de l'aspect illogique, insaisissable, du camp : comme chez Kafka, il y aurait chez l'auteur italien, bien que d'une façon implicite, affleurant à peine la surface de l'écriture, une défiance croissante quant à la possibilité de *transmettre* la vérité de l'expérience, la substance profonde de son histoire de survivant. Crise de réalité dont l'aspect formel ne serait de fait que l'un des nombreux corollaires.

L'esthétique de l'irréel, et plus spécifiquement du « fantastique », revêt chez Levi, comme on le sait, un rôle de premier plan, pour devenir prédominante dans les œuvres de la maturité, notamment dans les récits de science-fiction. Cette tentation de l'irréel, ne peut donc être considérée comme un élément aléatoire ; elle s'insère pleinement dans le cadre global de son esthétique, et correspond à une sorte de « *disposizione o predisposizione genetica* ». ⁴³

À cet égard, célèbre est la citation que constitue la petite préface de Levi à son premier recueil d'apologues fantastiques, *Storie Naturali*. Publié en 1966, l'ouvrage semble prendre complètement ses distances avec l'expérience biographique dont les livres précédents offrent le récit. Et pourtant l'auteur arrive enfin à admettre une forme de continuité entre ces *divertissements* – des histoires appartenant pleinement à l'ordre du fantastique – et la réalité effrayante du camp :

Ebbene, non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il Lager, per me, è stato il

Romantisme : « Il sogno si cala [...] in una pedagogia della fiaba tanto elementare quanto necessaria, dando l'effetto non tanto di una realtà *autre*, diversa, autosufficiente, quanto piuttosto di una realtà incredibilmente incollata alla stessa logica del racconto. Se la fiaba esclude, dunque, così perentoriamente il sogno dal proprio universo narrativo, è perché essa stessa è in fondo un grande e continuo sogno », Marcello Verdenelli, *Il sogno nella fiaba* in Gabriele Cingolani, Marco Riccini (dir.), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 347-348. En français : « Le rêve s'insère dans une pédagogie du conte qui est à la fois élémentaire et nécessaire, et il exerce ainsi un effet, non pas de réalité *autre*, différente, autosuffisante, mais d'une réalité étonnamment inhérente à la logique même du récit. Donc, si le conte de fées exclut si péremptoirement le rêve de son univers narratif, c'est parce qu'il est lui-même une sorte de grand rêve continu ». [C'est nous qui traduisons].

43 « il fantastico non è una fase transitoria dell'itinerario artistico di Levi, ma una sua disposizione o predisposizione genetica », Ernesto Ferrero, *Introduzione à Primo Levi : un'antologia della critica*, cit., p. XI. En français : « le fantastique n'est pas une phase transitoire du parcours artistique de Levi, mais une disposition ou prédisposition génétique ». [C'est nous qui traduisons].

più grosso dei «vizi», degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dalla ragione.⁴⁴

C'est donc l'auteur lui-même qui établit une corrélation entre le jeu du fantastique d'une part et la mémoire d'Auschwitz de l'autre. Le « fantastique » tel qu'il est décrit ici par Levi ne cesse d'indiquer une faille, une zone de crise et de subversion de l'ordre habituel, qui conduit directement à l'émergence du paradoxal, de l'aberrant et du « monstrueux ». Dans cette description de son mode « fictionnel » (Levi parle d'« inventions »), l'irréel touche aux confins du grotesque romantique, et la citation implicite de Goya, loin d'être occultée, remonte sans détours à la surface. Une alliance tangible se dessine alors entre le recours à l'esthétique du *fictionnel* et celle – puissamment onirique, intérieure – du « sommeil de la raison » ; en ce sens, le monde du camp se configure comme le territoire de l'hallucinoire en ce que, à l'instar du grotesque romantique, il constitue un univers « terrible et étranger à l'homme ».⁴⁵ D'où des conséquences littéraires, stylistiques, l'écriture devient à son tour espace visionnaire, alors que le genre « fantastique » s'associe de plus en plus à l'idée de l'hallucination, du mirage incontrôlé engendré par (un trouble de) la raison. C'est peut-être là qu'émergent les traits proprement oniriques de la rhétorique de Levi : ses images deviennent parfois l'expression de la peur qu'inspire le monde du camp, monde absolument étranger, radicalement *autre*.⁴⁶

« Transportées *d'un autre monde*, nous sommes d'un coup soumises à la respiration d'une autre vie, à la mort vivante, dans la glace, dans la lumière, dans le silence ».⁴⁷ L'impression d'être hors du réel, dans un univers complètement étranger, est aussi présentée de manière explicite par Charlotte Delbo. D'ailleurs, comme Luba Jurgenson l'a amplement montré,

44 Primo Levi, cité sur le rabat de couverture de *Storie naturali*, cité par Giuseppe Grassano, *La «musa stupefatta». Note sui racconti fantascientifici*, in *Primo Levi: memoria e invenzione*, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letterature», San Salvatore Monferrato, 1995, pp. 164-189, et in Ernesto Ferreto (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 122 et p. 138. En français : « Et bien, je ne les aurais pas publiés, si je n'aurais pas remarqué (pas tout de suite, enfin) la continuité, le pont existant entre le camp et ces inventions : pour moi, le *Lager* a été le plus grand des *vices* et des bouleversement dont je parlais, le plus menaçant des monstres engendrés par la raison ». [C'est nous qui traduisons].

45 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 48. Il est intéressant de noter que, pour Bakhtine, le grotesque romantique est marqué par la dimension de l'isolement individuel et surtout du *nocturne* : il nourrit « une prédilection pour la nuit. Au contraire, la lumière est l'élément du grotesque populaire », *Ibid.*, p. 50.

46 La définition célèbre est du théoricien allemand Wolfgang Kayser : « Das Grotteske ist die entfremdete Welt », Wolfgang Kayser, *Das Grotteske : Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hambourg, Stalling, 1957, p. 136.

47 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1970, p. 55.

la spatialité du camp constitue à bien des égards un chronotope spécifique, marqué par une nouveauté radicale et même ontologique. Situés hors de notre récit du monde, l'expérience et l'espace du camp ne peuvent être décodés grâce à une « encyclopédie » commune, un langage connu et transmis par la mémoire collective. Au contraire, ils appartiennent à l'univers de l'incompréhensible, du non reconnaissable : le franchissement de la porte du camp est ainsi vécu soit « comme l'éviction du prisonnier hors de l'espace du monde, soit comme son engloutissement par un espace irréel ». ⁴⁸ L'espace qui s'offre au regard du détenu comporte donc une « indétermination structurelle », ⁴⁹ et le camp en tant que tel se présente comme un univers *étrange*, « frappé de non-être », ⁵⁰ irréductible à toute explication.

Sur le plan du langage, cela se traduit souvent par le recours à une grammaire explicitement onirique. Dans le cas de Delbo, ce trait stylistique est particulièrement frappant :

Immobilisés dans la glace où nous sommes prises, inertes, insensibles, nous avons perdu tous les sens de la vie. Aucune ne dit : « J'ai faim. J'ai soif. J'ai froid. » Transportées d'un autre monde, nous sommes d'un coup soumises à la respiration d'une autre vie, à la mort vivante, dans la glace, dans la lumière, dans le silence.

[...]

Les femmes passent près de nous. Elles crient. Elles crient et nous n'entendons rien. Cet air froid et sec devrait être conducteur si nous étions dans le milieu terrestre ordinaire. Elles crient vers nous sans qu'aucun son nous parvienne. Leurs bouches crient, leurs bras tendus vers nous crient, et tout d'elles. Chaque corps est un cri. Autant de torches qui flambent en cris de terreur, de cris qui ont pris corps de femmes. Chacune est un cri matérialisé, un hurlement – qu'on n'entend pas. Le camion roule en silence sur la neige, passe sous un porche, disparaît. Il emporte les cris. ⁵¹

Cette séquence retentit dans le texte avec une immédiateté déconcertante. Elle nous est livrée *in medias res*, sans ambages : l'écriture se déploie, comme chez Levi, sur le mode de l'apparition et les images font irruption, dès l'incipit, avec toute leur énergie perturbante. Une sorte de vision cauchemardesque s'installe dans le texte sans qu'aucun *avertisseur* n'en témoigne. Tel serait, par ailleurs, le trait caractéristique du « style onirique » : le manque d'un signal de seuil, d'une limite nette entre univers nocturne et diurne. ⁵² À la

48 Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, cit. p. 167.

49 *Ibid.*, p. 171.

50 *Ibid.*, p. 167.

51 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., pp. 55-56.

52 Dans son étude narratologique sur le récit de rêve, Jean-Daniel Gollut signale que les termes qui délimitent l'entrée dans une scène onirique peuvent parfois être absents dans le texte, et le

différence du récit de rêve classique, la sensation de l'étrange, de la bizarrerie, et d'un court-circuit par rapport à la logique linéaire de la veille, sont en effet ici à peine suggérés, sans qu'aucune comparaison claire avec l'univers du *songe* ne soit réalisée. Si le rêve n'est donc pas expressément mentionné, l'architecture de la scène reste en tout cas assimilable à celle d'une vision confuse, fantasmatique. Tout contribue à rendre l'écriture vivement hallucinatoire : l'usage de figures analogiques et substitutives, le caractère fortement visuel de la prose, l'esthétique de la perception troublée.

Ainsi, les visions semblent surgir sans aucune contextualisation précise, et les éléments figuratifs sont expulsés sur la scène de l'écriture, donnés à voir comme une réalité entièrement subjective. Cette scène correspond en effet à la vision offusquée des déportées – ce « nous » collectif qui, dans la trilogie, est à la fois personnage principal et énonciateur : le fragment textuel, tel un plan subjectif, suit le mouvement de leur regard. La page de Delbo se fait donc « écran » et l'écriture s'ouvre à une évocation qui est surtout présentification, mise en présence. Une fois de plus, le discours se fait « onirique » parce qu'il est aussi « visuel », parce qu'il *donne à voir* sa matière d'une manière aiguë, extrêmement vivante. La première machine à produire le *rêve* n'est-elle donc pas le discours ? En ce sens, le texte de Delbo est onirique parce qu'il renoue, lui aussi, avec la tradition rhétorique de l'*energeia*. Retenons à ce propos l'idée de Bernard Dupriez qui, dans son *Gradus*,⁵³ établit une analogie entre le procédé de l'hypotypose et l'hallucination : l'hypotypose possède en effet « ce caractère de rendre l'absent présent » ; « elle décrit [les choses] *comme* si on les voyait ». Selon Dupriez, c'est exactement le manque d'explicitation de ce « comme si », qui rend hallucinatoire la nature du discours, transposant auteur et lecteur hors de l'espace du récit. Aussi visuelle que mentale, l'image suscitée par l'hypotypose contribue donc, d'une façon saisissante, à créer l'effet d'irréel ; le texte de Delbo devient alors une sorte de *analogon* formel du sens de déracinement du déporté, de son impression d'être hors du monde « normal ». Nous ne sommes pas loin d'ailleurs du « style rêve » des avant-gardes, dont Delbo se montre l'héritière, ne fut-ce que par l'instabilité générique de ses œuvres.

De plus, mettant au centre de sa dramaturgie un trouble perceptif, le passage cité se montre onirique d'un point de vue non seulement rhétorique, mais aussi – et pour ainsi dire – cognitif. Le texte utilise une figure de style (la synesthésie) pour restituer au lecteur la

glissement dans l'univers du sommeil n'est dans ce cas annoncé que « de manière indirecte ou allusive », Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, p. 68. D'ailleurs, Franz Hellens avait déjà recommandé d'éliminer les énoncés « créateurs-de-monde » tels que « Je rêve que... », afin de mieux restituer dans le texte l'impression du rêve : « Il suffit de commencer par ces mots : *Je rêve que...* pour enlever tout intérêt au récit. Le lecteur demande moins à être éclairé qu'à être ému ; et moins encore à sentir qu'à subir », Franz Hellens, *La Vie Seconde*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 105.

53 Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, Paris, UGE, 1995, article « hypotypose », pp. 240-241.

réalité polysensorielle propre au travail du rêve et de la fantaisie. « Chaque corps est cri [...] Chacune est un cri matérialisé » : les données auditives se mêlent ainsi au plan tactile et à celui de la vision (« leurs bras tendus vers nous crient »). Le texte s'engage ainsi à créer cet état de perturbation sensorielle qui fonctionne de manière particulièrement aiguë dans la vie onirique. Les stimuli du son se connectent ainsi aux stimuli tactiles, moteurs et visuels, et tout contribue enfin à créer cette synthèse des sensations qui caractérise, de manière tout à fait particulière, l'état de rêve.⁵⁴

Par les répétitions et les figures de style, la prose de Delbo bascule dans le langage poétique. Mais ce lyrisme n'est pas simplement « décor », langage orné. Comme Hamaoui

54 Notion aussi esthétique que psychique, la « synesthésie » a en effet soulevé l'intérêt de nombre de psychologues et philosophes à partir au moins à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. C'est notamment à Robert Vischer que l'on doit une réflexion puissante et approfondie sur le phénomène synesthétique, ainsi que sur l'idée parallèle et dérivée d'empathie. S'appuyant sur le théorie de Wundt, Vischer souligne le lien étroit qui existe entre les différents organes sensoriels : l'expérience esthétique, en particulier, est par excellence une expérience synesthésique : « Es handelt sich überhaupt um den ganzen Körper; der ganze Leibmensch wird ergriffen », Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Credner, 1873, p. 11. « C'est l'être humain tout entier dans sa corporéité qui est saisi », traduction française de Maurice Élie in *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009, p. 69. Dans une expérience de ce type, la synthèse des sensations atteint une « *allgemeine Vitalempfindung* », une *sensation vitale générale*, pour reprendre les termes de Vischer : il s'agit d'une cénésthésie qui permet notamment à l'observateur de ressentir une analogie structurelle avec l'objet perçu. Dans ce cas, la sensation se charge d'une autoreprésentation [*Selbstvorstellung*] qui s'ajoute à l'élément perçu, tout en l'amplifiant. Une telle saisie de soi-même à l'objet se révèle de façon très évidente, selon Vischer, dans la vie onirique. Citant l'étude de Scherner sur les rêves (*Das Lebens des Traums*), Vischer nous livre toute une série d'exemples, afin de montrer que le travail de l'imagination esthétique et onirique consiste essentiellement dans la création d'images qui sont les « reflets de dispositions subjectives », (« Spiegeungen subjektiver Dispositionen »). Dans les rêves, la nature synesthésique de l'intelligence imageante est donc particulièrement visible, s'il est vrai que les représentations imaginées lors du sommeil ne sont effectivement que de simples condensations du « sentir » et du « se sentir ». Ainsi l'image onirique d'un arbre ou d'un précipice ne correspond pas à l'objet-arbre ou à l'objet-précipice, mais plutôt à la sensation que l'on a de grimper sur cet arbre ou de tomber dans ce précipice. « Es ist kein Sehen mehr, sondern ein Zusehen: die Formen scheinen sich zu bewegen, während nur *wir* in der Vorstellung uns bewegen. Wir bewegen uns in und an den Formen. Allen Raumveränderungen tasten wir mit liebenden Händen nach. Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns in ihr selbst empor, wir stürzen in diesen Abgrund usw. », *Über das optische Formgefühl*, cit., p. 15. Autrement dit, les formes oniriques seraient le résultat non pas d'un simple *mouvement* ou d'un simple *voir*, mais de l'être en train de voir/se mouvoir : il s'agirait donc d'un acte aperceptif, auto-sensoriel. La discussion sur le rôle des perceptions et des sens dans les rêves arrive, comme chacun sait, jusqu'à Freud qui dans *L'interprétation des rêves*, cite Strümpell et affirme: « Die Traumelemente sind keineswegs bloße Vorstellungen, sondern *wahrhafte und wirkliche Erlebnisse der Seele*, wie sie im Wachen durch Vermittlung der Sinne auftreten. Während die Seele wachend in Wortbildern und in der Sprache vorstellt und denkt, stellt sie vor und denkt im Traum in wirklichen Empfindungsbildern », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900, p. 35. En français : « Les éléments du rêve ne sont pas de simples représentations, mais des expériences mentales véritables et réelles, semblables à celles qui sont faites durant la veille par l'entremise des sens. Pendant la veille, l'esprit se représente et pense en images verbales et en langage ; pendant le rêve, par des véritables images sensorielles », *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1926 et 1927, p. 53.

l'a affirmé, le langage poétique, dans *Aucun de nous ne reviendra*, est aussi « a means of describing consciousness » :⁵⁵ le procédé synesthétique qui est ici employé ne vaut pas seulement à l'échelle rhétorique, mais également à l'échelle psychique de construction et restitution d'un état cognitif.

L'expérience de camp touche aux seuils de « l'irréel » et demande ainsi, tant à l'écrivain qu'au lecteur, d'élaborer des stratégies représentatives toutes particulières, dont le but serait non pas celui de rendre mimétiquement l'univers du camp – ce qui demeure en-deçà de toute solution d'imitation satisfaisante – mais de restituer analogiquement un état mental, à savoir « la sensation d'irréalité »⁵⁶ qui accompagne la majorité des détenus et des survivants.

C'est pour cela que l'espace du camp, dans lequel il n'y a rien de reconnaissable, appelle sans cesse aux instruments d'une *diction* irréaliste et déréalisante. Alvin Rosenfeld, d'ailleurs, considérait le livre de Delbo comme faisant partie du groupe d'ouvrages qui donnent « une réponse surréaliste » à la tragédie de l'Holocauste,⁵⁷ et l'adjectif « surréel » revient à plusieurs reprises chez les spécialistes pour qualifier le style de l'œuvre delbotienne.⁵⁸

55 Lea Fridman Hamaoui, « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », *Law and Literature*, n° 2, 1991, pp. 255.

56 Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible*, cit., p. 171.

57 Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1980, p. 71.

58 Elisabeth Scheiber se penche en particulier sur l'épisode « des mannequins » dans *Aucun de nous ne reviendra*. Ce bref chapitre se construit sur l'alternance de deux scènes. D'une part, la vision – précise et détaillée jusqu'aux limites du supportable – d'un groupe de cadavres, gelés, « rangés les uns contre les autres » (*Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 29) dans la neige du camp ; d'autre part, la description d'un souvenir d'enfance, apparemment étranger à la situation initiale et entièrement joué dans un contexte urbain, ordinaire : Delbo raconte que des hommes déchargent sur un trottoir des mannequins pour la vitrine d'un magasin. Entre les deux scènes, un lien troublant s'établit, la vue des mannequins nus renvoyant le narrateur à la vision des cadavres du camp ; dans ce jeu d'échange, c'est justement le trouble perceptif qui produit la superposition entre les corps morts de la première scène et les mannequins de la seconde. Se superposant à l'image des pantins, les cadavres deviennent eux-mêmes des « objets », et le narrateur arrive ainsi à communiquer l'effet de « déshumanisation » produit par le camp. Cette vision double contribuerait, selon Scheiber, à rendre l'atmosphère du chapitre « irréaliste », sinon explicitement « surréaliste ». Le motif du mannequin, de la statue ou de l'automate apparaît d'ailleurs de façon récurrente dans les œuvres du surréalisme, aussi bien littéraires, photographiques ou picturales. « *The recourse to mannequins als serves to highlight the surreal and unreal quality of Delbo's vision, one that she would wish to interpret any other way than as real bodies frozen in the concentration camp. In creating the mannequin metaphor, Delbo creates a paradoxical and effective double-vision. She allows the reader a certain distance to the material she is representing since she is not describing the exact scene with plain language. Rather, she provides a view as she perceived it and as it can be seen by an outsider to this world. This indirect mode of representation is perhaps more effective because of the jarring juxtaposition of the ordinary and the horrific, reminiscent of surrealist paintings* », Elisabeth S. Scheiber, « *Tout cela n'est que souvenir rapporté: Representing and Reconstructing Memory in the Work of Charlotte Delbo* », *Dalhousie French Studies*, 81, 2007, pp. 77. Veronica Zangl, pour sa part, qualifie l'œuvre de Delbo de « fantasmagorique » ; c'est exactement ce caractère chimérique de la prose qui contribuerait en mesure majeure à restituer le climat général et, pour ainsi dire, la *réalité* du camp : « There are long passages, where the text reads like a phantasmagoria, although this does not

D'ailleurs, l'auteure elle-même nous avertit du caractère particulier, irréel sinon ouvertement fantastique, de l'expérience d'Auschwitz. Dans un court texte inédit, écrit en 1946 et intitulé « La réalité du fantastique », Delbo revient en effet sur des thèmes importants, qui feront ensuite, dans la trilogie et puis dans *Spectres, mes compagnons*, l'objet d'une réflexion et d'une élaboration littéraires plus étendues : la dissolution de la vie intellectuelle et imaginative à Auschwitz, le dédoublement du moi, l'importance de la littérature pour dire l'horreur du camp. Plus important encore, le fait que l'auteure se penche sur ses modèles et ses propres passions littéraires, décrivant en détail la façon dont les héros de ses lectures ont façonné sa conscience de « femme-qui-lit ». Au camp, toutefois, cette « femme-qui-lit » devient une « femme-qui-avait-lu », et qui assiste désespérée à la désagrégation de ses souvenirs : les livres et les personnages ne peuvent résister que dans l'espace du dehors, dans la vie d'autrefois, « dans le climat humain qui est celui de l'humanité même ».⁵⁹ Seul un personnage résiste dans l'horreur d'Auschwitz : Maldoror, le héros terrible et polymorphe des *Chants* homonymes. Retenons donc cette allusion à *Maldoror*. Par sa forte puissance transgressive, sa bizarrerie et sa violence, l'ouvrage de Lautréamont semble en effet être le seul modèle capable de rendre compte de la « réalité » cauchemardesque du camp :

Rien ne résistait. Ni Stendhal, ni Molière, ni Shakespeare. – Hamlet était puéril –. Ni aucun autre. Dante lui-même se décolorait à cette réalité qui surpassait ses visions les plus terrifiantes. Rien ne résistait.

Rien ? Si. Le Maldoror.

Rien des autres n'était assez fort pour ne pas succomber à l'horreur. Maldoror supportait l'horreur. Au moins gardait-il sa violence plastique, sa puissance, son efficacité bouleversante.

Alors j'ai su la vérité du fantastique. Pourquoi seul le fantastique était-il « à la hauteur » de cette réalité où nous étions ? Est-ce parce qu'il ne connaît pas de limites ? Peut-être aussi parce que cette réalité-là était fantastique.

La puissance de suggestion et la violence d'invention n'avaient vérité que dans ce livre qui est d'imagination.

raise doubts about the credibility of the text – on the contrary. The perceptions of reality as [...] unreal [...] re ultimately attempts to describe the event in its extreme mode of appearance [...] », Veronika Zangl, « Autobiographies and Autobiographical Writing after the Shoah », *Jewish Studies Quarterly*, Vol. 9, 2002, p. 137.

59 Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (251), « La réalité du fantastique », avril 1946, *Bulletin de la Guilde du Livre*, 3 feuilles multigraphé, document inédit.

Mais si un Lautréamont ressurgi pouvait rendre, dans une œuvre pour l'homme-qui-lit revenu, cette réalité incroyable, faire avec la matière de la réalité ce qu'a fait le Lautréamont du Maldoror avec la matière du fantastique et l'imaginaire, celui-là laisserai t [*sic*] aux hommes-qui-liront, le témoignage d'une époque, d'une réalité que des hommes de chair et de faiblesse ont vécu[es] (car ils n'étaient plus hommes-qui-lisent). Et ce témoignage serait terrible.⁶⁰

Considéré comme une sorte de texte précurseur du surréalisme, le poème de Lautréamont est traditionnellement associé à l'univers du rêve, de la vision affreuse, du cauchemar. C'est notamment Le Clézio qui, en 1980, mettra en évidence la consonance entre le grand poème apocalyptique de Ducasse et la dimension onirique : l'ensemble des *Chants* n'est pour Le Clézio que « la tentative de reconstitution d'un long rêve », caractérisée par une impression d'étrangeté et d'exclusion, et par un langage brisé, fragmenté, « tantôt dérisoire, tantôt grandiloquent ». « La violence des images, [...] la rapidité des impressions et ce glissement caractérisé de la métaphore à la métamorphose » :⁶¹ tout semble suggérer, dans le poème, le monde du rêve. D'ailleurs, en 1949, trois années après la rédaction de l'article delbotien, Maurice Blanchot consacre à *Maldoror* un essai célèbre, qu'il remanie et publie en livre en 1963, associé à l'essai « La raison de Sade ». Dans son texte, Blanchot souligne « la tragédie centrale du jour et de la nuit »⁶² qui se joue dans *les Chants*, ainsi que le pouvoir visuel, plastique du langage ducassien – ce que Delbo avait qualifié d'« efficacité bouleversante ». Allégorie du mal radical, *les Chants* inaugurent d'après Blanchot un nouveau genre de romanesque, qui expulse et excède toutes les conventions du genre narratif habituel, et met plutôt en place « le mouvement d'une immense *mémoire rêvante*, mère *plastique* des *cauchemars* et de certains tableaux ».⁶³ Quelques pages plus loin, tout le poème est comparé à une sorte de rêve élargi, au sens que ce terme prend dans la philosophie de Blanchot. Rêve comme espace où la nuit veille, où le sommeil prend vie et se fait finalement langage : « mais si le sommeil est la lucidité prisonnière, s'il est la stupeur du fond du sommeil, s'il est le rêve, comment ne pas reconnaître dans *Maldoror* l'œuvre la plus imprégnée de sommeil, celle qui représente le plus fortement la tragédie de la lutte paralysée au sein de la nuit ? ».⁶⁴

60 *Ibid.*

61 Jean-Marie Le Clézio, « Le Rêve de Maldoror », *La Nouvelle Revue Française*, n° 329, 1980, pp. 126-147, repris in Maurice Blanchot, Julien Gracq, Jean-Marie Le Clézio, *Sur Lautréamont*, Paris, Éditions Complexes, 1987, pp. 67-68.

62 Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 138

63 *Ibid.*, p. 107.

64 *Ibid.*, p. 118.

Directement ou non, le grand poème de Lautréamont fournit à Delbo la clé de cette énigme qu'est la représentation littéraire du camp. Ce n'est qu'à travers le filtre de ce « fantastique » authentiquement onirique que l'auteure projette et enfin arrive, dans sa trilogie, à restituer, sur la page écrite, la violence inouïe d'Auschwitz. La réalité du camp réclame à grands cris le recours à un procédé de transfiguration littéraire. Mais ce qui est surtout important de souligner ici, c'est que cette « transfiguration » correspond chez Delbo à l'usage d'une modalité authentiquement *onirique* du dire : l'allusion à *Maldoror* vaut surtout en ce qu'elle permet d'indiquer le « mode » choisi et pratiqué en priorité par Delbo dans sa refiguration discursive du monde d'Auschwitz. Transmis par le discours intelligent du récit, la réalité du camp ne peut que s'appuyer sur un « fantastique » lautréamontesque, c'est-à-dire sur un genre de narration qui fait du *songe* sa condition préalable, son principe morphologique, son principal référent rhétorique. Ce n'est que par cette tricherie, cet artifice purement poétique, que le discours peut enfin arriver à communiquer aux lecteurs, aux hommes-qui-liront, « ce qui est étranger, anormal, ce qui met le monde de la veille au-dehors » :⁶⁵ autant de qualifications qui s'appliquent, pour Delbo, tant au rêve qu'à l'autre-monde d'Auschwitz.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cette allusion à Lautréamont – et à un Lautréamont sans doute très blanchotien – deviendra en quelque sorte évidente dans les récits de rêve de Delbo. Ceci confirme par ailleurs, s'il en était encore besoin, le caractère véritablement onirique du « fantastique » convoqué par Delbo dans l'article de 1946. Comme dans *les Chants*, l'espace du discours est entièrement occupé, dans les récits de rêve, par l'imagerie tératologique des poulpes/pieuvres, par le sens d'un dégoût « visqueux », par la cadence vertigineuse et par la force visuelle du lexique. Un principe théorique se fait donc parole. Dans un certain sens, chez Delbo, Lautréamont joue le même rôle que Kafka chez Levi : dans l'un comme dans l'autre cas, le point critique repose sur l'impasse représentationnelle posée par l'expérience de l'extrême, et sur l'étrange concordance qui se crée entre littérature, violence et onirisme.

D'ailleurs, il ne s'agit pas d'un cas isolé. Dans les récits de déportation des années 1940, le camp s'offre souvent au regard du lecteur comme une vision infernale. L'énumération de détails atroces, l'éclat visuel des images, la caractérisation hyperbolique des personnages, décrits comme des monstres, des êtres pas tout à fait humains qui s'entassent en une foule, en une masse fourmillante et imprécise, et s'agitent dans un univers inquiétant : tout cela ne fait qu'exaspérer le caractère véritablement cauchemardesque de l'énonciation littéraire. Sorte de *Traumbild* aux confins incertains, le camp se détache sur la page avec la puissance obsessionnelle, hypnotique et véritablement hallucinatoire des œuvres d'un Bosch ou d'un Brueghel :

Si tout à coup la salle s'éclairait, on verrait un enchevêtrement de loques zébrées, de bras recroquevillés, de coudes pointus, de mains mauves, de pieds immenses ; des bouches ouvertes sur le plafond, des visages d'os couverts de peau noirâtre avec les yeux fermés, de crânes de mort, formes pareilles qui ne finiront pas de se ressembler, inertes, et comme posées sur la vase d'un étang. On verrait aussi des solitaires, assis, des fous tranquilles et mâchant dans la nuit le biscuit des chiens, et d'autres, devant la porte, piétinant sur place, courbés sur leur ventre.⁶⁶

Dans cette page d'Antelme, nous retrouvons sans doute l'écho de la peinture flamande, et en particulier de ses grandes visions tourmentées, qui donnent à voir le rêve d'une manière immédiate et obsessive. L'atmosphère douce de la nuit des prisonniers se dissout, et laisse plutôt surgir les images d'une souffrance délirante et mélancolique. La prolifération des figures, la fragmentation du corps en débris isolés et démesurés : tout nous ramène en quelque sorte aux grands tableaux de Bosch,⁶⁷ peintre des tentations et des supplices. La métaphore picturale devient d'ailleurs explicite – bien qu'en négatif – dans un autre texte contemporain, *Der Totenwald* de l'écrivain allemand Ernst Wiechert :

Wenn in der Frühe, Ende August noch in der Dämmerung, die Tausende zum Morgenappel zogen, gebeugt und frierend, im strömenden Regen, im Schlamm * des Platzes, der ihnen bis über die Knöchel reichte, viele an langen Stöcken, um sich aufrecht zu halten, manche schwer krank auf den Schultern der Kameraden, manche auf behelfsmäßigen Bahren; wenn der Wind die Nebelfetzen um die Kolonnen trieb, sie einhüllend und wieder in das bleiche Licht entlassend; wenn am Fuß eines der Bäume oder eines Lichtmastes ein Sterbender lag, das schon jenseitige Gesicht dem

66 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, [1947] 1957, pp. 238-239.

67 L'univers figuratif de Bosch a été souvent comparé à l'univers du rêve. André Chastel voyait par exemple dans *La Tentation de saint Antoine* la représentation du « songe du mélancolique ». Voir : André Chastel, *La tentation de Saint Antoine ou le songe du mélancolique*, [1936] in Id., *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978. Plus récemment, le psychiatre américain J. Allan Hobson et l'historien de l'art Hellmut Wohl ont souligné le caractère véritablement « onirique » du langage de Bosch. Selon les deux universitaires, c'est d'un point de vue essentiellement formel, architectural, syntaxique, que les œuvres du grand peintre néerlandais seraient en effet assimilables aux rêves : « [Le opere di Bosch sono] un vero e proprio manuale dei tratti formali distintivi dei sogni. [...] È questa interpretazione del fantastico come se sgorgasse direttamente dal naturale – e come se a esso fosse inestricabilmente avvinto – a conferire all'immagine la sua plausibilità onirica », J. Allan Hobson, Hellmut Wohl, *Dagli angeli ai neuroni. Arte e la nuova scienza dei sogni*, traduction de Sebastiano Pezzani, Fidenza, Mattioli 1885, 2005, p. 19ss, édition originelle : *From Angel to Neurones. Art and the New Science of Dreaming*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005. En français : « [Les œuvres de Bosch] sont une véritable anthologie des traits formels qui caractérisent les rêves. [...] C'est précisément cette interprétation du fantastique comme s'il jaillissait directement de la nature – et comme s'il était inexorablement captivé par elle –, qui confère à l'image sa plausibilité onirique ». [C'est nous qui traduisons].

Morgenschein preisgegeben: dann war das Ganze wohl ein Bild der Verfluchten, aus einer Unterwelt wie ein Spuk hervorgetaucht, oder eine Vision aus einer Hölle, an die kein Pinsel eines der großen Maler, keine Nadel eines der großen Radierer heranreichte, weil keine menschliche Phantasie und nicht einmal die Träume eines Genies an eine Wirklichkeit heranreichten, die ihresgleichen nicht in Jahrhunderten, ha vielleicht niemals gehabt hatte.⁶⁸

À la lumière du jour et du réveil, le prisonnier se trouve face à une réalité qui, de par sa bizarrerie radicale et pourtant banale, habituelle, quotidienne, présente tous les signes d'un objet monstrueux, imaginaire. C'est d'ailleurs le mouvement de négation qui confère à cette scène l'étrange irréfutabilité des rêves : le camp est une vision infernale, mais aussi une vision inédite, qui échappe à toute coordonnée référentielle ordinaire. Plus qu'un tableau, plus qu'un véritable *songe*, le camp est une réalité cauchemardesque sans précédents, exceptionnelle s'il en est. Rien d'étonnant, alors, à voir les écrivains de témoignage faire recours aux instruments figuratifs propres au rêve : par sa discontinuité vis-à-vis de la logique diurne, le rêve peut enfin suggérer une sorte de moyen de naturalisation de l'extravagant. Évoquant l'absurde cauchemardesque, les auteurs représentent ainsi le quotidien réel, et pourtant brutalement hors-norme, du camp.

Dans ce contexte général, Semprún seul fait exception. En ce qui concerne l'œuvre du romancier franco-espagnol, « l'onirisme » du style reste un élément très limité, sinon complètement absent du récit. Le narrateur fait sans cesse référence au caractère « irréel » de son récit, mais c'est justement cette explicitation qui soustrait l'écriture de Semprún à toute ambiguïté.⁶⁹ En ce sens, dans ses textes, le rêve ne se traduit pas, comme chez Levi ou Delbo,

68 Ernst Wiechert, *Der Totenwald*, München, Langen Müller, [1946] 1979, pp. 55-56. En français : « Quand, au petit jour, vers la fin d'août, dans une demi-obscurité, ils arrivaient par milliers pour l'appel du matin, courbé, transi, sous des torrents de pluie, dans la boue de la place qui leur montait au-dessus des chevilles, plusieurs appuyés sur de longs bâtons pour pouvoir se tenir debout, maints autres, gravement malades, portés sur les épaules de leurs camarades, d'autres encore sur des civières réglementaires ; quand le vent balayait des traînées de brouillard le long des colonnes, les enveloppant un instant pour les livrer de nouveau à la lumière blafarde ; quand, au pied d'un arbre ou d'un poteau de projecteur, un mourant restait étendu, le visage déjà touché par l'au-delà, offert aux lueurs du matin : tout cela formait véritablement un tableau des maudits, surgissant comme un spectre de quelque royaume infernal, ou bien la vision d'un enfer qu'aucun pinceau de grand peintre, aucun burin d'un maître de la gravure n'atteignit jamais, car aucune imagination humaine et pas même les rêves d'un génie n'approchèrent cette réalité qui, dans les siècles des siècles, n'eut ni n'aura peut-être jamais rien de comparable. », Ernst Wiechert, *Le Bois des morts*, traduit de l'allemand par Blaise Briod, Paris, Egloff, 1947, pp. 108-109.

69 Une fois de plus, citons Caillois : « Une troisième condition est qu'il ne convient en aucun cas d'annoncer au lecteur qu'il s'agit d'un rêve : tout serait perdu s'il en était averti. Il importe cependant d'introduire l'insolite. Sans une telle intrusion, le lecteur n'aurait pas le moyen de s'apercevoir qu'il ne s'agit pas d'un récit qui, comme la plupart, raconte des aventures présentées comme réelles », Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, cit., p. 129.

par une référence formelle, mais il joue tout au plus le rôle de *signe* explicite, de référence métaphorique clairement adoptée par l'auteur pour énoncer le caractère inconcevable de son expérience. Si le récit de Semprún est irréaliste, comme le prétend avec éloquence le même narrateur, cet irréalisme ne s'exerce pas au niveau du discours, mais plutôt à celui de la *sémiose*. Comme nous le verrons plus tard, le rêve n'est évoqué ici que par rapport à son potentiel référentiel ; il est utilisé comme un symbole, dont la narration elle-même indique à tout moment le pouvoir associatif par rapport à l'objet qu'il désigne. Si irréalisme il y a chez Semprún, il se situe non plus dans l'espace de la rhétorique, du schéma stylistique, mais plutôt dans l'espace sémantique de la relation entre signe et sens.

D'ailleurs, le niveau purement formel de l'onirisme a lui aussi, implicitement, une puissance sémantique : il correspond, selon les critères du travail inférentiel, à la crise systémique de toute logique ordinaire, c'est-à-dire au trouble induit, dans leur perception du réel, chez les prisonniers du camp. Se posant comme absolument irrationnel, le camp se soustrait à toute coordonnée de lecture et déchiffrement « normal » du monde. L'irréalisme fondamental de l'évocation peut être ainsi révélateur de la nature insaisissable, irrationnelle, de cette expérience. En ce sens, l'onirisme du style est un premier indice de la rupture qui se serait produite, dans le camp, entre l'homme, le monde et le langage. Toute opération représentative, d'un point de vue littéraire, en est par conséquent frappée, détournée, radicalement mise en cause. Confrontée à l'empirie des camps d'extermination, la littérature se voit à la fois contestée et reconnue dans ses tentatives de reproduction, de sauvegarde et de transmission du réel. Cela a notamment des répercussions au niveau de la représentation, des stratégies techniques d'évocation et de mise en présence de ce même réel. Comme nombres de critiques l'ont justement montré, une fracture se manifeste dans les œuvres de témoignage entre la réalité et le sujet qui en rend compte, et le problème du lien à construire entre la littérature et la vie rejoint celui – classique – de la mise en forme de l'expérience. Dans ce contexte, « l'effet de réel » ou de « vraisemblance », inhérents au roman classique, cèdent souvent la place à un récit qui refuse toute illusion mimétique et qui s'ouvre par contre au domaine flou de la vision spectrale ou fantasmagorique. L'expérience « exceptionnelle » du camp parvient donc à devenir « littérature » aussi parce qu'elle fait appel, de façon évidente, aux ressources d'une *forme* irréaliste, à savoir d'une *diction* qui touche aussi, à plus d'un titre, à l'esthétique de l'onirisme, et comprend un élément visionnaire non négligeable. Pour tenter d'arracher l'expérience de l'extrême au champ de l'indicible, l'une des stratégies adoptées par la littérature est donc celle d'exhiber son aspect rhétorique, notamment dans des formes de diction puissamment antinaturalistes. En ce sens, le recours au rêve est, du point de vue du style grammatical et figuratif, l'un des « dispositifs de jeu et de

distanciation discursifs »⁷⁰ dont la littérature se sert pour essayer d'exposer, de mettre en présence, la réalité insoutenable des camps.

La littérature concentrationnaire retrace, de ce point de vue, les étapes du cheminement qui a conduit l'esthétique romanesque à prendre ses distances vis-à-vis de l'illusion mimétique, pour se tourner plutôt vers des modèles ouverts à la non-correspondance entre réalisme formel et vérité représentative. Comme Philippe Mesnard l'a dit, « de nombreux aspects des textes de ce *corpus* font songer aux bouleversements enregistrés par la littérature depuis le tournant du XX^{ème} siècle, de James à Woolf et à Kafka ». ⁷¹ La vérité des camps appelle sans cesse, et contre toute attente, au registre de la fiction, et notamment aux outils formels du style « onirique ».

Entre romanesque onirique et poétique des rêves.

Partant de ces sources, il est possible de tracer un parcours théorique et historique qui mette en évidence les liens entre rêve et forme littéraire dans l'Europe de l'après-guerre. Une fois encore, le recours à des textes *autres*, latéraux, faisant office de littérature secondaire, peut éclairer d'une lumière particulière le plan de l'analyse textuelle et celui, plus général, de la spéculation théorique.

Une première confirmation de nos idées nous est donnée par l'exemple de Jean Cayrol. Déporté à Mauthausen en 1942, libéré en 1945, Jean Cayrol est l'un des premiers à avoir articulé une réflexion sur la littérature autour de son expérience concentrationnaire. S'opposant à l'exploitation romanesque de l'expérience concentrationnaire, Cayrol se tourne plutôt vers un art imaginaire, et devient ainsi l'auteur non pas des récits de déportation, mais des fables de retour où le camp ne subsiste que sous forme de souvenir, élément du passé dont l'ombre se projette sur le présent. Dans ce contexte, toute prétention de réalisme cède le pas à une esthétique du perturbant, et le témoignage ne se réalise en effet qu'à partir d'un détournement par le genre de la fiction. Le cycle fictionnel de cet auteur raconte moins la déportation que le retour et la survie après Auschwitz : c'est en ce sens que l'art verbal cayrolien est un art de la « revenance ».

Par-delà ses œuvres romanesques, Cayrol s'engage dans une réflexion sur la *littérisation* de l'expérience concentrationnaire aussi d'un point de vue plus abstrait, et il se fait donc le théoricien de ce qu'il a choisi d'appeler « art lazaréen ».

En septembre 1949, il publie dans *Esprit* un article intitulé « D'un romanesque

70 Georges Molinié, *La littérature des camps : pour une approche sémiotique*, in Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy, *Les Camps et la littérature, une littérature du XX^{ème} siècle*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 2^{ème} édition, revue et modifiée, pp. 30-31.

71 Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 82, 2007, p. 28.

concentrationnaire », ⁷² dont l'histoire éditoriale est désormais célèbre et particulièrement riche en suggestions. En 1950, l'essai est repris, sous le titre de « Pour un romanesque lazaréen », dans un petit volume intitulé *Lazare parmi nous*, une œuvre qui, selon Roland Barthes, opérerait « la première jonction entre l'expérience des camps et la réflexion littéraire ». ⁷³ Se donnant comme un plaidoyer en faveur d'un nouvel art du roman, l'article est en effet l'un des premiers textes à envisager de manière théorique les problèmes soulevés dans le domaine littéraire par la « plus grande tuerie d'âmes de tous les temps ». ⁷⁴

Il est significatif, par ailleurs, que le texte d'*Esprit* figure dans le livre aux côtés d'un autre article, originairement paru dans *Temps modernes* en 1948, et intitulé « Les rêves concentrationnaires ». ⁷⁵ On devine déjà l'importance, pour notre étude, de ces « ébauches d'essais » : la conception d'une nouvelle littérature sur le camp y est discutée sous un angle tout particulier, et la problématique esthétique s'entremêle subtilement avec une visée plus large, touchant aux champs de l'ontologie et de la psychologie. La littérature lazaréenne qu'envisage Cayrol est en effet constitutionnellement liée au phénomène du rêve, le camp correspondant, pour cet auteur-témoin, à une expérience de l'irrationnel, mais aussi de l'image : autant refuge qu'espace d'altération et de fragilisation ultérieure de l'individu, le songe joue ainsi un rôle de premier plan dans la vie du prisonnier et ensuite du survivant. De plus, l'expérience du camp est associée par Cayrol à l'univers irréaliste du rêve dans son intégralité : dans les scènes des appels, ou dans les cérémonies expiatoires, « le grotesque, l'effrayant, l'absurde se mêlaient » ⁷⁶ et la « féerie noire » ⁷⁷ du camp introduit ainsi une fêlure définitive dans la perception et dans l'essence même du réel. Du songe de salut au rêve de retour, du rêve éveillé à l'impression d'irréel, dans « Les rêves concentrationnaires », toute une phénoménologie de la vie imaginative du prisonnier s'esquisse, qui méritera plus tard une attention particulière. Ce qu'il est important de souligner ici pour le moment, c'est que, dans le manifeste du romanesque lazaréen, cette phénoménologie va de pair avec l'élaboration d'une poétique, et se charge donc d'une valeur esthétique.

Dans le contexte particulier de l'après-guerre, expérience onirique et théorie littéraire se trouvent tout à coup associées. Si le camp correspond à l'expérience de l'irréel, se donnant

72 Jean Cayrol, « D'un romanesque concentrationnaire », *Esprit*, n° 159, septembre 1949, pp. 340-357.

73 Roland Barthes, Postface à *Les Corps Étrangers*, de Jean Cayrol [1964], *Le Bruissement de la Langue, Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

74 Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », *Lazare parmi nous* in Id., *Œuvre lazaréenne*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 823.

75 Id., « Les rêves concentrationnaires », *Les Temps modernes*, n° 36, septembre 1948, pp. 520-535, puis repris dans *Lazare parmi nous*, in Id., *Œuvre lazaréenne*, cit.

76 Id., « Les rêves concentrationnaires », *Œuvre lazaréenne*, cit. 773.

77 *Ibid.*

d'emblée comme ce qui échappe à l'imagination, l'art littéraire doit se tourner, lui aussi, vers le domaine de l'irréalisme, cherchant ainsi à reproduire le sens de déracinement et la perte de réel vécus par le prisonnier. Loin de se référer au choix d'un genre, le terme de « romanesque » prend dans le manifeste de Cayrol un sens plutôt figuré, qualifiant ce qui est « extra-ordinaire », merveilleux ou fabuleux. Comme nombre de critiques l'ont signalé,⁷⁸ l'analyse de Cayrol montre très clairement l'importance qu'il attribue à la fiction, et plus précisément au merveilleux, dans l'élaboration du témoignage littéraire. La littérature lazaréenne, art « de miséricorde et [...] de réminiscence »,⁷⁹ est ainsi, en premier lieu, une littérature du « merveilleux » : « Nous pouvons apercevoir, schématisés mais déjà apparents, le deux termes de cette littérature : le merveilleux ou le féérique ».⁸⁰

Cayrol utilise sans doute les deux termes d'une façon impropre ; et pourtant, d'un point de vue historique, il est important de souligner le lien étroit qu'il établit entre le caractère fabuleux de cette littérature et les rêves. Le « merveilleux » de Cayrol est ainsi en premier lieu un merveilleux « onirique ». Par-delà sa détermination pour ainsi dire génétique, il en possède aussi les attributs essentiels, tel par exemple l'absence d'étonnement :

L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen ; on vit assez facilement ce qui se présente sans se poser la moindre question. [...] Rien ne sera plus *surprenant* ; chaque situation peut apparaître ou disparaître, se reformer ou se déformer, en dehors de l'être qui les vit, dans une sorte d'incantation qui est le propre de cette magie lazaréenne diffuse.⁸¹

Ce manque de stupeur est à bien des égards un trait propre au rêve. Il s'agit d'un des caractères les plus étudiés par les onirologues de toutes les époques, étroitement lié au retrait de l'auto-conscience dont on fait l'expérience pendant le sommeil. Citant Spitta et Maury, Freud se réfère à cette absence par exemple dans son *Interprétation des rêves* : dans la nuit, se produirait une suppression ou un ralentissement de la conscience du moi, d'où viendrait « [die] Unmöglichkeit des Erstaunens », « l'impossibilité à s'étonner »,⁸² ainsi que l'effacement de tout sens moral.

78 Voir par exemple : Marylène Duteil, *L'imagination au secours de l'inimaginable : Robert Antelme et Jean Cayrol*, in Daniel Dobbels et Dominique Mocond'huy, *Les Camps et la littérature du XX^{ème} siècle*, cit., pp. 249-274.

79 Jean Cayrol, « Pour un romanesque lazaréen », *Œuvre lazaréenne*, cit., p. 823.

80 *Ibid.*, p. 807.

81 *Ibid.*, p. 809.

82 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cit., p. 63 et *L'interprétation des rêves*, cit., p. 85.

Ce manque d'étonnement serait d'ailleurs, d'un point de vue plus spécifiquement littéraire, l'une des conditions fondamentales du style onirique selon Caillois : la « magie diffuse » décrite par Cayrol recoupe ainsi la théorie de l'« insolite » onirique telle qu'elle est évoquée par le critique-sociologue dans son essai *L'incertitude qui vient des rêves*. L'univers des songes littéraires y est décrit comme un monde étrange, et paradoxalement dépourvu de tout étonnement. « Il faut un insolite qui apparaisse en même temps nécessaire, une stupéfaction initiale qui fasse que rien ensuite ne soit capable d'étonner, qui déclenche sur-le-champ un inéluctable automatisme. Si l'auteur veut donner l'impression du rêve, la première condition est que, dans son récit, le surprenant cesse de surprendre ».⁸³ La formule de l'onirique proposée par Caillois semble donc en tout point s'accorder à la théorie cayrolienne du récit de *Lazare*. Dans les deux cas, de plus, la référence à Kafka permet de rendre à ces assertions une certaine épaisseur historique, ainsi que leur potentiel programmatique. Le style onirique tel qu'il est décrit par Caillois, style susceptible de façonner un univers halluciné et pourtant doué d'une « cohérence sans fissure »,⁸⁴ atteindrait l'apogée de son intensité chez Kafka, notamment dans des romans tels que le *Procès* ou le *Château*. De même, comme Coquio l'a amplement illustré, « Pour un romanesque lazaréen » peut être considéré comme un hommage à l'auteur pragois, dont l'œuvre fut pour Cayrol, plus explicitement que pour Levi, une véritable « grille de lecture » de son expérience de déporté.⁸⁵

83 Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, cit., p. 129. Ailleurs, dans le même livre : « [...] la loi fondamentale du rêve est qu'on ne s'y étonne pas », cit., p. 53.

84 *Ibid.*, p. 131.

85 Voir : Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 285ss. Coquio cite un interview avec Jean-Pierre Salgas datant de 1984 : « Je vivais à tel point dans un monde que, quand je suis arrivé à Mauthausen, j'ai crié : 'enfin, voici Kafka, voici *La Colonie pénitentiaire* ! », Jean-Pierre Salgas, « Jean Cayrol : 'Kafka, mon frère aîné' », *La Quinzaine littéraire*, n° 413, 16-31 mars 1984. Par ailleurs, dans une évocation de 1982, Cayrol affirme avoir déjà abordé le camp « en fidèle lecteur de Kafka », Jean Cayrol, *Il était une fois Jean Cayrol*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 97. L'image de Kafka comme « apôtre » et annonciateur de la Shoah est d'ailleurs destinée à exercer une influence durable dans la pensée européenne. Dans *Le silence et le poète*, George Steiner est l'un des premiers à affirmer cette idée, soulignant le pouvoir étrangement prophétique des œuvres kafkaïennes : « Son oreille, plus humble et plus sensible que celle des autres hommes, surprit au cœur de l'Europe le tumulte d'un jargon de mort, non d'une manière vague et allégorique, mais avec la précision d'une prophétie. Du cauchemar vrai de *La Métamorphose* s'imposa le fait que le terme *Ungeziefer* (« vermine ») en viendrait à désigner des millions d'hommes. Le sabir bureaucratique du *Procès* et du *Château* est devenu monnaie courante dans la vie du troupeau que nous sommes. Dans *La Colonie pénitentiaire*, la machine de torture se révèle être aussi une presse d'imprimerie. En bref, Kafka devina Buchenwald derrière le bois de hêtres. Il comprit, comme si le buisson s'embrasait de nouveau sous ses yeux, que l'Europe était promise à l'avitissement, que le langage se prêterait en partie à l'horreur et en sortirait diminué », George Steiner, *Le langage et le poète*, in Id., *Langage et silence*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Les Belles Lettres, [1967] 2010, pp. 71-72. De même, Brecht notait à propos de Kafka : « Bei ihm findet sich in merkwürdigen Verkleidungen vieles Vorgeahnte, was zur Zeit des Erscheinens der Bücher nur wenigen zugänglich war. Die faschistische Diktatur steckte den bürgerlichen Demokratien sozusagen

Le merveilleux lazaréen est ainsi spécifiquement un merveilleux de *songe* : il puise ses références dans la grande littérature onirique du début du siècle, et est dans un rapport de proximité, de voisinage et solidarité essentielle avec l'expérience des rêves concentrationnaires. La littérature projetée par Cayrol déploie ainsi devant le lecteur un univers pris dans une zone d'ambiguïté, de suspension entre le réel et le rêve, entre le merveilleux ou l'extraordinaire et l'inimaginable. Dans ce monde, la frontière entre les deux plans de la réalité est totalement brouillée, et en cela le romanesque lazaréen bouleverse les catégories, les qualifications et les hiérarchies qui fixent la forme du témoignage de déportation classique. Se donnant comme art du merveilleux, où les contraires s'inversent pour se rejoindre, où ce qui est réel semble irréel, le romanesque de Cayrol se rapproche plutôt des catégories du fantastique,⁸⁶ ou plus en général d'une littérature puissamment anti-mimétique ou « contre-réaliste ».⁸⁷

Refusant le réalisme et ses conséquences, la littérature testimoniale préférerait donc convoquer le registre déréalisant, allégorique ou grotesque, de la fable psychique.

in den Knochen, und Kafka schilderte mit großartiger Phantasie die kommenden Konzentrationslager, die kommende Rechtsunsicherheit, die kommende Verabsolutierung des Staatsapparats, das dumpfe, von unzugänglichen Kräften gelenkte Leben der vielen einzelnen. Alles erschien wie in einem Alpdruck und mit der Wirrheit und Unzulänglichkeit des Alpdrucks », Bertolt Brecht, *Über die moderne tschechoslowakische Literatur, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt am Main, 1988-2000, Vol. 22, p. 37. En français : « Nous trouvons [chez Kafka] des déguisements étranges, préfigurant beaucoup de choses qui, à l'époque de la publication de [ses] livres, n'étaient pas très évidentes. La dictature fasciste avait pour ainsi dire pénétrée jusqu'à la moelle des démocraties bourgeoises et Kafka décrivit, avec son pouvoir d'imagination magnifique, les camps de concentration, l'instabilité du droit, l'absolutisme de l'apparat étatique à venir, ainsi que les vies mornes, mues par des forces inaccessibles, de nombreux individus isolés. *Tout apparaît comme un cauchemar, avait le caractère confus et inaccessible propre aux cauchemars* ». [C'est nous qui traduisons]. Il est intéressant de noter que, partant d'une perspective radicalement différente, les deux écrivains arrivent en quelque sorte à la même conclusion. Brecht et Steiner font tous les deux allusion au caractère explicitement *cauchemardesque* des œuvres kafkaïennes. Kafka serait ainsi le prophète de la catastrophe aussi parce qu'il anticipe, dans ses créations, l'atmosphère de rêve angoissé qui dominait partout en Europe, à l'époque des régimes totalitaires.

86 C'est encore Duteil qui évoque la parenté entre récit de témoignage et littérature fantastique, mais en mettant en lumière, de plus, l'aspect contradictoire de cette alliance : « Le romanesque lazaréen se rapproche en cela des récits fantastiques, comme le font également beaucoup de témoignages. Les liens thématiques et structurels entre le récit concentrationnaire et le récit fantastique seraient à développer tant ils sont nombreux. [...] Cependant un tel rapprochement entre le témoignage et le fantastique [...] peut choquer ou susciter une réaction d'hostilité dans la mesure où le témoignage a partie liée avec la vérité et que le monde qu'il décrit est réel. La lecture du récit fantastique diffère ainsi de celle du récit concentrationnaire, le contrat narratif repose sur d'autres exigences », Marylène Duteil, *L'imagination au secours de l'inimaginable : Robert Antelme et Jean Cayrol*, cit., p. 268.

87 Cette formule est utilisée notamment par Philippe Mesnard, qui a souligné à quel point la littérature de témoignage se démarque de la tradition réaliste moderne, pour accorder le ton de l'écriture à celui des narrations « irréalistes » : le corpus testimonial serait ainsi un « corpus instable [...] dont l'économie ne cède en rien à la dominante réaliste, transparente et omnisciente qu'impose la tradition réaliste moderne. [...] Une des questions, qui n'est pas seulement terminologique, concerne le réalisme : avec ce *corpus*, s'agit-il d'un contre-réalisme ? », Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », cit., p. 27.

L'univers concentrationnaire de Rousset est en ce sens une sorte de précurseur : le livre cite dès son exergue l'univers ubuesque d'Alfred Jarry, et la « profondeur des camps »⁸⁸ y émerge avec une netteté visuelle qui n'est pas sans rappeler, une fois encore, l'esthétique expressionniste. L'univers buchenwaldien est ainsi à maintes reprises comparé à un espace entièrement littéraire, « monde à la Céline avec des hantises kafkaïennes ».⁸⁹ Dans l'univers concentrationnaire, « Ubu et Kafka perdent les traits d'origine liés à leur histoire pour devenir des composants matériels du monde » :⁹⁰ à partir de là, la déréalisation s'étend partout et reviennent, comme chez Levi, les images stylisées du grotesque psychique, du monstrueux goyesque issu du sommeil de la raison. Ainsi, les infirmiers du camp sont des « mannequins comiques et agités »,⁹¹ les détenus, « surgis d'un univers kafkaïen »,⁹² sont des « pantins »⁹³ dont « les têtes rasées vacillent »,⁹⁴ et les murs du camp « suintent de lumière et grandissent hors de proportion ».⁹⁵

Au-delà de la référence évidente aux modes de la littérature de l'absurde,⁹⁶ ce qu'il importe de noter, c'est encore une fois l'interférence entre littérature et onirisme. Dans l'Europe des années 1940-60, un lien particulier semble se tisser entre l'univers des rêves et celui des formes littéraires issues de l'expérience des camps. Ayant donc Kafka comme figure centrale, cette parenté secrète s'établit, de prime abord, au niveau du schéma stylistique et du domaine figuratif. La littérature testimoniale bascule dans le champ du merveilleux – pour utiliser les termes de Cayrol – aussi et surtout parce qu'elle semble trouver dans le rêve une sorte de corrélat objectif. Pour exprimer le sens d'irréel, d'affaiblissement de la raison, l'art « lazaréen » se tourne vers les vastes archives de l'imagerie onirique. Loin de se limiter au seul cas de Cayrol, cette alliance esthétique traverse l'histoire littéraire du genre testimonial, révélant en creux ses tendances antiréalistes.

Ainsi, si l'auteur de *Lazare parmi nous* fait appel à l'onirisme littéraire, Charlotte Beradt en Allemagne s'engage à produire, dans les mêmes années, une poétique politique des

88 David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, [1946] 1965, p. 30.

89 *Ibid.*, p. 63.

90 *Ibid.*, p. 185.

91 *Ibid.*, p. 17.

92 *Ibid.*, p. 15.

93 *Ibid.*, p. 14.

94 *Ibid.*, p. 16.

95 *Ibid.*, p. 15.

96 Roland Barthes a été l'un des premiers à mettre en lumière le lien étroit entre littérature de l'absurde et littérature concentrationnaire : « Ainsi cette littérature de l'Empêchement, de la Réminiscence prolonge-t-elle la littérature de l'absurde, et il y a une bien grande parenté entre le Sisyphe de Camus et le Lazare de Cayrol, mais c'est une parenté de départ, de condition, d'histoire, et non de choix », Roland Barthes, « Un prolongement à la littérature de l'absurde », *Combat*, 21 septembre 1950 et in Jean Cayrol, *Œuvre lazaréenne*, cit., p. 762.

rêves. Publié à Munich en 1966, *Das Dritte Reich des Traums* est en effet le fruit d'une enquête longue et approfondie, conduite, entre 1930 et 1939, auprès de nombreux rêveurs allemands. Il s'agit d'une série de rêves rêvés « sur le vif » par des hommes et des femmes ordinaires, et dont l'ensemble s'articule comme un véritable observatoire des conditions de vie sous le régime nazi. Rassemblés en livre, ces épisodes oniriques ne se limitent pas, par ailleurs, à la simple dimension documentaire, mais ils se chargent d'une qualité supplémentaire, authentiquement esthétique et littéraire.

D'un côté, nous retrouvons ainsi, chez les rêveurs de Beradt, les modes et les images propres au « fabuleux » testimonial. Les rêves prennent tour à tour l'aspect de visions fantasmatiques,⁹⁷ d'allégories politiques ou encore de contes cruels, dirigés par les lois de l'absurde et par un ton à la fois tragique et parodique. Le style grotesque est porté à son comble dans l'apparition par exemple d'un Hitler-pitre,⁹⁸ l'une des figures stylisées qui peuplent les songes obsédants de ces rêveurs, nous renvoyant directement aux personnages esquissés, dans leurs œuvres d'un Rousset ou d'un Levi. De même, l'espace s'articule souvent selon les catégories de l'irréel et de l'illimité, étendue ouverte, aux limites incertaines, déformée par les effets d'un rétrécissement imprévu ou, au contraire, d'une extension extrême. En général, cet espace se construit donc par la médiation d'un élément fortement antiréaliste et hyperbolique, marqué par la multiplication des figures ou par un sens d'étouffement labyrinthique.⁹⁹ Ainsi, de même que dans le livre de Rousset, où les

97 « Da geht gerade neben diesem todbleichen ergreifenden Gesicht draußen vor dem Fenster ein blaues Licht auf, es schwebt langsam durchs Fenster herein, schwebt auf ihn zu, hüllt ihn ein, schwebt über den Diktierer und seine Klasse hinweg zu mir und verhüllt auch mich », Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, Berlin, Suhrkamp Verlag, [1966] 2016, p. 69. « Alors juste à côté de cet émouvant visage d'une pâleur mortelle, dehors, devant la fenêtre, s'élève une lumière bleue, elle entre en planant lentement par la fenêtre, plane jusqu'à lui, l'entoure, plane jusqu'à moi en passant au-dessus du dikteur et de la classe et me dissimule aussi », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, traduction de Pierre Saint-Germain, Paris, Payot, 2004, pp. 104-105.

98 « Aber nach einer Stunde erscheint Hitler. Er trägt hohe, lakkiert glänzende Schaftstiefel wie ein Dompteur, zerknitterte, aber weithin blinkende lila Satinhosen wie ein Zirkusclown », Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 104. En français : « Au bout d'une heure Hitler apparaît. Il a des bottes hautes et vernies comme un dompteur, et comme un clown un pantalon de satin lilas froissé mais scintillant », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 140.

99 Prenons par exemple le rêve d'une femme datant de 1934 et transcrit par Beradt dans le chapitre huitième de son livre : « Ich lande in einem Café, das unten vor dem Haus ist, mitten zwischen Tischen. Ich laufe in die inneren Räume, riesige Räume, bedeckt mit Hitlerbildern [...] Durch die witen Räume (ähnlich den Zoo-Festsälen), mit Hitlerbildern und wieder Hitlerbildern, laufen wir und schreiten taktmäßig. [...] Durch Korridore, wieder Säle mit Hitlerbildern, Hitlerbildern, laufen wir und rufen, rennen wir und schreien », Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., pp. 95-96. En français : « [...] J'atterris dans un café qui se trouve en bas de la maison, au milieu des tables. Je cours à travers les salons, d'immenses salons, couverts de portraits de Hitler. [...] À travers les vastes salons (qui ressemblent aux salles de fêtes du Zoo) tapissés de portraits de Hitler nous courons et nous marchons en cadence [...]. À travers des couloirs puis à nouveau des salles avec partout des portraits d'Hitler, nous courons et nous crions, nous galopons et nous hurlons », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., pp. 130-131.

murs semblaient prendre vie « grandissant hors de proportion », dans les rêves collectés par Beradt les parois s'écroulent, dévoilant ainsi toute la violence du régime et de ses mesures répressives :

Während ich mich nach der Sprechstunde, etwa gegen neun Uhr abends, mit einem Buch über Matthias Grünewald friedlich auf dem Sofa ausstrecken will, wir mein Zimmer, meine Wohnung plötzlich wandlos. Ich sehe mich entsetzt um, alle Wohnungen, soweit das Auge reicht, haben keine Wände mehr. Ich höre einen Lautsprecher brüllen: „Laut Erlaß zur Abschaffung von Wänden vom 17. des Monats.“¹⁰⁰

L'exagération, le grossissement, modes poétiques repris ici par le travail du rêve, font de cette transcription onirique un morceau aux allures très littéraires. En effet, l'auteur elle-même qualifie le héros de ce rêve de « grotesque et macabre »,¹⁰¹ faisant ainsi preuve d'une maîtrise pointue du lexique propre au domaine des lettres. En effet, les relations croissantes qui se tissent entre rêve et littérature passent aussi, dans le cas de Beradt, par une explicitation théorique : les références à la littérature moderne, et notamment aux classiques de la dystopie et de l'absurde, ne cessent de nourrir sa transcription des songes, d'un point de vue tant formel que conceptuel.

L'allusion constante au monde de la littérature n'est pas hasardeuse chez Beradt, et relève plutôt d'une réflexion précise. Si par exemple le terme de « grotesque » est si souvent évoqué par la journaliste berlinoise, c'est parce que cette catégorie esthétique peut sans doute constituer une voie d'accès au réel plus précise, percutante et détaillée que celle offerte par une représentation neutre, documentaire ou descriptive. Dans les rêves présentés par Beradt, le grotesque ainsi que le macabre ou l'humour noir sont omniprésents : « Ein junges Mädchen träumte in dieser Traumkategorie eine Grotteske eigener Art ». ¹⁰² Comme dans les tableaux d'un Grosz, ou encore dans le cinéma caricatural et obsessionnel de l'expressionnisme, les songes sont dominés par les modes de l'exagération, et associés à maintes reprises, de façon explicite, aux genres de la parabole ou de la parodie : d'ailleurs, la réalité totalitaire toute entière est comparée par l'auteur à une farce comico-macabre,

100 Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 25. En français : « Après mes consultations, vers neuf heures du soir, au moment où je m'appête à m'allonger tranquillement sur mon sofa avec un livre sur Matthias Grünewald, la pièce, mon appartement perdent brusquement leurs murs. Effrayé je regarde autour de moi : aussi loin que porte le regard, plus de murs aux appartements. J'entends un haut-parleur hurler : 'conformément au décret sur la suppression des murs du 17 de ce mois' », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 61.

101 « [...] ein grotesk makabrer », Id., *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 25.

102 *Ibid.*, p. 49. En français : « Une jeune fille fit un rêve grotesque d'un genre particulier dans cette catégorie [...] », Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 85.

marquée par un caractère « Imaginäre, Fiktive, Synthetische ».¹⁰³ Si les rêves de Beradt, ainsi que les fictions d'un Rousset et quelques pages de Levi ou Delbo, sont si intensément peuplés de figures absurdes ou difformes, dignes du « cabaret » et de la « caricature »,¹⁰⁴ c'est aussi en raison du lien étroit unissant la dimension du grotesque à celle de l'hallucination, du rêve obsédant et funeste. Il est alors important de noter jusqu'à quel point la littérature de l'après-guerre récupère formes, savoirs et matériaux de l'esthétique du passé, renouant avec la tradition du grotesque hallucinatoire. Les images des détenus-pantins, des déportés « cocasses » ou d'un Hitler transformé en dompteur de cirque, nous renvoient ainsi à l'idée d'un comique grinçant, fortement imbriqué dans le régime du psychique. Dans nos textes, le mode *grotesque* est onirique et vice-versa ; cet échange peut dès lors être interprété à la lumière du rapport qui s'est établi, historiquement, entre « caricature » et « rêve », et qui a été longuement commenté entre autres par Kris et Gombrich.¹⁰⁵ Suivant les principes du freudisme, les deux théoriciens de l'art affirment, en 1938, que la caricature fonctionne comme le rêve et comme le *witz*, c'est-à-dire concentrant, combinant et métaphorisant des images qu'elle abstrait du réel. Son double sens, son ambiguïté seraient ainsi profondément enracinés dans un sous-sol psychique, et sa grammaire figurative ne serait en fait que le résultat d'un « mécanisme psychologique ».¹⁰⁶ Par ailleurs, la caricature, le grotesque, l'absurde ont de tout temps suscité,¹⁰⁷ dans les domaines de l'art et de la littérature, des comparaisons avec l'univers du rêve, trouvant notamment à l'époque romantique et moderne leur formulation achevée : la « caricature » et le « grotesque », tel qu'ils sont

103 *Ibid.*, p. 75. En français : « [...] le caractère imaginatif, fictif, symbolique, de la réalité totalitaire », Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 111.

104 Charlotte Beradt parle ouvertement, à propos d'un rêve d'un ouvrier datant de 1935, de « Karikatur » et d'un « politischen Kabarett », Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., pp. 57-58.

105 Voir : Ernst Kris, Ernst Gombrich, « The principles of caricature », *The British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, 1938, pp. 319-342.

106 « Thus defined, caricature is a psychological mechanism rather than a form of art [...] », *Ibid.*, p. 338. « Drawings like these will remind the psychologist of the mechanism of dreamwork », *Ibid.*, p. 325.

107 Dans l'incipit de son *Art poétique*, Horace met en parallèle les images du genre grotesque et caricatural avec les images du rêve : « Humano capiti ceruicem pictor equinam/iungere si uelit et uarias inducere plumas /undique collatis membris, ut turpiter atrum /desinat in piscem mulier formosa superne, /spectatum admissi, risum teneatis, amici? / Credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae /fingentur species, ut nec pes nec caput uni /reddatur formae ». En français : « Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à *des rêves de malade*, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité », Horace, *Art poétique*, traduction de François Richard, Paris, Flammarion, 1967, p. 259.

évoqués et pratiqués par Beradt ou Levi, ne sont pas sans rappeler le fantastique goyesque tel que décrit entre autres, par Baudelaire.¹⁰⁸ Dans les deux cas, c'est la dimension d'un rire aux allures véritablement oniriques, qui caractérise la figuration, et le rêve atteint donc ici un statut exemplaire. Dans le recours constant des auteurs du témoignage aux concepts et modes du grotesque, on retrouve donc la trace d'une tradition ancienne, qui associe le langage du rêve à celui du comiquemacabre. C'est aussi en ce sens que l'onirisme joue le rôle de catégorie formelle du discours, s'il est vrai que, par son pouvoir déformant, il sert de modèle aux divers genres d'art grotesque : dans les deux situations, c'est d'une irréalisation du réel, sous une forme parodique ou parenthétique, qu'il est question.¹⁰⁹

Par ailleurs, les allusions littéraires de Beradt ne se réduisent pas au seul plan du comiquemacabre. L'auteur compare de manière récurrente les rêves aux différents genres de création littéraire, dont la « satire », la « fable », et le « récit moderne ».¹¹⁰ Le livre de Beradt

108 Dans l'article « Quelques caricaturistes étrangers », Baudelaire compare les gravures de Goya aux productions oniriques du cerveau ensommeillé : « J'imagine devant *les Caprices* un homme, un curieux, un amateur, n'ayant aucune notion des faits historiques auxquels plusieurs de ces planches font allusion, [...] éprouvera toutefois au fond de son cerveau une commotion vive, à cause de la manière originale, de la plénitude et de la certitude des moyens de l'artiste, et aussi de cette atmosphère fantastique qui baigne tous ses sujets. Du reste, il y a dans les œuvres issues des profondes individualités quelque chose qui ressemble à *ces rêves périodiques ou chroniques qui assiègent régulièrement notre sommeil*. C'est là ce qui marque le véritable artiste, toujours durable et vivace même dans ces œuvres fugitives, pour ainsi dire suspendues aux événements, qu'on appelle *caricatures* ; c'est là, dis-je, ce qui distingue les caricaturistes historiques d'avec les caricaturistes artistiques, le comique fugitif d'avec le comique éternel », Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, [1857] in *Œuvres complètes*, Vol. II, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868, p. 427.

109 L'analogie structurelle entre grotesque et onirique est d'ailleurs un fait acquis depuis longtemps par les spécialistes d'histoire littéraire. Manfred Schumacher, par exemple, en écrivait déjà en 1990 : « Die seit der Renaissance betonte Verbindung von Groteskem und Traum findet im Zeichen der modernen Traumforschung ihrer nachträgliche Rechtfertigung: die Struktur des Traumes ähnelt in auffälliger Weise dem Groteskem. Im Traum kommt es zur Entwertung der gewohnten logischen und kausalen Struktur der Welt, zudem zur Umgestaltung der normalen ethischen wie auch ästhetischen Wertbeziehungen », Manfred Schumacher, *Das Groteskue und seine Gestaltung in der Gothic Novel : Untersuchungen zur Struktur und Funktion einer ästhetischen Kategorie*, Krankfurt am Main, Peter Lang, 1990, p. 141. En français : « Établie depuis la Renaissance, l'association entre rêve et grotesque a rétrospectivement trouvé sa justification dans les indices de la recherche moderne sur le rêve : la structure des rêves ressemble de façon étonnante au grotesque. Dans le rêve, nous assistons à un effacement de la structure normale – logique et causale – du monde ainsi qu'à une transformation des relations de valeur, tant éthiques qu'esthétiques ». [C'est nous qui traduisons].

110 Les mentions à la « fable » se révèlent particulièrement récurrentes. Citons à ce propos quelques passages : « Aus dieser Handvoll *Fabeln*, die Arzt, eine hübsche junge Frau, eine alternde Lehrerin im Schlaf vom 'wandlosen Leben' erzählen, lassen sich nicht nur die realen Bedingungen, die sie motiviert haben, leicht rekonstruieren [...] ». En français : « À partir de cette poignée de *fables* qu'un médecin, une jolie femme et une enseignante vieillissante nous racontent à propos d'une 'vie sans murs', on peut facilement reconstruire les conditions réelles qui les ont motivées. [...] » ; « Diesen Traum hat ein Schuster erzählt, ich bekam ihn erst später – wörtlich in dieser *Fabelform* ». En français : « Ce rêve a été raconté par un cordonnier, on ne me l'a rapporté que plus tard – textuellement sous cette forme de *fable* » ; « Das ist auch die Lehre all der im Dritten Reich geträumten politischen *Fabeln*, die ja, wie

est tout entier imprégné d'un savoir explicitement littéraire. Ainsi, bien que ces récits de rêve ne soient pas analysés d'un point de vue rhétorique, leur dimension authentiquement littéraire est revendiquée à maintes reprises par l'écrivain-collectionneur. Les références littéraires fournissent en premier lieu un cadre commun et cohérent à la présentation des différents fragments oniriques : tous les chapitres sont introduits par des citations, qui sont pour la plupart tirées de chefs-d'œuvre de la tradition moderne (on compte ainsi un morceau orwellien, mis en exergue au chapitre IV, trois épigraphes de Kafka et trois de Brecht).¹¹¹ Ces allusions, toutefois, ne figurent pas seulement dans une position marginale, mais elle sont aussi intégrées dans le corps même du texte. Assimilant les rêves aux créations littéraires de Kafka, Beckett, Joyce, Huxley, etc., Charlotte Beradt assigne à ces fragments de rêve un rôle qui va au-delà de la simple dimension psychique ou documentaire, pour embrasser des questions proprement littéraires.

Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si le nom de Kafka revient à plusieurs reprises sous la plume de Beradt ; chez elle, le grand auteur pragois joue le même rôle que chez Cayrol, c'est-à-dire celui de prophète, d'annonceur de futures tragédies. Ainsi, par exemple, le chapitre consacré aux « atrocités bureaucratiques » est introduit par une citation de *La colonie pénitentiaire* ; ce même récit est mentionné dans un autre lieu du texte, portant notamment sur le sentiment de culpabilité induit chez les innocents par le régime : « Hinzuzufügen wäre, daß die Zeile von der Schuld, die nicht bezweifelt werden kann, fast wörtlich in Kafkas *Strafkolonie* steht, vom Offizier gesagt : Die Schuld ist immer zweifellos ». ¹¹² Le concept kafkaïen de faute « sans culpabilité » se révèle donc central aussi pour Beradt et ses rêveurs. Cette impression paradoxale de culpabilité devient un élément fondamental du système totalitaire, et l'un des ingrédients principaux de cette désarticulation du réel vécue par le peuple allemand dans la sombre période du régime nazi.

En général, ce qu'il importe ici de souligner une fois de plus, c'est le court-circuit qui se crée, dans l'Europe de ces années-là, entre l'univers de la littérature et celui des rêves. Les allusions de Beradt au monde littéraire ont pour la plupart une fonction spécifique, celle de donner un statut littéraire défini à ses transcriptions de rêves. Si l'auteur mentionne si souvent des écrivains tels que Kafka, Breton ou Beckett, c'est parce qu'ils ont offert à la

jede *Fabel*, nicht nur Aufschlüsse enthalten, sondern auch Warnungen [...] ». En français : « C'est aussi la leçon de toutes les *fables politiques* rêvées sous le Troisième Reich, qui ne contiennent pas seulement comme toute *fable* des enseignements mais aussi des avertissements : [...] », Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 35, p. 110, p. 135 ; pour les textes en français, voir : Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 71, p. 146, p. 169.

111 Respectivement dans les chapitres III, VI, X et III, V, VI.

112 Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 33. En français : « Il faudrait ajouter que la phrase sur la faute indubitable figure presque textuellement dans *La colonie pénitentiaire* de Kafka, où l'officier dit : La faute est toujours hors de doute », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 68.

littérature des possibilités d'expansion inédites dans le domaine de l'antinaturalisme : avec ses œuvres, ils ont ouvert la voie à des formes de représentation fortement irréalistes, décrites par Beradt tantôt comme « absurdes » tantôt comme « surréelles » ou « kafkaïennes ».

Ainsi, la collection de songes beradtienne, née comme une sorte d'ouvrage politique, débouche finalement sur une discussion esthétique concernant les rapports entre histoire, littérature et rêve. En effet, il ne s'agit pas seulement de mettre en lumière le lien qui unit les œuvres du moderne aux productions oniriques, mais aussi de revendiquer leur équivalence en termes de valeur esthétique : ainsi, *Das Dritte Reich des Traums* peut être à juste titre rapproché d'une poétique, au sens que ce terme prend lorsqu'il désigne une théorie du *dire* et du *créer*. Cette nouvelle qualité poétique, d'ailleurs, relève d'un *mode* précis, qui est celui de la littérature irréaliste. Dans le premier chapitre, dédié à la genèse du livre, Beradt est très explicite à ce sujet : ce qui permet d'associer rêve et littérature, c'est le fait que tous deux confrontés aux tragédies du siècle XX^{ème} siècle, cherchent sans cesse un nouveau langage pour exprimer l'inexprimable et ce langage est le plus souvent celui du fabuleux, du surréel et de l'allégorie. Le passage mérite sans doute d'être cité en entier :

Wir haben also in diesen Träumen – auf dem Hintergrund einer sich verzerrenden Umwelt und sich auflösender Werte – irrealer Realität, eine Mischung zwischen Denken und Kombinieren, rationale Details in phantastische Zusammenhänge gebracht und damit nicht zusammenhangloser, sondern zusammenhängender gemacht, Doppeldeutiges trotz Deutbarkeit, Untergründiges und Abgründiges in den Alltag eingefügt. Daß sich das anhört wie Bemerkungen zur modernen Kunst aller Disziplinen, ist nicht erstaunlich angesichts der Rolle, die der Traum, selbst der Alptraum, als Kunstmittel in unserem Jahrhundert spielt. Wie sehr aber die Ausdrucksmittel der damals Träumenden, wenn sie ihre Gegenwart untersuchen übereinstimmen mit den Mitteln, die den heute Schreibenden zur Klärung der Vergangenheit dienen, der sie mit realistischen Mitteln nicht beikommen können, ist erstaunlich.¹¹³

Ce qui est en question ici c'est donc un enjeu représentationnel. Il y a une convergence frappante entre art moderne et structure fantastique du rêve, de sorte que ce dernier

113 Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 21. En français : « Dans ces rêves – sur fond d'un environnement qui se déforme et de valeurs qui se délittent – nous avons donc une réalité irréelle, un mélange de réflexions et de combinaisons, des détails irrationnels introduits dans des structures fantastiques et de ce fait non pas destructurés mais structurants, du double sens malgré l'univocité, du souterrain et de l'abyssal glissé dans le quotidien. Il n'est pas étonnant que cela évoque l'art moderne dans toutes ses formes vu le rôle que joue le rêve, et même le cauchemar, comme moyen artistique, dans notre siècle. Ce qui est étonnant, c'est à quel point le mode d'expression des rêveurs de l'époque, qui interrogent leur présent, coïncide avec les moyens qu'emploient aujourd'hui ceux qui écrivent pour éclairer le passé, dont ils ne peuvent venir à bout avec les moyens du réalisme », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 56.

constituerait la base et comme le modèle souterrain de toute création visant à reproduire le passé tragique de l'Europe. Dans l'ouvrage de Beradt, l'association entre onirisme et littérature de l'après-guerre est poussée à son extrême et rétablie à maintes reprises au cours des pages. Les rêves des Allemands, telles des « Parabeln, Parodien, Paradoxen », ¹¹⁴ rendent compte de la situation historique d'une manière tout à fait similaire à celle utilisée par les « Kafkas Parabeln » : ¹¹⁵ dans les deux cas nous sommes en présence d'un « Kampf um eine Ausdrucksform für das Unausdrückbare », ¹¹⁶ c'est-à-dire d'une lutte qui se conclut par l'affirmation d'une forme expressive radicalement antiréaliste. Pour Charlotte Beradt, les productions littéraires relatives au Troisième Reich semblent ainsi tirer leur source et, de plus, leur forme (« Form ») d'un matériau onirique ; et en parallèle, les recueils de rêves de cette période peuvent bien être inclus dans le vaste patrimoine de la littérature moderne.

De cette manière, le livre de Beradt éclaire pleinement le débat contemporain autour de la possibilité, pour l'œuvre d'art de représenter la guerre et ses catastrophes. Face à ces événements, la littérature découvre dans le rêve un puissant moyen expressif et doit ainsi se tourner vers les formes qui lui sont adjacentes, tels le grotesque, la fable, la caricature expressionniste. La littérature de témoignage, en ce sens, est un observatoire privilégié pour l'étude de la question séculaire de la transcription verbale de l'expérience ; elle constitue une sorte de banc d'essai pour évaluer limites, apories et enjeux de l'entreprise mimétique telle qu'elle s'est établie, en littérature, dans la tradition réaliste moderne. Face à un référent dramatique comme le camp, la littérature se trouve confrontée, d'une manière inédite et souffrante, aux problèmes inhérents depuis toujours à la *mise en parole* du monde. Il s'agit d'une question complexe, et dont on décèle la nature profondément composite, stratifiée.

Comme nous avons cherché à le montrer ici, à travers une critique des œuvres et une critique de la théorie, un premier niveau de ce macro-problème concerne justement la forme, l'irréalisme du *dictum*. Dans la littérature de témoignage, une première réponse à la question représentationnelle est celle de l'onirisme « formel ». Dans ce contexte, rêve et littérature redécouvrent leur lien troublant d'une façon à la fois classique et très actuelle. La littérature se fait rêve et le rêve, inversement, se fait littérature.

D'ailleurs, ce mouvement de progressive *onirisation* du discours est d'autant plus troublant qu'il s'applique à un genre tel le témoignage, c'est-à-dire à un texte qui est génétiquement lié à un contrat de vérité. Comme nous le verrons plus tard dans notre étude,

114 Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 22. En français : « des paraboles, des parodies et des paradoxes », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 57.

115 Id., *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 21. En français : « des paraboles de Kafka », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 56.

116 Id., *Das Dritte Reich des Traums*, cit., p. 22. En français : « combat pour exprimer l'inexprimable », Id., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, cit., p. 57.

le recours au rêve dans les œuvres de témoignage met en place toute une série d'enjeux et de problèmes concernant le rapport entre discours, vraisemblance et affirmation du vrai.

Pour le moment, nous nous bornons au niveau pour ainsi dire rhétorique. Dans la périodisation établie le critique Alexandre Prstojevic, les témoignages de l'immédiat après-guerre resteraient tributaires d'un certain « réalisme narratif » : selon cette vulgate, des œuvres telles que *Se questo è un uomo* ou *L'univers concentrationnaire* s'inscrivent dans « le modèle promu par les premiers témoins [...] qui opposait radicalement la littérature à la vérité et le témoignage à l'écriture artistique ».¹¹⁷ Il est vrai que ces textes, par rapport aux œuvres des années 1960-80, sont plus nettement marqués par une esthétique de la vraisemblance, visant à rendre la narration suffisamment uniforme au vécu et sous la forme d'une déposition judiciaire. Et pourtant, comme nous avons essayé de le montrer, une nuance perturbante s'introduit, dès ses premiers essais, dans le genre testimonial ; ainsi, un texte apparemment solide, linéaire, tel que le roman de Levi, ne se soustrait pas à la tentation d'une reconfiguration scripturale, dont il adopte, par endroits, une diction fortement déréalisée. Dans un article sur le témoignage comme forme narrative, Claude Burgelin l'affirme par une formule convaincante, où résonnent par ailleurs les échos de la leçon freudienne : « plus se manifestent un rigorisme de l'exactitude, une exigence de parler vrai et sans détours complaisant, plus s'impose tôt ou tard la nécessité du recours sinon à la fiction-affabulation, du moins à la reprise de l'imaginaire, par les effets de condensation et de déplacement qu'il met en jeu ».¹¹⁸

Ainsi, dans beaucoup d'œuvres de témoignage, le rêve est utilisé en premier lieu comme modèle secret, forme souterraine qui structure le discours, le faisant glisser vers une *littérisation* de plus en plus consciente et aiguë. Pour utiliser les mots de Riffaterre, nous pouvons considérer cet « onirisme » comme l'un des procédés « de *littérisation* du témoignage »,¹¹⁹ dont la présence engendre dans le texte une intensité, un pathos et une surdétermination presque lyriques. Cette littérité, d'ailleurs, ne s'exerce pas au seul niveau formel, mais aussi à celui de tropes et des autres conventions littéraires : dans cet ensemble de protocoles génériques et de constantes formelles, le rêve – comme nous le verrons plus loin – jouera toujours un rôle de premier plan.

C'est sans doute là que réside l'intérêt tant des écritures testimoniales que du rêve comme motif littéraire. Dans ces œuvres, nous rencontrons un nouveau rapport, original

117 Alexandre Prstojevic, *La question de la périodisation* in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic, *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, p. 27.

118 Claude Burgelin, « Le temps des témoins », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 86.

119 Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Ibid.*, p. 53.

s'il en est, entre témoignage, littérature et vérité, dont le rêve contribue à esquisser, sous tous ses aspects, les traits fondamentaux. Dans ce jeu de reconfiguration scripturale de l'acte testimonial, le *songe* figure en tant qu'élément central plutôt qu'accessoire, couvrant tous les niveaux d'expression et contenu. Il contribue ainsi à faire du témoignage une œuvre véritablement littéraire, et du témoin un écrivain. C'est en ce sens que Levi, Delbo, Cayrol, etc. ne sont pas des témoins, des observateurs ou des *scholars* au sens classique du terme : « Un *scholar* traditionnel, a dit Derrida, ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité ». ¹²⁰ Au contraire, ces auteurs-témoins semblent croire profondément à cette ontologie faible qui est tracée, dans le texte, par l'ordre de l'onirisme et du fantomatique : dans leurs œuvres « l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas » ¹²¹ semble alors s'effacer, et avec elle « la forme de l'objectivité ». ¹²²

120 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, cit., p. 32.

121 *Ibid.*, p. 33.

122 *Ibid.*

DOUTE ET IRRÉALITÉ. LE RÊVE COMME FIGURE DU DISCOURS.

ONIRISATION DE L'EXPÉRIENCE ET DÉRÉALISATION DU RÉCIT.

*Qui sait si cette autre moitié de la vie
où nous pensons veiller
n'est pas un autre sommeil
un peu différent du premier.*
PASCAL

Nous avons vu dans le chapitre précédent que, si l'écriture de témoignage nous évoque en nous l'idée d'un rêve, c'est en premier lieu parce qu'elle reprend en son compte un style de représentation, issu d'une tradition littéraire dans la lignée moderniste et kafkaïenne. Elle apparaît donc comme une écriture de rêve, au sens que cette expression a entre autres chez le grand écrivain tchèque, convoqué à plusieurs reprises par les mêmes auteurs-témoins dans leurs textes : d'un certain point de vue, il n'y aurait d'« onirisme » que sous l'ordre implicite de « l'irréalisme » ou du fantasmagorique. Le corpus testimonial interpelle donc cette catégorie, notamment dans sa formulation kafkaïenne, parce qu'il présente le même degré de compénétration entre réalité et rêve. Là, il ne s'agirait pas de présenter une réalité tenue pour « vraie » par opposition à un monde illogique et ténébreux tenu pour « faux ». Comme chez Kafka, on assiste plutôt à une contamination de la réalité toute entière par la logique du rêve, rêve conçu dans ce cas comme une sorte de modèle langagier ou de discours performatif. C'est en ce sens qu'il peut à bon droit être tenu pour un instrument de la diction littéraire : né dans l'horreur des camps et dans l'urgence de l'après-guerre, le langage testimonial trouve dans l'onirisme une ressource technique, et il tourne donc tout à coup vers des zones sombres, où la correspondance entre historicité et facticité, entre énonciation romanesque et vérité positive, et enfin entre mot et chose n'est en rien assurée. Comme dans les chefs-d'œuvre du modernisme, la littérature de témoignage met à nu les faiblesses de l'entreprise naturaliste, et se fait par contre hanter par une imagerie onirique, au carrefour du grotesque, du fabuleux et du fantastique. Loin de devenir récit documentaire ou historiographique, le témoignage proclame à tout moment son affiliation à la littérature, surtout en ce qu'elle prête une nouvelle force à la reconfiguration du réel.

Le problème réside donc, en l'occurrence, au niveau des instruments de représentation, et des degrés de « réalisme » et d'« irréalisme ». Dans son essai majeur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur mettait déjà en lumière le glissement du corpus testimonial vers des formes discursives puissamment antinaturalistes :

[...] la limite inhérente à l'événement dit « aux limites » prolonge ses effets au cœur de la représentation dont elle fait apparaître les limites propres, à savoir l'impossible adéquation des formes disponibles de figuration à la demande de vérité s'élevant au cœur de l'histoire vive. Faut-il conclure à l'épuisement de ces formes, et avant tout à celui des formes héritées de la tradition naturaliste et réaliste du roman et de l'histoire du siècle passé ? Sans doute. Mais ce constat ne doit pas empêcher, il doit au contraire stimuler l'exploration de modes d'expression alternatifs [...].¹

Parmi ces modes nouveaux d'expression, celui du rêve – entendu dans une acception large – semble se révéler particulièrement récurrent. Dès les années 1970, Lawrence Langer en indiquait l'importance, soulignant le court-circuit qui se crée, chez les auteurs-témoins, entre la *crise du réel* et la *crise du réalisme*. Face à l'anomalie radicale des camps, face à la découverte de l'anormal, le témoignage se mue en littérature et la littérature transforme son décor habituel, son « traditional environment [and] literary setting »,² en un mélange complexe de réel et d'irréel : la rhétorique du roman mimétique propre au siècle précédent apparaît soudainement comme un anachronisme, et la littérature s'associe de plus en plus avec « those phenomena of the half-conscious life where [fantasy and reality] are tightly intertwined : the [...] dreams ». ³ Il est important de souligner, par ailleurs, que l'accord entre rêve et littérature testimoniale s'établit encore une fois, d'après Langer, à travers la médiation de Kafka. L'onirisme kafkaïen désignerait, pour le critique américain, un trait morphologique général du récit testimonial, lui conférant une atmosphère particulière et une grammaire générique :

[...] the atmosphere of dreams, already familiar to readers of Kafka, afforded an entry to the world of the Holocaust that was denied the advocates of literal realism.

To establish an order of reality in which the unimaginable becomes imaginatively acceptable exceeds the capacities of an art devoted entirely to verisimilitude; some quality of the fantastic, whether stylistic or descriptive, becomes an essential ingredient of *l'univers concentrationnaire*.⁴

Cette page nous semble donc bien confirmer, quoique de façon restreinte, le principe que nous avons précédemment exposé, à savoir celui de l'« onirisme » comme catégorie modale

1 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 334.

2 Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, London, Yale University Press, 1975, p. 47.

3 *Ibid.*, pp. 43-44.

4 *Ibid.*, p. 43.

du discours. De ce point de vue, la littérature testimoniale résout le problème du rêve à la manière proposée par Caillois, c'est-à-dire suivant les traces de Kafka, qui écrit le *songe* sans pour autant le mentionner de manière explicite dans ses œuvres. Pour la circonstance, le rêve émerge lentement, comme style et forme du discours, se soustrayant ainsi à tout régime de comparaison ou d'imitation. La sensation du rêve est précisément suggérée par la disparition des seuils langagiers qui délimitent l'univers de la veille de celui du sommeil : au contraire, l'image se livre dans l'immédiateté, avec une évidence hallucinatoire frappante, et sans que l'écart entre réalité et imaginaire soit clairement défini. En effet, pour Caillois, l'œuvre du grand auteur pragois est onirique parce qu'elle ne se limite pas à relater des rêves, mais qu'elle suscite plutôt chez le lecteur l'impression d'un rêve. Il s'agit d'une « œuvre telle que le lecteur, en la lisant, croie qu'il rêve ». ⁵ Si une hésitation se produit donc quant au statut du réel, c'est parce que l'œuvre de Kafka est toute entière onirique : elle produit un mélange d'irréel et de réel sans fissure, continu, irrécusable. Cette impression « d'absolu » vient en effet de l'*usage non-métaphorique* que l'auteur du *Procès* fait du rêve : il n'y a plus de distinction nette entre réel et virtuel, ni par conséquent une opposition au niveau de l'énonciation, mais plutôt un amalgame confus, déroutant, défamiliarisant des deux plans. De même, à propos de la littérature concentrationnaire, Langer parle d'un « complex amalgamation of reality and unreality that gradually displaced previous norms and itself became the measure of what once was considered *normal* ». ⁶ Sous ce premier angle, le rêve se donne comme coexistence troublante entre réel et imaginaire et cela se reflète, au niveau de la grammaire figurale, par le manque d'énoncés modalisateurs. Selon la formule tranchante d'Isabell Ost, « il n'y a pas de *comme si* chez Kafka ». ⁷

Or, cette absence d'une double perspective, d'une vision stéréoscopique qui soit en mesure d'imiter le rêve sans le réduire à l'un des termes disjoints d'une opposition, ne se manifeste que par endroits dans la littérature de témoignage. À l'opposé de Kafka, le corpus testimonial fait plutôt montre d'un usage hautement explicite de ses outils rhétoriques, ainsi que de sa symbologie. Le *songe* devient donc non seulement un principe secret, modalisant et performatif du discours : il est aussi un signe, un objet médiateur, un élément hautement suggestif et significatif, et enfin une figure d'analogie présente dans le texte d'une façon claire et distincte. Autrement dit, à la différence des œuvres de Kafka, il y a beaucoup de *comme si* chez les écrivains du témoignage.

Cela révèle par ailleurs l'un des traits caractéristiques de cette littérature, à savoir une dimension métadiscursive. Si l'expérience du camp est si fréquemment comparée à celle du

5 Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 135.

6 Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, cit., p. 47-

7 Isabell Ost, « Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka », *Klesis, Revue Philosophique*, n° 28, 2013, p. 135.

rêve, c'est aussi parce que l'acte énonciatif prend visiblement du recul par rapport à sa matière d'énonciation. La tournure métaphorique dévoile, en d'autres termes et sous un angle double, la prise de distance par rapport au réel. Comme Philippe Mesnard l'a bien dit, « ces œuvres se caractérisent aussi par la visibilité du procès d'énonciation et, fréquemment, par un jeu très marqué entre le temps de l'énonciation (le déporté étant revenu au monde libre) et le ou les temps de l'énoncé ».⁸ En cela, la littérature testimoniale se distingue donc de l'exemple kafkaïen, ou du moins de l'interprétation que Caillois fait de ce dernier. Passant d'un niveau purement latent d'onirisme à celui des figures d'analogie, le rêve est donc explicité, et c'est comme si les auteurs nous dévoilaient le référent sous-jacent à certains de leurs choix expressifs. Outre qu'il fonctionne comme sous-couche ou base de l'énonciation, le rêve est aussi revalorisé comme élément de la *sémiose* : il n'est plus seulement une forme, mais devient une instance dynamique de signification.

La ligne directrice de ce chapitre est donc tracée par le mouvement qui porte de la rhétorique à la sémantique, cherchant ainsi à dessiner les liens qui unissent le rêve comme *élément figural* – à fonction plutôt métaphorique – aux grandes questions qui émergent de la crise représentationnelle et ontologique survenue en Occident après la grande tragédie de la Shoah. En effet, si le rêve est utilisé de façon si récurrente par la littérature testimoniale, c'est aussi par son pouvoir associatif et suggestif : comme figure analogique, le *songe* est à maintes reprises convoqué dans le texte pour énoncer le statut paradoxal, illogique, aberrant du camp. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, cette figure de comparaison/analogie sert le plus souvent à reprendre les termes d'une question ancienne, à savoir celle de l'aspect « inimaginable », voire irréel, du camp. Sans se limiter au seul niveau textuel ou langagier, le paradoxe du camp s'exerce à une échelle plus profonde, celle de la cognition, de l'affection : si donc l'allusion au rêve se révèle significative au plus haut point, c'est parce qu'elle *mime*, ressasse et rétablit sans cesse cette fragilisation de la logique et de la cognition expérimentée par le déporté dans le camp. Cette puissante déréalisation du vécu, cela va sans dire, aura d'ailleurs des conséquences importantes aussi au niveau textuel, et il produira un questionnement métadiscursif sur les possibilités et les limites inhérentes à l'entreprise testimoniale.

Par ailleurs, le court-circuit entre plan du rêve et plan du réel, mis en lumière par l'explicitation rhétorique et figurale, se révélera une expérience centrale tant pour le personnage-déporté que pour le personnage-survivant, allant jusqu'à « déréaliser » le modèle ontologique de l'existence toute entière. En cela, une fois de plus, les littératures concentrationnaires se montrent héritières d'une tradition ancienne, dont l'objet porte sur l'équation entre rêve et vie.

La vie pareille à un songe.

Dès qu'il existe une réflexion sur l'essence du réel, le doute surgit quant au caractère vrai ou illusoire de l'expérience. De par son rôle critique, déstabilisateur et oppositif, le rêve a toujours figuré parmi les ressorts principaux de ce questionnement ontologique, que ce soit dans la tradition littéraire ou philosophique. Selon une certaine doctrine métaphysique, largement répandue à l'époque baroque et pendant la Renaissance, il serait impossible de faire la part de la réalité et de l'illusion liée aux rêves. Comme Julian Palley entre autres l'a bien montré, l'équation « vie-rêve »⁹ imprègne tout le savoir philosophique et littéraire européen, et trouve son expression culminante notamment dans les chefs-d'œuvre de Caldéron, Shakespeare, Grillparzer. Nul n'est besoin ici de passer en revue toute l'histoire littéraire pour affirmer que le binôme *vie-songe* est l'un des motifs le plus universellement utilisé, au fil des siècles, par les auteurs européens. Une relation troublante, jouée tantôt sur l'opposition tantôt sur l'alliance, s'installe donc entre les deux pôles du rêve et de la vie, de l'illusion et du réel. Par sa fugacité, son inconsistance, son caractère bizarre ou inouï, et surtout par son ambiguïté essentielle, le thème de la vie a souvent suscité, en littérature, une comparaison avec l'univers du songe ; ces deux plans, traditionnellement opposés sont ainsi posés dans un nouveau rapport d'association et mélange.

Or, ce qui est intéressant de noter ici, c'est que le corpus testimonial renoue, d'une façon intense et problématique, avec cette tradition. La « vie » du prisonnier est ainsi à maintes reprises assimilée, à travers des figures d'analogies plus ou moins directes, à un rêve ou à un cauchemar. Établissant un point de jonction entre deux plans distincts, la rhétorique figurale du rêve semble donc s'appuyer sur cette tradition jamais interrompue qui confond les dimensions de la vie et du songe.

De plus, dans le contexte des littératures concentrationnaires, l'usage d'une rhétorique figurale est un élément intéressant à plus d'un titre. En effet, on peut dire du « rêve », en tant que figure, ce que Luba Jurgenson disait à propos de la métaphore infernale, elle aussi très présente dans la littérature des camps. Le mot « rêve » désigne un lieu de culture, un phénomène esthétiquement et philosophiquement connoté, et il constitue par conséquent un facteur textuel non neutre. Le rêve, tel un miroir de la vie, présente une densité métaphorique sans précédent, qui lui vient tant de son essence que de ses occurrences, multiples et polysémantiques, dans l'histoire littéraire. Ainsi, la présence du rêve, en relation au récit de déportation, signale avant toute chose qu'il y a un acte représentatif et une *littérialisation* en cours. En d'autres termes, renvoyant à une tradition stable et bien

9 Voir : Julian Palley, *The ambiguous mirror : dreams in Spanish literature*, Valencia, Valencia, Albatros hispanofila, 1993. Dans son ouvrage, Palley montre l'importance du motif « vie-songe » dans la littérature européenne et en particulier espagnole ; il soulignait notamment son rôle majeur dans la période baroque, ainsi que dans certains textes de la tradition contemporaine (Borges, Cortazar).

connue comme celle qui, de l'Antiquité au Baroque, a mis en communication les deux plans du songe et de la vie, le texte concentrationnaire fait montre de sa tournure littéraire, et de sa prise de distance vis-à-vis du réel qu'il cherche à représenter. Lorsqu'il désigne l'expérience extrême du camp, le rêve, en tant que figure, semble de plus « fonctionner comme ce qui convertit le non-représentable en du représentable ».¹⁰ En ce sens, il peut donc bien être considéré comme un élément de médiation : c'est seulement par le biais d'un tour métaphorique, qui fait basculer la vie racontée dans l'absurde et dans le songe que le camp devient en effet figurable. Le rêve métaphorise ainsi la transmission de l'expérience, renvoyant précisément à une façon de dire l'indicible et l'illogique. Par sa puissance suggestive et sa richesse connotative, le rêve se charge d'une tâche communicationnelle, symbolisant la possibilité d'organiser et de synthétiser dans la parole une expérience qui devrait échapper à toute parole. Par ailleurs, étant par excellence le signe d'une ambiguïté et d'une incertitude perpétuelle, la métaphore onirique dénote aussi une faille dans l'ordre du sens, du représentable et du dicible.

N'étant pas racontables directement, l'expérience extrême et la vie dans les camps « ne pour[ont] donc être transmise[s] qu'à l'intérieur d'une tradition » ;¹¹ à défaut de cette médiation métaphorique, qui inscrit le texte dans un cadre de références déjà connues, la violence extrême et l'étrangeté du camp resteraient peut-être hors de toute possibilité effective de représentation. Si le rêve a dans ces œuvres une force constructive, s'il a une fonction instituante, c'est notamment parce qu'il permet cette « médiation », sans pour autant réduire la portée illogique, insaisissable et outrancière de l'expérience concentrationnaire.

Prise à rebours, l'affirmation n'en est d'ailleurs pas moins valide. Au sein des littératures *shoatiques*, le rêve littéraire semble bien récapituler son histoire : on le retrouve tant comme outil technique sous-jacent à l'écriture, que comme figure, signe et métaphore. En tant que tel, et comme dans la tradition du doute cartésien, il se distingue par son pouvoir de remise en question – logique et ontologique – de l'essence même de la vie.

Comme nous le verrons, le rêve apparaît, en tant que figure, dans plusieurs moments clés de l'histoire du prisonnier : l'arrivée au camp, sa période de détention, son retour à la liberté. Dans les paragraphes qui suivent, nous essayerons donc d'identifier et d'interpréter les fonctions, les formes et les sens prêtés par les témoins à la « métaphore-rêve » : suivons donc le mouvement de progressive *onirisation* de l'expérience à travers les diverses étapes identifiables dans les récits, à partir du moment où le déporté franchit le seuil du camp jusqu'à celui de sa libération.

10 Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, p. 145.

11 *Ibid.*, p. 221.

*

La comparaison avec l'univers onirique se révèle particulièrement nette et récurrente dans les scènes de l'arrivée au camp. Comme Luba Jurgenson l'a fait remarquer, bon nombre de récits testimoniaux tendent à tirer le chronotope du camp du côté de l'indéchiffrabilité. Monde à part, radicalement nouveau et hermétique à toute logique, « l'espace du camp apparaît tout d'abord comme étrange, voire incompréhensible, illisible, théâtral ou grotesque, autant de qualifications qui rendent difficile l'inscription de ces espaces dans le tissu de significations ».¹² Dans ce contexte, l'accès à l'*univers concentrationnaire* prend les formes d'une sorte d'initiation tragique, la porte du camp ainsi que l'espace du wagon étant de véritables lieux-charnières ; que l'accès à ces espaces liminaux soit l'objet d'une « scénification » particulière de la part des écrivains, il n'y a donc là rien d'étonnant. Pour la plupart, les descriptions du premier contact avec le camp mettent en relief sa négativité essentielle, son étrangeté intrinsèque : utilisé comme terme tant comparatif que métaphorique, le rêve fournit donc à l'écrivain la possibilité d'évoquer ce caractère intransitif, réfractaire à toute explication, sans pour autant banaliser ou réduire la portée « extra-ordinaire » de l'expérience au sens littéral du terme.

Dans *Se questo è un uomo*, le narrateur établit dès le début le parallèle onirique :

Qualcuno tradusse: bisognava scendere coi bagagli, e depositare questi lungo il treno. In un momento la banchina fu brulicante di *ombre*: ma avevamo paura di rompere quel silenzio, tutti si affacciavano intorno ai bagagli, si cercavano, si chiamavano l'un l'altro, ma timidamente, a mezza voce. [...]

Tutto era silenzioso come in un acquario, e come in certe scene di sogni.¹³

Ayant adopté « la raison » comme principe directeur de son entreprise testimoniale, Levi semble ici contredire ses propres positions. Malgré son rôle de prééminence sur le plan argumentatif et architectural du texte, la « raison » – devise du Levi écrivain des Lumières – semble en effet être la grande absente dans les premières pages du livre. L'atmosphère baigne au contraire dans un figuralisme bien établi, où dominent les effets d'une suspension, d'une

12 Id., « La représentation de la limite dans quelques récits des camps », *Vox poetica*, revue en ligne, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/jurgensonRL.html>, consulté le 05/12/2014.

13 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 12. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Quelqu'un traduisit les ordres : il fallait descendre avec les bagages et les déposer le long du train. En un instant, le quai fourmillait d'*ombres* ; mais nous avons peur de rompre le silence, et tous s'affairaient autour des bagages, se cherchaient, s'interpellaient, mais timidement, à mi-voix. [...] Tout baignait dans un silence d'aquarium, *de scène vue en rêve* », Id., *Si c'est est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 12.

hésitation presque enchantées. Se configurant comme véritable moment de passage, l'arrivée sur le quai d'Auschwitz produit une impression de trouble, d'*étrangisation* soudaine. Dans la dynamique du franchissement s'ouvre donc une dimension d'incertitude, de discontinuité par rapport aux espaces et aux logiques conventionnelles : et c'est de cette faille dans la lisibilité de l'espace que le rêve constitue à la fois un signal, un double rhétorique et figural, une sorte de contrepoids ou pendant littéraire. Grâce à la comparaison, Levi traduit le sentiment de dépaysement des déportés : si le rêve est convoqué si ouvertement dans le texte, c'est donc parce qu'il suggère immédiatement l'état d'égarement du prisonnier, contribuant ainsi à produire la défamiliarisation de l'objet-camp. Cependant, cette *similitudo* semble indiquer le caractère déphasé, non spontané, de l'énonciation scripturaire : fruit d'une reconstitution après coup, cette confrontation est le produit d'un procès cognitif, d'un acte intellectuel, et elle montre ainsi le travail de la *raison* cherchant à produire des termes de comparaison valides pour désigner le camp.

L'analogie linguistique avec le rêve semble d'ailleurs répondre à deux ordres concurrents. D'un côté, comme toutes les figures de style, sa force suggestive sert à augmenter, intensifier, le degré de spécification de l'énonciation textuelle, et répond au moins en partie à des objectifs de « clarification » ; de l'autre côté, l'analogie avec l'univers onirique se révèle à bien des égards problématique, s'il est vrai que le rêve, de par sa nature abstraite et énigmatique, se soustrait à toute compréhension efficace et synthétique, et se réclame plutôt d'un régime d'indétermination sémantique perpétuelle. Il ne s'agit donc pas d'un terme de comparaison clair, évident : suggérant d'une part la tentative de rationaliser l'expérience du camp, la ramenant d'un point de vue sémiologique aux attributs d'une expérience quotidienne telle que le rêve, cette comparaison certifie également l'échec de la raison et de la logique. Elle se tient donc sur le bord, dans un espace de tension irrésolue entre explicitation/verbalisation de l'expérience et incompréhensibilité/résistance à toute élucidation.

Par ailleurs, la scène de l'arrivée à Auschwitz est intéressante à plus d'un égard, car elle présente dès son début des traits véritablement oniriques. Il est important de noter, à ce propos, la mention des *ombres*, terme qui revient à maintes reprises chez Levi pour indiquer les prisonniers du camp. Une fois encore, la rhétorique, aux racines anciennes, du fantasme, de l'image spectrale, est ici mise au premier plan. Comme dans la tradition grecque classique, le rêve se trouve dans une position d'adjacence par rapport aux *ombres* et aux *phantasmata*. Dans le même roman, le mot revient au moins une fois et il est important de souligner que, dans cette seconde occurrence, il s'associe à deux autres substantifs clés : la nuit et le vent, des figures qui marqueront, nous le verrons ensuite, le récit de rêve proprement dit : « Gli ambulatori sono due, Medico e Chirurgico. Davanti alla porta, nella notte e nel vento,

stanno due lunghe file di ombre ». ¹⁴

Aussi, les « ombres » reviennent dans les poèmes « urbains » des années 1970-80 : là l'espace ne correspond plus au camp, mais à la ville moderne, qui reste placée encore sous le signe de la « nuit » et du « brouillard ». Entre la vie du prisonnier et la vie du camp une continuité d'essence s'établit donc au moyen de la répétition de syntagmes et de motifs. Dans le poème *Via Cigna*, des silhouettes indéfinies, empreintes de négativité, se détachent sur les trottoirs, à travers les fanaux. Ces *ombre*s nous renvoient ainsi, une fois de plus, à l'imagerie fantasmatique utilisée par Levi, dans *Se questo è un uomo*, pour décrire les prisonniers d'Auschwitz :

In questa città non c'è via più frusta.

È nebbia e notte; le ombre sui marciapiedi

Che il chiaro dei fanali attraversa

Come se fossero intrise di nulla, grumi

Di nulla, sono pure i nostri simili. [...] ¹⁵

Au-delà du recours au lexique visuel des ombres, l'analogie avec le monde du rêve révèle, dès ce passage, toute une série d'images et de motifs destinés à s'affirmer plus loin au cours du livre, parmi lesquels se distinguent la donnée sonore du silence et celle élémentale de l'eau. Revenons-en donc à notre phrase : « Tutto era silenzioso come in un acquario, e come in certe scene di sogni ». Les spécialistes de l'œuvre de Levi, et notamment Pier Vincenzo Mengaldo, ont à plusieurs reprises mis l'accent sur le caractère particulier, percutant de ces figures d'analogie : les comparaisons n'auraient pas, chez Levi, un effet d'intensification lyrique, mais seraient plutôt l'indice d'un éclaircissement supplémentaire du lexique. Elles conféreraient des contours plus nets au discours, éclaircissant la matière traitée. Ainsi, elles ne se réduisent pas au seul domaine du langage orné, mais acquièrent plutôt une fonction de connaissance et de concrétisation, d'évocation précise du réel. Comme les adjectifs, le recours aux procédés de métaphorisation, dans l'œuvre de Levi,

14 *Ibid.*, p. 41. En français : « Le Dispensaire se divise en deux sections, celle de Médecine et celle de Chirurgie. Devant la porte, deux longues fils d'ombres attendent dans la nuit et le vent », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 41.

15 Primo Levi, *Via Cigna*, in Id., *Ad ora incerta, Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, [1973] 1987, p. 549. En français : « « Il ne saurait y avoir, dans cette ville, rue plus fruste. / La nuit et le brouillard : sur le trottoir, ces ombres, / Par la lueur des réverbères traversées, / Comme si elles étaient imprégnées de néant, / Des caillots de néant, sont pourtant nos semblables. / », Id., *Via Cigna* in *À une heure incertaine*, traduction de Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1997, p. 43.

sert à forger un lexique à la fois « sfumato e sfaccettato ».¹⁶ L'écriture de l'écrivain italien aurait ainsi une sorte de pouvoir heuristique : dans une tentative d'éclaircissement et d'appropriation du monde non écrit, elle donnerait une forme et une substance précises au réel. L'usage des métaphores de la part de Levi trahit sa formation de scientifique, de chimiste apte à transfigurer les éléments de la réalité, de les couler dans le moule d'un lexique très concret et d'images « sempre *a fuoco*, aguzze, imprevedibili, nuove ».¹⁷ Pourtant, par l'évocation tant du « rêve » que de l'« aquarium » la scène prend l'allure d'un mirage. Déjà Platon associait les reflets qui se forment sur l'eau aux simulacres : comme les rêves, ces visions ne dévoilent pas un être vrai, mais une pure semblance et se caractérisent donc par un statut ontologique faible, évanescent. De plus, dans *Se questo è un uomo*, l'eau est un élément récurrent, aux fortes connotations symboliques ;¹⁸ elle apparaîtra, sous le signe d'un désir inassouvi, dans le récit célèbre du rêve de Tantale, une vision pénible où le vécu élémentaire du prisonnier, ses besoins et ses souffrances fondamentales (le froid, la faim, la soif), deviennent le centre d'une mise en scène très élaborée et dramatique.

Par ailleurs, la scène de l'arrivée au camp, comme l'apparition des premiers prisonniers, est dominée par une atmosphère suspendue, presque féerique. Ce climat de quiétude est en effet créé au moyen de la référence itérative au « silence ». Selon Alberto Cavaglione, cette soustraction des données sonores définit d'un côté le caractère « cinématographique » de l'œuvre de Levi, proche en cela d'une tragi-comédie muette ; de l'autre, elle anticiperait le manque d'écoute qui est le lot de tout survivant à son retour du camp, et donc la scène de « la narration non écoutée » qui occupera, dans l'un des chapitres suivants, un récit de rêve dense et émouvant.¹⁹ On pourrait bien confirmer l'opinion de Cavaglione, qui considère le silence comme l'un des traits principaux de la grammaire onirique de Levi.

16 Mengaldo affirme que la raison sous-jacente à certains choix de style serait la « ricerca di una precisione sfumata e sfaccettata », Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, introduction à *Opere*, Vol. III, *Racconti e saggi*, Torino, Einaudi, 1990, et Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 180. En français : « [...] la recherche d'une précision à la fois nuancée et pluridimensionnelle ». [C'est nous qui traduisons].

17 *Ibid.*, p. 226. En français : « des images bien focalisées, perçantes, imprévisibles, nouvelles ». [C'est nous qui traduisons].

18 C'est notamment Albert Cavaglione qui souligne l'importance des métaphores aquatiques chez Levi. Voir : Alberto Cavaglione, *Commento al testo*, in Primo Levi, *Se questo è un uomo*, édition commentée, Torino, Einaudi, 2012, pp. 170-171.

19 « Il sogno in *Se questo è un uomo* sia sempre un'esperienza priva di rumore, quasi una sequenza di cinema muto. Qui, senza dubbio, viene anticipata la scena grandiosa della 'narrazione fatta e non ascoltata' del capitolo *Le nostre notti* », *Ibid.* En français : « Dans *Se questo è un uomo*, le rêve est toujours une expérience silencieuse, comme s'il était une séquence de cinéma muet. Sans aucun doute, il y a ici comme une anticipation de la grande scène de la *narration non écoutée*, contenue dans le chapitre *Le nostre notti* ». [C'est nous qui traduisons].

Dès le début, et même dans cette version *métaphorique*, le rêve se configure chez Levi comme une expérience liminaire, à la croisée entre plusieurs points de fracture : entre réalité du camp et réalité externe, entre extrême précision du lexique et modulation fantasmatique, entre compréhension et impossibilité à comprendre. Telle est, semble-t-il, la voie choisie par Levi, celle d'une tension continue, qui trouvera dans le rêve (comparé plus loin dans le livre à un « écran » ou à un « filtre ») son point de cristallisation.

De par sa nature frontalière, le rêve s'applique donc bien aux moments de passage et de franchissement. La scène du transport en train – moment topique où le prisonnier se trouve dans un limbe, encore au-delà de toute concrétisation physique du camp – s'avère particulièrement marquante. C'est par ailleurs cette condition de précarité, de suspension, qui semble activer dans le texte la modulation onirique, s'il est vrai comme l'a montré Ceserani,²⁰ que l'espace du train est, de par sa nature même, propice à l'épanouissement de la mémoire, de l'imagination, de la rêverie confuse. En raison de son étroitesse spatiale, le wagon offre à l'introspection une possibilité d'amplification inédite ; mais ce qui est intéressant de noter ici, c'est que l'espace « intérieur » de la rêverie et du rêve semble souvent contaminer l'espace pour ainsi dire « extérieur » du train, opérant ainsi, sur un troisième plan, une sorte de déréalisation puissante et généralisée de la matière narrée.

C'est notamment le cas du train du *Grand voyage*, qui joue dans le roman le rôle à la fois de décor et de personnage. La première œuvre concentrationnaire de Semprún, on l'a vu, est elle-même une sorte de macro-rêve, de rêverie étendue : revisitant des modèles illustres, de Proust à Blanchot jusqu'à la tradition espagnole du roman historique anti-réaliste,²¹ *Le grand voyage* est une intense narration mémorielle, qui s'affadit dans l'irréalisme sans cesse plus informel du rêve. En ce sens, le *songe* n'est plus seulement un trait stylistique, mais il

20 « [...] un supporto importante allo scorrere libero e incontrollato dei pensieri, lo offre il viaggio ferroviario, con il ritmo delle ruote della carrozza, il paesaggio che passa cinematograficamente oltre il finestrino, lo stato di immobile e sognante sonnolenza in cui i passeggeri cadono nei loro scompartimenti », Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 83. « Le voyage en train offre une sorte de soutien au flux libre et incontrôlé des pensées, avec le rythme des roues de ses voitures, le paysage qui défile, par-delà les vitres, comme dans un film, l'état de somnolence immobile et rêvassante dans lequel tombent les passagers dans leurs compartiments ». [C'est nous qui traduisons].

21 C'est notamment Olivia Ferrán qui a souligné l'affinité entre *Le grand voyage* et la production littéraire espagnole contemporaine. En particulier, *Le grand voyage* refléterait le passage de la tradition du « réalisme socialiste » à ce que David K. Herzberger a identifié comme la tradition du « roman de la mémoire ». Comme les romans espagnols de cette période, *Le grand voyage* transcende le modèle du mimétisme et de la narration documentaire, pour raconter l'histoire « as a series of disruptions – of time, of self, of narration, and most importantly, of the referential illusion of truth and wholeness », David K. Herzberger, *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 85. Herzberger cite notamment des auteurs tels que Juan Benet, Luis Goytisolo, Martín Gaité, Camilo José Cela. Voir aussi : Olivia Ferrán, « *Cuanto más escribo, más me queda por decir* »: *Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún* », *MLN*, n° 2, mars 2001, pp. 289-91.

reste encore en deçà d'une formulation complète en récit : demeurant entre les deux, il est plutôt une sorte de dispositif discursif général, une polarité métaphorique à laquelle la narration fait continuellement référence.

Comme chez Levi, le premier contact avec l'expérience de la déportation est pour Semprún le déclencheur d'une sensation d'*irréalité*. L'allusion au rêve apparaît donc dès la deuxième page du roman, bien que tournée en négatif. À l'intérieur du wagon, le narrateur mime l'état d'incrédulité propre au rêveur endormi : « Je ferme les yeux, je rouvre les yeux. Ce n'est un rêve ». ²² Chez Semprún, la notation onirique coïncide la plupart du temps avec le sentiment de la *perte du réel* : il s'agit d'un état de dématérialisation, de dissipation et de transgression du monde concret, physique, corporel, qui passe surtout par une référence constante aux champs sémantiques du songe, de l'illusion et de la mémoire et qui, se manifestant à tous les niveaux de l'écriture, deviendra même l'un des traits distinctifs du style de Semprún. Citons en exemple une page du *Grand voyage* :

C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage. Cette sensation revient, que peut-être sommes-nous immobiles. Peut-être est-ce la nuit qui bouge, le monde qui se déploie, autour de notre immobilité haletante. Cette sensation d'irréalité grandit, elle envahit comme une gangrène mon corps brisé par la fatigue. Autrefois, la faim et le froid y aidant, j'arrivais facilement à provoquer en moi cet état d'*irréalisation*. Je descendais jusqu'au boulevard Saint-Michel, jusqu'à cette boulangerie au coin de la rue de l'École-de-Médecine où ils vendaient des boulettes de sarrasin. [...] La faim et le froid y aidant, c'était un jeu d'enfant que de pousser mon cerveau brûlant jusqu'aux limites même de l'*hallucination*. Un jeu d'enfant qui ne menait à rien, bien entendu. Aujourd'hui c'est différent. *Ce n'est pas moi qui provoque cette sensation d'irréalité, elle est inscrite dans les événements extérieurs. Elle est inscrite dans les événements de ce voyage.* ²³

Par rapport aux œuvres de Levi ou de Delbo, le recours au rêve, ainsi qu'aux phénomènes qui lui sont coessentiels, est chez Semprún encore plus évident, plus auto-conscient : comme dans ce morceau textuel, c'est grâce à cette référence que la narration acquiert sa dynamique fondamentale, à savoir son mouvement d'oscillation incessante entre histoire et fiction, vrai et faux, réel et irréel, passé et présent.

L'état d'*irréalité* décrit ici par le narrateur en termes d'*hallucination* est précisé au moyen d'une digression analeptique, référence à l'enfance du narrateur Gérard, soudainement ramenée dans le cadre du « présent », c'est-à-dire au moment ponctuel du voyage en train.

22 Jorge Semprún, *Le grand voyage* [1963], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 92.

23 *Ibid.*, p. 128. [C'est nous qui soulignons].

La narration du *Grand voyage* joue en effet sur la diffraction des plans temporels, et procède à une dissipation progressive de la linéarité narrative : en ce sens, la sensation d'*irréalité* ouvertement évoquée dans le texte est pour ainsi dire redoublée par la structure même du récit, par son caractère mémoriel, par ses stratégies de fictionnalisation croissante. L'écriture du désastre passe souvent chez Semprún par le double filtre de la mémoire et de l'imagination. Comme l'a dit Ursula Tidd, « in his literary writing [...] he deploys imagination, dream-work and other states of altered consciousness to evoke his past life, Buchenwald and his relationship to the task of its representation ».²⁴

Par ailleurs, cette page du *Grand voyage* nous introduit directement au grand thème de « l'irréalité » du camp : comme nous dit le narrateur, ce caractère n'est pas induit chez le prisonnier par un trouble de la perception, mais il appartient intrinsèquement à l'expérience radicalement hors-norme de la déportation. Dans une certaine mesure, l'affiliation du camp à la sphère sémantique du rêve ne procède donc pas seulement d'une opération langagière, ornementale, voire lyrique, mais touche aux plus profonds abîmes de cette expérience, à son essence ontologique même. Nous y reviendrons plus tard, contentons-nous ici de souligner, pour le moment, cette association constante entre l'espace liminaire du train ou du quai – c'est-à-dire les lieux qui annoncent la mise en présence du véritable camp – et l'univers du rêve. Avant même de franchir les portes du véritable enfer, une sorte de nébuleuse envahit ces espaces de passage et suscite dans le lexique les modes de l'équivalence et de la comparaison.

Dans *Spectres, mes compagnons*, œuvre qui réélabore, sous forme de lettre à Louis Jovet, un nombre impressionnant de thèmes, de formes et de fragments textuels déjà utilisés dans la trilogie, Charlotte Delbo confirme cette tendance, évoquant le trajet en train jusqu'au camp dans les termes d'une grammaire onirique : « C'est sans doute parce que je devinais mes compagnes, occupées elles aussi à mesurer leur solitude que je dis ma détresse à voix haute, dans ce wagon obscur où *les silhouettes étaient plus fantastiques encore que celles des rêves* ».²⁵ Comme chez Levi, il est encore question de « silhouettes » émaciées, diminuées au point d'en devenir inexistantes ; comme chez Semprún, le voyage dans le wagon s'apparente à l'espace fantastique, fabuleux, hallucinatoire du rêve. Aussi, dans le second volume de *Auschwitz et après*, la rhétorique onirique sert de pendant à l'incroyable altérité du camp, et elle constitue une sorte d'alter ego conceptuel : une fois encore, c'est le rêve qui confère à la situation son absurdité essentielle. Dans le train de Auschwitz à Ravensbrück, les prisonnières s'aperçoivent de la bizarrerie cruelle de leur condition. Une collision se

24 Ursula Tidd, *Jorge Semprún. Writing the European Other*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, Legenda, 2014, p. 86.

25 Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, [1977] 1995, p. 32. [C'est nous qui soulignons].

produit entre la déréalisation suscitée par l'analogie avec le songe et le caractère absolument « vrai » de cette expérience : « Ainsi nous quittions Auschwitz. Nous le quittions habillées en prisonnières, chose à laquelle nous n'avions jamais pensé. Tout était gageure, tout était incroyable et incroyablement bizarre. Le sentiment du rêve et la certitude que c'était vrai, avec le rêve qui persistait ». ²⁶

*

Bien qu'aucune superposition ne puisse jamais s'établir entre monde et parole en raison de leurs différences intrinsèques, il convient de reconnaître ici le rôle que jouent l'aspect figuratif et l'aspect rhétorique dans la construction de la « vérité » narrative. En d'autres termes, l'écrivain livre toujours, on le sait, une version remaniée des événements, et non les événements à l'état pur ; mais dans le cas du corpus testimonial, la présence d'éléments de transition se révèle particulièrement marquante, et contribue à exaspérer l'opacité du récit, son caractère pour ainsi dire artificiel, visiblement réélabore par une intelligence fabricatrice, une *poiesis*, sans pour autant mettre en cause son authenticité. La traduction de l'expérience extrême et irréaliste, du camp, requiert plus qu'ailleurs un encodage spécifique des signifiés ; à travers la *métaphorisation* constante du discours, l'écrivain reste fidèle à ses intentions de raconter la « vérité » de l'expérience, et en même temps se montre en quelque sorte conscient de l'opération d'échange et de négociation de signes et sens que ces intentions comportent. Le recours au rêve comme terme comparatif peut donc être considéré comme l'un des « moyens de médiation » ²⁷ que l'écriture utilise pour rendre compte de cette expérience extrême ; de plus, faisant référence à un phénomène tel que le songe, le témoignage ne vise pas à une clarification, mais échafaude un réseau complexe de suggestions, qui déstabilisent le récit tant d'un point de vue tant structural que réceptif.

Si le rêve peut être la structure portante d'une phrase ou d'une scène toute entière, s'il peut avoir une fonction de médiation de premier plan, c'est parce qu'il devient en quelque sorte le *trope* de l'évocation du camp, de son « étrangeté absolue ». ²⁸

Dans la trilogie de Delbo, ce caractère transparait en effet de façon très visible. Placé sous le signe de l'absurde, l'espace du camp semble mettre en échec toute tentative de lecture susceptible de le rattacher à quelque expérience familière. Avec sa bizarrerie naturelle, le rêve devient donc la base d'une sorte de drame perceptif. Le monde dans lequel le prisonnier se sent précipiter se soustrait à toute perception ordinaire ; univers aliéné, il se configure

26 Id., *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 104.

27 Karla Grierson, « Vérité », *littéralité et vraisemblance dans le récit de déportation*, in Annette Wiewiorka, Claude Mouchard (dir.), *La Shoah, témoignage, savoirs, œuvres*, Presses Universitaires de Vincennes, Orléans, Centre de recherche et de documentation sur les camps d'internement et la déportation juive dans le Loiret, 1999, p. 212.

28 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 223.

plutôt comme le lieu où s'efface toute coordonnée de lecture et de décryptage du monde, où prédominent les sentiments d'égarement, le vertige et l'aberration des sens. Loin de se limiter aux espaces liminaires, la nébuleuse du rêve investit le camp tout entier :

Le chien bondit sur la femme – sans rugir, sans souffler, sans aboyer. *C'est silencieux comme dans un rêve.* Le chien bondit sur la femme, lui plante ses crocs dans la gorge. Et nous ne bougeons pas, engluées dans une espèce de visqueux qui nous empêche d'ébaucher même un geste – *comme dans un rêve.* La femme crie. Un cri arraché. Un seul cri qui déchire l'immobilité de la plaine. Nous ne savons pas si le cri vient d'elle ou de nous, de sa gorge crevée ou de la nôtre. Je sens les crocs du chien à ma gorge. Je crie. Je hurle. Aucun son ne sort de moi. *Le silence du rêve.*²⁹

C'est une page très forte tirée d'*Aucun de nous ne reviendra* : première « diapositive » onirique, la scène déploie une prose très visuelle, suivant des procédés cinématographiques, où l'objectif se focalise sur des mots et des images d'une qualité toute particulière, presque hallucinée. Une fois de plus, c'est la répétition qui crée un effet d'envoûtement, de sidération magique, et le lecteur voit la scène plus qu'il ne la lit. À la vitesse percutante de la prose s'oppose le passage lent des éléments individuels, qui se détachent sur la page avec une netteté impressionnante, comme dans une séquence au ralenti.

On retrouve d'ailleurs des traits communs à la grammaire onirique de Levi. En premier lieu, le silence, qui imprègne entièrement l'atmosphère du texte, et qui s'oppose à la violence du « cri ». Cet état de perturbation perceptive, propre à l'ouïe, semble contredire l'idée selon laquelle la « vue » serait le sens premier du rêve ;³⁰ en effet, la composante pour ainsi dire optique joue dans ce passage, comme ailleurs dans l'ouvrage, un rôle de premier plan, étant donné la qualité hautement hypotypotique du style de Delbo. Pourtant, c'est ici la donnée auditive qui génère le trouble et l'ébranlement propre au mauvais rêve. Comme dans la scène du camion, où les femmes déportées crient sans que personne ne puisse les entendre (« Elles crient et nous n'entendons rien.

29 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1970, p. 48.

30 Cette idée trouve notamment chez Freud une formulation définitive : « Wenn man den Beobachtungen von Ladd Bedeutung beimißt, wird man die Ergiebigkeit dieser subjektiven Reizquelle für den Traum nicht gering anschlagen können, denn Gesichtsbilder machen bekanntlich den Hauptbestandteil unserer Träume aus. Der Beitrag von anderen Sinnesgebieten bis auf den des Gehörs ist geringfügiger und inkonstant », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900, p.22. En français : « Si les remarques de Ladd sont vraies, on ne saurait faire aux excitations subjectives une trop large part. Les images visuelles sont, en effet, l'essentiel de nos rêves. La contribution de nos autres sens, même de l'ouïe, est moindre et moins constante », Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1926 et 1927, p. 38.

[...] Elles crient vers nous sans qu'aucun son nous parvienne »),³¹ dans ce cas aussi la violence des sons est étrangement étouffée. À ce trouble sensoriel correspond en quelque sorte l'état d'immobilité,³² tant des prisonnières (le « nous » collectif auquel est confiée l'énonciation) que du paysage environnant : comme dans un rêve, le camp est alors le

31 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., pp. 55.

32 Par ailleurs, selon Freud, l'impression de ne pas pouvoir bouger serait l'un des éléments les plus récurrents du rêve d'angoisse : « Ein siebenundzwanzigjähriger Mann, der seit einem Jahr schwer leidend ist, hat zwischen elf und dreizehn Jahren wiederholt unter schwerer Angst geträumt, daß ein Mann mit einer Hacke ihm nachsetzt; er möchte laufen, ist aber wie gelähmt und kommt nicht von der Stelle. Das ist wohl ein gutes Muster eines sehr gemeinen und sexuell unverdächtigen Angsttraums », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cit., p. 345. « Un homme de 27 ans, gravement atteint depuis un an, a eu fréquemment entre 11 et 13 ans un rêve accompagné d'une angoisse très pénible: il est poursuivi par un homme avec une hache, il voudrait courir, mais il est comme paralysé et ne peut bouger. C'est certainement un bon exemple de cauchemar très commun et incontestablement sexuel », Id., *L'interprétation des rêves*, cit., p. 496. La sensation d'impuissance analysée par Freud tant comme sensation que comme « image » et contenu du rêve, est par ailleurs l'un des thèmes auxquels le grand psychanalyste porte toute son attention : selon Freud, la paralysie permet en effet au rêve de représenter le non, le « conflit des volontés » (*Ibid.*, p. 215) et est donc l'expression d'une inhibition sexuelle en tout point pareille à celle représentée par l'angoisse. « Das Nichts-zustande-Bringen tritt im Traum nicht immer als Sensation, sondern auch einfach als Stück des Trauminhalts auf. [...] In anderen Träumen, welche das Nicht-zustande-Kommen der Bewegung nicht bloß als Situation, sondern als Sensation enthalten, ist derselbe Widerspruch durch die Sensation der Bewegungshemmung kräftiger ausgedrückt, als ein Wille, dem ein Gegenwille sich widersetzt. Die Sensation der Bewegungshemmung stellt also einen Willenskonflikt dar. Wir werden später hören, daß gerade die motorische Lähmung im Schlaf zu den fundamentalen Bedingungen des psychischen Vorgangs während des Träumens gehört. Der auf die motorischen Bahnen übertragene Impuls ist nun nichts anderes als der Wille, und daß wir sicher sind, im Schlaf diesen Impuls als gehemmt zu empfinden, macht den ganzen Vorgang so überaus geeignet zur Darstellung des *Wollens* und des »*Nein*«, das sich ihm entgegensetzt. Nach meiner Erklärung der Angst begreift es sich auch leicht, daß die Sensation der Willenshemmung der Angst so nahesteht und sich im Traume so oft mit ihr verbindet. Die Angst ist ein libidinöser Impuls, der vom Unbewußten ausgeht und vom Vorbewußten gehemmt wird. Wo also im Traume die Sensation der Hemmung mit Angst verbunden ist, da muß es sich um ein Wollen handeln, das einmal fähig war, Libido zu entwickeln, um eine sexuelle Regung », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cit., pp. 228-229. En français : « Le fait de 'ne pas arriver à faire quelque chose' n'apparaît pas toujours dans le rêve comme une sensation. Ce peut être aussi, simplement, un fragment du contenu. [...] Dans d'autres rêves, ne pas arriver à faire les mouvements que l'on veut n'est pas seulement un état, mais encore une sensation. Cette sensation d'inhibition exprime avec plus de force la contradiction, l'état d'une volonté à laquelle une autre volonté résiste. La sensation d'inhibition de mouvements représente donc un conflit de volontés. Nous verrons plus loin que la paralysie motrice pendant le sommeil est une des conditions fondamentales des processus psychiques du rêve. L'impulsion transmise le long des voies motrices n'est autre que la volonté, et le sentiment que nous avons de l'inhibition de ces impulsions pendant le sommeil montre combien ce processus est approprié à la représentation de la volonté et du «non» qui s'oppose à elle. Après l'explication que j'ai donnée de l'angoisse, on comprend aisément que la sensation d'inhibition de la volonté soit si proche de l'angoisse et s'unisse si fréquemment à elle dans le rêve. L'angoisse est une impulsion libidinale venue de l'inconscient et inhibée par le préconscient. Donc, quand le rêve unit l'angoisse et la sensation d'inhibition, il s'agit d'un vouloir qui éveillait la libido, d'une impulsion sexuelle », Id., *L'interprétation des rêves*, cit., p. 289-291. Or, il est clair que ce n'est pas le cas pour le *songe* de Delbo, mais il faut quand même souligner l'analogie pour ainsi dire morphologique entre le rêve d'angoisse et d'immobilité tel qu'il est décrit par Freud et la scène onirique contenue dans *Aucun de nous ne reviendra*.

lieu où les fonctions élémentaires de l'organisme humain, ses perceptions ainsi que sa cinétique, subissent une crise, une altération.

Il est important de noter, par ailleurs, la dimension « collective » qui émerge nettement, dès ce passage, dans l'œuvre de Delbo. Comme nombre de critiques l'ont souligné, « la communauté est partout, chez Charlotte Delbo »,³³ et le choix du pronom pluriel comme instance énonciative en porte clairement la trace. Dans cette scène, la violence subie par la femme se reflète sur le vécu sensoriel des autres déportées, nous renvoyant une fois de plus aux théories de Vischer sur l'analogie entre onirisme, sensorialité et empathie.

D'un point de vue littéraire et sémiotique, la figure analogique, dans l'allusion au rêve, devient le vecteur privilégié de l'illusion référentielle pour dire la réalité hyperbolique, extraordinaire et inconcevable d'Auschwitz. La stratégie de figuration que l'on voit à l'œuvre chez Delbo consiste donc à traduire, au moyen d'une comparaison anaphorique, la sensation d'irréalité vécue au camp dans un langage plus accessible, même plus quotidien. En ce sens, le *trope* onirique relève d'un double mouvement, à la fois familiarisant et défamiliarisant par rapport aux attentes et à « l'encyclopédie » du lecteur. D'un côté, le recours de Delbo aux figures de l'équivalence témoigne d'une volonté de communiquer, de transmettre son expérience et d'acclimater le lecteur à un système familier de codes et de valeurs. La comparaison sert ainsi à réduire la distance entre auteur et lecteur, entre monde « extra-ordinaire » et monde ordinaire. D'autre part, le recours à la métaphore onirique déplace et perturbe cette opération d'acclimatation, et l'apparition du domaine conceptuel du rêve nous force donc à aller au-delà de l'immédiat et du quotidien. À travers la comparaison avec l'univers onirique, Delbo ne fait donc qu'exacerber le caractère spectral, dissonant de son témoignage : cette figure rhétorique annule les effets de réel et sape toute illusion d'une intersection possible entre univers disjoints. Ainsi, « Delbo fait irruption dans nos pratiques de lecture ordinaires en brandissant une petite figure de rhétorique comme une massue » :³⁴ l'élément banal du rêve, dans son usage métaphorique, devient ainsi le point de départ d'un parcours d'associations troublantes, qui n'offre aucun aboutissement facile ou réparateur, mais s'ouvre sans cesse sur le domaine de la suspension et du virtuel.

D'ailleurs, l'originalité syntagmatique de la comparaison viendrait, selon Meschonnic et avant lui Breton,³⁵ de la « suspension » induite par le « comme » : à la différence

33 David Caron, Sharon Marquart, *Charlotte Delbo, ou la communauté qui revient*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2011, p. 9 et pp. 14.

34 Patricia Yaeger, *Témoignage sans intimité*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes*, cit., p.82.

35 Voir par exemple : « La métaphore et la comparaison [...] constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et [...] si la première offre des ressources de fulgurance, la

d'autres analogies, le sens figuré dérivant de l'association entre comparé et comparant reste ouvert, latent. Que signifie « être *comme un rêve* » ? Nul ne le sait avec certitude mais c'est peut-être dans cette interruption ou suspension du savoir que réside l'intérêt de la technique figurale de Delbo. D'ailleurs, plus que d'autres référents, le rêve reste au-delà de toute possibilité de clarification complète, et semble plutôt basculer dans l'incompréhensibilité et dans l'illogique. Il est donc signe tant d'un irréel que d'un savoir entièrement négatif, fragmenté, incomplet. Posé en termes sémiotiques, le rêve se révélerait donc une ressource précieuse pour résoudre, ou du moins indiquer, le paradoxe littéraire du camp.

Dans le chapitre suivant, intitulé « Le même jour », Delbo décrit le soir terrible de la « course », où les SS font sortir les prisonnières des blocks et les font courir sans aucune raison apparente, les harcelant sans cesse avec violence et cruauté. D'emblée, les choix lexicaux conduisent la séquence dans le champ sémantique de l'onirisme : la course est décrite tour à tour comme « absurde »,³⁶ « folle », « fantastique », autant d'adjectifs qui nous rappellent, entre autres, la grammaire des rêves recueillis par Beradt. Complètement envoûtées, subjuguées par l'absurde, les prisonnières courent sans pouvoir reconnaître l'étrangeté de leur situation. C'est là, par ailleurs, que se manifeste le caractère rétrospectif de la reconstruction littéraire. La comparaison avec l'état hallucinatoire, si clairement évoqué par Delbo, est l'un des indices qui signalent la présence, à l'intérieur du texte, d'une instance de second degré, c'est-à-dire d'une conscience interprétative :

Je ne sais pas si j'ai recomposé, après, toute la scène ou si j'en ai eu tout de suite de moi-même une idée d'ensemble. J'avais pourtant l'impression d'être douée de facultés très aiguës et attentives pour tout voir, tout saisir, tout parer. Je courais.

C'était une course insensée qu'il eût fallu considérer d'un promontoire habituel pour en mesurer tout l'insensé. Il n'était à la portée d'aucune de s'imaginer qu'elle considérait cela de l'extérieur. Nous courions. Schneller. Schneller. Nous courions.

Parvenue au fond du camp et hors d'haleine, j'entends quelqu'un dire : « Au block maintenant. Vite. Rentrez au block ». La première voix humaine qu'on entend au réveil. [...]

seconde [...] présente de considérables avantages de *suspension*. [...] Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot *comme*, que ce mot soit prononcé ou tu », André Breton, *Signe ascendant*, in Id., *La clé des champs*, Paris, Les Éditions du Sagittaire, 1953, p. 138.

36 « Je courais. Et il ne venait à aucune de ne se conformer à l'absurde. Nous courions. Nous courions », Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1970, p. 60.

Je sors de l'hallucination d'où surgissaient les têtes grimaçantes, les têtes de furies congestionnées, échevelées. Schneller. Schneller.³⁷

Le passage à la première personne marque l'émergence soudaine du présent de l'écriture. Une faille temporelle s'ouvre donc entre le temps de la représentation et celui de la reconstruction, et le texte dévoile ainsi ses moyens de construction. À travers ces parenthèses extradiégétiques, Delbo arrive à créer une distance particulière entre elle-même, comme auteure et survivante, et la matière narrée : aussi, elle nous rappelle le caractère entièrement littéraire de cette matière, tout en sacrifiant l'effet d'immédiateté de la narration.³⁸ Une opposition se produit alors entre l'état hallucinatoire dans lequel la prisonnière Delbo est plongée et le « réveil » évoquée par l'auteur à la fin du paragraphe : de même que le dormeur réalise au réveil l'absurdité de son cauchemar, la prisonnière-témoin prend conscience de son état d'assujettissement à la fin de la course et, plus encore, au moment de l'écriture. Dans la recomposition scripturaire, Delbo reproduit le geste du rêveur qui, au sortir du sommeil, cherche à reconstruire (« recomposer, après ») l'essence de son rêve.

De toute façon, mis à part le côté métadiscursif, il apparaît clairement que la dimension onirique n'est plus seulement un simple référent rhétorique, mais qu'elle devient une sorte de vaste cadre discursif, qui tisse, forme et dispose tous les éléments de la scène.

En premier lieu, c'est la dimension du grotesque qui prévaut dans le texte, avec l'image très intense des « têtes grimaçantes [...], de furies congestionnées, échevelées » des SS. C'est une image à forte connotation visuelle, qui n'est pas sans rappeler l'iconographie typique des créatures infernales, celle du Cerbère en particulier. Par ailleurs, l'épisode de la course insensée se répète une fois encore au cours du livre : de même que dans cette scène, où les têtes des SS sortent d'une « hallucination », dans le chapitre final intitulé « Dimanche », l'auteur recourt à une rhétorique figurale explicitement onirique. Trois occurrences dans le texte inscrivent la seconde course dans l'ordre du mirage. Le syntagme « Une course hallucinée »³⁹ se répète deux fois, et le chapitre se clôt par une référence double au phénomène illusoire de la vision : « C'est une course hallucinée que courent des faces hallucinées ».⁴⁰

En second lieu, la course folle décrite par Delbo est un exemple de scène onirique parce qu'elle imite l'état d'incantation et de clôture dont la conscience fait l'expérience en rêve :

37 *Ibid.*, p. 61.

38 Sur le caractère métalittéraire de l'œuvre de Delbo, voir en particulier : Elisabeth S. Scheiber, « *Tout cela n'est que souvenir rapporté*: Representing and Reconstructing Memory in the Work of Charlotte Delbo », *Dalhousie French Studies*, 81, 2007, pp. 77ss.

39 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., pp. 145-146 et p. 147.

40 *Ibid.*, p. 148.

Et cette fuite affolée où seul un spectateur du dehors aurait vu la folie, car nous nous étions aussitôt pliés au fantastique et nous avons oublié les réflexes de l'être normal en face de l'extravagant.

« Rentrez au block. Ici. Par ici ». Les premières qui reprennent leurs esprits guident les autres.⁴¹

Revenue au monde extérieur, Delbo prend à nouveau conscience de l'absurdité de sa condition passée. Le texte tout entier, par ailleurs, tire sa force de ce va-et-vient entre passé et présent, et notamment de l'opposition entre altération cognitive du « moi passé » et perception ordinaire du « moi présent ». Ainsi, l'état d'inconscience dans lequel se trouvaient les déportées et Delbo elle-même, semble correspondre à l'affaiblissement de « la conscience du moi », un trait typique du rêve auquel Freud faisait déjà référence dans son *Interprétation des rêves*. Plus tard, Sartre décrira la même sensation de fermeture dans les termes d'un emprisonnement. Incapable de se détacher de ses propres images, la conscience du rêve est une *conscience captive*.⁴² Enfermée en elle-même, la conscience des prisonnières est décrite par Delbo avec les mêmes attributs que ceux associés par Sartre à l'état de rêve : elle ne peut exercer sa faculté de contrôle et de jugement, car elle a perdu toute capacité de contemplation et de prise de distance par rapport au réel. Sans doute faudra-t-il citer le philosophe français, lorsqu'il désigne le rêve comme « la réalisation parfaite d'un imaginaire clos » : « c'est-à-dire dire d'un imaginaire dont on ne peut absolument plus sortir et sur lequel il est impossible de prendre le moindre point de vue extérieur ».⁴³ Ce n'est que dans le présent de l'écriture, quand la prisonnière se mue en spectatrice du dehors, que le caractère absolument « fantastique » de cette scène cruelle saute soudainement aux yeux.

Les déportées se trouvent donc dans un état de fermeture, d'emprisonnement, dans un

41 *Ibid.*, p. 62.

42 La théorie de la « conscience captive » constitue à bien des égards l'un des concepts centraux de *L'imaginaire*. Sartre s'en sert pour expliquer le caractère de la conscience comme négation du réel. Il est intéressant, peut-être, de revenir aux mots du philosophe, car ils nous semblent adhérer parfaitement à la situation décrite par Delbo. Quoique hasardeuse, cette correspondance n'en est pas moins remarquable et séduisante. Ainsi, décrivant le rêve comme une conscience qui ne peut sortir de l'attitude imageante, Sartre se penche sur une phénoménologie de la pensée à l'état de rêve, et il semble ainsi anticiper la situation d'insensibilisation évoquée par Delbo dans son livre. « Dans l'endormissement, la base motrice de l'attention fait défaut. Il en résulte un autre type de présence pour l'objet. Il est là, mais sans extériorité ; d'autre part, on ne saurait l'observer, c'est-à-dire faire des hypothèses et les contrôler. Ce qui manque, précisément, c'est un pouvoir contemplateur de la conscience, une certaine façon de se tenir à distance de ses images, de ses propres pensées et de leur laisser leur déroulement logique, au lieu de peser sur elles de tout son poids, de se jeter dans la balance, d'être juge et partie, d'user son pouvoir synthétique pour faire la synthèse de n'importe quoi avec n'importe quoi. [...] Cette conscience [...] est captive d'elle-même », Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, [1940 et 1986] 2005, p. 93.

43 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, [1940 et 1986] 2005, p. 319.

état « fatal » – pour utiliser encore les mots de Sartre – en tout point pareil à celui du rêve. On touche déjà donc au domaine de la représentation du rêve et des phénomènes corollaires, qui seront l'objet du chapitre suivant. L'image des déportés comme « somnambules » se révèle en effet un véritable topos du corpus testimonial : elle renvoie au thème de la survivance de la pensée, et des facultés imaginatives dans le camp. Robert Antelme en fait spécifiquement mention dans *L'Espèce humaine* :

Quand nous sommes arrivés ici, la plupart pouvaient encore penser à autre chose qu'à la faim. Maintenant nous sommes entrés dans le *somnambulisme*. Une masse vieillie, poussée en avant, de relais en relais : du pain à l'usine, de l'usine à la soupe, de la soupe à la paille.⁴⁴

De même que chez Delbo et Antelme, dans *Se questo è un uomo*, les prisonniers d'Auschwitz sont décrits comme dépourvus de toute conscience du moi, plongés dans un état somnambulique, d'inconscience et d'insensibilité :

Anche quelli del Ka-Be conoscono questo uscire e rientrare dal lavoro, l'ipnosi del ritmo interminabile, che uccide il pensiero e attutisce il dolore; l'hanno provato e lo riproveranno. *Ma bisognava uscire dall'incantamento, sentire la musica dal di fuori*, come accadeva in Ka-Be e come ora la ripensiamo, dopo la liberazione e la rinascita, senza obbedirvi, senza subirla, per capire che cosa era; per capire per quale meditata ragione i tedeschi avevano creato questo rito mostruoso, e perché, oggi ancora, quando la memoria ci restituisce qualcuna di quelle innocenti canzoni, il sangue ci si ferma nelle vene, e siamo consci che essere ritornati da Auschwitz non è stata piccola ventura.⁴⁵

Ce qu'il convient de souligner ici, par ailleurs, c'est que dans l'œuvre de Levi, le récit subit également une oscillation temporelle entre passé et présent, et que l'état d'assoupissement des prisonniers, leur léthargie rêveuse, n'est effectivement observable qu'au prix d'un éloignement, d'une prise de distance : ainsi, on retrouve chez Levi la même dialectique que

44 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1947], 1957, p.96.

45 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 47. En français : « Ceux du KB connaissent bien eux aussi ces départs et ces retours, l'hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ; ils en ont fait l'expérience, ils la feront encore. Mais il fallait échapper au maléfice, il fallait entendre la musique de l'extérieur, comme nous l'entendions au KB, comme nous l'entendons aujourd'hui dans le souvenir, maintenant que nous sommes à nouveau libres et revenus à la* vie ; il fallait l'entendre sans y obéir, sans la subir, pour comprendre ce qu'elle représentait, pour quelles raisons préméditées les Allemands avaient instauré ce rite monstrueux, et pourquoi aujourd'hui encore, quand une de ces innocentes chansonnettes nous revient en mémoire, nous sentons notre sang se glacer dans nos veines et nous prenons conscience qu'être revenus d'Auschwitz tient du miracle », Id., *Si c'est est un homme*, cit., pp. 38-39.

celle de Delbo entre dedans et dehors, entre représentation et reconstruction mémorielle, entre conscience captive et conscience éveillée. Dans le passage cité, Levi décrit le moment où dans l'infirmerie du camp, la conscience des prisonniers, soustraits au travail quotidien par la maladie, se « réveille ». Comme les déportées de Delbo au terme de la course, les prisonniers détenus dans le « Ka-be », dans le Krankenbau, récupèrent leurs facultés d'esprit, leurs consciences et leur mémoire ; comme Delbo qui s'auto-représente dans l'acte de reconstruire la scène de la course, réveillée enfin du mauvais rêve du camp, Levi introduit dans le texte l'image d'un lui-même qui repense « du dehors », après la libération, sa condition de prisonnier.

Par ailleurs, la page du « Ka-be » nous introduit aussi au motif de la mémoire, et de la mémoire involontaire en particulier, thème d'importance capitale pour l'esthétique de Levi. Pour le moment, nous nous bornerons à souligner cette temporalité complexe qui appartient tant à l'œuvre de Delbo qu'à celle de Levi, et qui trouve dans le « rêve » une sorte de représentant formel. Chez les deux écrivains, écrire correspond à un double mouvement de distanciation et de rapprochement par rapport à la matière traitée, et le problème du temps se pose par conséquent dans leurs œuvres d'une manière particulièrement troublante. Le « camp » est à la fois proche et éloigné du narrateur et de sa conscience : ainsi, il s'incarne tantôt dans la représentation d'une conscience encore prisonnière, adhérant parfaitement au mauvais rêve qu'était la détention dans le camp, tantôt dans l'image détachée produite par la conscience interprétante, éveillée, du survivant-écrivain. Comme nous le verrons plus loin dans notre étude, ce qu'il est intéressant de noter c'est que le témoignage littéraire semble rythmer son mouvement essentiel sur cette oscillation : il est le produit d'une conscience à la fois éveillée et endormie, tiraillée entre la reconstruction objective et le souvenir confus doublé d'une sensibilité proprement onirique. Dans ce va-et-vient, on ressent le drame complexe et profond du témoin face à la révocation de son passé : peut-être pourrait-on définir ce passage comme la transformation d'une mémoire pathologique en une mémoire consciente, intentionnelle et responsable. Par rapport au simple « style onirique », la rhétorique figurale du rêve – sous la forme de la *métaphorisation* – peut sans doute marquer l'émergence dans le texte d'un degré majeur de lucidité, à savoir la reconquête de la conscience du moi, libérée du fardeau de la captivité, et enfin à même de percevoir le caractère véritablement « irréel » de l'expérience vécue.

De toute façon, on voit bien dans ces pages à quel point le rêve structure en profondeur le tissu de l'œuvre. Il ne se limite pas au seul aspect formel ni se fait simple parenthèse narrative entre les seuils bien définis d'un endormissement et d'un réveil ; il devient au contraire une sorte de dispositif général de mise en présence, d'évocation de la réalité irréelle du camp. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, l'univers du camp est ainsi présenté comme « fantastique » et « extravagant », autant des qualifications qui nous ramènent à la

théorie du romanesque *lazaréen* promue par Cayrol. Lisons à nouveau les essais de *Lazare parmi nous* : « Dans nos rencontres avec les camps tout paraissait beaucoup plus imaginé que vécu ; [...] Il se créait ainsi une sorte d'hypnose concentrationnaire, une obsession vague et tenace ». ⁴⁶ Rien d'étonnant alors à voir la métaphore onirique fleurir dans les œuvres concentrationnaires. À travers le rêve, les auteurs du témoignage représentent leur état de profond dépaysement : outil rhétorique, le songe devient un trope générateur de défamiliarisation.. Une fois encore, tout se joue dans la tension qui se crée entre perception ordinaire et *étrangisation* cognitive.

Dans le chapitre final de *Aucun de nous ne reviendra*, par exemple, le *songe* intervient une fois de plus comme facteur d'un trouble perceptif. Tout le chapitre s'articule autour du hiatus entre la mémoire du printemps d'antan (le temps heureux de la jeunesse, des promenades dans l'air tiède de Paris) et le printemps mortifère d'Auschwitz. Le rêve se confond ici avec le souvenir, c'est-à-dire avec un mirage, une image irréaliste et pourtant très concrète, opprimante, se posant comme absolument *autre* par rapport à la vision du réel ; « Le printemps chantait dans ma mémoire – dans ma mémoire. Ce chant me surprenait tant que je n'étais pas sûre de l'entendre. Je croyais l'entendre en rêve. Et j'essayais de le nier, de ne plus l'entendre, et je regardais d'un regard désespéré mes compagnes autour de moi ». ⁴⁷ En ce sens, le rêve intervient dans le texte pour poser des questions d'ordre cognitif : il est là pour signaler une crise dans la perception, le déchiffrement et la réélaboration du réel. Dans la perception troublée du déporté, l'ordre du virtuel et celui du réel se touchent jusqu'à se confondre. Le camp est à la fois le royaume de la tangibilité extrême et de l'extrême irréalité : « [...] così concrete la fame e la desolazione, e così irreal tutto il resto, che non pareva possibile che veramente esistesse un mondo e un tempo, se non il nostro mondo di fango, e il nostro tempo sterile e stagnante a cui eravamo ormai incapaci di immaginare una fine ». ⁴⁸

L'usage du rêve comme figure, au sens large du terme, est particulièrement manifeste par exemple dans *La Nuit* de Wiesel. L'œuvre toute entière étant une sorte de parabole, ⁴⁹

46 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaire » *Les Temps modernes*, n° 36, septembre 1948, pp. 520-535, puis repris dans *Lazare parmi nous*, in Id., *Œuvre lazaréenne*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 773.

47 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 175.

48 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 120. En français : « [...] si concrètes la faim et la détresse et si irréel tout le reste, qu'il nous semblait impossible qu'il eût réellement un monde et un temps autres que ce monde de boue et ce temps stérile et stagnant dont nous étions désormais incapables d'imaginer qu'il pût finir un jour », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 91.

49 Pour une interprétation de la nuit comme « parabole », voir en particulier : Sukhbir Singh, *The Parable of Survival in Elie Wiesel's Night*, in Harold Bloom (dir.), *Elie Wiesel's Night*, nouvelle édition, Bloom's Modern Critical Interpretation, New York, Bloom's Literary Criticism, 2010. C'est notamment Paul Ricœur qui a associé la parabole aux figures de l'analogie et à la métaphore

aux influences très clairement bibliques, il n'est pas étonnant de voir apparaître dans le texte des motifs dont le caractère métaphorique est explicite, tels par exemple la nuit ou le silence. Dans le livre de Wiesel, le rêve s'y montre plus qu'ailleurs comme une *figure*, pour représenter l'état de désarroi, de profond égarement dans lequel se trouvent les prisonniers. Il est ainsi utilisé pour traduire « l'incroyabilité » du camp, son caractère véritablement extra-ordinaire : échappant aux codes préétablis de déchiffrement, lecture, et élaboration du réel, l'expérience d'Auschwitz certifie plutôt la fragilisation de toute épistémologie. Une brèche s'ouvre entre les cadres de référence du vrai et les cadres du réel, et le rêve devient ainsi le signe de cette soudaine crise de la perception, de l'identité et de l'essence même du monde visible :

– Vous voyez, là-bas, la cheminée ? La voyez-vous ? Les flammes, les voyez-vous ?
(Oui, nous les voyions, les flammes). Là-bas, c'est là-bas qu'on vous conduira. [...]

Sa fureur devenait hystérique. Nous demeurions immobiles, pétrifiés. Tout cela n'était-il pas un cauchemar ? Un cauchemar inimaginable ?⁵⁰

Dans *La Nuit*, le rêve/cauchemar devient la mesure du rapport troublé entre perception et réalité, entre réalité et vérité. Il est à plusieurs reprises associé, au cours du livre, à l'angoisse, au désespoir du prisonnier, et fait surgir à tout moment l'espérance dérisoire d'une libération, d'un retour au passé et à la vie ordinaire :

Je me pinçai le visage : vivais-je encore ? Étais-je éveillé ? Je n'arrivais pas à le croire. Comment était-il possible qu'on brûlât des hommes, des enfants et que le monde se tût ? Non, tout cela ne pouvait être vrai. Un cauchemar... J'allais bientôt m'éveiller en sursaut, le cœur battant et retrouver ma chambre d'enfant, mes livres...⁵¹

En fin de compte, il s'agit de l'ancien topos de l'indiscernabilité entre réalité et rêve : aussi loin que remonte la discussion philosophique sur l'essence de la réalité, le rêve a été utilisé comme contrepoids, c'est-à-dire comme principe oppositif pour énoncer le caractère à jamais incertain des fondements du réel. En ce sens, le corpus testimonial renoue avec une tradition ancienne qui, se basant sur l'axiome d'une hétérogénéité absolue entre les deux sphères du réel et du rêve, en met toutefois en lumière la promiscuité troublante. Le

en particulier : la parabole est pour Ricoeur un récit qui fonctionne comme une métaphore ; le récit parabolique applique à son discours un procès de métaphorisation, voire un transfert de sens, selon la double modalité de l'innovation sémantique et de la fiction heuristique. Voir. Paul Ricoeur, *L'herméneutique biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 2000.

50 Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, [1958] 2007, p. 73.

51 *Ibid.*, p. 76.

songe acquiert là une puissance suggestive sans précédent, devenant l'axe autour duquel s'articule le doute métaphysique. De plus, si la vie dans le camp est « *comme un rêve* », c'est aussi parce qu'elle n'adhère plus aux critères habituels de prise en compte du réel ni à sa logique substantielle, mais dénote à tout moment une faille, une crise, non seulement dans l'ordre de la perception, mais aussi et surtout dans le tissu même de la réalité. Dans *La Nuit*, cette incertitude radicale quant au statut de la vie, de l'expérience, s'affirme aussi à travers une grammaire fortement interrogative :

La nuit avait complètement passé. L'étoile du matin brillait au ciel. J'étais devenu un tout autre homme, moi aussi. L'étudiant talmudiste, l'enfant que j'étais s'étaient consumés dans les flammes. [...]

Tant d'événements étaient arrivés en quelques heures que j'avais complètement perdu la notion du temps. Quand avons-nous quitté nos maisons ? Et le ghetto ? Et le train ? Une semaine seulement ? Une nuit – *une seule* nuit ? Depuis combien de temps nous tenions-nous ainsi dans le vent glacé ? Une heure ? Une simple heure ? Soixante minutes ?

C'était sûrement un rêve.⁵²

Si donc le rêve devient l'une des figures fondamentales du roman, c'est parce qu'il se fait à la fois décor et cadre conceptuel. Il métaphorise sans cesse l'hésitation du prisonnier quant à l'essence du monde, le doute induit dans ses sens, et puis dans son esprit, par la violence et l'étrangeté radicale d'Auschwitz. Cela a certainement des conséquences au niveau de la crédibilité du récit. Le fait que le texte soit présenté comme rétrospectif pose le témoin dans une position d'autorité par rapport à sa narration ; cependant, ce que ce témoin décrit c'est justement la destruction de toute certitude, qui perturbe le principe d'autorité du narrateur. Celui-ci affirme sans cesse son espérance dans « l'irréalité » de son expérience et, ce faisant, le contrat de vérité auquel le genre testimonial est lié se trouve tout à coup contesté, subverti de l'intérieur. Le narrateur de *La Nuit*, quoique fiable, affirme simultanément deux constantes opposées : « c'est vrai » et « ce n'est pas vrai ». D'ailleurs, d'un point de vue sémantique, ce *transfert de sens* qu'est la métaphore ne fait que suggérer l'incertitude du langage quant à ses pouvoirs de désignation du monde. Tout en rejetant le rapport attendu entre vérité de l'expérience et vérité de l'expression, se constituant au contraire comme récit aux fortes connotations allégoriques, *La Nuit* crée un climat d'irréalisme puissant, où tout s'inscrit dans une atmosphère d'indétermination et d'obscurité perpétuelles.

Chez les grands auteurs du témoignage, le rêve semble donc embrasser une dimension hautement suggestive du point de vue rhétorique. De plus, le sens d'ambiguïté et d'irréalisme suggéré par cette affiliation métaphorique déborde l'espace restreint ainsi délimité par le camp et par le récit de l'emprisonnement, pour déborder dans les narrations « du retour » : le rêve, son sens d'incertitude et d'obscurité, contaminent donc en profondeur l'existence toute entière du témoin, transformant une fois de plus son récit en une fable psychique, aux contours parfois flous, indéfinis.

*

Revenons donc sur les modes descriptifs qui organisent la représentation du camp, et en particulier les diverses phases de l'expérience concentrationnaire. On a vu que l'analogie avec le rêve s'applique bien tant aux moments et aux espaces frontaliers marquant l'accès à un univers tragiquement inouï qu'à la description du camp et des épisodes relatifs à la période de détention. La troisième phase est constituée par la libération, moment où les prisonniers sont censés reprendre contact avec la réalité d'antan. Nous verrons toutefois que si la vie à l'intérieur d'Auschwitz se configure comme un rêve, le moment de la libération ne correspond pour autant pas à un réveil ; la liberté recouvrée reste profondément imprégnée d'une dimension onirique et irréelle.

Dans *La tregua* – roman parmi les œuvres de Levi qui représente le plus fidèlement les conditions de vie du rescapé – le rêve surgit encore sous les modes de l'équivalence. Le *nostos* qui imprègne tout le voyage du survivant ne se configure pas seulement comme une pérégrination heureuse, une Odyssée aux allures d'une fable ; si le parcours de Levi est comparable aux péripéties d'Ulysse, c'est surtout pour l'idée de l'exil éternel, de l'apaisement qui lui est constamment rejeté. Cette dimension d'inquiétude n'échappe pas, par exemple, à Calvino, qui dans le rabat de couverture, en début d'ouvrage, écrivait : « In *La tregua* [...] la nota più struggente è quella d'una stretta d'angoscia, d'una non più medicabile tristezza ». ⁵³ La dimension surréelle, grotesque, qui dominait partout dans le camp semble ainsi se transmettre en continu au monde extérieur : l'aspect que prend l'espace pour le survivant est encore celui d'une vision affreuse, véritablement cauchemardesque. D'ailleurs, la référence au cauchemar est, dans ce cas aussi, très explicite :

In nessuna altra parte d'Europa, credo, può accadere di camminare per dieci ore, e di trovarsi sempre allo stesso posto, *come in un incubo*: di avere sempre davanti a sé la strada diritta fino all'orizzonte, sempre ai due lati steppa e foresta, e sempre alle

53 Rabat de couverture [non signée] de Italo Calvino, cité par Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 153. En français : « Dans *La tregua*, la note la plus poignante est celle d'une angoisse au cœur, d'une tristesse incurable ». [C'est nous qui traduisons].

spalle altra strada fino all'orizzonte opposto, come la scia di una nave; e non villaggi, non case, non un fumo, non una pietra miliare che in qualche modo segnali che un po' di spazio è pure stato conquistato; e non incontrare anima viva, se non voli di cornacchie, e qualche falco che incrocia pigramente nel vento.⁵⁴

La conception de l'espace et du temps appartient clairement à un ordre plus imaginaire que réel ; le paysage se charge d'une dimension hautement antinaturaliste, et comme dans la peinture surréaliste il semble se rétrécir jusqu'à en devenir bidimensionnel. Ainsi, le rêve montre ici toute sa puissance en termes d'évocation et de figuration : encore une fois, il est utilisé comme terme analogique pour accentuer le sentiment d'angoisse profonde qui habite tous les rescapés et qui innerve l'œuvre toute entière. Dans *Se non ora, quando ?*, la dimension angoissée et douloureuse du cauchemar revient également pour décrire le voyage accidenté de Gedal et de ses compagnons : « Dietro di loro, come punteggiata dai loro passi innumerevoli, si allungava la pista del loro cammino, senza fine, come in un sogno tormentoso, attraverso paludi, guadi, foreste piene di agguati, neve, fiumi e morte patita e inflitta ». ⁵⁵ Il est important de souligner, dès maintenant, l'importance que Levi accorde au topos du rêve : il est presque toujours utilisé dans une acception fortement négative, lié à l'image de la souffrance et du tourment ; récurrent d'un bout à l'autre de son corpus, il s'institue non pas comme un élément hasardeux, mais comme une constante aux fortes connotations littéraires et symboliques.

La description de l'espace extérieur, du monde retrouvé après la libération, tombe donc dans le champ sémantique de l'onirisme. Cette assimilation comparative se révèle récurrente dans tout le corpus testimonial, et se retrouve par exemple dans un récit sans titre de Delbo, publié posthume dans le recueil *La mémoire et les jours*. Dans ce récit, l'espace de la ville, détruite par la guerre, apparaît aux yeux de la survivante comme une sorte de décor théâtral, une « féerie noire » aux allures gothiques très marquées, où reviennent les motifs de la fantasmagorie et du fantôme : là le sens d'irréalité ne vient pas d'une perception

54 Primo Levi, *La tregua* [1963], in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, pp. 338-339. En français : « En aucun autre pays d'Europe, je crois, il ne peut arriver de marcher pendant dix heures et de se trouver toujours à la même place, comme dans un cauchemar ; d'avoir toujours devant soi la route toute droite jusqu'à l'horizon, à ses côtés la steppe et la forêt, et derrière soi la route jusqu'à l'horizon opposé, comme le sillage d'un navire, et pas un village, pas une maison, pas une fumée, pas une borne pour signaler qu'on a tout de même gagnée un peu de terrain, pas âme qui vive si ce n'est quelques corneilles ou quelques faucons dérivant paresseusement dans le vent », Id., *La trêve*, in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 249.

55 Id., *Se non ora, quando?* [1982], in Id., *Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 283. En français : « Derrière eux, ponctuée par leurs pas innombrables, s'allongeait leur marche sans fin, comme dans un rêve torturant, parmi les marais, les gués, les forêts pleines d'embûches, les neiges, les fleuves, et la mort subie ou donnée », Id., *Maintenant ou Jamais*, traduction de Roland Stagliati [1983] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 833.

erronée ou déformée des *apparentia*, mais semble faire partie intégrante de l'espace et des fondements mêmes du monde :

Étrangement, dans la ville anéantie, le tracé des rues subsistait. Une impression d'irréel. [...] La nuit, une sorte de magie transfigurait les ruines. De leur désolation surgissait une *fantasmagorie de rêve* : sur le fond laiteux du ciel, le découpage en silhouettes inattendues des murs, des tas de pierre. Je marchais dans une sorte de griserie, fantôme dans un décor de fantômes.⁵⁶

En l'occurrence, le langage figuré explicite donc, d'une façon très limpide, le parallèle entre expérience et rêve. L'attention se porte ici sur le monde extérieur, qui devient une sorte de miroir de l'état d'angoisse et de désespoir profond du rescapé.

Dans le troisième volet de sa trilogie, *Mesure de nos jours*, Delbo utilise également une grammaire métaphorique pour représenter le retour à la liberté du déporté, quoique d'une manière plus nuancée et plus latente. De plus, l'attention se déplace ici de l'espace extérieur à l'espace intérieur. Ainsi, la narration du moment transitionnel de la libération rétablit la grammaire onirique apparue, selon les mêmes traits saillants, dans les livres précédents.

La dimension d'irréalité suscitée par le climat onirique revient à plusieurs reprises au cours du livre : dès l'incipit, elle marque la crise identitaire vécue par le sujet traumatisé à son retour du camp de concentration. Ici, le rêve n'est pas comme par exemple chez Levi un simple référent, une comparaison aux bords bien délimités, mais s'étend plutôt à l'ensemble du récit, et lui confère son atmosphère générale :

Je ne sentais rien, je ne me sentais pas exister, je n'existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence ? (J'ai retrouvé mes mots depuis, vous voyez). Longtemps, longtemps. *J'ai gardé de ce temps des images brumeuses où pas une tache claire ne me permet de distinguer le sommeil de la veille.*

Longtemps.⁵⁷

Nous avons vu comment le rêve est associé par Levi à l'espace externe et au voyage ; là il s'agit plutôt d'une description interne, les romans de Delbo étant d'ailleurs fortement marqués par cette dimension de repli dans les profondeurs du moi. Rappelons une fois de plus que la critique a parlé à ce sujet de « romans de la conscience ».⁵⁸ En particulier, dans

56 Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, rééd. 2013, pp. 61-62.

57 Id., *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 12.

58 Hamoui en particulier a parlé de l'œuvre de Delbo comme d'un « study of consciousness at exactly this fluid juncture in which knowing and feeling have dissociated », Lea Fridman Hamaoui,

Mesure de nos jours, un recueil où se mêlent les voix d'hommes et de femmes qui rapportent ce que fut, pour eux, le temps « d'après », c'est la conscience du retour, la conscience souffrante du survivant qui devient l'objet du récit. Dans ce premier fragment narratif, c'est la voix subjective d'un moi aux forts accents autobiographiques ce qui guide et façonne le discours.⁵⁹ Le *songe* apparaît donc comme une sorte de cadre général, de phénomène englobant le vécu tout entier du rescapé : l'image de la « brume », d'un demi-sommeil où rien ne distingue la réalité de l'illusion, fait surgir donc une fois de plus le topos ancien de l'indiscernabilité du rêve par rapport à l'univers de la veille. L'état d'égarement, de perte des coordonnées référentielles du réel qui marquait l'expérience du condamné désigne à présent l'expérience du survivant. En quête d'appuis, de nouveaux points de référence, le survivant devient au contraire le protagoniste d'un drame de la dispersion ; l'absurdité du camp, son étrangeté aux cadres de la raison, se déplace et se transmet à la quotidienneté de la vie d'après. Ce malaise profond est traduit une fois de plus par Delbo à travers le recours à la rhétorique onirique :

Avec beaucoup d'effort, je crois me souvenir que j'étais couchée, que des gens venaient me voir. Ils m'embrassaient, ils me parlaient, ils me racontaient des choses, ils me posaient des questions. [...] ⁶⁰

Comme Jean-Daniel Gollut le signale,⁶¹ la présence d'auxiliaires modaux (« je crois... ») est l'un des signes les plus reconnaissables de la grammaire narrative du rêve. Par l'usage

« Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », *Law and Literature*, n° 2, 1991, pp. 249.

59 De plus, sans être dissimulé par la diffraction polyphonique propre à *Mesure de nos jours*, le caractère fortement autobiographique de cet épisode émerge d'une façon plus évidente encore dans *Spectres, mes compagnons*, livre réédité posthume en 1995. Suivant l'artifice de l'épître fictive, le pamphlet se présente initialement comme une lettre à Louis Jouvét, mais il est en réalité un texte remémoratif au caractère fortement littéraire, où l'énonciation s'illumine d'affects et d'une subjectivité très riche et assumée. L'épisode du retour à la liberté est ainsi repris, presque mot pour mot, dans *Spectres*. « J'étais trop absente pour être désespérée. J'étais là... Là... Ailleurs, nulle part. Dans un monde autre. Comment ? Je ne sais pas. Était-je moi ? Était-je... Quoi ? [...] Je ne sentais rien, je ne me sentais pas exister, je n'existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence ? J'ai gardé de ce temps, des images brumeuses où pas une tache claire ne permet de distinguer le sommeil de la veille. Longtemps », Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, [1977] 1995, pp. 52-53. La reprise de matériaux textuels, syntagmes et locutions d'un bout à l'autre de son corpus, dévoile chez Delbo une conception additive et même artisanale de l'écriture, outre l'importance particulière accordée à certains motifs et certaines figures.

60 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, cit., p. 13. Dans *Spectres*, l'épisode est décrit presque dans les mêmes termes : « Avec beaucoup d'effort, oui beaucoup d'effort, je crois me souvenir que j'étais couchée, que des gens venaient me voir. Ils m'embrassaient, ils me parlaient, ils me racontaient des choses, ils me posaient des questions. [...] », Id., *Spectres, mes compagnons*, cit., p. 53.

61 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, pp. 161ss.

de ce verbe, le récit de Delbo prend immédiatement une tournure conjecturale, posant les événements narrés comme possibles, « supposés plutôt qu'attestés »,⁶² et faisant ainsi de son récit de retour un texte aux allures très oniriques. Le narrateur de *Mesure* joue ainsi à affaiblir la valeur assertive de ses énoncés, et la scène du retour à la liberté est donc empreinte d'une ambiguïté particulière.

Par ailleurs, ce régime d'ambiguïté, de trouble dans la discernabilité du réel, semble se refléter aussi au niveau du langage. Il faut rappeler, à ce propos, que Delbo a cru plus que quiconque aux potentialités du langage, à son inépuisable pouvoir évocateur, total et enrichissant. À la différence d'Adorno, « rien de doit échapper au langage »,⁶³ y compris et en particulier la tragédie d'Auschwitz ; dès la publication de son premier témoignage, Delbo revendique le langage en général et la littérature en particulier comme un moyen incontournable pour dire ce qu'elle a à dire. Malgré cette défense exemplaire, elle se sent obligée d'admettre, par endroits, les limites de la parole. Ainsi, dans la scène du retour, apparaît une figure de la réticence, qui amplifie l'effet d'ambiguïté générale :

C'est presque impossible, plus tard, d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y avait pas de mots. [...] Tout était incompréhensible. Et que tout soit incompréhensible m'était indifférent. Je n'avais aucune curiosité, aucune envie de rien savoir. Ils m'apportaient des fleurs et des livres. [...] Toutes leurs idées étaient d'un monde à part.⁶⁴

Les limites de la compréhension touchent aux limites du langage ; l'insistance sur la perte des mots semble en effet être liée à l'état traumatique du rescapé, à la rupture cognitive qu'il subit au retour du camp. Son expérience reste exilée à jamais du royaume de la logique et du langage, dans une zone où les mots n'ont pas de prise. En cela aussi, par ailleurs, le traumatisme se révèle proche du rêve. Dans chaque récit de rêve, écrit Déchanet-Platz, « on pourrait trouver des indices [...] de l'abandon de la parole ».⁶⁵ Le survivant se trouve ainsi, comme dans un songe, renfermé dans un espace mental étroit, dans une condition intransitive complètement étrangère aux régimes du *logos*. Ainsi, Delbo fait référence aux faiblesses du langage parce que son récit prend ici, une fois encore, des allures proprement oniriques. Le temps de la survivance est décrit comme étant étranger aux schèmes du langage et de la raison : il s'agit d'un « présent » dépourvu d'une forme « réelle » et, en cela,

62 *Ibid.*, p. 161.

63 Charlotte Delbo, in Madeleine Chapsal, « Rien que des femmes », Entretien avec Charlotte Delbo, *L'Express*, n° 765, 14-20 février 1966, p. 76.

64 Id., *Mesure de nos jours*, p. 13.

65 Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves (1800-1945)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 296.

proche du statut essentiel du spectre, du fantasme et enfin du rêve. Une fois encore, c'est la sensation d'irréalité qui est décrite par l'écrivain, le rêve devenant ainsi le trope pour la condition d'aliénation et de malaise du rescapé :

Longtemps. Enfin, on m'a dit que mon absence au monde avait duré longtemps. [...] Des jours, des jours, sans penser à rien, sans exister tout en sachant cependant [...] tout en ayant quelque sensation, à peine définissable que j'existais. [...] Comment me réhabituer à un moi qui s'était si bien détaché que je n'étais pas sûre qu'il eût jamais existé ? [...] Je flottais dans un présent sans réalité.⁶⁶

Mesure de nos jours raconte ainsi l'impossibilité pour les survivants de renouer avec une société « normale ». Le lien avec le monde d'autrefois a été rompu, et cette mutilation subie dans les mécanismes de la reconnaissance et de la réciprocité, ne se limite pas à un seul trouble, celui de la communication, mais s'étend au statut même de l'expérience. C'est la vie elle-même qui se déréalise, et le statut du rêve semble ainsi englober tous les éléments du vécu sous la bannière de l'irréalisme et de l'ambiguïté.

Le moment transitionnel du retour est décrit en des termes similaires par Semprún : « J'ai revu cette fille brune à Eisenach, huit jours après. Huit ou quinze jours, je ne sais plus. Car ce sont huit ou quinze jours qui ont passé comme un rêve, entre la fin des camps et le début de la vie d'avant ». ⁶⁷ Dans *L'écriture ou la vie*, roman qui consacre la gloire de Semprún comme témoin et marque également une étape de parachèvement essentielle de son esthétique, le retour à la libération est encore décrit en termes oniriques, revenant à l'image de la « brume », présente aussi chez Delbo :

Pourtant, la période de ma vie qui s'étend entre la libération de Buchenwald et mon retour à Paris est confuse, envahie par des brumes d'oubli. [...]

Un jour de plus dans la période confuse entre la mort et la vie, le réel et le rêve, que la libération du camp avait inaugurée.⁶⁸

Le drame du survivant est celui d'une révélation douloureuse : l'impossibilité à reconnaître une continuité dans le tissu de l'expérience, qui se scinde plutôt en un temps « d'avant »

66 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, p. 14. Dans *Spectres, mes compagnons*, la même scène est décrite en ces termes: « Comment me réhabituer à un moi qui s'était si bien détaché que je n'étais pas sûre qu'il eût jamais existé ? Ma vie d'avant ? Avais-je eu une vie avant ? Ma vie d'après ? Était-je vivante pour avoir un après, pour savoir ce que c'est qu'après ? Je flottais dans un présent sans réalité », Id., *Spectres, mes compagnons*, cit., p. 54-55.

67 Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 133.

68 Id., *L'écriture ou la vie* [1994], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, cit., pp. 750 et 847.

et un « temps d'après », produisant aussi le sens d'une falsification profonde de la vie et la perte de toute stabilité identitaire. Dans ce contexte, l'assimilation comparative avec le monde du rêve se révèle, à nouveau, un outil puissant de traduction et de *mise en mots* de l'expérience.

Dans *Mesure de nos jours*, Mado représente encore l'inquiétude de sa vie retrouvée à travers une rhétorique comparative. Être une survivante, c'est se tenir dans cet état de dédoublement du moi que suggère la scission entre état de veille et état de rêve :

Tout de moi est en dehors de moi et échappe aux autres. [...] Ce n'est pas cette impression de sortir d'un rêve quand on se demande si on est éveillé. C'est autre chose. Comme s'il y avait deux parts en moi, l'une de rêve, l'autre d'ailleurs. Je fais ce qu'il faut faire parce que je me dis qu'il faut le faire et je me regarde le faisant et j'en sais l'inutilité. Ma raison dit : « Ton fils. Ton mari ». Il faut que ma raison le dise, sinon ils n'existeraient pas. Ils ne sont pas présents au fond de moi, ils ne font pas partie de moi-même. Ils sont en dehors de moi comme je le suis moi-même.⁶⁹

En retrait du monde « normal », la communauté survivante se trouve repliée dans l'intimité d'une conscience de rêve, sans aucune prise sur le monde réel.

Tout compte fait, ce qu'il convient de souligner ici, c'est la persistance du motif onirique dans la représentation de l'expérience : qu'il soit utilisé comme terme comparatif ou qu'il apporte sa contribution au discours à travers un tour métaphorique plus général, le rêve s'applique bien tant à la représentation du camp que de la vie d'après. En tous cas, c'est encore l'équation « vie-rêve » qui se dessine en creux dans ces textes, renouant avec la tradition séculaire du doute métaphysique : le trouble cognitif induit chez les prisonniers-témoins par l'expérience extrême recoupe ainsi l'ancienne question du *Théétète* sur l'indéterminable uniformité entre vie rêvée et vie réelle.

Dans cette littérature à forte valeur autobiographique, cela ne peut que soulever un questionnement littéraire et métadiscursif. L'apparition du rêve à l'intérieur du témoignage produit, de ce point de vue, une tension et une sorte d'aporie. D'un côté, il y a la vérité absolue des événements narrés, et le contrat vériconditionnel auquel le genre testimonial est lié de par sa nature même ; de l'autre côté, le sens d'irréalité ressenti d'un point de vue tant cognitif qu'émotionnel, et la résistance du langage face à l'expérience de l'extrême. Loin de se limiter au seul aspect rhétorique, la « métaphore » du rêve nous renvoie ainsi à des problèmes théoriques complexes, dont il faudra assurément tenir compte.

Par ailleurs, cette dissymétrie – entre irréalité de l'expérience et véridicité de l'énoncé – se manifeste d'une manière d'autant plus frappante qu'elle se superpose au motif de la mémoire. L'expérience du camp est ainsi comparée au rêve surtout quand elle est perçue à travers le filtre du souvenir, dans la double distanciation que produisent la remémoration et l'écriture. La sensation d'irréel, en d'autres termes, s'étend au-delà du simple espace du camp, pour embrasser la dimension, immatérielle en soi, du souvenir.

*

À cet égard, l'œuvre de Semprun s'avère emblématique. Dès son premier roman concentrationnaire, la figure du *songe* se complique d'une toile de fond mémorielle. À la différence des romans de Levi, où l'acte de se remémorer l'expérience n'émerge dans le texte que par endroits, sous forme de note métadiscursive, dans les œuvres de Semprun le personnage principal est souvent décrit comme étant le centre d'une opération mémorielle ; autrement dit, si dans *Se questo è un uomo* le « survivant » ne se présente qu'occasionnellement, chez Semprun nous assistons à une fusion et à une coexistence perpétuelle entre le personnage-prisonnier et le personnage-survivant. La diffraction des plans temporels recoupe ainsi la multiplication des instances identitaires. Dans *Le grand voyage*, par exemple, la narration est initialement conduite par un « je » narrateur qui correspond au personnage de Gérard, maquisard emprisonné dans un wagon à destination de Buchenwald ; cependant, au fur et à mesure que la lecture progresse, nous découvrons que le « présent » réel de la narration n'est pas celui du voyage, mais celui du survivant qui, seize ans après, se représente dans l'opération effective d'évoquer son passé de déporté. Dans l'alternance entre passé et présent, le rêve s'insère comme élément perturbant, signe et référent métaphorique voué à exaspérer le caractère « irréel » de l'expérience. Dans les premières pages, nous le savons bien, l'*irréalité* du voyage était décrite par le narrateur-prisonnier Gérard dans les termes d'une hallucination ; « inscrite dans les événements de ce voyage », ⁷⁰ cette sensation d'irréalité est à la fois confirmée et perfectionnée par l'effet de distanciation temporelle suscité dans le récit par le narrateur-survivant. Le rêve est donc utilisé tant pour décrire l'état de dépaysement du prisonnier dans le wagon dans le « présent » fictif du voyage que pour signifier le désarroi du survivant face à sa mésaventure passée :

Un soir, pourtant, nous nous sommes trouvés à la même table, et justement, ce soir-là, j'avais eu l'impression de m'éveiller d'un rêve, comme si la vie, depuis le retour de ce voyage, dix ans auparavant, n'avait été qu'un rêve. Peut-être avais-je trop bu, m'étant éveillé de ce rêve qu'était la vie, depuis le retour de ce voyage.⁷¹

70 Jorge Semprun, *Le grand voyage*, cit., p. 128.

71 *Ibid.*, p. 173.

Dans cette page, Semprún anticipe l'un des thèmes destinés à avoir une grande résonance au sein de son œuvre, c'est-à-dire l'équation vie-rêve, privilégiée en particulier en ce qu'elle lui permet de produire, sur le plan pour ainsi dire philosophique, une réflexion sur le caractère véritablement « extra-ordinaire », erroné, illogique du camp et, sur le plan discursif, d'opérer un mélange perpétuel entre réel et fictif, vérité et mensonge, actualité et virtualité. La sensation d'avoir rêvé sa vie à Buchenwald deviendra en effet un topos majeur de l'idiolecte concentrationnaire de Semprún, à savoir de son esthétique marquée « by a sophisticated understanding of time, memory and narrative ». ⁷²

En effet, la figure du rêve s'intègre parfaitement au cadre des stratégies discursives mises en œuvre par Semprún. À certains égards, on pourrait dire qu'il en est une sorte d'effigie vivante : le rêve est chez Semprún l'élément rhétorique sur lequel repose son esthétique romanesque puissamment antiréaliste et mémorielle. En ce sens, l'usage du rêve, en tant que dispositif discursif apte à produire une déréalisation du passé, se conjugue intégralement à l'aspect mnémonique de la narration. La critique a souvent mis l'accent sur ce caractère, soulignant l'appartenance des œuvres semprúniennes non pas au genre strictement autobiographique, mais bien à celui des mémoires. ⁷³ Ainsi, Langer inscrivait les œuvres de Semprún dans ce qu'il appelait le « second cycle » des livres testimoniaux, c'est-à-dire de ces livres qui, prenant leurs distances par rapport à la matière brûlante dont il font le récit, se focalisent plutôt sur la mémoire : là l'attention s'est déplacée du paradigme historiographique de la « vérité » à la recomposition littéraire et imaginative des mêmes faits narrés ou, pour utiliser le mots de Langer, « from what we know of the event (the province of historians) to how to remember it, which shifts the responsibility to our own imaginations and what we are prepared to admit there ». ⁷⁴

C'est dans ce cadre, donc, que le rêve acquiert une puissance suggestive sans précédent. Il devient à la fois le corrélat objectif du sens de dépaysement du survivant, et la base de sens à travers laquelle le discours justifie son caractère fortement antiréaliste, imaginaire et mémoriel. D'une façon encore plus radicale que celle des autres narrateurs, le personnage-

72 Ursula Tidd, *Jorge Semprún. Writing the European Other*, cit., p. 92.

73 Carlos Fernández entre autres a parlé de l'aspect proprement mémorialiste des livres de Semprún : « Por eso los libros de Semprun, desde los más declaradamente autobiográficos hasta los propiamente novelescos, caen dentro del género memorialístico: son libros de memorias, en los que el recuerdo regresa obstinadamente, una y otra vez, a los temas que acabamos de enunciar », Carlos Fernández, « Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún », *Historia, antropología y fuentes orales*, n° 32, 2004, p. 69. En français. « C'est pourquoi tous les livres de Semprún, qu'ils soient ouvertement autobiographiques ou proprement romanesques, s'inscrivent dans le genre mémorialiste : il s'agit de livres de mémoires, dans lesquels le souvenir revient obstinément, encore et encore, aux thèmes que nous venons d'énoncer ». [C'est nous qui traduisons].

74 Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust : Collected Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 13.

énonciateur des romans de Semprún met en question la fiabilité traditionnelle du bon récit de témoignage, et fait même converger, dans une proximité troublante, les plans traditionnellement divergents du vrai et du faux, du passé effectif et de l'illusion. En 1980, cette stratégie discursive est désormais bien mise au point. Une fois encore, c'est la dimension du rêve qui embrasse l'espace du camp, reconfiguré dans l'exercice de la mémoire :

[...] Mais quinze ans après, à Nantua, [...] j'en venais à me demander si j'avais réellement vécu tout cela.

Une nouvelle fois, l'interrogation surgissait, insidieuse. Avais-je rêvé ma vie à Buchenwald ? Ou bien, tout au contraire, ma vie n'était-elle qu'un rêve, depuis mon retour de Buchenwald ? N'étais-je pas tout simplement mort, il y a quinze ans, et tout ceci, Nantua, les écrevisses à la sauce Nantua, et Prague, le vieux cimetière juif de Pinkas, et ce tissu fragile d'une activité politique dont les mailles se défaisaient aussitôt faites, n'était-ce qu'un rêve de fumée grise, prémonitoire, sur la colline de l'Ettersberg ?⁷⁵

Malgré la distance idéologique qui sépare *Le grand voyage* de *Quel beau dimanche*, on retrouve dans ce second roman les mêmes ingrédients et les mêmes techniques que dans le premier, c'est-à-dire le jeu d'alternance entre passé et présent, la narration anti-linéaire, la multiplication des points de vue, etc. Mais c'est plus encore la divergence entre instances énonciatives qui certifie la continuité esthétique entre les deux œuvres. De même que dans *Le grand voyage*, l'émergence d'une conscience interprétative, qui narre, juge, considère les événements survenus dans le camp, marque une prise de distance vis-à-vis du passé, et donc du « présent » du prisonnier. Les deux livres partagent « a narrative voice invested with self-confidence to explain what happens in the camp and to interpret what it might mean ».⁷⁶

Cependant, loin d'assurer une stabilité d'essence au récit, cette instance énonciative dénonce à tout moment sa faiblesse, et ainsi le passé, privé du soutien d'une mémoire fiable, est sans cesse relégué dans une zone indécidable, où le réel se dissipe et cède la place à la sensation onirique. Par ailleurs, Semprún se révèle en cela l'héritier d'une tradition ininterrompue depuis l'Antiquité, qui proclame l'indiscernabilité des deux sphères concurrentes du réel et du rêve. Comme chez Leibniz, qui affirmait que, d'un point de

75 Jorge Semprún, *Quel beau dimanche !* [1980], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 410-11.

76 Olivia Ferrán, Gina Herrmann, *Introduction*, in Olivia Ferrán, Gina Herrmann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, New York, Palvrage Macmillan, 2014, p. 13.

vue métaphysique, la vie d'un homme peut bien correspondre à un songe, il n'y a plus aucune certitude philosophique et discursive chez Semprún, mais seulement des degrés d'(in)certitude quant au statut de réalité/vérité de son passé. Autrement dit, le caractère extrême de son expérience remet en question la distinction entre rêve et réalité, et pour le narrateur vie-rêvée et vie-vécue deviennent tout à coup inextricables. Hanté par cette incertitude angoissante, le héros-narrateur des œuvres de Semprún éprouve donc le doute le plus radicalement insurmontable qui, de Descartes à Pascal, de Schopenhauer à Sartre, consiste à s'interroger sur la possibilité de fixer des critères de distinction nets entre veille et sommeil, entre *entia apparentia* réels et *entia apparentia* imaginaires.

C'est à la mémoire et au rêve qu'est traditionnellement associée par la philosophie l'évocation de l'*absent* : les deux phénomènes désigneraient ainsi un débordement du réel au-delà du terrain de la présence physique à proprement parler, et une projection de l'image dans un espace entièrement virtuel. Toutefois, une différence de statut s'établit, dans la philosophie contemporaine, entre les deux : si dans la conception bergsonienne, par exemple, le rêve est encore placé, comme la mémoire, du côté de la perception, ayant donc un lien indissoluble avec les apparences *réelles*, dans la pensée d'un Sartre, le rêve désigne par contre une conscience et un espace entièrement imaginaires, c'est-à-dire dépourvus, à la différence de la mémoire, de tout ancrage au monde réel. Entre image-souvenir et image-fiction une distinction se dessine ainsi, non seulement au niveau des variations d'intensité, mais aussi de leur statut essentiel. Cela pour dire que l'association du souvenir avec l'image du rêve sert à suggérer sans doute, chez Semprún, une sorte de « déréalisation » globale de l'expérience. Les limites entre passé rêvé et passé vécu demeurent pour le sujet énonciateur entièrement obscures, incertaines, et la sensation d'irréalité apparaît de plus en plus comme « inscrite dans les événements »⁷⁷ narrés. Passant de la dimension du souvenir à celle du rêve, l'expérience extrême s'inscrit ainsi dans un régime de double virtualité ; l'une renvoyant au caractère mémoriel du discours, l'autre à son essence constitutionnellement irréelle. C'est en ce sens que le recours au rêve, dans les livres de Semprún, semble en quelque sorte redoubler le caractère mémoriel de la narration, en amplifiant son degré d'« irréalisme ».

Pour les narrateurs des romans de Semprún, cette coprésence des mondes impossibles se double d'une remise en cause de tout récit traditionnel, téléologique, linéaire ou chronologique. Situé dans une zone d'incertitude radicale, dans les limbes d'un espace dont les limites se brouillent entre rêve et réel, vérité et illusion, l'expérience de l'extrême renoue une fois de plus avec la tradition du doute métaphysique ; et cette condition d'hésitation, portée à son comble, produit aussi une incertitude dans les conditions du récit même. Les narrations de Semprún mettent en place, d'une manière hautement métadiscursive,

77

Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 128.

la crise qui s'instaure au cœur de l'énonciation : « [...] la vie des camps n'est pas facile à raconter. Moi non plus, je ne sais comment m'en sortir. Moi aussi je m'embrouille. Qu'est-ce que je raconte, à vrai dire ? [...] ».78 Si la vie et le rêve s'articulent suivant un seul et même parcours, qui produit l'incertitude et le doute souverain, alors la littérature mime et rétablit, elle aussi, à chaque instant cette hésitation.

Par ailleurs, Semprún fait ici écho à une tradition littéraire inépuisée, qui trouve son meilleur interprète, dans l'aire hispanique, en Miguel de Unamuno. Le romancier et philosophe avait consacré au grand thème de la « vie-songe » plusieurs ouvrages et réflexions ; au carrefour de plusieurs suggestions littéraires et philosophiques, « desde *el sueño de una sombra – óxtas óvap* – de Píndaro, hasta el *la vida es sueño*, de Calderón y el *estamos hechos de la madera de los sueños*, de Shakespeare »,79 le songe devient ainsi un motif récurrent, un noyau de signification où se convergent, comme dans l'œuvre de Semprún, les éléments essentiels de la narration *autofictive* : vie et fiction. Il paraît y avoir une correspondance frappante, ainsi, entre les stratégies semprúniennes de relativisation du vécu et les artifices littéraires mis en œuvre par Unamuno dans son univers philosophique et narratif. En particulier, une affinité se dessine entre les romans testimoniaux de Semprún et le chef-d'œuvre post-caldéronien de Unamuno, le roman *Niebla*. Plusieurs éléments semblent en effet suggérer cette concordance, soit-elle directe ou indirecte. Comme chez Semprún, dans la *novela-nivela* de Unamuno le rêve joue un rôle de premier plan : il n'est pas seulement un élément récurrent – sorte de pilier narratif qui organise l'architecture globale du roman – mais constitue également une idée-valeur polysémique, liée tant à la réflexion idéologique et existentielle sur le sens de la vie qu'à la réflexion métadiscursive et étroitement littéraire sur les rapports entre biographisme et fiction.

Le plan de la réflexion philosophique se superpose à celui de la réflexion esthétique et formelle et c'est le motif onirique qui en constitue le ressort commun. En ce qui concerne l'aspect philosophique, Semprún se montre l'héritier d'une croyance particulière, qui assigne au rêve une primauté pour ainsi dire existentielle par rapport aux limitations de la logique et de la raison : il faut rappeler, à ce propos, que pour Unamuno « todo lo vital

78 Id., *Quel beau dimanche !*, cit., p. 414.

79 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, [1912] in Id., *Obras completas*, édition dirigée par Manuel García Blanco, Madrid, Escelcier, Vol. VII, p. 132. En français : « Cette vision terrible du flux de sondes de la vie a arraché des cris aux entrailles de l'âme chez les poètes de tous les temps, depuis le 'songe d'une ombre' *óxtas óvap* de Pindare, jusqu'à *la vida es sueño* (la vie est un songe) de Calderón, et au 'nous sommes faits de la substance des songes' de Shakespeare ; cette dernière phrase est plus tragique que celle de l'Espagnol, car tandis que celui-ci déclare songe notre vie, mais non nous autres que songeons, l'Anglais fait également de nous-mêmes un songe, un songe qui songe », Miguel de Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*, traduction de Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Gallimard, 1997, p. 52.

es irracional y todo lo racional es antivital », ⁸⁰ et ce n'est qu'à travers le rêve, expression par excellence de l'irrationnel, voire du *vital*, que l'homme peut enfin acquérir une sorte de plénitude existentielle. Par l'intermédiation d'Unamuno, la métaphore caldéronienne de *la vie comme songe* semble ainsi arriver jusqu'à Semprún : se situant dans une tradition littéraire bien établie, en continuité avec les grands interprètes du passé, Semprún interroge le rêve comme un élément constitutif de la vie ou, pour mieux dire, comme le seul élément capable de rendre à la vie sa force de questionnement et sa réalité fondamentale, ouvrant « el espacio de otro despertar, de otra busqueda ». ⁸¹ Du point de vue esthétique-formel, les œuvres de Semprún suivent également les traces du roman qui a pour protagoniste Augusto Pérez : comme dans *Niebla* la métaphore onirique déclenche un jeu de miroir ininterrompu entre les plans du réel et du fictif. Dans tout le cycle testimonial de Semprún rêve et imagination s'alternent, laissant ainsi surgir, de façon metadiscursive, les énigmes et les enjeux qui concernent la création esthétique et la *littérisation* du vécu. Un mélange de vérité/fiction, réel/irréel, vie/rêve structure ainsi, globalement, les deux univers narratifs, de sorte que la thèse alléguée par le roman *Niebla* demeure valable dans les œuvres romanesques de Semprún : « hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso ; confundirlo todo en una sola niebla ». ⁸² Faut-il croire que le recours constant aux images de la « brume » ⁸³ dans les œuvres de Semprún est aussi une allusion, une sorte d'hommage au grand roman de l'écrivain basque ? Que ce soit probable ou non, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que – d'un point de vue tant philosophique que littéraire – Semprún retrace le chemin qui a conduit la littérature à instituer la métaphore « *vie-songe* ». Comme *Niebla*, les romans

80 *Ibid.*, p. 163. En français : « Tout le vital est irrationnel, et tout le rationnel est antivital », Miguel de Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*, traduction de Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Gallimard, 1997, p. 106.

81 Iris M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 97. En français : « l'espace d'un autre réveil, d'une autre recherche ». [C'est nous qui traduisons].

82 Miguel de Unamuno, *Niebla* [1914] in Id., *Obras completas*, cit., Vol. II, p. 661. En français : « – Il y a de quoi mordre, et de quoi confondre. Confondre le sommeil avec l'état de veille, la fiction avec la réalité, le vrai avec le faux, tout confondre dans un même brouillard », Miguel de Unamuno, *Brouillard*, traduction de Noémi Larthe, Rennes, Terre de Brume, 2003, p. 186.

83 Contentons-nous de quelques occurrences : « [...]cette nostalgie *brumeuse* et claire, brillante et opaque à la fois, au milieu du cauchemar très réel du wagon », Jorge Semprún, *Le grand voyage*, p. 211 ; « La neige ne peut se trouver que dans sa mémoire, même s'il a l'impression parfois de la voir flotter *brumeusement*, dans la chambre, même s'il lui semble s'enfoncer par moments dans la douceur crissante des forêts enneigées », Id., *L'évanouissement*, p. 237 ; « Pourtant, la période de ma vie qui s'étend entre la libération de Buchenwald et mon retour à Paris est confuse, envahie par des *brumes* d'oubli » ; « Un jour de plus dans la période confuse entre la mort et la vie, le réel et le rêve, que la libération du camp avait inaugurée. [...] les méandres de la mémoire. *Méandres brumeux*, de plus » ; « La certitude en tout cas prédominait, *brumeuse*, que le rêveur pourrait identifier ce paysage du rêve », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 750, p. 847 et p. 888.

de l'auteur franco-espagnol se composent également d'un jeu incessant de mélanges et d'associations, où les barrières s'effacent entre les plans opposés de réel/fiction, vérité/mensonge, vie/rêve, du point de vue tant ontologique que littéraire.

Pour Unamuno, d'ailleurs, la vie ne serait qu'un songe aussi et surtout parce qu'elle est perçue comme éphémère. Dans le grand essai sur le *Sentimiento trágico de la vida*, le philosophe l'affirme à plusieurs reprises, s'appuyant sur les sources anciennes et sur le savoir stoïque : c'est le sentiment tragique de la vanité du monde qui fait crier les poètes et les conduit à affirmer l'équivalence entre vie et songe. L'élément qui sous-tend le discours d'Unamuno est en effet la croyance en une irrécusable primauté de la mort sur la vie : comme pour Sénèque et indirectement pour Caldéron, l'homme ne peut en effet commencer à vivre pleinement sa vie qu'après avoir confronté la réalité et l'absolu de la mort. Cet élément se retrouve également chez Semprún, quoique de façon différente. Dans ses œuvres, la confusion épistémique entre ces deux mondes n'est pas sans produire un questionnement d'ordre éthique. La rhétorique figurale du rêve apparaît ainsi, dans les textes, aux côtés du thème capital de la mort :

– Le camp, dit Barizon. Tu t'en souviens vraiment comme d'une chose qui te serait vraiment arrivée ? Tu n'a pas l'impression, parfois, que t'as rêvé tout ça ?

Je le regarde.

– Même pas, dit Gérard. J'ai l'impression que c'est un rêve, oui, mais je ne suis même pas sûr de l'avoir rêvé, moi. C'est peut-être quelqu'un d'autre.

Je ne dis pas tout ce que pense. Je ne dis pas que ce quelqu'un d'autre pourrait être quelqu'un qui serait mort.

[...]

Peut-être est-ce vrai, en effet. Peut-être ne suis-je que le rêve qu'aurait fait, à Buchenwald, un jeune mort de vingt ans, qu'on appelait Gérard et qui est parti en fumée sur la colline de l'Ettersberg. Mais ce ne sont pas des choses faciles à dire. D'ailleurs, je n'en ai rien dit à Barizon.⁸⁴

Comme nous l'avons déjà dit, dans *Quel beau dimanche !*, nous assistons à une oscillation constante entre narration hétérodiégétique et homodiégétique. Gérard, le protagoniste, est parfois présent dans le texte à la troisième personne, comme simple personnage, parfois il

devient sujet énonciateur, s'adressant à lui-même tantôt à la première tantôt à la deuxième personne, comme dans le passage suivant :

Tu n'étais plus qu'une idée, tu n'arrivais pas à prendre corps. Tu avais pourtant eu vingt ans, merde, quand même ! [...] Tu te disais que tu n'avais peut-être jamais eu vingt ans, qui sait ? Peut-être avais-tu rêvé tout cela. Peut-être n'étais-tu même pas encore venu au monde.⁸⁵

Cette variation constante des procédés énonciatifs ne fait qu'exaspérer le sens d'instabilité identitaire du protagoniste-narrateur. Comme tous les personnages de Semprún, Gérard se situe lui aussi dans un espace d'indétermination perpétuelle : il est une figure polymorphe, « a protean, unattainable entity, capable of being cloned – of being reinvented – endlessly, in a self-perpetuating dynamic disconnected from one in which the self [...] is the only authority ».⁸⁶

C'est de cette complexe érosion de l'identité subjective que le rêve se révèle une fois de plus une sorte de double, de pendant formel : le climat de doute, d'ambiguïté profonde que suggère l'indiscernabilité entre rêve et réalité, contamine ainsi l'espace – traditionnellement stable et clos – de la subjectivité, qui s'ouvre plutôt ici au champ de l'altérité. Ainsi, le rêve de la vie au camp, et puis celui de la vie après le camp, est peut-être le rêve d'*autrui*, d'un *autrui* qui serait déjà mort.

Chez Semprún, l'équation vie-rêve se complique donc d'une troisième variable, et fait surgir les contours sombres du thème thanatique. L'idée de n'avoir pas survécu au camp, d'avoir ainsi fait l'expérience plus ou moins indirecte de la mort, est l'un des thèmes les plus récurrents dans l'œuvre de Semprún, et le fait qu'il soit lié à un double fil au motif du rêve ne fait donc que mettre en valeur l'importance accordée par l'auteur à ce dernier. D'un bout à l'autre de sa production romanesque, le songe apparaît aux côtés des questions et des structures portantes de l'architecture textuelle, et il fait ainsi office de caisse de résonance des thèmes et des motifs majeurs, tel celui de la mort.

De toute façon, ce qui rend problématique la narration semprúnienne du camp, c'est exactement cette prise de conscience – choquante s'il en est – de n'avoir peut-être pas survécu, et d'être donc en train de raconter l'histoire de sa propre mort. Tout cela fait du récit de Gérard une narration à la fois victimaire et fantasmatique ; on touche une fois de plus au vaste champ de l'*hantologie*, d'une virtualité spectrale, qui peut avoir trait, à bien des égards, à l'idée de la vision hallucinée et du rêve.

85 *Ibid.*, p. 512.

86 María A. Semilla Durán, *Mirror of History: The Self and Its Reflections in Jorge Semprún's Oeuvre*. Veinte años y un día: *Duality and Vertigo*, in Olivia Ferrán, Gina Hermann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún*. Buchenwald, *Before and After*, cit., p. 156.

Par ailleurs, cette sensation paradoxale de non-vie, n'est pas l'apanage des narrateurs de Semprún, mais se révèle un thème fréquent dans tout le corpus testimonial, au point que Lawrence Langer, dans *Holocaust Testimonies*, aborde la Shoah non pas comme un événement « vécu », mais comme un événement « mort » : « For the witnesses, the Holocaust is at once a lived event and a died event ».⁸⁷ Chez Semprún, comme chez beaucoup d'autres auteurs-témoins, le sens même de la survivance pose des problèmes d'ordre ontologique, éthique et politique. Et le rêve est une fois de plus l'un des centres de figuration et de reconfiguration de ce questionnement multiple. Emblématique de cette énigme séculaire, le rêve établit un état d'incertitude continuelle quant à l'existence aussi bien présente que passée. Chez Semprún romancier, toute la vie et toute l'expérience de la survivance s'organisent ainsi sous l'action catalysante du songe.

Comme dans les textes de Levi et Delbo, la position du témoin face à la matière narrée est donc précaire et le narration se trouve souvent déstabilisée par l'introduction du motif onirique. Cette fragilisation constante de la matière narrative passe aussi et surtout, chez Semprún, par un procédé de déstabilisation progressive du sujet énonciateur, ce Gérard qui, dans *Quel beau dimanche !*, n'est autre que le songe d'un pauvre quidam mort à Buchenwald. L'expérience de la survie est donc décrite par Semprún comme un « passage à travers »⁸⁸ la mort : mais ce qui est important de souligner ici, c'est que cette immersion dans la mort coïncide la plupart du temps avec la figure du rêve. S'il est vrai, comme l'affirme Ursula Tidd, que l'autobiographie de Semprún peut à bien des égards être considérée une *autothanatographie*,⁸⁹ nous pouvons aussi affirmer que cette autothanatographie est aussi une *oniro(bio)graphie*, une biographie thanatique qui s'organise autour du thème capital du rêve.

Au retour de Buchenwald, la vie du protagoniste n'est donc qu'un *songe*, car elle touche aux seuils de la non-vie, où rien n'arrive à dissiper le doute de ne plus être de ce monde. Tout cela pose la survie en termes d'expérience fantasmatique, spectrale, illusoire, comme songe enfin, et produit une déréalisation puissante et globale de la vie toute entière du survivant-témoin. Cette sensation d'avoir vécu la mort, de l'avoir donc traversée, se répète aussi dans *L'écriture ou la vie*, et elle illumine d'un jour nouveau toute l'expérience narrée, la faisant basculer du côté de l'imagination et du rêve :

87 Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, Yale University Press, 1991, p. 69.

88 Semprún a à plusieurs reprises décrit son expérience de survivant comme un passage à travers la mort. Voir par exemple : Jorge Semprún, « Je n'ai été le ministre de personne », *Magazine littéraire*, n° 318, janvier 1994, p. 102.

89 Dans ses études sur le romancier franco-espagnol, Ursula Tidd est revenue à plusieurs reprises sur le concept d'*autothanatographie*, se basant notamment sur les définitions données à ce genre particulier par Jacques Derrida et Louis Marin. Voir entre autres : Ursula Tidd, « Exile, Language and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun », *The Modern Language Review*, n° 3, pp. 702ss.

Mais la certitude d'avoir traversé la mort s'évanouissait parfois, montrait son revers néfaste. Cette traversée devenait alors la seule réalité pensable, la seule expérience vraie. Tout le reste n'avait été qu'un rêve depuis. Une péripétie futile, dans le meilleur des cas, même quand elle était plaisante. Malgré les gestes quotidiens, leur efficacité instrumentale, malgré le témoignage de mes sens, qui me permettaient de m'orienter dans le labyrinthe des perspectives, la multitude des ustensiles et des figures d'autrui, j'avais alors l'impression accablante et précise de ne vivre qu'en rêve. D'être un rêve moi-même. Avant de mourir à Buchenwald, avant de partir en fumée sur la colline de l'Ettersberg, j'aurais fait ce rêve d'une vie future où je m'incarnerais trompeusement.⁹⁰

Le mouvement décrit par Semprún est donc celui d'une déréalisation progressive. Cristallisée sous forme de souvenir dans l'esprit du survivant, la vie du camp apparaît « irréaliste » comme un songe. Mais cette sensation d'irréalité passe, au moment même de l'évocation mémorielle, du statut de souvenir à celui de vie réelle, et c'est alors l'existence toute entière du rescapé qui se transforme soudainement en un rêve ; un rêve rêvé, en outre, par quelqu'un qui serait mort dans le camp.

En effet, il est important de souligner à ce propos que le thème de la mort relève chez Semprún d'une réflexion éthique et philosophique plus large. À travers le rêve, comme nous l'avons vu, le sujet du récit renonce à sa stabilité identitaire, pour accueillir en soi l'image d'un *autrui*. Le soupçon, le doute, l'interrogation constante que distille le motif onirique sur l'existence du survivant viennent alimenter la réflexion de l'écrivain autour de l'expérience de la mort. Dans tous les récits de déportation, la mort est de toute évidence omniprésente ; chez Semprún, elle acquiert toutefois une dimension nouvelle, profondément inspirée des penseurs phénoménologiques européens. Comme Dorota Glowacka l'a justement montré,⁹¹ décrire la mort comme une expérience de fraternité, de partage et de solidarité équivaut pour Semprún à lancer un défi aux ontologies traditionnelles qui postulent une unicité absolue de l'expérience thanatique. Prenant le contrepied de ses grands maîtres, Hegel et Heidegger, l'auteur franco-espagnol refuse l'idée d'une singularité irréductible de la mort, selon laquelle « Personne ne peut assumer le mourir de l'autre ». Au contraire, c'est essentiellement *en assumant* la mort d'autrui, que le sujet semble effectivement atteindre la plénitude vitale. Dans ce cadre général, il est particulièrement significatif que l'auteur ait choisi le rêve comme véhicule privilégié de cette expérience de partage, de fraternisation, d'engagement avec et

90 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 743.

91 Voir : Dorota Glowacka, "Don't leave me, pal": Witnessing Death in Semprún's Buchenwald Narratives, in Olivia Ferrán, Gina Hermann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 91ss.

à travers la mort. Peut-être y décèle-t-on, en trame de fond, la trace de l'héritage légué par Emmanuel Lévinas⁹² et Maurice Blanchot.

La représentation semprúnienne du rêve comme espace privilégié de la rencontre entre naufragés et rescapés repose implicitement sur la pensée lévinassienne de l'*Autrui*. Se sentir le rêve d'un autrui signifie ainsi, en premier lieu, assigner aux figures du sommeil « une signification ontologique »⁹³ particulière, en tout semblable à celle théorisée par Lévinas du moins à partir des années 1940 ; cela signifie, en second lieu, mettre en cause les fondements d'une pensée égoïque pour embrasser l'idée d'une essentialité relationnelle de la conscience et de l'être en général. Ainsi, l'idée lévinassienne selon laquelle l'*Autrui* serait « le lieu même de la vérité métaphysique »⁹⁴ semble trouver un espace d'élaboration littéraire dans les œuvres de Semprún. En particulier, l'image du rêve comme le creuset d'une crise de la subjectivité stable, et d'une intégration – dans l'espace traditionnellement clos du Même – d'un Autrui, semble refléter l'idéologie du célèbre philosophe juif, et suggérer une perspective éthique et métaphysique pour l'écriture testimoniale. En effet, les images liées au champ sémantique du repos, de l'endormissement, parcourent de part en part l'œuvre de Lévinas, au point que la critique a parlé à ce propos d'une véritable phénoménologie de l'insomnie et du sommeil. Certes, il ne s'agit pas en l'occurrence d'un rêve au sens strict, mais la coïncidence demeure pour le moins intéressante. Chez Lévinas, comme chez Semprún, les figures du sommeil ne correspondent pas à la représentation d'un repli solitaire ; bien au contraire, elles deviennent synonymes d'une ouverture fondamentale du Même à l'Autre. Dans le sommeil, selon le philosophe, la conscience retrouve son essence la plus profonde : « C'est à partir du repos, à partir de la position, à partir de cette relation unique avec le lieu, que vient la conscience ».⁹⁵ L'originalité de la pensée lévinassienne tient donc au fait que le sommeil y est conçu à la fois comme l'acte de naissance de la conscience et comme ce qui permet de se retirer du soi ; ce n'est que dans le sommeil que la conscience peut enfin s'oublier de soi, assumer la responsabilité pour les absents, devenir autre. Dans le sommeil et, en particulier, dans l'insomnie, pour Lévinas, « une voix vient de l'autre

92 Dans *L'écriture ou la vie*, l'auteur raconte sa passion pour la lecture des œuvres lévinassiennes. C'est le philosophe juif qui fut le truchement entre le jeune Semprún, étudiant à Paris, et les deux grands représentants de la phénoménologie européenne, Husserl et Heidegger : « C'était à cause d'Emmanuel Lévinas. C'était lui qui m'incitait à entrer dans cette librairie allemande. La lecture de ses essais, du moins. J'avais découvert, en effet, pendant cette année de philo, les travaux que Lévinas avait publiés naguère, dans diverses revues philosophiques, sur Husserl et Heidegger. Je les avais lus, relus, annotés. D'où une curiosité et un intérêt tout neufs pour la phénoménologie et la philosophie de l'existence », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 792.

93 Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, [1947] 1981, p. 37.

94 Id., *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, Biblio Essais, 1971, p. 77.

95 Id., *De l'existence à l'existant*, cit., p. 119.

rive » :⁹⁶ c'est l'appel de l'autre qui, opérant une oblation du moi, appelle ce même moi à sa responsabilité et, ce faisant, l'instaure et le justifie comme sujet, comme individu fondé sur un principe éthique. Le survivant-témoin de Semprún semble également faire écho à cet appel : conférant à cet autre qui serait mort à Buchenwald un espace de présence, le survivant s'auto-instaure comme témoin et porte-parole responsable de l'absent. Il est intéressant de noter que les figures du sommeil – qu'elles soient déclinées sous l'aspect du rêve ou de l'insomnie – pointent toutes vers la même direction, tant chez Semprún que chez Lévinas : elles indiquent l'irruption de l'autre dans le cercle d'une intériorité qui serait, autrement, recluse ou soustraite à la rencontre. Dans un texte quasi contemporain de *Quel beau dimanche !*, Lévinas écrit :

L'insomnie, – la veille de l'éveil – est inquiétée du cœur de son *égalité* formelle ou catégoriale par l'*Autre* qui dénoyaute tout ce qui, en elle, se noyaute en substance du Même, en identité, en repos, en présence, en sommeil ; par l'Autre qui déchire ce repos, qui le déchire en l'en deçà de l'*état* où l'égalité tend à s'installer. C'est précisément là le caractère catégorial irréductible de l'insomnie : l'Autre dans le Même qui n'aliène pas le Même, mais précisément l'éveille ; [...] ⁹⁷

Chez Lévinas, l'insomnie jouerait le même rôle que le rêve chez Semprún. Dans les deux cas, les métaphores du sommeil n'indiquent pas une dissolution complète du moi ou de sa conscience. Au contraire, ce sont précisément les figures du rêve/sommeil/insomnie qui fondent le sujet, ce dernier trouvant d'ailleurs dans l'expérience d'une radicale altérité son sens vital, sa tâche primaire, sa vérité la plus profonde.

D'ailleurs, l'idée du rêve comme expérience qui produit une diffraction du moi se retrouve également chez Maurice Blanchot, tributaire lui aussi de la pensée de Lévinas. Dès les années 1950, la théorie blanchotienne du rêve rejoint la réflexion complexe sur les concepts d'*autre nuit*, de sommeil et de vigilance. Dans *L'espace littéraire*, le rêve est présenté comme ce qui, dans la nuit, veille : région où règne de « la pure ressemblance », ⁹⁸ le rêve est ainsi ce qui fait surgir, pendant le sommeil, l'autre nuit de la pensée. Mais ce sur quoi il convient d'attirer l'attention ici, c'est que Blanchot souligne dès cette époque le fait que, dans le rêve, le « moi » du dormeur est soumis à une sorte de fissuration, où toute vérité personnelle se révèle finalement sinon fallacieuse, du moins impossible à atteindre : « Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n'est déjà plus celui qui dort, ce n'est pas un autre, une autre personne, c'est le pressentiment de l'autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne

96 Id., *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1974, p. 230.

97 Id., *De Dieu qui vient à l'Idée*, Paris, Vrin, 1982, pp. 98-99.

98 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 282.

se reconnaît ni en soi ni en autrui ». ⁹⁹ Le rêve devient le lieu par excellence de la rencontre avec *autrui* ; comme chez Lévinas, c'est dans la nuit que le sujet s'ouvre à la possibilité d'une remise en question de sa personne. Comme chez Semprún, c'est dans le rêve que l'individu est conduit hors de soi, vers l'autre, et découvre enfin sa fondamentale faiblesse ontologique. Dans un court texte de 1961, Blanchot rédige une sorte de commentaire à *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* de Michel Leiris – auteur dont l'influence sur la formation du jeune Semprún est tout aussi importante. Dans cet article, intitulé « Rêver, écrire », l'auteur de *Thomas l'obscur* affirme que, comme la nuit, le rêve met en scène un *autre*, posant d'emblée le problème essentiel de tout individu : « dans le rêve, qui rêve ? Quel est le *Je* du rêve ? ». ¹⁰⁰ Fait plus important encore, le motif qui consiste à se croire le rêve d'autrui – et qui revient obsessivement sous la plume de l'écrivain franco-espagnol – se retrouve également dans le texte de Blanchot :

Le fait que nous sommes en situation d'étrangers dans le rêve, voilà ce qui d'abord le rend étrange ; et, étrangers, nous le sommes, parce que le moi du rêveur n'est pas le sens d'un vrai moi. À la limite, on pourrait dire qu'il n'y a personne dans le rêve et donc, en quelque manière, personne pour le rêver ; *d'où le soupçon que, là où nous rêvons, c'est aussi bien quelqu'un d'autre qui rêve et qui nous rêve, quelqu'un qui à son tour, nous rêvant, est rêvé par quelqu'un d'autre*, pressentiment de ce rêve sans rêveur qui serait le rêve de la nuit même. (Idée qui, de Platon à Nietzsche, de Lie-Tseu à Borges, se retrouve aux quatre points cardinaux de la pensée rêveuse). ¹⁰¹

Au croisement de plusieurs influences tant littéraires que philosophiques, Semprún développe ainsi le thème du *songe* afin d'ancrer son discours aux principes d'une philosophie antiegoïque du sujet. Face à la dissolution du moi promue par le rêve, le sujet ne peut que se tourner vers l'absent, l'autrui qui le hante et l'envahit : si faisant, il se recentre, il retrouve sa stabilité, se fonde et s'auto-élit comme témoin, individu voué à l'écoute, à l'attention vers *autrui*.

De plus, en concevant par ces termes l'idée du rêve, Semprún non seulement suit le chemin tracé par des philosophes tels que Lévinas ou Blanchot, mais semble aussi questionner la théorie onirique développée, entre autres, par son ancien enseignant, le sociologue Maurice Halbwachs. Professeur à la Sorbonne et puis déporté, Halbwachs devient, dans les œuvres de Semprún, l'un des personnages clés du récit ; ¹⁰² par exemple,

99 *Ibid.*, p. 281.

100 Id., « Rêver, écrire », *La Nouvelle Revue Française*, n° 102, juin 1961, pp. 1087-1096, repris in Id., *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 163.

101 *Ibid.*, pp. 166-167. [C'est nous qui soulignons].

102 Jaime Céspedes Gallego considère l'allusion répétée à Halbwachs dans les œuvres de Semprún comme « uno de los pilares en que se afianza la dimensión miticoliteraria de sus relatos sobre la deportación, a pesar de que el célebre sociólogo no fuese profesor suyo en la Sorbona », Jaime Céspedes

le roman *L'écriture ou la vie* gravite autour de la grande scène où le narrateur raconte ses visites à l'ancien maître mourant dans le camp, de leurs conversations philosophiques et enfin de la bouleversante agonie d'Halbwachs sur le châlit du block 56 de Buchenwald. Halbwachs fut notamment l'auteur de l'essai *Les cadres sociaux de la mémoire*, dans lequel il discute le fondement social du souvenir et des mécanismes qui président à la reconstruction du passé. Or, ce qu'il est intéressant de noter, c'est que dans un roman tardif Semprún raconte avoir lu cet essai, l'avoir discuté, remis en question, et en particulier avoir retenu les affirmations initiales, qui concernent le thème onirique précisément : « [...] j'avais eu le temps de penser que j'interrogerais Halbwachs plus tard. Tout le début de son livre porte sur ce genre de questions : le rêve, les images-souvenirs, le langage et la mémoire ». ¹⁰³ Et en effet, *Les cadres sociaux de la mémoire* s'ouvre sur un chapitre consacré au rêve. Thèse centrale : contrairement à la mémoire qui est une capacité essentiellement relationnelle, le rêve est par excellence un moment qui déconnecte l'individu de son groupe, l'isole, l'enferme dans son monde intérieur. Contre la conception bergsonienne qui considère le rêve comme une sorte de réceptacle des images passées, Halbwachs veut montrer que les rêves ne comportent tout au plus que des fragments du vécu antérieur d'un individu, et qu'ils échappent ainsi à son contexte social : « l'homme qui dort se trouve pendant quelque temps dans un état d'isolement qui ressemble, au moins en partie, à celui où il vivrait s'il n'était en contact et en rapport avec aucune société ». ¹⁰⁴ En déconnectant le rêve de tout aspect social, Halbwachs arrive à le théoriser comme un phénomène purement privé, individuel. Or, il semble juste d'affirmer que, d'une manière directe ou indirecte, Semprún s'oppose à cette conception du rêve comme phénomène de la pure individualité : influencé plutôt par la phénoménologie de Lévinas et par les écrits de Blanchot, le rêve se constitue dans ses romans comme un phénomène relationnel, anti-individualiste, où le sujet découvre son essence fondamentalement antiégoïque, et s'ouvre à la possibilité de la hantise de l'absent, du passé, dans la présence.

Nous comprenons alors le niveau de complexité du thème onirique chez Semprún : s'entremêlant au fil de la narration avec les motifs de la mémoire et de la survivance, le rêve

Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. I, *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 111. En français : « l'un des pivots sur lesquels s'appuie la dimension mythique et littéraire de ses récits de déportation, bien que le célèbre sociologue n'ait pas été son professeur à la Sorbonne ». Semprún raconte dans ses œuvres avoir suivi les cours de Halbwachs à la Sorbonne : des années plus tard, François Maspero et Carlos Semprún ont émis des doutes quant à la vérité de cette affirmation. Voir : François Maspero, *Les Abeilles et la Guêpe*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, pp. 19-25 et pp. 43-47, et Carlos Semprún, *A orillas del Sena, un español*, Madrid, Hoja perenne-Libertad Digital, 2006, p. 111.

103 Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut* [1994], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 1025.

104 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1925, p. IX.

est, plus qu'ailleurs, un avatar de la « vie d'après ». Chez Semprún, d'une manière beaucoup plus nette que chez Levi et Delbo, le songe appartient ainsi au domaine de l'*a posteriori*, de la réélaboration et de l'écriture. Il n'est plus seulement un élément interne à la narration, mais en constitue une sorte de cadre et de prémisse. Rêve du narrateur certes, mais aussi de l'écrivain, dont la plume donne vie à un récit de l'*écrivain*, de celui qui, la main à la plume, produit un récit inévitablement fictionnel, car proche et même contigu à l'essence d'un passé devenu désormais irréel, onirique.

Ce jeu de correspondances, et cette proximité troublante entre mémoire, écriture et rêve, donnent naissance à des architectures textuelles complexes, dont le degré de *littérialisation* est par ailleurs très explicite, et même revendiqué par le même narrateur.

Revenons une fois de plus à *Quel beau dimanche !*. Dans ce roman, le narrateur Gérard tente de se remémorer sa vie de déporté : c'est éthérée comme un rêve que l'image du camp surgit ainsi dans son souvenir, lequel génère à son tour un état d'irréalité croissante. Tout à coup, le survivant se trouve dans une condition inédite. Il n'est plus le producteur du souvenir-rêve, mais il devient lui-même rêve :

C'est ma mémoire qui m'enracinait dans l'irréalité d'un rêve. La vie n'était pas un songe, oh non ! C'est moi qui l'étais. Et davantage : le songe de quelqu'un qui serait mort depuis longtemps. J'ai déjà nommé, malgré son innommable indécence, cette sensation qui m'a parfois assailli au cours des ans. Cette certitude sereine et totalement désespérée de n'être que le fantôme rêveur d'un jeune mort d'autrefois.¹⁰⁵

Dans *Quel beau dimanche !*, le rêve est donc un artifice, un outil rhétorique pour traduire le sens de déracinement du survivant, la crise identitaire, la confusion des plans temporels, et enfin la dissolution de tout repère dans un flot continu de réel et d'irréel. Le rêve est aussi une sorte de double conceptuel du souvenir : chez Semprún, comme nous l'avons dit, cela signifie que le songe sert à redoubler l'effet mémoriel de la narration, et à rendre donc plus explicites les opérations de mise en perspective et mise en fiction du vécu. Or, en tant que procédé éminemment littéraire, artifice rhétorique par excellence, le rêve s'investit dans le roman d'une dimension intertextuelle :

Ce soir-là [...] j'allais franchir un nouveau pas, j'allais descendre une nouvelle marche dans le tunnel qui me conduisait, inexorablement peut-être, vers une folie solitaire, vers la flamme vacillante de ma propre déraison [...]. J'allais tout à coup cesser d'être la mémoire d'un mort, le rêve désespéré et lucide d'un jeune mort d'autrefois, qui aurait pourtant été moi-même, qui aurait pu être moi-même, sous n'importe quel

nom, [...] ; j'allais abandonner mon être, même irréel, pour commencer à habiter, ou à être habité, plutôt, par une autre vie, investi par une autre mémoire : celle d'Ivan Denissovitch, tout d'abord, et puis, les années passant, les lectures y aidant, celle de tous les *zeks* des camps du Goulag dont la mémoire et les noms auront été conservés dans les récits et témoignages multiples.¹⁰⁶

Pour comprendre ce passage, il importe de connaître l'arrière-plan historique et idéologique de l'œuvre en question. *Quel beau dimanche !* est en effet le roman qui repense l'expérience des camps nazis à partir d'une nouvelle prise de conscience : celle de l'existence du Goulag, et de la transformation de Buchenwald, à la fin de la seconde guerre mondiale, en un camp soviétique. L'œuvre tout entière tourne donc en palinodie, si tant qu'elle constitue une remise en cause puissante du projet communiste auquel, à l'époque du *Grand voyage*, Semprún était encore pleinement fidèle.¹⁰⁷ Le roman raconte ainsi la découverte de l'univers concentrationnaire russe, à travers la lecture dans les années 1960 du chef-d'œuvre de Soljenitsyne : c'est à partir de cette nouvelle perspective qu'est revisitée l'expérience de Buchenwald au cours du roman, trouvant un plus vaste cadre d'interprétation et de représentation dans le parallèle avec le stalinisme, et dans une discussion plus ample sur les idéologies qui dominaient le XX^{ème} siècle.

Ce qui est important de souligner ici, donc, c'est que le rêve participe pleinement à l'architecture globale de l'œuvre, étant même l'un des éléments qui contribuent à créer le rapprochement entre univers nazi et univers stalinien. Loin d'être un élément épisodique, le rêve intègre et imprègne le plan idéologique du roman de Semprún, lui conférant un caractère hautement intertextuel.

106 *Ibid.*, p. 470.

107 C'est Jaime Céspedes qui a insisté le plus sur cet aspect, affirmant que la discussion sur le Goulag ferait partie d'une stratégie discursive et politique visant à établir l'image de Semprún comme héros de l'antifascisme. « *Aquel domingo* no sólo es la obra que afianza a Jorge Semprún como uno de los escritores del revisionismo estalinista a escala europea, sino que también supone un importante paso adelante en su estrategia autojustificativa, mediante la que pretende afianzar su imagen heroica de resistente y deportado. En el uso que de la forma autobiográfica hace para dar una determinada imagen de sí y definirse con respecto a ella, esta obra representa la etapa en la que Semprún, tras aferrarse a las nociones de "rojo español" (*El largo viaje*) y de "resistente" (*El desvanecimiento*), adopta o privilegia la de "exdeportado", con esa intención de desmarcarse aún más del comunismo y de ser visto como un resistente antifascista », Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. I, *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 88. En français : « *Quel beau dimanche !* est non seulement l'ouvrage qui consacre Semprún à une échelle européenne comme l'un des principaux acteurs du révisionnisme stalinien, mais représente également une étape supplémentaire dans la stratégie d'autojustification de l'auteur, stratégie à travers laquelle ce dernier vise à renforcer son image héroïque de résistant et de déporté. De par la forme autobiographique à laquelle il recourt pour se forger une certaine image et pour se définir à partir de celle-ci, cette œuvre représente l'étape dans laquelle Semprún, après s'être accroché aux notions de 'rouge espagnol' (*Le grand voyage*) et de 'résistant' (*L'évanouissement*), il adopte ou privilégie la notion de 'ex-déporté', dans l'intention de prendre ses distances par rapport au communisme et d'être considéré comme un résistant antifasciste ». [C'est nous qui traduisons].

Le thème central dans toutes les œuvres de l'auteur franco-espagnol est bien celui de la « déréalisation » de l'expérience. La sensation d'« irréalisme » produite tant par le rêve que par la mémoire et, dans une plus large mesure, par le court-circuit entre ces deux plans, s'étend jusqu'à englober tous les aspects de l'existence du survivant. « Vie d'avant » et « vie d'après » convergent vers un seul signe : la sensation d'irréel suscitée par la confusion croissante entre songe et existence. Ce thème central, par ailleurs, n'est pas chez Semprún un élément pour ainsi dire involontaire, mais bien une stratégie discursive très consciente et très réfléchie. Le recours à des comparaisons avec d'autres textes dans le souci de mieux évoquer la sensation d'irréalité, est emblématique en soi de ce caractère « retravaillé », élaboré.

En un certain sens, dans les romans de Semprún, le camp n'est présent que sous forme de virtualité incessante, ininterrompue, créée et récréée par l'allusion constante aux motifs du rêve et du souvenir. Éléments riens moins que hasardeux et involontaires, ces thèmes dévoilent un degré très avancé de *littérisation*, l'expérience de la déportation étant soumise chez Semprún à un filtrage scripturaire très puissant et parfaitement contrôlé. Dans *Quel beau dimanche !* la scène de la Galerie nationale de Prague en est un exemple particulièrement significatif. Devant une toile de Renoir, le narrateur se trouve soudainement traversé par le souvenir de sa vie dans le camp. Toutefois, surgissant du sein de la mémoire involontaire, cet épisode de ressouvenance se complique d'une dimension intensément imaginative, et se superpose à l'image de Milena Jesenska, élément indirectement « littéraire » :

Je me souviens, avec un battement de cœur, une moiteur de mes paumes, de l'idée qui m'était subitement venue, devant cette toile de Renoir, que Milena avait sans doute dû la contempler. Je me souviens du souvenir de Milena Jesenska, brusquement réapparu, ce jour-là, en 1960. Je me souviens du tremblement qui me gagnait à l'idée que Milena avait sans doute dû se trouver plus d'une fois à cette même place, immobile, debout, à contempler la toile de Renoir. Je me souviens d'un souvenir scintillant de neige tourbillonnant à la lumière des projecteurs, souvenir poignant que venait de faire éclater comme un feu glacé le souvenir de Milena elle-même : Milena Jesenska morte dans un camp de concentration à Ravensbrück. [...]

Je me souviens du souvenir du visage de Milena s'en allant en fumée, s'estompant au gré du vent. Je me souviens du souvenir d'un dimanche de Buchenwald surgi au sein du souvenir de Milena, devant un tableau de Renoir. Je me souviens d'un souvenir évanescant de moi-même dans le souvenir de Milena, comme si c'était elle qui avait rêvé, un dimanche de Ravensbrück, la visite que je ferais vingt ans plus tard au palais Sternberk, pour y contempler cette toile de Renoir qu'elle connaissait sans doute. Je me souviens d'un rêve de Milena rêvant mon existence. Je me souviens que je m'étais souvenu des dimanches de Buchenwald et du visage de Josef Fank tourné vers moi,

auréolé brièvement par un scintillement du soleil sur les vitres de la baraque, de l'autre côté, du côté du crématoire.¹⁰⁸

Nous pouvons donc voir, dans cette page, jusqu'à quel point les plans de la mémoire et du rêve s'enchevêtrent entre eux, confondant aussi les limites entre réel et irréel, entre vie et mort. Dans l'épisode du musée, le narrateur porte à son comble la tension persistante qui sous-tend son récit : les dimanches à Buchenwald ne peuvent ressurgir qu'à travers l'écran, déformé et déformant, de la mémoire et du rêve.

D'ailleurs, dans cette reconfiguration prismatique et imaginative du vécu concentrationnaire, il y a aussi une forte base idéologique : le personnage de Milena, ainsi que la ville de Prague, ont pour Semprún une valeur hautement symbolique. Ils résument, en un seul instant, les deux vocations principales de l'écrivain espagnol, à savoir sa militance poétique et politique. Peut-être un détour à travers les pages d'un autre roman de Semprún nous aidera-t-il à élucider cet aspect. Dans l'*Autobiografía de Federico Sánchez*, livre publié en espagnol en 1977, le narrateur raconte sa vie de clandestin dans le parti communiste d'Espagne. Le récit est donc centré sur une autre expérience biographique. Toutefois, cela n'empêche pas le narrateur de revenir au souvenir de sa détention dans le camp de Buchenwald. Une fois encore, c'est la dimension du *songe* qui émerge dans le récit, unie et solidement ancrée à des références tant politiques que littéraires. Ce sont en effet les images de Prague et de Milena qui surgissent dans le vécu imaginaire du prisonnier :

Praga la ciudad privilegiada de tu memoria y de tu ensueño, la ciudad soñada desde las tardes del domingo, en Buchenwald, durante las conversaciones con Herbert Weidlich, el compañero alemán que había vivido exiliado en Praga, de 1933 a 1939, y que te contaba Praga, la ciudad de Josef Frank y de Jiri Zak, tus compañeros de Buchenwald, la ciudad de Kafka y de Milena, tus compañeros de las noches de insomnio [...]

Praga, esa ciudad que resurge en tus sueños — y a veces en tus pesadillas — una noche sí y otra también, que flota en tus ensueños, en las escasas ocasiones en que todavía te atreves a esperar algo del porvenir, y entonces ensueñas un porvenir de banderas populares en la plaza Wenceslao, un porvenir de pueblo en marcha por las calles de Praga «desnormalizada», o sea, devuelta a la loca empresa de la libertad y de la revolución, y Praga flota en tu memoria como un navio de piedra y de arboledas, de ríos y de estatuas, como un gran velero fantasma, desarbolado, pero que nunca abandonará su tripulación [...]¹⁰⁹

108 Jorge Semprún, *Quel beau dimanche !*, cit., p. 599.

109 Id., *Autobiografía de Federico Sánchez* [1977], Barcelona, Planeta, 1997, pp. 283-284. En français : « [...] Prague est la ville privilégiée de ta mémoire et de tes songes, la ville rêvée de loin le dimanche soir à Buchewald au cours de tes conversations avec Herbert Weidlich, le camarade allemand

Cela nous montre que le songe traverse de part en part l'idiolecte concentrationnaire de Semprún, occupant une place de choix dans tout son corpus d'œuvres autobiographiques. Au carrefour de plusieurs suggestions, le rêve est ainsi un dispositif discursif central dans la mise en scène de l'expérience : il travaille en profondeur la stratégie énonciative et mémorielle des textes, qui plus est, chez Semprún, d'ordre clairement idéologique. D'une certaine manière, le rêve semble se configurer comme élément essentiel au récit de sa vie : sous son emblème se retrouvent tant le poète que le militant, ce qui contribue à tracer les lignes d'un portrait de soi très conscient, solennel et mime élogieux. C'est aussi en ce sens que le songe intègre pleinement le cadre de stratégies discursives propres à l'esthétique semprúnienne, ainsi que son programme d'autoaffirmation et d'autonarration comme survivant engagé et érudit.

*

À l'issue de cette analyse, plusieurs aspects du rêve comme « figure » ont été identifiés qui nécessitent sans doute un tableau récapitulatif. En tant que figure du discours, le rêve apparaît d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins extensive, dans des procédés rhétoriques d'assimilation : quelles que soient ses conditions d'apparition – dans une simple comparaison, une métaphore condensée ou un cadre analogique plus vaste et complexe – ce que cette stratégie figurale semble suggérer un mouvement de rapprochement entre deux sphères apparemment distantes. D'une part, l'expérience extrême de la déportation, qui se déroule dans l'espace absolument *autre* du camp ; de l'autre, l'univers du rêve, traditionnellement tenu pour incohérent, bizarre et illogique. Entre ces deux pôles, des rapports communs se tissent, basés sur un dénominateur commun : la nature radicalement hors-norme de deux univers, leur étrangeté à tout principe rationnel, leur résistance à toute tentative de compréhension complète.

Par ailleurs, l'apparition de la « métaphore-rêve »¹¹⁰ dévoile au moins deux éléments importants : le premier concerne, on l'a désormais compris, la continuation d'une

qui avait vécu en exil à Prague de 1933 à 1939 et qui te racontait Prague, la ville de Josef Frank et de Jiri Zak, tes camarades de Buchenwald, la ville de Kafka et de Mile, tes camarades des nuits d'insomnie [...] » ; « Prague, [...] cette ville qui resurgit dans tes rêves – parfois aussi dans tes cauchemars – une nuit après l'autre, qui flotte dans tes rêves tout éveillé les rares fois où tu oses encore attendre quelque chose de l'avenir, et tu rêves alors d'un avenir de drapeaux populaires sur la place Wenceslas, d'un avenir de peuple en marche dans les rues de Prague « dénormalisée », autrement dit rendue à la folle entreprise mariant révolution et liberté, et Prague vogue dans ta mémoire comme un grand bateau de pierre et de parcs, de rivières et de statues, comme un grand vaisseau fantôme démâté mais que jamais n'abandonnera son équipage [...] », Jorge Semprún, *Autobiographie de Federico Sanchez*, traduction de Claude et Carmen Durand, Éditions du Seuil, Paris, 1978, pp. 356-357.

110 D'ailleurs, il faut dire que le terme « métaphore » est ici utilisé de manière sans doute impropre, et pour des raisons pour ainsi dire de synthèse ; il serait plus approprié de parler de « parallélisme », de figure d'analogie extensive qui innerve les textes pour indiquer le rapprochement entre les plans de la « vie » et du « rêve ».

tradition littéraire et philosophique ininterrompue, qui associe étroitement la vie et le rêve, proclamant sans cesse leur nature foncièrement indivise. Ce mélange troublant d'expérience vécue et illusoire traverse tout le corpus testimonial, et se manifeste de façon particulièrement significative dans la description des diverses phases de l'expérience concentrationnaire : en premier lieu, les moments de passage, c'est-à-dire l'arrivée au camp et le retour à la liberté, et en second lieu, la vie dans le camp et sa version pour ainsi dire mémorielle, reconfigurée à travers le filtre du souvenir.

Le second élément concerne le caractère inévitablement *a posteriori* de l'énonciation. D'une façon ou d'une autre, l'assimilation avec l'univers du rêve marque dans le texte un geste de distanciation, de critique et d'intériorisation personnelle de l'expérience : étant pleinement inscrite dans le plan rhétorique, cette figure de comparaison fait émerger dans l'œuvre une conscience interprétative, et elle marque ainsi une étape d'élaboration supplémentaire de l'expérience. Pour le dire avec les mots de Jurgenson, ces figures d'analogie « font partie d'un mouvement interne de l'œuvre par lequel la restitution de la vérité de l'événement est inséparable de son interprétation ». ¹¹¹ La trace laissée par le vécu biographique est donc sans cesse retravaillée par une intelligence scripturaire, et c'est le texte lui-même qui indique, à travers ses modifications et ses interrogations, le processus de transformation en cours. Le plan documentaire renoue ainsi, d'une manière plus ou moins explicite, avec un plan interprétatif : la « métaphore-rêve » participe pleinement à cette prise de distance, et elle devient même l'un des moyens privilégiés par l'écrivain pour transformer son vécu en écriture. La stratégie figurative signale donc un écart par rapport au temps « zéro » de l'expérience, et indique clairement la stratification temporelle qui est propre à toute écriture de témoignage. En ce sens, la rhétorique du rêve, avec toute son histoire et tout son pouvoir suggestif, fonctionne comme un élément médiateur de l'expérience vécue : il intègre entièrement ce « tour esthétique par lequel le survivant donne à son texte une autonomie, pour en acquérir une vis-à-vis de cet autre lui-même qui a été témoin ». ¹¹²

Par ailleurs, la « métaphore-rêve » n'est pas une figure quelconque : par sa portée troublante et énigmatique, l'association avec l'univers onirique pose des problèmes d'ordre ontologique, épistémologique et cognitif. Le recours à la métaphore du rêve sert sans doute à l'écrivain comme dispositif de médiation. D'un côté il arrive, à travers la figure onirique, à suggérer au lecteur la dimension irréaliste ou surréelle que l'expérience du camp dégage et impose ; le songe fonctionne ainsi comme mécanisme de rapprochement entre

111 Luba Jurgenson, *Le présent du témoignage* in Alexandre Prstojevic, Luba Jurgenson (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions Petra, 2012, p. 282.

112 Philippe Mesnard, *Approches critiques à propos des trois notions fortes des études sur le témoignage*, *Ibid.*, p. 55.

univers concentrationnaire et destinataire du témoignage. De l'autre côté, détournant par le rêve, c'est-à-dire par un « signe » qui indique, en raison de son caractère énigmatique essentiel, l'échec des pouvoirs de raison et de compréhension, le texte ramène le lecteur à « l'inimaginable », voire au régime d'instabilité qui existe, depuis Auschwitz, entre réalité et possibilité de saisir celle-ci d'un point de vue intellectuel.

Ce que ces textes cherchent alors à nous communiquer c'est un drame de la conscience. Face à l'inimaginable réalité d'Auschwitz, le prisonnier est pris dans un double mouvement. Dans sa relation au camp, il oscille entre la sensation de se trouver dans le monde absurde d'un rêve, complètement envoûté et obscurci, et la volonté de comprendre et de saisir ce monde absurde et extrême. Dans un article consacré aux poèmes de Maurice Honel, Robert Antelme mettait bien en lumière cette alternance : « la suggestion du fait comme chose qui happe, qui va tout absorber et aussi le flux contraire, lancinant, de la revendication de l'opprimé qui ne fuit pas le fait, mais qui l'assume et s'exerce sans cesse à le surmonter ».¹¹³

Cet écart entre indéchiffrabilité de l'expérience et besoin de la comprendre semble se transmettre, et même redoubler, sur le plan textuel, quand le témoin-survivant se fait écrivain-témoin. Lorsqu'il s'agit de passer l'expérience « zéro » du vécu au crible de l'écriture, se repropose pour le témoin le drame de conscience vécu dans le camp : on retrouve ainsi « le mouvement qui donne au moment évoqué toutes ses chances de surréalité, et le mouvement inverse qui intègre ce moment dans la conscience et dans la durée de l'existence là-bas ».¹¹⁴ Il s'agit donc à la fois d'évoquer ce que fut Auschwitz – et partant, de proposer sa réalité irréaliste ou véritablement surréelle – et de transcender cette dimension, pour susciter chez le lecteur la volonté de comprendre et de rationaliser l'expérience, tout comme le fait le prisonnier.

Et pourtant, la métaphore onirique produit à chaque instant un trouble, et se montre plutôt encline, comme on l'a dit, à suggérer une dissolution des pouvoirs de la raison face à l'obscurité imperturbable de ses objets. Entre convocation et dissolution du sens, ce que la métaphore onirique exprime alors, c'est peut-être cette dissymétrie profonde entre raison et déraison : le drame d'une conscience et d'une écriture qui, en quête permanente de sens, sont finalement forcés de constater l'éclipse de tout principe rationnel, pour inscrire l'expérience extrême dans un espace d'incertitude et d'indétermination, où, comme dans un rêve, le sens n'est pas garanti, et où seule persiste une ouverture continue, un point obscur ou un « ombilic »,¹¹⁵ pour le dire avec les termes de Freud,

113 Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie », *Le patriote résistant*, n° 53, 15 mai 1948, reproduit dans *Lignes*, 1994, n° 21, p. 103.

114 *Ibid.*

115 « In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil

qui nécessitent un état d'instabilité perpétuelle du discours, une transformation et une métaphorisation constantes.

Comme nous le verrons, cette onirisation puissante du vécu, cette déréalisation de l'expérience que l'écrivain-témoin suggère dans ses œuvres, à travers la métaphore-onirique, a aussi des conséquences non négligeables au niveau discursif : entre « irréalisme » de la vie et « irréalisme » du récit s'établissent ainsi des liens qui font jouer des résonances encore plus profondes et subtiles.

Est-ce réel ? Témoignage, vérité, croyance.

Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute.¹¹⁶

Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique.¹¹⁷

– Écoutez, les gars ! La vérité que nous avons à dire – si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais ! – n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable. [...]

– Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc !¹¹⁸

man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cit., p. 307. En français : « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur ; on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu », Id., *Interprétation des rêves*, cit., p. 446. Il s'agit d'une formule célèbre introduite par Freud dans le chapitre de *Interprétation des rêves* consacré à l'interprétation, apanage de l'analyste. À travers cette métaphore, à mi-chemin entre trouvaille poétique et énigme, Freud semble faire du rêve une figure de la résistance, un espace où le sens semble à la fois s'affirmer et s'abolir. Comme le signale Monique Tricot, ce cœur « ombilical » du rêve suscitera en particulier l'intérêt de Lacan et ensuite de toute la communauté analytique lacanienne. Voir : Monique Tricot, « L'ombilic du rêve », *Figures de la psychanalyse*, n° 19, 2010, pp. 75-80.

116 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 106. En français : « Aujourd'hui encore, à l'heure où j'écris, assis à ma table, j'hésite à croire que ces événements ont réellement eu lieu », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 80.

117 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., exergue.

118 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 814.

Ces trois citations sont tirées respectivement de *Se questo è un uomo*, *Aucun de nous ne reviendra*, *L'écriture ou la vie*. Le premier fragment s'insère dans le chapitre consacré à « l'examen de chimie » que le prisonnier soutient, sous l'œil inquisiteur et humiliant du docteur Pannwitz, pour intégrer un Kommando spécial d'Auschwitz. Le deuxième fragment, mis en exergue à *Aucun de nous ne reviendra*, fonctionne comme un avertisseur, et introduit le lecteur à l'univers bouleversant et surréel raconté dans la trilogie de Delbo. Le troisième morceau, un dialogue entre déportés du camp de Buchenwald, occupe le cœur du roman le plus célèbre de Semprún, et en résume bien l'enjeu fondamental, c'est-à-dire la narration de l'expérience concentrationnaire à travers un filtre romanesque et fictionnel. Il s'agit donc de trois citations profondément différentes, résultant de plus d'un positionnement énonciatif discordant : la première introduit une *mise en abyme*, et fait apparaître, dans la diégèse autrement linéaire de *Se questo è un uomo*, la figure d'un « je » qui écrit ; se posant aux limites du texte, dans l'appareil péri-textuel, la seconde citation semble aussi s'enraciner dans un espace moins littéraire qu'authentiquement biographique, le « je » énonciateur faisant ainsi surgir, dès le début, une sorte de figure textuelle de l'auteur ; la troisième citation, pleinement intégrée dans la narration, en met en lumière l'aspect clairement métatextuel, ce qui est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques les plus saillantes de l'esthétique semprúnienne. Or, d'une manière ou d'une autre, ces citations forcent le texte à se replier sur soi-même, dévoilant ainsi les enjeux qui sont à la base de sa production. Mais ce qu'il nous importe de souligner ici, c'est que, à travers ces failles métadiscursives, le discours procède à une remise en question frappante de sa « vérité » : d'ailleurs, la tension entre expérience « inimaginable » et phénomène historique, voire entre irréalité de l'expérience et vérité du témoignage, constitue justement l'aporie fondamentale de ces récits.

Une fois de plus, si la métaphore-rêve a une fonction constructive, une valeur instituante au sein de ces œuvres, c'est parce qu'elle nous introduit à une question fondamentale, qui oppose l'inimaginabilité d'Auschwitz à la tâche communicationnelle et documentaire du texte testimonial. Sans pour autant tourner le dos aux faits, les récits de Levi, Delbo, Semprún, on l'a vu, introduisent subtilement le doute quant au degré de « réalité » de l'expérience, non pas, certes, pour en nier la vérité historique, mais plutôt pour transmettre une « vérité » plus profonde : celle qui montre jusqu'à quel point l'étrangeté radicale du camp s'ouvre sur le champ de l'irréalisme et du songe, excédant à tout moment les catégories et cadres familiers, et s'instituant comme région frontalière où les limites entre réel et irréel se brouillent. Cela pose d'ailleurs un problème. Comment communiquer l'altérité de l'expérience, son fort degré d'irréalisme, sans perturber la vérité historique des événements narrés ?

D'une certaine manière, le motif du rêve présente à nouveau dans ses textes son énigme traditionnelle, l'indiscernabilité entre les plans du réel et de l'illusoire : mais il acquiert

cependant une centralité renouvelée, car cette énigme entre en consonance avec tous les enjeux posés, par l'expérience extrême, à l'entreprise littéraire.

Décrite par les auteurs-témoins à travers le parallélisme avec le rêve, l'*irréalisme* de l'expérience semble introduire un trouble essentiel aussi au niveau du discours : vécue par les prisonniers comme une rupture de toutes les coordonnées référentielles, comme quelque chose qui s'oppose à toute certitude et au sens de réalité, l'expérience concentrationnaire, transposée en écriture, rétablit son ambiguïté fondamentale. Si problématique il y a dans les romans de témoignage, quant aux notions de vérité, vraisemblance et fiction, c'est parce que l'expérience à laquelle ces récits se réfèrent est ressentie et décrite comme irréaliste : l'expérience *s'onirise*, et le témoignage traditionnel, véridique et objectif, cède la place aux incitations du doute, s'ouvrant ainsi aux pouvoirs du « non-vrai », du mensonge, et enfin de la fiction.

C'est notamment Jacques Derrida qui a mis en lumière le lien qui unit le témoignage aux figures du faux et de l'illusion, montrant aussi la tendance du genre testimonial à s'orienter vers les domaines de la littérature et de la fiction :

Il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toute ces distinctions.¹¹⁹

La question de la « vérité » du témoignage a d'ailleurs fait l'objet d'un nombre impressionnant de commentaires surtout à partir des années 1980-90, quand la réflexion sur la littérature concentrationnaire s'est enrichie d'une nouvelle perspective épistémologique et interdisciplinaire. En particulier, comme l'a souligné Coquio,¹²⁰ c'est surtout en France que le débat critique s'est focalisé sur la notion de « vérité », mettant ainsi en premier plan la contradiction existante entre la « fiction » et le « témoignage » :¹²¹

119 Jacques Derrida, *Demeure, fiction et témoignage*, in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, p. 23.

120 Voir en particulier : Catherine Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza : dibattiti teorici e approcci critici* in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso (dir.), *Storia della Shoah : la crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Torino, Utet, 2005, pp. 117-185.

121 Voir en particulier les travaux de Jean-Marie Schaeffer et de Natalie Heinrich, travaux menés dans le cadre d'une longue collaboration avec le sociologue Michael Pollak : Natalie Heinrich, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, n° 56, septembre 1998, pp. 33-49 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 ; Natalie Heinrich, Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Chambon, 2004 ; Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, pp. 19-36.

dans un certain sens, c'est la vieille question de l'esthétisation de l'expérience qui ressurgit, radicalisant d'une manière particulière ses enjeux.

Si nous revenons sur ces points longuement débattus par les critiques, c'est surtout pour montrer la corrélation entre l'usage du motif onirique et la problématique essentielle de ces textes : loin d'être un simple décor ou une simple parenthèse, le thème onirique parcourt et traverse, dans leur intégralité, les œuvres de témoignage, faisant résonner leur dimension aporétique et esthétiquement provocatrice. La question du rêve recoupe ainsi celle de la vérité du récit.

Il y d'ailleurs des différences non négligeables, quant à cet aspect, entre les trois auteurs. À la différence des romans-témoignages de Semprún, le cycle testimonial d'un Levi, par exemple, repose sur un propos documentaire qui est soigneusement présenté dès le début. La préface de *Se questo è un uomo* se clôt en effet sur un avertissement célèbre, qui n'est pas sans rappeler les formules classiques du genre mémoriel : « Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato ».¹²² Cette formule touche au problème, central dans *Se questo è un uomo*, du rapport entre vrai et vraisemblable, et entre expérience vécue et esthétisation du passé. Or, comme les critiques l'ont clairement montré, Levi n'a pas toujours fait preuve de cohérence. Au contraire, le problème se pose à plusieurs reprises pour l'écrivain italien, sans jamais trouver de solution définitive : Levi restera toujours partagé entre une fonction et une fiction testimoniales, ou encore, entre « verità del testimone et finzione dello scrittore ».¹²³ Il s'agit donc d'un problème central

122 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 4. En français : « Il me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'y est inventé », Id., *Si c'est un homme*, cit., p. 4.

123 Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 129. En français : « vérité du témoin et fiction de l'écrivain ». Belpoliti a souligné l'importance de cette opposition et il a insisté à plusieurs reprises sur l'impossibilité pour l'écrivain piémontais d'arriver à un point d'accord entre les instances contradictoires de vérité et fiction, en relation au texte testimonial : « Si tratta di una ulteriore complicazione che Levi ha cercato pazientemente di sciogliere senza mai riuscirci del tutto », *Ibid.*, p. 134. En français : « Il s'agit d'une complication supplémentaire à la résolution de laquelle Levi s'est patiemment appliqué sans succès ». [C'est nous qui traduisons]. Levi était d'ailleurs parfaitement conscient des problèmes liés à toute entreprise testimoniale et, plus en général, à toute *narrativisation* du vécu : pour se décrire, il utilise souvent le terme de « falsario », « faussaire », faisant ainsi allusion au caractère inévitablement « fictionnalisant » de toute narration écrite. « Questo dell'essere falsari continua a preoccuparmi, perché mi sento un po' falsario anch'io. Sovente mi pongo dei problemi. Per esempio, questo tema che dovrei svolgere, del lager rivisitato, dovrei raccontare dei fatti visti trentacinque anni fa. Ma sono poi sicuro che siano veridici e sono tenuto a raccontare dei fatti veridici o non posso, per esempio, aggiustarli in modo che mi vadano bene o addirittura inventarne di nuovi? C'è un limite netto tra chi racconta pretendendo, esigendo di essere creduto alla lettera, e chi racconta, come il Boccaccio, delle novelle per altri scopi, non a scopo documentario ma per diletto, per edificazione, se vogliamo? Sono questioni che non ho ancora risolto e ci sto pensando sopra », Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, Torino, Einaudi, 1997, p. 77. En français : « Cette problématique du faussaire ne cesse de me préoccuper, car je me sens moi aussi un peu faussaire. Je me pose souvent des questions. Par exemple, à propos de ce thème que j'aimerais développer, du camp de concentration revisité, il faudrait que je raconte des choses vues il y a trente-cinq ans. Mais suis-je vraiment sûr qu'elles soient veridiques et suis-

dans son entreprise testimoniale, qui est traversée en entier par cette tension souterraine entre pôles opposés.

Quand l'auteur met en doute la réalité des faits vécus (« io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute »), il ne fait que poser à nouveau l'énigme substantielle qui, s'organisant autour du binôme traditionnel *vie-songe*, rétablit l'ambiguïté de l'expérience, son caractère radicalement incertain. Un lien se tisse, nous semble-t-il, entre la rhétorique figurale du rêve et la mise en cause de la vérité du récit, et c'est donc là que le songe déploie toute sa force structurale. Par cette note métadiscursive, le roman semble contredire son propos initial, la thèse de l'absolue véridicité des faits racontés. Le projet testimonial semble dévoiler une fêlure, « sfiorando il limite della rottura ». ¹²⁴ *Se questo è un uomo*, on l'a vu, se présente dès son début comme un témoignage documentaire ; pourtant, c'est incontestablement aussi un roman, traversé donc par une composante fortement littéraire, narrative et fictionnelle. Le clivage induit par la note métadiscursive porte clairement trace de cette propension implicite à la narrativisation. Le propos initial du « mémorialiste » cède la place à celui du narrateur « faussaire ».

Comme nombre de critiques l'ont souligné, la particularité de l'expérience d'Auschwitz est en effet l'inversion du rapport entre réalité et fiction. Ici, « l'irréalisme » de l'expérience n'appartient pas au domaine des perceptions faussées, ni au seul domaine textuel de la reconstruction narrative, mais bien à l'essence même du réel ; elle « s'inscrit dans les événements », pour reprendre ici les mots du *Grand voyage*. En ce sens, ce n'est pas le style qui est hyperbolique, mais la réalité rencontrée. ¹²⁵ Cette inversion entre réalité et fiction, cette « crise de vérité » que dégage et impose le camp, pose inévitablement

je tenu de raconter des faits véridiques, ou ne puis-je, par exemple, les arranger selon mon bon plaisir, voire en inventer de nouveaux ? Il y a une frontière très nette entre celui qui raconte en prétendant, en exigeant qu'on le croie à la lettre, et celui qui raconte, comme Boccace, des nouvelles en poursuivant d'autres buts, non pas à des fins documentaires, mais pour le plaisir, pour l'édification ? Ce sont des questions que je n'ai pas encore résolues et auxquelles je ne cesse de réfléchir », Primo Levi cité in *Conversations et entretiens : 1963-1987*, textes présentés et annotés par Marco Belpoliti, traduction de l'italien et de l'anglais par Thierry Laget, de l'allemand par Dominique Autrand, Paris, 10-18, 2000, p. 1021.

124 Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 5. En français : « [...] en frôlant la limite de la rupture ».

125 C'est notamment l'opinion de Karla Grierson, qui a donné par ailleurs une interprétation de la « vérité » et de la « vraisemblance » des textes testimoniaux rejoignant la théorie du réalisme constructionnel de Nelson Goodman. D'après Grierson, dans les œuvres *shoatiques*, « l'écrivain n'a plus besoin de la fiction hyperbolique pour rendre son texte crédible ou vivant : au contraire, c'est précisément contre l'*hyperbole* du réel que doit lutter l'écriture pour atteindre la vraisemblance et donc la communication », Karla Grierson, *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation*, in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Centre de recherche La Scène, équipe LLA, Lettres, Langues et Arts, Université de Toulouse-le-Mirail, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 318, précédemment paru dans *La Licorne*, n° 51, 1999, pp. 97-129.

problème dans l'écriture testimoniale, et perturbe profondément les notions de vérité, vraisemblance et réalité.

Dans le cas de Levi, cette perturbation se révèle stratégique. Comme Marco Belpoliti l'a montré, la phrase que nous venons de citer (« Oggi, questo vero oggi... ») n'apparaît pas dans la version manuscrite du roman, mais seulement dans sa version définitive.¹²⁶ Preuve s'il en est que Levi a travaillé, au cours de la réécriture, dans une direction précise : à savoir augmenter les effets de « distanciation », d'éloignement vis-à-vis de la matière narrée, faisant émerger ainsi, d'une façon plus nette que dans le manuscrit, le caractère *à posteriori* de l'énonciation. Le texte entend ainsi afficher son côté problématique. Dans sa tâche de synthèse entre passé et présent, le discours est soumis à une sollicitation particulière : il est sur le point de céder, s'écrouler ou, en tout cas, contrevenir à son impératif de véridicité. Par ce « clivage mémoriel »,¹²⁷ le pacte juridique et sacramental auquel le genre testimonial est naturellement soumis se trouve renié.

Par ailleurs, cette déréalisation du discours, qui fait pencher le témoin du côté de l'écrivain, semble progresser au fur et à mesure que l'événement concentrationnaire s'éloigne dans le temps ; et cela est vrai tant pour Levi que pour Delbo et, dans une mesure encore plus importante, pour Semprún.¹²⁸ En un certain sens, la métatextualité

126 « Se la versione dattiloscritta conserva una maggiore immediatezza, quella a stampa sviluppa un distanziamento. Del resto, la riscrittura è il risultato di un allontanamento, che Levi sembra aver attutito [...] mediante l'uso marcato del tempo presente. [...] La celebre frase su cui hanno insistito molti commentatori: "Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute" [...] è stata infatti aggiunta nella versione a stampa », Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 55. En français : « Si la version dactylographiée dénote une plus grande immédiateté, la version imprimée produit un effet de plus grande mise à distance. D'ailleurs, la réécriture est une opération de mise à distance, que Levi a cherché à amortir [...] par l'utilisation, très marquée, du présent narratif. [...] La phrase célèbre sur laquelle nombre de critiques se sont penchés [...] a été en effet ajoutée dans la version imprimée ». [C'est nous qui traduisons].

127 À cet égard, la notion de « clivage mémoriel » est convoquée tant par Mario Barenghi (*Perché crediamo a Primo Levi?*, cit., p. 7) que par Robert C.S. Gordon, *Primo Levi: le virtù di un uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, pp. 56ss.

128 Ce mouvement de déstabilisation progressive du genre testimonial classique est bien visible si l'on compare, par exemple, *Se questo è un uomo à L'écriture ou la vie* : dans le premier roman, avons déjà eu l'occasion de le suggérer, l'impératif de la testimonialité classique est encore placé en première position par l'auteur, même s'il est continuellement traqué par une fictionnalité à fleur de texte et ressentie comme problématique. Dans *L'écriture ou la vie*, au contraire, l'auteur-témoin montre avoir pleinement accepté l'inévitable caractère « romanesque », fictionnel, et anti-véridique de son récit, et Semprún devient ainsi l'apôtre de la fictionnalisation du genre testimonial. Il s'agit d'ailleurs de questions bien connues et fort étudiées par la critique. Il est sans doute plus intéressant de noter qu'une évolution dans le degré de « fictionnalisation » du récit testimonial est identifiable également dans les œuvres du seul Primo Levi. Citons une fois encore Marco Belpoliti : « *Se questo è un uomo* è tutto o quasi all'insegna della testimonianza – e pure si alimenta di una indubbia vena narrativa, intersecata da quella di moralista o trattatista; *La tregua* è decisamente un libro narrativo [...] ma soprattutto *Il sistema periodico* e *La chiave a stella* – sono libri in cui la finzione tende a prendere il sopravvento. [...]. Il processo dalla testimonianza – funzione – alla narrazione – finzione – avviene per stadi progressivi »,

de leurs récits vise surtout à mettre en relief le caractère profondément équivoque de la vérité testimoniale.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, on assiste à une coupure significative dans la linéarité référentielle du récit dans le chapitre « Un jour ». Le narrateur vient de décrire la « danse macabre » d'une femme déportée, réduite à un squelette. Comme dans le cas de Levi, l'étrangeté radicale de la scène rompt les schémas narratifs, déborde l'espace étroit du récit et fait apparaître la présence dans le texte de l'auteure même : « Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire – car cela devient une histoire ». ¹²⁹ La scène se répète, en refrain, en fin de chapitre, quand la description du « jour » des déportées atteint son sommet de violence : « Et nous restons debout dans la neige. Immobiles dans la plaine immobile. Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci ». ¹³⁰ Présent et passé se frôlent dans une promiscuité inquiétante, et l'insertion métatextuelle débouche encore sur un clivage mémoriel, qui fait basculer le témoignage vers le territoire de la fictionnalité, de « l'histoire ». ¹³¹ Dans l'esthétique littéraire de Delbo, ces passages extradiégétiques servent pour la plupart à saper l'illusion référentielle du récit, pour déployer, en toute transparence, le processus d'écriture, de narrativisation sous-jacent à l'œuvre tout entière. Comme chez Levi, il y a là une forte prise de position, touchant à la survenue forcément déphasée de l'énonciation. Ces fragments métatextuels peuvent donc être considérés comme des mises en gardes destinées au lecteur : par la mise en place d'un interprète, qui se montre douteux quant à la « réalité » des événements qu'il relate, le texte refuse le mythe du témoin partial et désengagé, et inscrit le récit non pas dans le registre de la factualité, mais dans celui d'une virtualité puissante et multiple.

Si le premier volet d'*Auschwitz et après* s'ouvre par cet exerçue (« Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique »), c'est surtout parce

Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 134. En français : « *Se questo è un uomo* est, bien que placé presque entièrement sous le signe du témoignage, nourri par une veine narrative indéniable, qui croise et recoupe l'intonation moraliste ou essayiste ; *La tregua* est indubitablement un livre narratif [...], mais c'est surtout dans *Il sistema periodico* et dans *La chiave a stella* que le registre de la fiction tend à prendre le dessus. [...] Le processus qui porte du témoignage – fonction – à la narration – fiction – survient par étapes ». [C'est nous qui traduisons].

129 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 45.

130 *Ibid.*, p. 49.

131 Toutefois, Elisabeth Scheiber a justement observé que le passage du substantif « histoire » au pronom « ceci » marque une étape supplémentaire dans le processus de questionnement de l'écriture. Delbo en effet semble affirmer et nier à la fois le caractère narratif, fictionnel, littéraire de son témoignage. Le terme indéfini « ceci » semble renvoyer moins à un produit littéraire et écrit qu'à un élément indéfini, problématique, et intraduisible en termes courants : « Replacing “story” with “this”, Delbo selects a non-specific, wholly unliterary term to refer to the event. “Ceci” happened and is worthy of being communicated, but it should not be confused with literary forms that entertain and bring pleasure. “Ceci” remains in deep memory as a sensation which literary words cannot contain », Elisabeth S. Scheiber, « *Tout cela n'est que souvenir rapporté*: Representing and Reconstructing Memory in the Work of Charlotte Delbo », cit., p. 76.

que la parole testimoniale ne peut qu'entretenir des rapports ambigus avec les notions de vérité et de vraisemblance.¹³² La métaphore onirique, ainsi que les gloses métadiscursives, servent donc à court-circuiter les effets de croyance que le récit de témoignage traditionnel est censé produire. Au fur et à mesure que le survivant s'éloigne de son expérience, prenant ainsi ses distances par rapport au vécu douloureux du camp, le texte testimonial progresse vers une plus grande instabilité, faisant du doute et du régime d'ambiguïté propre à la rhétorique figurale du rêve sa condition même d'existence. Nous ne sommes plus dans le domaine rassurant du témoignage classique, lié aux impératifs positifs de la transmissibilité, de la fiabilité et de la croyance, mais dans celui du « témoignage visionnaire », à savoir d'un témoignage qui « ouvre des brèches dans les distinctions établies entre vérité et fiction, entre historicité et inactualité, entre document et littérature ».¹³³

Si l'expérience concentrationnaire met en crise le texte, son réalisme et sa fiabilité, c'est parce qu'elle est ressentie, d'un point de vue cognitif, comme « irréaliste » ; et si l'écriture fait un usage si fréquent du trope onirique, c'est essentiellement parce que – par sa densité sémantique et métaphorique – il résume et représente d'une façon saisissante la question fondamentale de la rupture cognitive, épistémologique et civilisationnelle d'Auschwitz.

Face à la démesure de l'horreur concentrationnaire, l'écriture se tourne vers des stratégies susceptibles de suggérer au lecteur le sens de dépaysement profond qui s'en dégage. Parmi ces stratégies, la métaphore onirique est celle qui catalyse mieux que d'autres les enjeux de l'écriture testimoniale : sa tentative de décrire une irréalité qui reste à chaque instant inaccessible au champ du dicible, sa volonté de traduire en mots l'illogisme et l'étrangeté essentielle de l'expérience du camp, le fait que même expérience demeure, pour tout observateur « en dehors », profondément insaisissable.

Enfin, par les voies d'une écriture « irréaliste » et par le filtre de la « métaphore-rêve », le témoignage cherche à restituer une « vérité qui ne saurait être seulement [...] celle de la conformité au réel ».¹³⁴

132 Pour une interprétation savamment argumentée, voir Nicole Thatcher, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-Presentation*, New York, Edwin Mellen Press, 2000. Thatcher a parlé d'un « problème de la vérité » chez Charlotte Delbo.

133 Laurence Corbel, *Le statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 110. Corbel montre d'une façon particulièrement éloquente que, à travers une série d'artifices littéraires (« rappel des lacunes de la mémoire, refus du factuel, soupçons sur la crédibilité des faits, rejet de la projection compassionnelle sur son récit de l'expérience concentrationnaire », *Ibid.*, p. 104), Delbo remet en question l'« objectivité » du genre testimonial traditionnel, et s'interroge sur la possibilité de transmettre plutôt son expérience au moyen d'une écriture radicalement antiréaliste et d'une esthétique solidement ancrée dans des présupposés émotionnels et subjectifs.

134 *Ibid.*, p. 103.

Revenons-en donc aux textes. « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique ». Le sens de cette épigraphe est loin d'être évident, et se complique davantage si nous le comparons à un passage du début de *La mémoire et les jours* : « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai ». ¹³⁵ Au début du *Convoi du 24 janvier*, livre-enquête qui naît d'une intention non pas littéraire, mais « sociologique », ¹³⁶ nous lisons une affirmation très différente : « Voici comment tout s'est passé, et jamais je n'invente ». ¹³⁷ Il s'agit d'une citation tirée de l'*Electre* de Jean Giraudoux, qui inscrit le texte dès le début dans le registre de la véridicité factuelle, faisant écho au pacte traditionnel du mémorialiste. Il est donc évident que, comme dans les livres de Levi, chez Delbo aussi une tension se crée quant aux notions de vérité, de véridicité et, inversement, d'invention et de fiction. De plus, si une hésitation persiste sur le sens de ces termes, c'est surtout parce que, depuis Auschwitz, le témoignage littéraire ne saurait plus reposer sur un statut fixe et fiable, mais s'interroge plutôt, à chaque instant, sur ses possibilités de restitution et d'objectivisation de l'expérience. Le caractère véritablement hallucinatoire de l'événement Shoah « sort de cadres de l'existence ordinaire et excède notre pouvoir de compréhension ». ¹³⁸ Ce faisant, il pose automatiquement le témoignage dans un espace liminaire, en porte-à-faux entre vocation à la véridicité et impossibilité à restituer, dans son intégralité, la « vérité » des faits.

Or, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que cette mise en tension du récit trouve sans doute ses origines dans le sens d'irréalité que le camp impose et dégage. Comme Thomas Trezise l'a justement noté, la différence que pose Delbo entre les concepts de « vrai » et de « véridique » est plausible si nous prenons le terme « vrai » dans son acception de « réel » : ainsi, l'affirmation posée en exergue à *Auschwitz et après* se lit comme « un reflet du sentiment d'irréalité ou d'incrédulité profonde qui imprègne tout récit des camps ». ¹³⁹ En ce sens, le « dire » qui est sous-entendu par l'étymologie du mot « véridique » n'est pas celui du document historiographique ou documentaire. Si une « véridicité » des faits est ici respectée, elle ne correspond pas à une interprétation/description objective de l'expérience, qui ne laisserait plus aucune place au sentiment d'irréalité du camp ; plutôt, nous avons

135 Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, cit., p. 12.

136 « Le Convoi du 24 janvier est une contribution à l'Histoire, à la sociologie », Charlotte Delbo, *Rien que des femmes*, Entretien, *L'Express*, 14-20 février 1966, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 23.

137 Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 7, épigraphe.

138 Laurence Corbel, *Le statut du témoignage dans Auschwitz et après : vérité, véridicité et fiction*, cit., p. 106.

139 Thomas Trezise, *La question de la communauté*, in in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 49.

ici affaire à une « véridicité » entièrement poétique et littéraire, et les récits de Delbo sont ainsi « véridiques » parce qu'ils « pointent vers ce qui, dans le témoignage, excède sa valeur historiographique comprise au sens le plus étroit ». ¹⁴⁰

Pour être « véridique » par rapport à l'excès de la Shoah, c'est-à-dire aux sentiments d'irréalité et d'incrédulité qui sont eux aussi des faits historiques, ¹⁴¹ le témoignage doit donc s'orienter vers une mise en cause de ses conventions, et s'ouvrir au champ du virtuel, de la subjectivité, et de la *littérisation* de l'expérience.

En cela, donc, la question du *songe* comme figure traduisant le sens « d'irréel » recoupe la question fondamentale qui sous-tend tout récit des camps : peut-on dire la « vérité » ? Cette énigme imprègne en profondeur toute la littérature concentrationnaire, et ce, dès ses débuts. Un exemple célèbre à ce propos est la réflexion posée en ouverture de *L'Espèce humaine* :

Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment

140 *Ibid.*

141 La question de « l'incrédibilité » se noue à celle de l'inimaginabilité en général : il s'agit d'une question complexe et importante qui, comme nous le savons, a suscité beaucoup d'intérêt dans la recherche philosophique. À cet égard, les contributions d'Agamben et Didi-Huberman s'avèrent particulièrement remarquables. Partant de présupposés différents, les deux philosophes aboutissent à une conclusion similaire : il n'est pas possible de parler d'Auschwitz dans les termes absolus d'une indicibilité, d'une incompréhensibilité ou d'une unimaginabilité, car cela équivaldrait à sublimer l'événement d'une manière paresseuse et abstraite. Toutefois, le concept d'« unimaginable » n'est pas complètement nié, mais il est pour ainsi dire réaffirmé par les deux théoriciens lorsqu'il se rapporte à l'expérience directe des déportés. Giorgio Agamben a parlé, à propos d'Auschwitz, d'un statut modal tout particulier, qui rend sa réalité, aux yeux des prisonniers, comme étant à la fois « absolument vraie » et « absolument unimaginable ». « [Tutto ciò riguarda] il particolare statuto modale del campo, la sua speciale realtà, che, secondo la testimonianza dei superstiti, lo rende assolutamente vero e, insieme, unimaginabile. [...] [Auschwitz è] l'esperienza devastante in cui l'impossibile viene fatto transitare a forza nel reale. Esso è l'esistenza dell'impossibile [...] », Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, [1998] 2012, p. 71 et p. 138. En français : « [...] Il faut peser cette formule insolite, qui exprime parfaitement le statut modal unique du camp, sa réalité singulière, qui, selon le témoignage des rescapés, le rend absolument vrai en même temps qu'inimaginable. [...] Auschwitz constitue, dans cette perspective, le moment d'une débâcle historique de ces procédures, l'expérience traumatique où l'impossible s'est trouvé introduit de force dans le réel. Il est l'existence de l'impossible, la négation la plus radicale de la contingence – donc la nécessité la plus absolue », Id., *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduction de Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, [1999] 2003, p. 83 et p. 161. Georges Didi-Huberman, qui refuse lui-aussi toute notion d'inimaginable en référence à l'esthétisation de la Shoah (ce qu'il appelle l'inimaginable comme *dogme*, une esthétique négative issue du sublime réinterprété par Lyotard), met en lumière l'importance de ce concept quand il fait allusion à l'expérience vécue des prisonniers-survivants : « Je n'ai donc jamais rejeté l'*inimaginable* comme *expérience*. Inimaginable fut un mot nécessaire aux témoins qui s'efforçaient de raconter, comme à ceux qui s'efforçaient de les entendre. [...] », Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 82.

nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable.

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne dit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.¹⁴²

De ce point de vue, le problème de la « vérité » se pose, chez tous les auteurs de témoignage, d'une manière moins essentialiste que pragmatique : la question ne consiste pas à définir le statut de cette vérité, mais de trouver un procédé de la communiquer, de la rendre intelligible, sans pour autant en réduire la portée aveuglante, *étrangéissante*. Comme chez Antelme, la réponse semble, dans la plupart des cas, résider dans l'usage de « l'imagination », c'est-à-dire dans l'ouverture du témoignage au champ d'une diction littéraire et fictionnalisante.

Parmi tous les écrivains du témoignage, Jorge Semprún est sans doute celui qui a insisté le plus sur les pouvoirs d'une transfiguration littéraire du vécu. À la différence des premiers ouvrages de Levi ou de Delbo, ses récits de témoignage apparaissent dès le début comme étant le fruit d'une intelligence poétique, et donc d'une recomposition interprétative et fictionnalisante du passé. L'expérience de Buchenwald est donc transmise à travers un filtrage multiple : celui de la mémoire, étroitement liée à la dimension du rêve, et celui de la fiction littéraire. Le défi que se lance Semprún est donc de raconter l'expérience non pas du point de vue de l'historien, c'est-à-dire faisant référence aux seules données objectives, mais de celui du romancier, qui élabore les événements à partir de l'imagination. Nous retrouvons chez Semprún le conflit qui, chez Levi, opposait la fonction et la fiction testimoniales : là aussi, on voit à l'œuvre, tout à tour, une « *memoria fáctica* » et une « *memoria literaria* »,¹⁴³ mais cette fois-ci la dispute se termine par une victoire écrasante de la seconde. Si chez Levi le recours à la narration, à la fiction littéraire, relève toujours d'une tension et d'un problème, chez Semprún, l'approche « imaginative » de l'histoire est par contre pleinement assumée, et même revendiquée à maintes reprises par les narrateurs des différents ouvrages. L'artifice littéraire est donc essentiel, puisque c'est seulement à travers ce détour par la fiction que le témoin arrive à représenter « la vérité essentielle de l'expérience ».¹⁴⁴

142 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1947], 1957, p. 9.

143 Les définitions sont de Carlos Fernández, « Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún », cit.

144 « L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas

Aussi, nous retrouvons chez Semprún cette tendance à questionner les notions de « vrai » et de « vraisemblable » que nous reconnaissons déjà chez Delbo. Dans une interview récente accordée à la revue académique *Tripodos*, l'auteur affirmait : « A parte de contar la verdad hay que contarla de forma que parezca verosímil ». ¹⁴⁵ À la manière de Boileau, pour qui « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », une dissociation s'opère entre ces concepts, qui réclame une réflexion et un repositionnement théorique de la part des auteurs-témoins. Sans doute ce vacillement conceptuel est-il lié, une fois de plus, à ce qui s'est passé au camp. La mise en doute de tout viendrait ainsi de l'irréalité des faits, de leur essence fondamentalement « onirique », au sens large et figuré du terme. En ce sens, « vraisemblable » pour Semprún signifie peut-être réaffirmer le caractère irréel de l'expérience concentrationnaire, ainsi que son affiliation avec les univers virtuels du songe et de la mémoire. De plus, la « vraisemblance » du récit ne peut se réaliser qu'à travers un tour imaginatif, c'est-à-dire à travers le filtre de l'invention littéraire et romanesque.

Semprún considérait la littérature comme « an extraordinary weapon [...] because literature alone is capable of reinventing and regenerating truth ». ¹⁴⁶ Conçue essentiellement comme fiction et imagination, la littérature détient donc un pouvoir à la fois esthétique et éthique. D'une part, à travers la littérature, l'écrivain arrive à rendre intelligible, d'une manière quelque peu paradoxale, ce qui échappe aux autres ordres discursifs, y compris ceux qui concernent l'historiographie. D'autre part, c'est aussi grâce à la littérature que le témoin rend justice à la mémoire collective et aux victimes du camp. La « vérité » dont la littérature est porteuse revêt aussi une dimension politique et militante. Dans les œuvres *shoatiques* des années 1960-90, cette adoption de la *diction littéraire* se configure donc comme une forme d'engagement, et ce d'une façon plus délibérée, réfléchie et explicite que dans les premiers ouvrages testimoniaux. ¹⁴⁷

transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire. [...] Par l'artifice de l'oeuvre d'art, bien sûr ! », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 815. De même, dans *Quel beau dimanche !*, le narrateur affirme que : « On n'arrive jamais à la vérité sans un peu d'invention, tout le monde sait cela. Si on n'invente pas un peu la vérité, on passe à travers l'histoire, surtout celle qui vous est arrivée à vous-même, comme Fabrice à travers la bataille de Waterloo. L'histoire est une invention, et même une réinvention perpétuelle, toujours renouvelable, de la vérité. D'ailleurs, Fabrice lui-même est une invention de Beyle », Id., *Quel beau dimanche !*, cit., p. 632.

145 Jorge Semprún in Rosa-Àuria Munté, « Una entrevista a Jorge Semprun. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental », *Tripodos*, n° 16, Barcelona, 2004, p. 130.

146 Jorge Semprún, interview avec Lila Azam Zanganeh, traduite par Sara Sugihara, in « The Art of Fiction », *The Paris Review*, n° 192, 2007, <http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprun>, consulté le 28/04/2016.

147 Il suffit de mentionner à ce propos, par exemple, une interview accordée au *Monde* par Charlotte Delbo, en 1975, où elle parlait de la littérature comme d'une « arme » et de la vérité comme d'une « liberté » essentielle. « Je n'aime pas la littérature gratuite ou formelle. Je me sers de la littérature comme d'une arme, car la menace me paraît trop grande » ; « « La vérité est la liberté. La liberté au sens

Contrairement aux dogmes établis par les premiers témoins, Semprún considère la fiction littéraire comme le seul moyen fiable pour représenter l'expérience des camps. Sans réduire la portée problématique de ce choix, les narrateurs semprúniens revendiquent à maintes reprises, au cours de leurs récits, la fiction comme représentation « vraie » et « vraisemblable » : la réalité ou, disons-le mieux, l'irréalité des camps aurait ainsi besoin de la fiction pour « devenir vraie ». ¹⁴⁸

Si donc le témoignage reste lié à ses présupposés judiciaires et sacramentaux, voire à l'impératif d'une vérité positive et objectivable, la représentation de l'expérience extrême pourra être qualifiée, paradoxalement, d'in vraisemblable. Pour que le récit d'Auschwitz soit « vrai », il faut qu'il se déréalise progressivement, qu'il s'ouvre aux suggestions de la fiction, voire du faux.

Entre l'*onirisation* du vécu et la déréalisation du récit, plusieurs analogies semblent s'établir, illustrant une fois de plus la puissance évocatrice du rêve.

Selon Dori Laub et Shoshana Felman, la « crise de vérité » du genre testimonial serait fondamentalement liée à la question du traumatisme : les *trauma studies*, dont Lauba et Felman sont les doyennes, ont en effet expliqué l'importance de la *fiction* dans les mécanismes de la mémoire et puis du récit testimonial. Leurs études se sont penchées plus spécifiquement sur le caractère irrationnel de l'expérience traumatique. Manifestation d'une altérité irréductible, le traumatisme resterait toujours en deçà de toute possibilité de figuration, demeurant donc incompréhensible, incontrôlable : débordant nos catégories habituelles de pensée, en tant que phénomène relevant de l'irrationnel, l'événement traumatique induirait plutôt, chez le survivant, un mécanisme de véritable « déréalisation » de l'expérience. Dans la mémoire et dans le récit, l'horreur ne se représentera alors que comme de « irréel » : « The horror of the historical experience is maintained in the testimony only as an elusive memory that feels as if it no longer resembles any reality. The horror is, indeed, compelling not only in its reality, but even more so, in its flagrant distortion and

le plus riche du terme : le droit de disposer de sa vie : et la vérité c'est-à-dire la transparence des rapports entre les gens », Charlotte Delbo, « Je me sers de la littérature comme d'une arme », *Le Monde des livres*, 20 juin 1975, et in Philippe Mesnard, Elisabetta Ruffini, *Dossier Charlotte Delbo*, « Témoigner entre Histoire et mémoire », n° 105, octobre-décembre 2009, p. 43-44.

148 Il s'agit d'une célèbre affirmation tirée de *L'écriture ou la vie*, et précisément du passage concernant l'invention du gars de Semur, personnage imaginaire qui apparaît dans le premier roman concentrationnaire de Semprún, *Le grand voyage*. Contrairement à l'expérience générale du transport en train, qui rentrerait dans l'ordre du biographique, le personnage du gars de Semur appartiendrait complètement à l'univers de la fiction et de l'invention littéraire. En ce sens, l'invention du « gars de Semur » serait l'artifice au moyen duquel l'écrivain rend son histoire vraisemblable et crédible. « J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations : la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 903.

subversion of reality ». ¹⁴⁹ Les *trauma studies* nous offrent sans doute un cadre théorique pertinent, car ils permettent de saisir et de mieux comprendre les rapports tendus qui s'établissent dans le corpus testimonial entre langage, mémoire et réalité.

Comme Olivia Ferrán l'a dit dans son interprétation des œuvres semprúniennes, ¹⁵⁰ c'est peut-être la distorsion traumatique du réel, éprouvée par le prisonnier tant dans le camp que dans la vie d'après, qui fait de la *fiction* un support adéquat à la représentation de l'extrême. Autrement dit, une ressemblance innerve tout le corpus testimonial, reliant la sensation « d'irréel » et « l'onirisation » de l'expérience aux choix d'une diction de plus en plus fictionnelle, littéraire, poétique.

Si un trouble se produit entre écriture et événement, si le témoignage se trouve en proie aux turbulences de la métalittéralité et de la fiction, c'est surtout parce que son discours trouve ses origines dans un espace blessé ou encore dans ce que Primo Levi appelait une « racine humiliée ». Dans les récits de déportation, le vertige qui se manifeste quant aux notions de vérité et irréalisme, vraisemblance et fiction, ne se limite pas à un seul trouble textuel ou symbolique, mais serait plutôt l'indice d'un problème heuristique et affectif. Il faut alors recentrer la question de « l'inimaginable » sur des coordonnées différentes : non plus celles qui s'appuient sur une prétendue crise du langage ou de la représentation, lieux communs du discours savant sur le génocide, mais bien celles qui arrivent à repenser l'histoire et le problème littéraire de la déportation sous un angle moins symbolique que spécifiquement cognitif. C'est notamment l'opinion de Karla Grierson, selon laquelle les discours sur la « vérité », le « réalisme » et l'« irréalisme » des faits narrés ne délimitent pas, dans les œuvres de témoignage, une aporie du seul domaine esthétique, mais aussi une tension aux niveaux sémantique et cognitif : si les récits de déportation dénoncent à chaque instant leur faiblesse, leur instabilité générique, ainsi que l'inconsistance des faits qu'ils relatent, c'est parce qu'ils pointent sans cesse à « cette *angoisse*, comme nous l'avons appelée, qui n'est autre que la perception troublante de ce qui n'est pas rationnel et alors difficilement exorcisable ». ¹⁵¹ Autrement dit, nous n'avons plus affaire ici à une impuissance apparente du langage ou de la littérature, comme c'était le cas pour les théories de George Steiner, mais nous sommes plutôt dans le domaine d'un « non-sens » radical, absolu, et inhérent aux expériences de la déportation et de la survivance.

*

149 Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 76.

150 Voir : Olivia Ferrán, « "Cuanto más escribo, más me queda por decir": Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún », *MLN*, n° 2, mars 2001, pp. 272ss.

151 Karla Grierson, *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation*, cit., p. 334.

À l'issue de cette analyse, il semble possible d'affirmer que le *rêve*, en tant que dispositif discursif et de médiation, semble résumer et mettre en tension plusieurs facteurs relatifs à la littérature de témoignage. Dans tous les récits de déportation, et particulièrement dans les œuvres de nos trois auteurs, nous assistons à l'affrontement de deux principes : d'une part, la compréhension de l'expérience et d'autre part, l'horreur de l'expérience elle-même. Dans la préface aux œuvres complètes de Levi, le critique italien Cesare Cases résume d'une manière simple et complète cette opposition : « ciò che colpì subito nella sua [testimonianza] era la volontà caparbia di non arrendersi a un mondo assurdo e di *farsene una ragione*, nei limiti in cui la ragione può ritrovarsi in un'immagine così atrocemente distorta di se stessa ». ¹⁵² Or, la mise en tension entre ces deux pôles, nous semble-t-il, s'opère fréquemment, dans les œuvres de témoignage, grâce à la figure du rêve. C'est précisément cette image, langagière, rhétorique, hautement suggestive et métaphorique, qui permet de frayer une voie jusqu'à l'objet désigné comme étant en dehors des possibilités du langage. D'une certaine manière, le rêve devient ainsi le trope tant de l'expérience extrême que de l'impossibilité pour l'écrivain de résoudre, cognitivement et littérairement, l'énigme du camp. Ce que la rhétorique du *songe* semble communiquer alors, c'est essentiellement cette collision entre une volonté de compréhension et la crise de cette faculté d'entendement. À travers l'image du rêve, qui métaphorise l'expérience des déportés, le texte semble se débattre contre le dogme de l'indicible, s'inscrire dans une tradition littéraire et revendiquer pour la langue sa fonction de miroir de l'expérience humaine ; toutefois, l'image du rêve, renvoyant au « point obscur » ou à « l'angoisse » non intégrable du traumatisme, signale aussi à chaque instant un trouble dans le processus de perception et de signification des événements et, se repliant sur elle-même, suggère la dimension incompréhensible de l'expérience. Comme Roger Caillois l'a dit, dans l'expérience du rêve, nous observons à l'œuvre une conscience interprétante, c'est-à-dire un esprit qui, face aux images énigmatiques et insignifiantes de la vision, « s'efforce d'en pénétrer le sens ». ¹⁵³ Cette lutte pour l'affirmation d'un sens – ce que les cognitivistes ont plus tard appelé un *act of meaning* ¹⁵⁴ – sous-tend aussi le mouvement de la conscience du survivant et de l'écrivain-témoin, et semble de plus se manifester dans

152 Cesare Cases, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in Primo Levi, *Opere*, Vol. I, cit., p. XXI et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi : un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 16. En français : « Ce qui m'a immédiatement frappé, dans son témoignage, c'était sa volonté obstinée de ne pas se rendre à l'évidence d'un monde absurde mais plutôt de l'appréhender par la raison, dans la mesure où la raison peut se refléter dans une image si horriblement déformée d'elle-même ». [C'est nous qui traduisons].

153 Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 133.

154 Voir en particulier : Jerome Bruner, *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

le texte sous forme d'un résidu langagier, d'une figure rhétorique, à savoir le rêve. Le rêve traduit à la fois l'effort du survivant pour rationaliser et mettre en mots son expérience traumatique, et l'échec de cet effort de compréhension et de rationalisation.

La tâche cognitive, ambiguë, souffrante, que s'assignent ces textes, est sans doute à l'origine de ce que nous avons appelé « déréalisation du récit ». L'abîme qui s'ouvre entre le réel et le sujet qui en rend compte détermine une tension au niveau discursif et générique : le texte testimonial perd ainsi ses connotations positives – la transparence du compte rendu, l'usage documentaire de l'énonciation – et s'ouvre plutôt au champ de la subjectivité, de l'opacité, et de la non-correspondance entre vérité et vraisemblance. Se tenant entre « historical fact » et « imaginative truth », ¹⁵⁵ l'œuvre testimoniale entretient avec sa visée vériconditionnelle un rapport tendu : dans les œuvres de Levi, Delbo et Semprún, l'opération documentaire s'ouvre ainsi aux suggestions de l'esthétisation et de la littérisation de l'expérience. La « vérité » visée par le témoignage ne saurait plus coïncider avec la « réalité » des faits ni non plus avec une esthétique réaliste. ¹⁵⁶

Les rapports complexes qui s'établissent ainsi entre d'une part témoignage et fiction, et de l'autre, témoignage et vérité, ont fait couler beaucoup d'encre. En ce qui concerne le premier point, la vulgate critique reconnaît désormais comme un fait acquis le rôle important, quoiqu'ambigu, joué dans la diction testimoniale par la fiction littéraire. De plus, ce serait justement le passage à travers l'écriture littéraire, à travers l'esthétisation, la fiction, l'artifice romanesque, qui donnerait sa vérité ultime au témoignage. Ainsi, discutant de l'œuvre de Primo Levi, Alberto Cavaglion affirme la puissance constructive de la littérature, son pouvoir de régénération et d'affirmation du vrai : « La letteratura rappresenta [...] una conquista capace di garantire al testimone un futuro ? Non è forse la letteratura il solo deutero-testimone capace di dare volontà ed eternità al racconto ? La letteratura rende vera la storia ? ». ¹⁵⁷ En France, Catherine Coquio ne s'écarte pas sensiblement de cette appréciation, déclarant que la fiction littéraire et, plus encore, l'imagination qui est à l'œuvre dans la reconstitution scripturaire du vécu sont en effet les seuls moyens pour rendre compte de l'expérience extrême du camp d'extermination :

155 Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, cit., p. 8.

156 À ce propos, la critique a parlé d'un « réalisme traumatique » (Voir : Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000) ou d'un « réalisme schismatique » (Voir : Catherine Coquio, Catherine Coquio, *La « vérité » du témoin comme schisme littéraire*, in Daniel Dobbels et Dominique Mocond'huy, *Les Camps et la littérature du XX^{ème} siècle*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2006).

157 Alberto Cavaglion, *Sopravvissuti: Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry e altri*, in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso, *Storia della Shoah*, cit., 2006, p. 23. En français : « La littérature représente-t-elle une réalisation qui garantit au témoin un avenir ? La littérature n'est-elle pas le seul deutero-témoin capable de conférer au récit une volonté et une éternité ? La littérature rend-elle l'histoire vraie ? ». [C'est nous qui traduisons].

« c'est parce que la réalité à témoigner dépasse l'imagination, que seule l'imagination peut tenter d'en rendre compte de la faire entendre comme vraie ». ¹⁵⁸

Cette proposition se retrouve, presque mot pour mot, dans un texte de Imre Kertész, écrit à l'occasion d'une conférence prononcée à Budapest, en 1991. Nous citons les premières pages de ce texte en guise de conclusion à ce chapitre et d'ouverture au chapitre suivant. En 1991, Kertész revient à la grande question de « l'inimaginable » des camps, pour réfléchir une fois de plus sur les grands pouvoirs de la littérature et de l'imagination romanesque. En cela, il se montre très proche de Semprún, et semble expliciter ce que nous reconnaissons comme implicite chez les autres écrivains : l'irréalité aberrante, le trou noir de l'expérience extrême, ne peut se traduire en mots qu'à travers un détour par l'imagination, l'esthétisation, la fictionnalisation. Ce passage n'est assurément pas dépourvu de tensions, mais c'est précisément cette ambiguïté, ce régime d'incertitude qui se crée entre les notions de vérité et fiction, réalité et imagination, qui permet la restitution littéraire de l'expérience extrême, de son irréalisme et de son étrangeté absolue :

Le problème, chers auditeurs, c'est l'imagination. Plus précisément : dans quelle mesure l'imagination peut apprivoiser le fait de l'Holocauste, dans quelle mesure elle est capable de l'accepter et, à travers cette acceptation, dans quelle mesure l'Holocauste est devenu une part de notre vie éthique, de notre culture éthique. Car c'est de cela qu'il s'agit et, si nous parlons de la littérature et de l'Holocauste, c'est de cela qu'il faut parler.

En guise de préambule, voyons si la littérature nous aide à imaginer l'Holocauste, si elle contribue à enraciner cette image au sens le plus large du terme dans le monde intellectuel de l'homme vivant dans la civilisation occidentale et à en faire un élément indispensable de son mythe. Je pense que la réponse se trouve dans la question : tant que l'homme rêve – qu'il s'agisse de cauchemars ou de beaux rêves –, tant qu'il a des histoires prototypiques et des contes universels, des mythes, il y a une littérature, quoi qu'on dise de la crise de la littérature. La véritable crise, c'est l'oubli parfait, la nuit sans rêves ; mais nous n'en sommes pas encore là. Nous connaissons tous la célèbre

158 Catherine Coquio, *La « vérité » du témoin comme schisme littéraire*, cit., p. 252. Barbara Pirlot, entre autres, est du même avis. Se basant sur la distinction todorovienne entre une vérité d'adéquation et une vérité de dévoilement, Pirlot souligne l'importance de la deuxième pour la littérature de témoignage : nous ne sommes plus ici dans le domaine de la vérité littérale, mais dans celui de la vérité littéraire. « L'esthétisation, la fiction, l'écriture littéraire et romanesque, les stratégies narratives et rhétoriques peuvent ainsi participer à la transmission et au partage du vécu tragique et hors-normes des déportés [...] et nous aider à mieux entendre, à mieux comprendre », Barbara Pirlot, « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations*, n° 56, 2007, p. 32, consultable en ligne : <https://civilisations.revues.org/86>, consulté le 13/10/2016.

phrase d'Adorno : on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz. Je nuancerais, toujours en termes généraux, en disant qu'après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz.

[...] On ne peut créer une image réelle de l'Holocauste, de cette réalité inconcevable et impénétrable, qu'à l'aide de l'imagination esthétique.¹⁵⁹

Renversant la célèbre maxime adornienne, Kertész mène une plaidoirie passionnée en faveur de la littérature, appelant à comprendre son pouvoir à la fois éthique et esthétique. Par ailleurs, le rêve acquiert ici une autre fonction : se superposant aux notions d'imagination créative et de mythe, et suivant en cela une tradition ininterrompue depuis le Romantisme, il devient le présupposé même de l'énonciation littéraire, sa condition préalable. Selon Kertész, témoigner, donc, qu'à partir du rêve, voire de l'imagination.¹⁶⁰

Malgré la tension qui se crée entre instance documentaire et instance romanesque, la « vérité » que touche la littérature semble donc plus profonde et plus vraie que celle de tout document d'archive. Il y a à ce sujet une prise de position résolue de la part de Semprún ou Kertész, qui se révèle sans doute moins nette mais tout aussi audacieuse et problématique chez Delbo ou Levi.

159 Imre Kertész, *Ombre profonde* in Id., *L'Holocauste comme culture*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2009, pp. 53-54. Une version en hongrois de la conférence est reproduite sur le site de la Digitális Irodalmi Akadémia : « A probléma, tisztelt hallgatóim, a képzelet. Pontosabban szólva: hogy a képzelet milyen mértékben tud megbirkózni a holocaust tényével, mennyire képes befogadni azt, és a befogadó képzelet révén mennyire vált etikai életünk, etikai kultúránk részévé a holocaust. Mert erről van szó, és ha irodalomról és holocaustról beszélünk, erről kell beszélünk. Előjáróban is tisztázzuk, van-e az irodalomnak egyáltalán szerepe abban, hogy a holocaustot elképzelhessük, hogy ez a képzet gyökeret verjen a legtágabb értelemben gondolt európai, azaz a nyugati civilizációban élő ember szellemi világában, hogy mellőzhetetlen tartozéka legyen mítoszának. Gondolom, a föltett kérdés magában foglalja a választ: amíg az ember álmodik – akár rosszat, akár jót –, amíg az embernek alaptörténetei, világmeséi, mítoszai vannak, addig irodalom is van, bármit és bármennyit beszéljenek is az irodalom válságáról. Az igazi válság a tökéletes felejtés, az álom nélküli éjszaka: itt azonban még nem tartunk. Valószínűleg mindannyian ismerjük Adorno nevezetes mondását: „Auschwitz után többé nem lehet verset írni.” Én ezt, ugyanilyen tágan értve, úgy módosítanám, hogy Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni. [...] a holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést », Imre Kertész, *Hosszú, sötét árnyék*, Conférence tenue le 23 octobre 1991, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kerteszh00051/kerteszh00053/kerteszh00053.html>, consulté le 15/11/2016.

160 La contribution la plus importante sur ce thème, dans le domaine des études sur la littérature et les arts *shoatiques*, est celle de Georges Didi-Huberman. Dans son essai *Images, malgré tout*, né en partie d'une controverse avec le réalisateur Claude Lanzmann, Didi-Huberman se lance contre le dogme de l'indicible et de l'imaginable, pour affirmer l'importance des *images* et de *l'imagination* dans le processus d'élaboration et de réception de l'expérience concentrationnaire. En cela, la réflexion de Didi-Huberman recoupe certaines affirmations de Kertész. « Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz[...]. N'invoquons pas l'inimaginable », Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 11.

Comme Jacques Rancière l'a récemment affirmé dans un séminaire tenu au Collège de France, ce qui est en jeu dans ces textes de témoignage, « ce n'est pas seulement l'exactitude des faits, mais la vérité d'un processus » :¹⁶¹ dans le cas des œuvres testimoniales, le rapport d'opposition entre témoignage et littérature ne peut plus se superposer à celui qui oppose réalité et fiction, vérité et mensonge. Ces plans se fondent et se rejoignent dans une proximité nouvelle et inquiétante et, par conséquent, le concept de « vérité » prend des caractères particuliers et inédits.

Peut-être serait-il utile de citer, une fois de plus, les dernières avancées de la critique littéraire à ce sujet. Dans le cas des œuvres *shoatiques*, le contrat de vérité du témoignage classique change : face aux sollicitations de l'extrême, et aux suggestions de la fiction, la seule chose qui reste « vraie », dans ces œuvres, semble être justement le récit. C'est l'opinion entre autres de Catherine Coquio et de Mario Barenghi. Pour le témoin, il ne s'agit plus de « voir » la vérité, mais de « parvenir à la dire, c'est-à-dire de produire une vérité » :¹⁶² se présentant comme un problème pratique, esthétique et littéraire, la « vérité » arrive à coïncider, d'après ces théoriciens, avec l'essence même du récit. La vérité schismatique du témoin est donc une vérité essentiellement narrative. Ce qui est important, dans le cas des œuvres testimoniales, ce n'est pas la superposition entre faits et énoncés, visant à reconstruire une prétendue objectivité événementielle, mais bien « la vérité du processus » ou, pour le dire avec les mots de Barenghi, « un processo di costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa, lungo un arco di tempo impregiudicabile, attraverso il lavoro della memoria ». ¹⁶³

Que reste-t-il donc de vrai dans les œuvres de témoignage ?, se demande le critique italien. Sa réponse est simple : c'est le récit qui constitue la vérité.¹⁶⁴ Un récit qui, grâce à

161 Jacques Rancière, « Témoignage et écriture », Séminaire tenu au Collège de France pendant l'année académique 2008/2009, *Témoigner*, 10 mars 2009, <http://www.college-de-france.fr/documents/audio/compagnon/seminaire09/sem-compagnon-ranciere-20090310.mp3>, consulté le 13/10/2016. [C'est nous qui transcrivons].

162 Catherine Coquio, *Extraits de tables rondes : Interpréter l'histoire*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 221.

163 Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 17. En français : « un processus de signification qui, partant du vécu, se développe sur une période indéfinie à travers le travail de la mémoire ». [C'est nous qui traduisons].

164 L'interprétation de Barenghi concerne spécifiquement l'œuvre de Levi, mais peut aisément être appliquée aussi aux autres textes du corpus testimonial. « Che cosa Levi ci chiede di prendere per vero? 'Questo', naturalmente. All'avverbio dimostrativo corrispondono tre termini, su diverse scale. Innanzi tutto, il « questo » della poesia d'apertura, che dev'essere considerata come l'autentica sintesi *in nuce* dell'intero libro. In secondo luogo il libro medesimo, *Se questo è un uomo*, resoconto [...] degli undici mesi trascorsi a Buna-Monowitz. In terzo luogo, il macrotesto del Lager: l'intero corpus delle testimonianze e delle riflessioni dell'autore, frutto di oltre quarant'anni di lavoro di memoria e di scrittura », *Ibid.*, p. 37 et p. 39. En français : « Qu'est-ce que Primo Levi nous demande de considérer vrai ? 'Ceci', bien sûr. Au pronom démonstratif correspondent trois termes, à différentes échelles. En

ses points de jonction avec le rêve, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, pourra se transmuter – d'une manière assez classique et même conventionnelle – en *récit de rêve*.

premier lieu, le « ceci » qui apparaît dans le poème d'ouverture, qui doit être considérée comme une véritable synthèse du livre tout entier. En deuxième lieu, le livre lui-même, *Se questo è un uomo*, compte rendu des onze mois passés à Buna-Monowitz. En troisième lieu, le macrotexte du camp : c'est-à-dire, le corpus tout entier des témoignages et des réflexions de l'auteur autour du *Lager*, le résultat de plus de quarante ans de travail mémoriel et scripturaire ». [C'est nous qui traduisons].

Représenter le rêve

- *De la morphologie du récit de rêve à l'âge des extrêmes. Comment les narrateurs du témoignage racontent leurs visions nocturnes, et comment nous pouvons les interpréter d'un point de vue philosophique, historique et littéraire.*

PÂTIR, NARRER, SE SOUVENIR. LE RÊVE COMME RÉCIT.

DE LA NARRATION DE LA SOUFFRANCE À LA SOUFFRANCE DE LA NARRATION.

*Une heure c'est un lac,
une journée une mer,
la nuit, une éternité,
le réveil, l'horreur de l'enfer,
le lever, un combat pour la clarté.*
J.ROTH

Dans *Se non ora, quando ?*, l'horloger Mendel mentionne furtivement l'un de ses rêves nocturnes. Personnage central du roman et sorte d'alter ego de l'auteur, Mendel dialogue dans ce court passage avec Line, l'une des membres de la bande de Gedal, à laquelle est dévolu le rôle de sceptique et de matérialiste. Dans cette discussion, elle prononce d'un air décidé un jugement apparemment définitif : il ne faut pas croire aux rêves. Ou, pour mieux dire, ne pas leur accorder trop d'importance :

– Non ho voglia di cantare, – disse Mendel. – Non ho voglia di niente, non so più chi è Gedale, non so più che cosa voglio né dove sono, e forse non so più neppure chi sono io. Stanotte ho sognato che qualcuno me lo chiedeva e io non sapevo rispondere.

– Non bisogna dare importanza ai sogni, – disse Line asciutta.¹

Contrairement à l'opinion de Line, les écrits de Levi semblent donner un rôle de premier plan aux épisodes oniriques, et sont souvent traversés par des images ou de véritables récits de rêve : par leur fréquence et leur densité symbolique et littéraire, ces *rêves écrits* semblent s'inscrire naturellement dans un dispositif plus large, de création et de partage de signes et de sens. Ils sont ainsi hautement significatifs et coïncident pour la plupart, dans les textes, avec des zones de saturation narrative et de densification sémantique. En dépit de ce que suggère Line dans *Se non ora, quando ?*, les rêves ont ainsi une très grande importance dans l'économie générale des œuvres de Levi. Ils émergent d'une façon

1 Primo Levi, *Se non ora, quando ?*, in Id., *Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 398. En français : « – Je n'ai plus envie de chanter, dit Mendel. Je n'ai envie de rien, je ne sais plus qui est Gedal, je ne sais plus ce que je veux ni où je suis, et peut-être je ne sais même plus qui je suis. Cette nuit, j'ai rêvé que quelqu'un me le demandait, et que je ne savais quoi répondre. – Il ne faut pas accorder d'importance aux rêves, dit Line d'un ton sec », Id., *Maintenant ou jamais*, traduction de Roland Stragliati [1983] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005 p. 767-8.

systématique et très vive dans tout son corpus littéraire, dans les œuvres tant prosaïques que lyriques.

Les romans-témoignages n'y font pas exception. Au-delà de ses caractères « irréalistes », grotesques et kafkaïens, *Se questo è un uomo* atteste les qualités introspectives de l'écriture de Levi, sa grande capacité de dépeindre les états mentaux et spirituels. Se révélant en cela, par ailleurs, l'héritier d'une tradition moderniste, liée sans doute à la grande leçon littéraire d'un Svevo, Levi fait ainsi appel à une stratégie d'écriture déjà bien affirmée, combinant exigences documentaires et suggestions érudites : comme nous le verrons dans les pages qui suivent, la description des « émeutes de l'âme » répond chez Levi à des raisons et à des intérêts multiples, dessinant une étiologie onirique à caractère moins psychologique qu'ethnologique ou littéraire.

Suivant une trace bien présente dans tout le corpus testimonial, les œuvres de Levi donnent aux rêves un espace d'élaboration important, l'articulation de la scène onirique permettant d'une part le bon déroulement de la tâche documentaire et d'autre part la *mise en abyme* des instances les plus vives, les plus prégnantes et les plus représentatives du texte. Ainsi, en ce qui concerne le premier point, la description du rêve intègre parfaitement la mission pour ainsi dire didactique du témoignage, celle qui vise à informer et à restituer au lecteur les conditions de vie dans le camp : se posant comme expériences de la collectivité, les rêves décrits par les divers auteurs-témoins sont souvent observés d'un œil d'anthropologue ou de sociologue, dont la perspective est celle de saisir ces *songes* comme manifestations d'un vécu collectif.

Dans le cas de Levi, en particulier, les récits de rêves semblent correspondre à la vocation plus générale et profonde du livre : celle de raconter et d'enquêter sur les hommes, leurs rites et leurs comportements, dans une situation extrême. En ce sens, les récits de rêves contribuent à dessiner les contours de ce « petit traité ethnographique »² qu'est le roman du « Lager », et en constituent même un chapitre essentiel. L'opération scripturaire d'un Levi gravite autour de cette exigence : au croisement entre récit et essai, *Se questo è un*

2 La définition appartient à Ernesto Ferrero : « *Se questo è un uomo* è di fatto un trattatello filosofico-antropologico su un'esperienza estrema », Ernesto Ferrero, *Introduzione* à Id. (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. XII. En français : « *Se questo è un uomo* est en effet un petit traité philosophique et anthropologique sans prétention sur une expérience extrême ». [C'est nous qui traduisons]. Sur la vocation d'anthropologue de Levi, voir aussi : Daniele Del Giudice, *Introduzione* à Primo Levi, *Opere*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, L'Espresso, 2009, pp. LXVIII-LXIX et Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. Belpoliti a récemment organisé à l'Université de Bergame un colloque entièrement consacré à Primo Levi comme « ethnologue et éthologue » : *L'uomo e altri animali. Primo Levi etologo e antropologo*, 3 mai 2015, Université de Bergame. D'ailleurs, Claude Lévi-Strauss avait déjà reconnu, lors de la publication en France de *La chiave a stella*, le caractère essentiellement « ethnologique » de l'écriture de Levi, qualifiant l'écrivain italien d'« ethnographe ». Voir aussi : Martina Mengoni, « La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Strauss », *Italianistica*, n° 1, 2015, pp. 111-131.

uomo puise sa force non seulement de sa teneur dramatique ou narrative, mais aussi de sa puissante allure réflexive – un trait qu’il partage, par ailleurs, avec un autre chef-d’œuvre de la même époque, *L’Espèce humaine* de Robert Antelme. Dans les deux cas, il ne s’agit pas seulement d’évoquer et de décrire les horreurs du camp, mais de poser un regard critique sur les problèmes politiques, philosophiques et moraux allégués par l’expérience de l’extrême. Ce que ces écrivains cherchent à produire, ce n’est pas un cadre direct de la réalité concentrationnaire, d’une prise de vue sur le vif, mais bien une réflexion *a posteriori* issue d’une enquête sur le terrain. Une fois encore, le texte testimonial s’éloigne sensiblement du bon roman mimétique, balzacien ou téléologique, pour embrasser plutôt une forme énonciative hybride, proche du roman-essai ou de l’essai-roman. Ces écrivains n’ont pas l’intention d’évoquer directement la vie à Auschwitz, mais ils l’observent au prisme d’une réflexion programmatique et d’un discours mêlé de fabulation et de méditation. Comme l’a dit entre autres Cesare Segre, il ne s’agit pas d’évoquer le camp dans son immédiateté, mais plutôt de « indagare su problemi morali e condizioni psicologiche » :³ dans ce contexte, le rêve acquiert une importance déterminante, et il figure souvent en premier plan dans les différents livres, l’arrière-plan étant constitué par cette *phénoménologie* générale du vécu concentrationnaire envisagée, d’une manière ou d’une autre, par tous les écrivains-témoins.

Le rôle du rêve dans *Se questo è un uomo* est si considérable qu’il ne manqua pas d’attirer, d’entrée de jeu, l’attention des critiques. Une recension dans *L’Unità*, à l’occasion de la seconde édition du livre, mettait déjà l’accent sur cet aspect. L’auteur de l’article, Adriano Seroni, voyait dans le rêve un élément « exceptionnellement puissant » : « non conosciamo opera letteraria dei nostri giorni in cui il tema del “sogno” e della allucinazione assuma accenti così veri e scavati (altro che surrealismo!) ». ⁴ Plus tard, au lendemain de la mort de Levi, Mario Rigoni Stern publie dans le quotidien *La Stampa* un hommage ému et reconnaissant à l’auteur de *Se questo è un uomo*, en revenant une fois de plus aux images oniriques contenues dans ce premier roman, dont il souligne la prégnance, la valeur suggestive et la connotation biographique : « Sognava, nella notte del Lager, di raccontare al ritorno l’orrore del Lager, ma a uno a uno tutti gli ascoltatori se ne andavano e lo lasciavano solo. Era come si sognava di mangiare: si apriva la bocca e si masticava e non c’era nessun

3 Cesare Segre, *Lettura di Se questo è un uomo*, in Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le Opere*, IV/2, *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 493-507 et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un’antologia della critica*, cit., p. 66. En français : « [...] d’enquêter sur des problèmes moraux et sur des conditions psychologiques ». [C’est nous qui traduisons].

4 Adriano Seroni, « Se questo è un uomo », *L’Unità*, 11 juillet 1958, cité par Ernesto Ferrero, *La fortuna critica*, in Id. (dir.), *Primo Levi: un’antologia della critica*, cit., p. 311. En français : « Nous ne connaissons pas d’autre œuvre littéraire contemporaine où le thème du rêve et de l’hallucination soit abordé d’une manière aussi vive et profonde que dans *Se questo è un uomo*. Nous voilà bien loin du surréalisme ! ». [C’est nous qui traduisons].

cibo ».⁵ Aussi, dans une interprétation longue et détaillée du même roman, Cesare Segre attirait l'attention sur la tournure intimiste, au sens strict, de l'écriture de Levi. Il s'agit d'un constat perspicace, toujours d'actualité, et qu'il vaut sans doute la peine de citer en entier :

Levi, pur dichiarato fautore della chiarezza, ha una straordinaria capacità di descrivere gli stati più sfuggenti e scivolosi della coscienza, le contraddizioni del sentimento, i passaggi tra realtà e sogno. Si badi intanto alle osservazioni psicologiche. Levi ne offre di continuo, con acutezza degna di Montaigne.⁶

Se posant en héritier de Montaigne, précurseur d'une véritable « grammaire de l'intériorité »,⁷ Primo Levi semble ainsi faire écho aux intérêts d'une tradition transmise depuis l'Antiquité, qui repose sur le repli intime et sur l'accord entre pensée et écriture. Les textes de Levi auscultent les vibrations de la conscience, ils en enregistrent les variations, et composent ainsi un vaste théâtre des affects, où la vie intime du sujet est décrite, analysée, mise en écriture, sans être réduite à un simple objet médical ou à une simple énigme psychologique. Une densité demeure, dans les œuvres de Levi, autour des concepts et des images de « l'intériorité », qui résiste à toute tentative de réduction ou de déchiffrement philosophique, biologique ou psychologique : le vécu intérieur du personnage est plutôt restitué, dans le texte, dans une pluralité de formes, sens et fonctions, par le truchement d'un lexique à la fois précis et nuancé, d'une langue « elastica e plasmabile »⁸ qui tend tantôt à une transparence maximale, tantôt à une raréfaction et une « opacisation » progressives du discours.

Comme nous l'avons montré précédemment, dans les œuvres testimoniales l'analogie entre expérience extrême et onirisme innerve l'œuvre entière, et devient souvent l'un des

5 Mario Rigoni Stern, « Primo Levi, moderna Odissea », *La Stampa*, 10 avril 1988, repris in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, Riga Books, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 148-151. En français : « Dans les nuits du camp, il rêvait de raconter à son retour l'horreur du *Lager*, mais les auditeurs s'en allaient tous, l'un après l'autre, et le laissaient tout seul. C'était comme dans le rêve du repas : on ouvrait la bouche, on mâchait, mais il n'y avait pas de nourriture ». [C'est nous qui traduisons].

6 Cesare Segre, *Lettura di* Se questo è un uomo, cit., p. 71. En français : « Bien qu'il se soit posé en chantre de la *clarté*, Levi possède une extraordinaire capacité de décrire les états les plus insaisissables et fuyants de la conscience, les contradictions des sentiments, les oscillations entre états de rêve et états de veille. Qu'il suffise de s'attarder sur les observations psychologiques : Levi nous en livre des exemples à foison, avec une finesse digne de Montaigne ». [C'est nous qui traduisons].

7 Il s'agit d'une définition de Antonio Prete, qui a récemment consacré un ouvrage à ce sujet. Voir : Antonio Prete, *Il cielo nascosto : grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

8 Giuseppe Grassano, *La «musa stupefatta»*. Note sui racconti fantascientifici, in *Primo Levi: memoria e invenzione*, Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato (26-28 settembre 1991), Edizioni della Biennale «Piemonte e Letterature», San Salvatore Monferrato, 1995, pp. 164-189, et in Ernesto Ferreto (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 143. En français : « langue souple et flexible ». [C'est nous qui traduisons].

piliers sur lesquels repose le système narratif. Toutefois, dans ces textes, les rêves survivent aussi dans une forme qui dépasse la simple stratégie figurale, et se rapproche plutôt du véritable récit de rêve. Dans ce cas, c'est la dynamique de la conscience qui apparaît comme centrale ; ici, elle constitue la matière même de la narration, et non pas seulement l'un de ses outils rhétoriques. Si dans les chapitres précédents, il était question d'une écriture onirique (et donc du rêve comme *mode* et *figure* du discours), nous ne pouvons nous empêcher de parler ici d'une catégorie générique particulière : le récit de rêve tel qu'il s'est défini au cours des siècles dans la théorie littéraire. Un espace discursif occupé entièrement par la représentation d'une vision nocturne, le plus souvent enchâssée dans les limites bien définies d'un endormissement et d'un réveil. Un « micro-genre » à part entière qui, avec ses lois d'organisation spécifiques, s'avère très prisé non seulement de l'auteur italien, mais aussi par des autres protagonistes de notre corpus.

De par son style à la fois lyrique et minimaliste, Charlotte Delbo nous offre en effet dans ses textes une analyse des méandres de la « conscience » aussi subtile que celle de Levi. Ses œuvres, et notamment la trilogie d'*Auschwitz*, s'inscrivent dans la lignée des grands romanciers de l'intériorité, et donnent un relief tout particulier à la représentation des états intellectuels, perceptifs et sensoriels. Le texte testimonial se réinvente par un mouvement introspectif : tel un miroir qu'on promène le long d'un chemin purement mental, il forme ainsi une voie d'accès à la conscience. En particulier, la trilogie delbotienne peut être aisément rapprochée de récits analogues prodigués par l'histoire littéraire, où l'exploration d'un monde devient en effet inséparable de l'exploration de la conscience qui y est située. Telle une « cardiognosie » – néologisme récemment forgé par Jean-Louis Chrétien⁹ – les romans de Delbo constituent un observatoire privilégié pour prendre contact avec les lois secrètes du *cœur*.

D'ailleurs, ce caractère fortement introspectif n'a pas échappé à l'attention des commentateurs. Ainsi, Lea Fridman Hamaoui compare les œuvres de l'auteure française à une véritable exploration de la conscience : « a study of consciousness at exactly this fluid juncture in which knowing and feeling have dissociated ».¹⁰ Dans ce contexte, la narration procède d'un courant de conscience instable, où le locuteur se confond avec une instance collective représentée par le pronom pluriel « nous ». Ce que ce « nous » cherche sans cesse à communiquer, c'est la dissonance qui se crée dans l'esprit des prisonnières face à la violence extrême d'Auschwitz. La proposition de Hamaoui est en effet acceptable à condition que le terme « conscience » soit pris dans son acception large : « conscience » indique ainsi un vaste ensemble d'éléments et de phénomènes, tels la perception, la mémoire, la

9 Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman* I et II, Paris, Éditions de Minuit, 2009 et 2011.

10 Lea Fridman Hamaoui, « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », *Law and Literature*, n° 2, 1991, p. 249.

pensée, le langage, etc. Autrement dit, tout ce que la science cognitive moderne indique sous le nom générique d'*expérience*. *Auschwitz et après* est ainsi un merveilleux récit de la conscience comme expérience et comme aventure, où la représentation du camp est filtrée par le prisme d'un œil tout intérieur. Tout comme les livres de Levi s'attachent à raconter l'expérience d'Auschwitz dans ses conséquences morales et psychologiques, les œuvres de Delbo exposent le lecteur non pas à une vision globale et extérieure du camp, mais à un tableau plutôt fragmenté et intimiste. La tâche qui incombe à Delbo n'est pas de reproduire le camp, mais de décrire « les événements comme de l'intérieur »¹¹ s'il y a *mimésis*, c'est une représentation des états les plus profonds de l'esprit qui s'effectue, à travers le filtre de l'écriture. Rien d'étonnant alors à voir le rêve participer, d'une manière fortement sophistiquée, de la construction de ce puissant portrait d'âmes.

À la croisée de plusieurs langues et plusieurs influences, les œuvres de Semprún nous livrent également une vision très saisissante de la vie mentale. Le tissu des romans semprúniens, nous le savons, est profondément irrigué par la leçon de Proust, du Nouveau roman français, des philosophes phénoménologues. Au lieu d'une représentation statique ou platement mimétique, Semprún propose comme Delbo et Levi un récit où le monde extérieur est observé surtout « du dedans »¹² – caractéristique qui émerge dès son premier roman, et que les premiers commentateurs ne manquent pas de mettre en lumière. Dans l'évolution de son idiolecte concentrationnaire, cette tendance à l'intériorisation ne change guère. Ainsi, si son esthétique connaît des modifications surtout au niveau idéologique, l'important demeure que la représentation de Buchenwald passe par le filtre d'une conscience remémorante, et donc par le prisme de la vie mentale. Comme le note Jaime Céspedes Gallego, l'écriture de l'intériorité se montre particulièrement évidente dans *L'écriture ou la vie*, un roman où le développement diégétique repose moins sur la succession des actions que sur celle des sensations : « En mayor grado que en sus obras anteriores, Semprún se preocupa menos por narrar hechos que por narrar pensamientos y sensaciones y establecer correspondencias libres entre ellas a través del tiempo y del espacio ».¹³ Le roman en acquiert ainsi une puissance réflexive sans précédent, amplifiée par l'insertion, à même la diégèse, de divagations spéculatives portant sur l'histoire philosophique européenne. Une fois encore,

11 Nathan Bracher, « Faces d'histoire, figures de violence : métaphore et métonymie chez Charlotte Delbo », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 3, 1992, pp. 260.

12 Péter Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust-Déry-Semprun*, Kossuth Lajos Tudománygyetem, Debrecen, 1969, p. 156.

13 Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. I, *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 90. En français : « Plus encore que dans ses œuvres précédentes, [dans *L'écriture ou la vie*] Semprún porte son attention de narrateur moins sur les faits que sur les pensées et les sensations ; il s'engage à créer des correspondances entre elles dans l'espace et le temps ». [C'est nous qui traduisons].

comme dans le cas de Levi, la représentation de la pensée rend le discours tout entier plus méditatif.

De plus ces textes, qui tournent autour du moi polymorphe et fluctuant du protagoniste Semprún, se situent toujours au croisement entre fiction et biographie et attestent ainsi la déstabilisation de toute instance subjective permanente ou invariable. De cette progressive mise en crise du sujet, le rêve est un reflet, sans l'être véritablement. D'une part, en miroir de cet effet de fragilisation, le rêve contribue à dissiper la cohérence et l'unité à laquelle l'identité subjective est traditionnellement associée ; d'autre part, c'est à travers l'évocation du rêve, et notamment du rêve comme récit, que le sujet énonciateur arrive à se constituer, la vision nocturne devenant pour Semprún le lieu où se ressemblent par exemple les souvenirs de toute une vie, contribuant ainsi à créer l'effet d'une continuité biographique du moi.

Si récit de l'intériorité il y a, c'est d'une conscience fortement brisée, fragmentée, inquiète qu'il s'agit. Mais ce qu'il est important de souligner ici, c'est que le rêve occupera chez Semprún une place tout aussi importante que chez Levi ou Delbo. Pourtant, une différence importante existe par rapport à ces auteurs : dans le cas de l'auteur franco-espagnol, le rêve est rarement encadré dans une représentation de la vie dans le camp, et il appartient le plus souvent à l'expérience du survivant, du rescapé, enfin du narrateur qui, longtemps après sa libération, retrace son passé de déporté à Buchenwald.

À l'issue de cette première lecture, la question du rêve et de sa représentation nous apparaît déjà comme extrêmement complexe. Cesare Segre affirmait à propos de Levi : « il sogno forma [nelle sue opere] un notevolissimo paragrafo a parte. Esso appare spesso [... e ha] valori molto complessi ».¹⁴ Il est en effet très difficile pour l'interprète d'établir une typologie complète et satisfaisante des *songes littéraires* : nous nous trouvons plutôt face à un corpus dense, multiple, trans-générique, où les images, les syntagmes et les motifs inhérents à la scène du rêve s'enchevêtrent et renvoient les uns aux autres, comme en écho, pour définir un flux continu entre prose et poésie, entre roman et essai, entre telle œuvre et telle autre. D'ailleurs, cela n'est pas moins vrai pour les textes de Delbo et Semprún, où les récits de rêves intègrent également l'ensemble des différentes œuvres d'une manière solide, efficace, et très harmonieuse par rapport à la stratégie esthétique générale et à la visée poétique de chaque auteur.

C'est d'ailleurs dans ce continuum, où sens, figures et valeurs des *songes* se répètent jusqu'à former de véritables *patterns* textuels, que le rêve atteint tout son potentiel critique, toute sa force esthétique, tout son pouvoir d'interrogation libre. Peut-être faudrait-il lire tous ces récits de rêve selon un procédé stéréoscopique et une vision simultanée, passant

14 Cesare Segre, *Lettura di Se* questo è un uomo, cit., p. 71. En français : « Le rêve constitue un chapitre à part, très remarquable. Il apparaît très fréquemment [dans ses œuvres] [...] et il revêt des valeurs très complexes ». [C'est nous qui traduisons].

de l'un à l'autre, de manière à envisager le corpus onirique comme un véritable hypertexte, uni par des liens à la fois thématiques, langagiers ou esthétiques. Il ne suffit donc pas de dresser une liste de tous ces différents épisodes oniriques, encore faut-il essayer de cerner la logique et le réseau discursif qui les sous-tendent.

À partir de ce principe, nous procéderons à un regard sur l'ensemble des récits de rêves du corpus testimonial : les textes sont recueillis et organisés selon un classement forcément artificiel, puisque ces *songes écrits* se prêtent aisément à d'autres interprétations, et sont entre eux dans un rapport difficilement quantifiable ou réductible à un schéma univoque. Nous avons ainsi choisi de nous appuyer sur une taxinomie célèbre, établie, en septembre 1948, par Jean Cayrol dans son article consacré aux « rêves concentrationnaires » :¹⁵ l'auteur et rescapé français y distinguait les différentes espèces de *songe*, suivant en gros une division entre rêve dans le camp et rêve dans la vie d'après, dont nous adoptons ici les lignes directrices. Publié originellement dans *Temps modernes*, l'essai cayrolien est important à plus d'un égard. Il atteste l'importance que les auteurs de l'époque conféraient aux rêves, montrant par ailleurs un souci moins psychanalytique que philosophique ou littéraire. Cayrol décrit les rêves suivant un procédé quasi anthropologique, les interrogeant comme des phénomènes du vécu collectif des prisonniers : des tableaux nocturnes qui, avec leur force suggestive et leur aspect « sur le moment incohérent », fournissent au prisonnier tantôt un « moyen de sauvegarde »,¹⁶ tantôt une persécution supplémentaire. Telle est la grande division qui s'esquisse entre les rêves de salut et les rêves obsessionnels, rêve-travail au vrai sens du terme, qui amplifient la peine du prisonnier et sont évoqués par les différents auteurs-témoins dans une tentative d'offrir au lecteur une vision globale de la vie dans le camp. Ainsi, dans tout le corpus testimonial, le rêve se configure à la fois comme soulagement et désespoir, tendu entre la projection vers l'avenir et la réactivation d'une douleur encore très vive. Dans ce contexte, le récit de rêve acquiert un rôle de premier plan, et contribue aussi à amplifier le caractère « essayiste » de ces livres, qui prennent parfois l'allure de véritables petits traités psychologiques ou ethnologiques.

Par ailleurs, lire les *rêves* signifiera aussi passer en revue les phénomènes corollaires – le sommeil, l'insomnie, le réveil – dans la tentative de construire des grilles de lectures capables de saisir dans sa globalité la représentation du vécu et de l'expérience nocturne au camp. Représenter *la nuit* des prisonniers, comme nous le verrons, sera pour les auteurs-témoins un moyen de représenter la souffrance subie : une souffrance si vive qu'elle en devient corporelle. Mais écrire le rêve, le représenter comme phénomène redouté ou douloureux,

15 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », *Les Temps modernes*, n° 36, septembre 1948, pp. 520-535, puis repris dans *Lazare parmi nous*, in Id., *CŒuvre lazaréenne*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, pp. 769-797.

16 *Ibid.*, p. 769.

équivalait aussi à tracer les contours d'un problème : celui de la hantise du passé, de la « survivance de l'outrage ». Des questions qui seront posées par les auteurs-rescapés tant d'un point de vue textuel que métatextuel.

A la lumière de ces précisions, revenons-en à présent à l'analyse de nos textes.

Sommeil, insomnie, parasomnies.

*Le doux sommeil paix et plaisir m'ordonne,
Et le réveil guerre et douleur m'apporte :
Le faux me plaît, le vrai me déconforte,
Le jour tout mal, la nuit tout bien me donne.*
DU BELLAY

Dans *Se questo è un uomo*, et précisément dans la scène du voyage en train (« un viaggio verso il nulla, [...] viaggio all'ingù, verso il fondo »),¹⁷ le narrateur fait déjà mention du statut radicalement hors-norme propre au sommeil des prisonniers. Normalement conçu comme une étape de réconfort, le sommeil est plutôt représenté, dans le corpus testimonial, comme un moment redoutable, angoissant et dangereux. À l'époque de la guerre, les conditions de vie sont telles que le « sommeil même est une menace »,¹⁸ comme le dit Jean Cayrol dans son commentaire au film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*. Dans le roman de Levi, le sommeil et les troubles qui y sont associés, contribuent à brosser un portrait très vif de la vie du déporté, faisant écho à la mission générale du livre. De plus, ils semblent radicaliser le sens caché du roman, celui d'une douleur universelle et sans soulagement possible. Sommeil et insomnie viennent s'ajouter à l'état de carence, aux besoins élémentaires et à la souffrance collective des prisonniers :

Soffrivamo per la sete e per il freddo: a tutte le fermate chiedevamo acqua a gran voce, o almeno un pugno di neve, ma raramente fummo uditi. [...] Due giovani madri, coi figli ancora al seno, gemevano notte e giorno implorando acqua. Meno tormentose erano per tutti la fame, la fatica e l'insonnia, rese meno penose dalla tensione dei nervi: ma le notti erano incubi senza fine.

Pochi sono gli uomini che sanno andare a morte con dignità, e spesso non quelli che ti aspetteresti. Pochi sanno tacere, e rispettare il silenzio altrui. Il nostro sonno

17 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 9.

18 Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*, commentaire du film d'Alain Resnais [1956], Paris, Fayard, 1997, p. 23.

inquieto era interrotto sovente da liti rumorose e futili, da imprecazioni, da calci e pugni vibrati alla cieca come difesa contro qualche contatto molesto e inevitabile. Allora qualcuno accendeva la lugubre fiammella di una candela, e rivelava, prono sul pavimento, un brulichio fosco, una materia umana confusa e continua, torpida e dolorosa, sollevata qua e là da convulsioni improvvise subito spente dalla stanchezza.¹⁹

Le sommeil est donc « inquiet », peuplé de « incubi senza fine », de visions troublantes dont les effets se répercutent sur la vie éveillée, contaminant l'espace tout entier du wagon. À la tendre lueur d'une bougie, le spectacle qui défile devant les yeux du dormeur à demi-éveillé ressemble étrangement à un cauchemar les yeux ouverts, véhiculé par une figure d'hypotypose, et se montrant donc comme un tableau de Bosch, grouillant de figures humaines confuses et indistinctes. Le rêve est défini dans ce passage comme absence : il n'est pas raconté, mais représenté dans ses effets inquiétants, et reste suspendu ainsi dans un espace à la fois écrit et non-écrit. Aussi, l'image de la lumière, lugubre et frêle, s'oppose aux couleurs sombres (« brulichio fosco »), corroborant le binôme obscurité/lumière qui traverse d'un bout à l'autre l'œuvre de Levi.

Ce récit d'un rêve non-dit, narration plutôt d'une parasomnie indicible, semble correspondre à ce que Jean Cayrol nomme le « rêve cellulaire », ou rêve pré-concentrationnaire : « Dès que l'homme suspecté était mis en cellule, aussitôt une première série de rêves affluait, très précis, et le tenant en haleine toute la nuit, ces nuits incertaines où la lampe s'allumait toutes les demi-heures par mesure de surveillance ».²⁰ Dans un état transitoire, privé de sa liberté mais ignorant encore les souffrances du camp, le prisonnier connaît déjà la dimension angoissée du sommeil. D'ailleurs, il suffit de compter les occurrences à valeur négative : « tormentose », « penose », « inquieto », « lugubre », « fosco », « confusa », « torpida », « dolorosa », autant d'adjectifs qui font basculer la scène du sommeil dans le malheur et dans la peine.

Dans *Le grand voyage* de Semprún, on trouve une description presque identique, axée sur le caractère profondément négatif du sommeil, et sur l'état psychologiquement

19 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 10-11. En français : « La soif et le froid nous faisaient souffrir : à chaque arrêt, nous demandions de l'eau à grands cris, ou au moins une poignée de neige, mais notre appel fut rarement entendu [...] Deux jeunes mères qui avaient un enfant au sein gémissaient jour et nuit, implorant de l'eau. Nous supportons un peu mieux la faim, la fatigue et l'insomnie, rendues moins pénibles par la tension nerveuse ; mais les nuits étaient d'interminables cauchemars. Rares sont les hommes capables d'aller dignement à la mort, et ce ne sont pas toujours ceux auxquels on s'attendrait. Bien peu savent se taire et respecter le silence d'autrui. Notre sommeil agité était souvent interrompu par des querelles futiles et bruyantes, des imprécations, des coups de pied et de poing décochés à l'aveuglette pour protester contre un contact fastidieux et inévitable. Alors quelqu'un allumait une bougie, et la lugubre clarté de la flamme laissait apparaître, sur le plancher du wagon, un enchevêtrement uniforme et continu de corps étendus, engourdis et souffrants, que soulevaient ça et là de brusques convulsions aussitôt interrompues par la fatigue », Id., *Si c'est est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 11.

20 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 778.

inconfortable des prisonniers pendant le voyage vers le camp. Ici, le rêve est observé durant la veille, raconté « de l'extérieur », dans ses effets somatiques et psycho-affectifs, ce qui ne fait qu'exaspérer le caractère documentaire du récit, comparable en certains points à un véritable compte rendu médical :

C'est la nuit qui tombe, la quatrième nuit, qui réveille les fantômes. Dans la cohue noire du wagon, les types se retrouvent tout seuls, avec leur soif, leur fatigue, leur angoisse. Il s'est fait un silence lourd, coupé par quelques plaintes indistinctes, continues. Toutes les nuits, c'est pareil. Plus tard, il y aura les cris affolés de ceux qui croient mourir. Des cris de cauchemar, qu'il faut arrêter par n'importe quel moyen. On secoue le type qui hurle, convulsé, bouche ouverte.

Le gars de Semur a sombré dans un sommeil peuplé de rêves. Il murmurait des choses que je n'ai pas l'intention de répéter. C'est facile de dormir debout, quand on est pris dans la gangue haletante de tous ces corps serrés dans le wagon. Le gars de Semur dormait debout, dans un murmure angoissé. Je sentais simplement une plus grande lourdeur de son corps.²¹

Cette terrible angoisse du dormir se transmettra d'ailleurs aux nuits concentrationnaires, et les sommeils agités perdureront aussi après le franchissement du seuil du camp. Dans le roman d'Elie Wiesel, l'endormissement est explicitement comparé à un danger mortel, et le sommeil retrouve, métaphoriquement et littéralement, son ancienne parenté avec le thème de la mort :

Je m'étendis et m'efforçais de dormir, de somnoler un peu, mais en vain. Dieu sait ce que j'aurais fait pour pouvoir sommeiller quelques instants. Mais, tout au fond de moi, je sentais que dormir signifiait mourir. Et quelque chose en moi se révoltait contre cette mort. Autour de moi elle s'installait sans bruit, sans violence. Elle saisissait quelque endormi, s'insinuait en lui et le dévorait peu à peu. À côté de moi quelqu'un essayait de réveiller son voisin, son frère, peut-être, ou un camarade. En vain. Découragé dans ses efforts, il s'étendait à son tour, à côté du cadavre, et il s'endormait aussi. Qui allait le réveiller, lui ?²²

Comme la mort, qui s'empare de tel ou tel prisonnier dans un assoupissement parfois doux, incontrôlé, le sommeil pénètre partout dans la baraque, et se répand comme une contagion, comme un pouvoir presque magique, humanisé (« il s'insinue et dévore »). Devant cette

21 Jorge Semprún, *Le grand voyage* [1963], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 103 et p. 104.

22 Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, [1958] 2007, p. 162.

force insidieuse, le narrateur du roman veille, contre son gré : l'insomnie, face lucide de la nuit, ne correspond pas à un désir de sommeil, mais bien à un état d'alerte. Méditer sur le sommeil signifie ainsi, pour l'insomniaque, convoquer la *nuit* dans un questionnement sur l'être et la mort. À l'improviste, le récit du sommeil ne correspond plus à l'espace d'une divagation lyrique, ou d'une rêverie gaie qui naît de la contemplation du corps endormi des autres.²³ Nous sommes plutôt dans un domaine sombre, où le parallèle classique entre mort et sommeil revient d'une façon inopinément tragique : « Il essayait de dormir. Avait-il tort ou raison ? Pouvait-on dormir ici ? N'était-il pas dangereux de laisser s'évanouir sa vigilance, même pour un instant, alors que la mort à chaque moment pouvait s'abattre sur vous ? ».²⁴

Dans le second chapitre de *L'Espèce humaine*, le narrateur décrit également la scène d'un nocturne fiévreux, turbulent et angoissé. Le jour suivant, la terrible marche vers Bitterfeld continuera, et le prisonnier, incapable de s'assoupir, pense aux dangers qui le guettent. Il devient ainsi le centre d'une rêverie d'insomniaque, où les images d'une mort redoutée, ressentie comme imminente, se mêlent à la « brume » d'un sommeil à la fois désiré et refusé :

Les copains dorment, la nuit est fraîche, j'essaye moi aussi de dormir. Je ne suis pas recouvert de paille, j'ai froid et je me réveille souvent. Je suis fatigué, mais je ne peux pas avoir le même sommeil que les autres. Cette fois, je suis désigné. Le kapo m'a repéré. Brume de fatigue, de sommeil, d'angoisse, enveloppée du sommeil des autres. Le pied qui sous ma tête ne bouge pas, l'homme dort bien ; pour lui, c'est simplement une étape de plus. Je somnole, avec dans la tête une saillie, une sorte de corps étranger, un insecte qui ne s'acharnerait pas, qui somnolerait lui aussi. La mort demain. Le sommeil va et vient entre la fatigue et ce lendemain. Ça ne sera pas la marche de tous les ours, je n'aurai pas à choisir de me lever vite ou de traîner, de pisser en regardant les nuages comme si c'était simplement difficile d'être ici et de continuer. Il y aura quelque chose de plus. C'est exactement le grain de cette chose en plus qui pèse. Pour l'évangéliste et les autres, c'est venu très vite ; ici, j'ai le temps de regarder la chose venir. On sera aussi devant une fosse, j'ai sommeil ; devant moi : une fosse demain. Plus d'autres étapes, idiot de se laisser prendre comme cela. Sommeil. Ce pied sous ma tête, les jambes fraîches, le sommeil reste à fleur de peau. Chez les copains, il est entré complètement ; chez moi, le sommeil tourne, se présente comme une image de la fosse, l'image de la fosse à son tour comme le sommeil... Je ne suis ni ici, ni chez

23 Fanny Déchanet-Platz a consacré à ce thème un chapitre entier de son ouvrage sur le sommeil et les rêves dans la littérature française moderne et contemporaine. Selon Déchanet-Platz, la contemplation du sommeil d'autrui constituerait dans ce corpus « un véritable *topos* », reconnaissable aussi à travers son détournement parodique. Voir : Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 66-94.

24 Elie Wiesel, *La Nuit*, cit., p. 169.

moi, ni devant la fosse, ni devant le sommeil tous les lieux sont imaginaires. Je ne suis nulle part.²⁵

Synonyme de mort, le sommeil coïncide enfin avec un moment de déstabilisation progressive du sens, du réel et de l'identité, qui perd enfin toute garantie d'objectivité et d'équilibre. Cette dématérialisation semble d'ailleurs se refléter aussi au niveau discursif, le texte adoptant, surtout dans la conclusion, un rythme fragmenté et percutant.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo décrit également les longues nuits d'insomnie des prisonnières du camp. Toute la violence de la souffrance qu'engendre l'insomnie se fait sentir dans le bref chapitre *Sténia*, où l'auteur décrit la mort, pendant la nuit, d'une d'entre elles. Comme dans les scènes oniriques, c'est encore la donnée auditive, produite par la superposition de sons naturels et humains, externes et internes, ainsi que par la cadence fragmentée et répétitive des phrases, qui confère au texte son ambiance désespérée et son lyrisme sombre :

Personne ne peut s'endormir ce soir.

Le vent souffle et siffle et gémit. C'est le gémissement qui monte des marais, un sanglot qui gonfle, gonfle et éclate et s'apaise dans un silence de frisson, un autre sanglot qui gonfle, gonfle et éclate et s'éteint.

Personne ne peut s'endormir.

Et dans le silence, entre les sanglots du vent, des râles. Étouffés d'abord, puis distincts, puis forts, si forts que l'oreille qui veut les situer les entend encore quand le vent s'abat.

Personne ne peut s'endormir.

Sténia, la blockhova, ne peut s'endormir. [...]²⁶

25 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1947], 1957, p. 272.

26 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1970, p. 69. Par ailleurs, il est intéressant de noter que ce fragment figure parmi les premiers textes écrits par Delbo dans son cahier, et il détient ainsi, d'un point de vue philologique, une sorte de primauté. Dans le texte manuscrit se superposent deux couches d'écriture, l'une, plus ancienne, en caractères vert clair, l'autre, utilisée pour les corrections, en caractères vert plus sombre. Si l'on compare ce morceau manuscrit au texte imprimé, l'on constate une tendance générale à la simplification du lexique. Aussi, la disposition du texte est significative, car les alinéas fréquents n'apparaissent en effet que dans l'édition princeps : tout cela témoigne donc une stratégie précise de l'auteure, désireuse d'exaspérer de plus en plus l'aspect lyrique de son texte, le rythme hoquetant, saccadé de ses phrases. Pour le cahier manuscrit, nous avons consulté le Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (109) : *Aucun de nous ne reviendra* et *Une connaissance inutile* : cahier et extraits manuscrits, Bibliothèque Nationale de Paris.

En général, le sommeil revêt pour le déporté une connotation fortement ambiguë. Nécessaire à sa survie, il se configure toutefois comme un moment menaçant, où les outrages diurnes se poursuivent sous forme de peurs, de terreurs et de cauchemars. Dans une conférence tenue en 1990 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Jorge Semprún fait référence à ce caractère précaire, équivoque, du sommeil : « Sans doute, ceux qui étaient parvenus à la limite dernière de leurs forces – la plupart d'entre nous –, ceux qui retenaient leur souffle, leurs pas, le moindre de leurs gestes, dans l'espoir insensé de survivre, ceux-là couraient vers les paillasses des dortoirs, pour un sommeil lourd, dévasté par les rêves, à peine réparateur ».²⁷

C'est encore Robert Antelme qui, parmi tous les auteurs-témoins, a su le mieux décrire le statut ambivalent du sommeil au camp. Privés de ce moment de repos, les prisonniers seraient en effet incapables de travail, mais le sommeil ne peut devenir l'occasion d'un soulagement, une parenthèse heureuse et effectivement revigorante. Dans tout le corpus testimonial, on retrouve cette ambivalence : le sommeil ainsi que le rêve peuvent jouer un rôle antagonique, contribuant ainsi à exacerber les souffrances des prisonniers ou, à l'opposé, peuvent constituer un rempart et une protection contre les douleurs diurnes. C'est notamment l'opinion de Cayrol, qui décrit les rêves concentrationnaires et en général le sommeil du prisonnier comme « le positif de sa vie négative du jour ».²⁸ Pour Imre Kertész, le sommeil est également l'une des stratégies pour fuir – quoique temporairement – la captivité. Un moment donc désiré, attendu, recherché à tout prix : « De az igazi elszántak erre sem gondolnak, mivel ezek egyszerűen azt tartják – s olykor magam is így vélekedtem –, hogy egyórányi jó alvás minden kockázatot s bármi árat is megér, utóvégre ».²⁹

Dans le roman d'Antelme, en revanche, le sommeil participe pleinement de la logique de destruction des camps. Il se configure comme un sommeil-travail. Loin de se présenter comme un anéantissement de la vie du jour, de ses peines et de ses souffrances, il est décrit comme une étape fondamentale de ce lent processus de désarticulation de l'humain qui a lieu dans l'univers concentrationnaire :

Maintenant il faut dormir. Nous avons droit au sommeil. Les SS l'acceptent [...]

27 Jorge Semprún, *Mal et modernité, Une tombe au creux des nuages* [1990], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, cit., p. 692.

28 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 771.

29 Imre Kertész, *Sorstalanság* [1975], Budapest, Századvég Kiadó, 1993, éd. Numérique, <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/kertesz-imre>, consulté le 20/05/2016. En français : « Mais les vrais téméraires ne pensent même pas à cela, puisqu'ils considèrent simplement – et parfois c'était également mon avis – que quelques heures de sommeil valent tous les risques et n'importe quel prix, en définitive », Imre Kertész, *Être sans destin*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huszvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2003, p. 219.

S'ils veulent encore avoir demain de la matière à SS, il faut que nous dormions. Ils ne peuvent pas échapper à cette nécessité. Et nous, il faut que nous fabriquions de la force. Il *faut* donc dormir : on ne doit pas perdre de temps. On est pressé. Le sommeil n'exprime pas un répit, ne signifie pas que nous sommes quittes d'une journée envers des SS, mais que nous nous préparons, par une tâche qui s'appelle le sommeil, à être de plus parfaits détenus.³⁰

La thèse fondamentale du roman, faut-il le rappeler, est celle d'une irréductibilité de l'espèce humaine, qui arrive à perdurer et à échapper à toute tentative d'exploitation, d'asservissement et de violence. Le livre est construit ainsi autour de deux forces contraires : la force meurtrière des nazis et la force pour ainsi dire résistentielle des déportés. Or, ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est que le sommeil se pose exactement à mi-chemin entre les deux pôles : besoin naturel, qui permet à l'homme de se maintenir en vie, il devient aussi un instrument d'oppression, collaborant ainsi à l'entreprise criminelle des bourreaux. Le travail est omniprésent dans le camp, il s'insinue aussi – sous forme de cauchemar mais aussi d'une manière plus subtile et essentielle – dans le sommeil des prisonniers, il en devient même la raison profonde. Plus qu'ailleurs, le sommeil est ici asservissement, un moment où le déporté rassemble ses forces en vue du travail futur. Détournant la formule bien connue de Freud sur le travail du rêve, le sommeil devient ici un véritable travail. Il n'est plus un temps de réparation et de repos, mais une parenthèse subtilement perceptible entièrement au service de la mort :

Il n'y pas de commencement au travail. Il n'y a que des interruptions ; celle de la nuit, reconnue pourtant, est scandaleuse. Dans le sommeil qui nous prépare à mieux travailler, le SS puise la force nouvelle de son prochain cri.³¹

Cette ambivalencé essentielle se retrouvera en effet dans le traitement littéraire du rêve. Espace inviolable de la liberté individuelle, le *songe* pourra également participer de cette logique destructrice qui est à l'œuvre dans le camp. Spéculaires aux peines diurnes, les visions du sommeil placent l'être devant son impuissance et sa fragilité., de même que le travail participe à son anéantissement. Pablo Lópiz Cantó, philosophe espagnol, a écrit à ce propos : « El sueño [...] trabaja al servicio de la producción del musulmán. Permite al prisionero sobrevivir, pero también [...] lo aproxima al no-hombre, al hombre en condicional, sin condición ».³² Traditionnellement conçu comme un espace libre,

30 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., pp. 41-42.

31 *Ibid.*, p. 49.

32 Pablo Lópiz Cantó, « Wstawać. El sueño en los campos de concentración », *Revista Laguna*, n° 25, novembre 2009, p. 86. En français : « Le sommeil œuvre pour créer le musulman. Il

imperméable à toute ingérence, le sommeil est ici plutôt vécu comme une agression, une intrusion du monde extérieur dans le for intérieur de l'individu. Plus qu'ailleurs, les *passions* nocturnes constituent donc des phénomènes de la collectivité, renvoyant à un démon moins intérieur qu'extérieur, et encourageant l'auteur-témoin à transcender la dimension individuelle dans laquelle le récit de rêve est traditionnellement confiné.

Les rêves : récits et représentations.

Dans le corpus que nous interrogeons, deux macroséquences jouent un rôle particulièrement important dans la représentation du rêve concentrationnaire : la première se superpose plus ou moins complètement au chapitre cinquième de *Se questo è un uomo*, intitulé *Le nostre notti* ; la deuxième correspond au chapitre *La nuit*, qui se situe à peu près à la moitié d'*Aucun de nous ne reviendra*. Jorge Semprún, pour sa part, est un narrateur avare de descriptions matérielles du vécu nocturne, et des rêves concentrationnaires en particulier. Comme nous le verrons plus loin dans notre étude, le « récit de rêve » joue un rôle tout particulier dans ses œuvres, s'inscrivant dans l'espace de la remémoration, et de la vie d'après. Dans le cas de Semprún, c'est donc plutôt aux rêves de retour ou aux rêves traumatiques que nous avons affaire et qui feront plus loin l'objet d'un paragraphe séparé. À la différence de l'auteur franco-espagnol, Levi et Delbo, quant à eux, consacrent aux *songes* des prisonniers l'espace d'une narration souvent longue et détaillée et nous fournissent ainsi un cadre complet de la phénoménologie du rêve à l'époque de la persécution nazie. Leurs récits englobent tous les aspects de la vie nocturne du prisonnier et peuvent être considérés, à bien des égards, comme des narrations oniriques exemplaires.

Rappelons, une fois de plus, qu'en 1948, Jean Cayrol publie dans *Les Temps modernes* un essai capital sur « les rêves concentrationnaires », qui donne à la nuit et au sommeil des déportés une importance documentaire sans égale, et se pose de plus comme pierre angulaire d'un nouveau type de littérature romanesque. Roland Barthes saluait dans ces rêves « l'essence même de la poésie » :³³ il considérait ces textes comme marqués par « une très grande beauté » et par « la splendeur de leur substance ».³⁴ Cette qualité esthétique particulière ne fait pas défaut aux récits oniriques contenus dans les romans de témoignage. Ainsi, la narration du rêve n'est pas seulement un élément fonctionnel, visant à reproduire, communiquer et transmettre à la postérité les conditions particulières dans lesquelles

permet au prisonnier de survivre, mais en même temps il le rapproche du non-homme, de l'homme conditionnel, sans conditions ». [C'est nous qui traduisons].

33 Roland Barthes, « Un prolongement à la littérature de l'absurde », *Combat*, 21 septembre 1950 et in Jean Cayrol, *Œuvre lazaréenne*, cit., p. 761.

34 *Ibid.*

vivaient les déportés ; elle a aussi une prégnance et une densité étroitement littéraires, dont nous chercherons ici à réperer les formes, les styles et les motifs.

En général, comme nous l'avons dit plus haut, les rêves jouent un rôle de premier plan dans la représentation des expériences subjectives au camp. Souvent, dans les œuvres testimoniales, les rêves du prisonnier se déploient dans toute leur duplicité. Tout rêve comporte ainsi deux facettes : l'une vivifiante et salubre, et c'est alors le rêve comme refuge qui émerge dans le récit ; l'autre noire et obsessionnelle, et c'est alors la dimension de la torture qui marque plutôt la narration onirique.

Dans ce contexte, par ailleurs, l'aspect collectif du rêve n'est pas en reste. Les vies nocturnes de tous les déportés présentent en effet d'importants traits communs. Tous les prisonniers partagent au moins deux rêves récurrents : d'une part, le rêve de fugue ou de retour, rêve de la liberté recouvrée, et d'autre part, le rêve de faim ou de soif, rêve-torture qui ressasse sans arrêt les souffrances du jour. Ces rêves constituent les deux catégories principales du phénomène onirique au camp, et reviennent cycliquement dans tout le corpus des œuvres testimoniales. À ces deux songes typiques, l'on pourrait en ajouter un troisième, une sorte de nouveau rêve-travail, qui reflète d'une manière saisissante et tragique les activités du camp et les événements généraux du jour. Cette division nous permettra, à l'image d'une galerie de tableaux oniriques, de suivre de façon stratégique les récits de rêve comme autant de cristallisations du vécu concentrationnaire qui ponctuent notre corpus testimonial.

Pâtir par le rêve : revivre et représenter la vérité de la souffrance.

Les rêves de travail.

Dans le chapitre *Le nostre notti*, Levi décrit le vécu nocturne des prisonniers, suivant toutes les diverses phases du sommeil, depuis l'endormissement jusqu'au réveil. Le chapitre fait du *songe* l'occasion d'une narration complexe et stratifiée, qui renoue de plus avec le *topos* du « rêve dans le rêve », et dédouble ainsi la scène de la représentation. Deux (ou plus) rêves transportent le narrateur dans un espace de tension vivante et poétique, où les images hallucinatoires défilent rapidement, accompagnées de la voix du narrateur. Il s'agit à bien des égards d'une véritable séquence conçue comme une matriochka où nombre d'univers s'emboîtent les uns dans les autres.³⁵ Par sa richesse et sa complexité,

35 Le macro-récit de rêve contenu dans *Le nostre notti* a été notamment analysé par Marco Belpoliti, dans un essai entièrement consacré au rôle du rêve dans l'œuvre de Primo Levi. Ce que le chercheur a relevé en particulier, c'est l'aspect multiple et stratifié des séquences oniriques dans *Se questo è un uomo* : « Il racconto è assai complesso, perché non di un solo sogno si tratta, ma di due o tre, uno dentro l'altro », Marco Belpoliti, *Se questo è un sogno, ovvero sogni, incubi e visioni da Se questo è un uomo e La tregua ai racconti*, in *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 172, précédemment paru avec le titre de *Se questo è un sogno : Sogni, incubi e risvegli nell'opera di Primo Levi* dans Enrico Mattioda

ce chapitre peut idéalement être considéré comme une sorte de préface, dont la lecture constitue une étape préliminaire à celle des récits de rêves qui vont suivre.

Le récit du narrateur s'amorce par l'évocation d'une nuit d'hiver, dominée par une atmosphère de calme et de sérénité apparentes :

D'inverno le notti sono lunghe, e ci è concesso per il sonno un intervallo di tempo considerevole.

Si spegne a poco a poco il tumulto del Block; da più di un'ora è terminata la distribuzione del rancio serale, e soltanto qualche ostinato persiste a grattare il fondo ormai lucido della gamella, rigirandola minuziosamente sotto la lampada, con la fronte corrugata per l'attenzione. [...] ³⁶

L'agitation qui secouait la baraque semble à l'improviste se dissiper et céder la place à une scène de quotidienneté silencieuse, dont le caractère immuable, routinier, quasi sacramental est rendu aussi par le recours à l'indicatif présent. Toute la séquence nocturne se projette dans un espace de répétition et de solidité inaltérables, comme si les événements décrits faisaient partie d'un rituel de groupe bien précis.

Le mot-clé « tumulto », *tumulte*, qui apparaît dès le début dans la description de l'aube, revient à maintes reprises dans le roman et renvoie à une tradition verbale érudite remontant tant à Dante qu'à Manzoni.³⁷ Il réapparaît quelques lignes plus bas dans le même chapitre, lorsque sont décrites les conditions inconfortables du sommeil au camp :

Non so chi sia il mio vicino; non sono neppure sicuro che sia sempre la stessa persona, perché non l'ho mai visto in viso se non per qualche attimo nel tumulto della sveglia, in modo che molto meglio del suo viso conosco il suo dorso e i suoi piedi. Non lavora nel mio Kommando e viene in cuccetta solo al momento del silenzio; si avvolge nella coperta, mi spinge da parte con un colpo delle anche ossute, mi volge il dorso e comincia subito a russare. [...] ³⁸

(dir.), *Al di qua del bene e del male : la visione del mondo in Primo Levi*, Actes du Colloque International de Turin, 15-16 décembre 1999, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 59-75. En français : « Le récit est très complexe, car il ne s'agit pas d'un seul rêve, mais de deux ou trois rêves enchâssés l'un dans l'autre ». [C'est nous qui traduisons].

36 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 55. En français : « L'hiver, les nuits sont longues et nous bénéficions d'un temps de sommeil appréciable. Le tumulte du Block s'apaise peu à peu ; voilà maintenant plus d'une heure que la soupe du soir a été distribuée, et seuls quelques obstinés persistent à gratter le fond désormais reluisant de leur gamelle, l'explorant en tous sens sous l'ampoule électrique, le front plissé par l'attention. [...] », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 44.

37 Voir à ce propos : Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, cit., p. 165.

38 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 56. En français : « J'ignore qui est mon voisin ; je ne suis même pas sûr que ce soit toujours la même personne, car je ne l'ai jamais vu de face sinon l'espace

Cette description préambule au véritable récit de rêve. De même que le rêveur du précédent passage se trouvait dans des espaces de transition (la roue, le pont, la porte), le dormeur de ce chapitre s'assoupit dans un lieu rétréci, instable, frontalier : « Allora mi adatto a giacere così, costretto all'immobilità, per metà sulla sponda di legno ». ³⁹ Sommeil et rêve se configurent dans le roman comme des épisodes-charnières, des phénomènes liés à une dimension de transition, de seuil. Le passage vers l'univers du sommeil se produit par des mouvements imperceptibles, des glissements sémantiques et lexicaux très subtils. À la représentation d'un espace concret succède ainsi, très rapidement, l'évocation d'un espace intérieur. Outre que par l'insertion d'un auxiliaire modal, le passage du sommeil au rêve est signalé par un changement de décor, la paillasse du prisonnier se transformant brusquement en une voie ferrée : « Allora mi adatto a giacere così, costretto all'immobilità, per metà sulla sponda di legno. Tuttavia sono così stanco e stordito che in breve scivolo anch'io nel sonno, e mi pare di dormire sui binari del treno ». ⁴⁰

L'image du train entraîne pour la première fois le lecteur au cœur d'une longue séquence onirique. Il s'agit à proprement parler du premier long récit de rêve de *Se questo è un uomo*, riche en suggestions, figures, renvois et syntagmes signifiants. Le *tumulte* du block laisse ainsi la place au *tumulte* du rêve, où règnent en maître la peine et le malaise. Ce rêve ne relève pourtant pas entièrement de la fiction dans la mesure où il se prolonge dans le réel avec lequel il entretient une continuité, voire une promiscuité, troublantes. À la charnière entre le réel et le songe, dans un demi-sommeil inquiet, le prisonnier revit pendant la nuit les événements de sa vie diurne. À nouveau, le rêve se fait filtre et point de contact avec la sphère du réel dont il déforme les contours au point de lui conférer une nouvelle intensité esthétique et figurale. À travers le rêve, la réalité du camp acquiert une toute nouvelle visibilité, au sens effectif du terme. Dans le passage ci-dessous, la qualité introspective de l'écriture de Levi se déploie dans toute sa splendeur. Les transitions entre rêve et réel, sommeil et veille, insomnie et somnolence sont décrites dans les détails les plus subtils par une écriture à la fois précise et nuancée, qui suit de près les mouvements de la conscience :

de quelques instants dans le tumulte du réveil, si bien que je connais beaucoup mieux son dos et ses pieds que son visage. Il ne travaille pas dans mon Kommando et ne regagne sa couchette qu'après l'extinction des feux ; il s'enroule dans sa couverture, me pousse de côté d'un coup de ses hanches anguleuses, me tourne le dos et commence aussitôt à ronfler », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 45.

39 *Ibid.* En français : « Alors je me résigne à rester comme je suis, contraint à l'immobilité, à cheval sur le rebord en bois », Id., *Si c'est est un homme*, *Ibid.*

40 *Ibid.* En français : « Alors je me résigne à rester comme je suis, contraint à l'immobilité, à cheval sur le rebord en bois. Mais je suis si rompu de fatigue que bientôt je glisse à mon tour dans le sommeil, et j'ai l'impression de dormir sur une voie de chemin de fer », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, *Ibid.*

Il treno sta per arrivare: si sente ansare la locomotiva, la quale è il mio vicino. Non sono ancora tanto addormentato da non accorgermi della duplice natura della locomotiva. Si tratta precisamente di quella locomotiva che rimorchiava oggi in Buna i vagoni che ci hanno fatto scaricare: la riconosce dal fatto che anche ora, come quando è passata vicino a noi, si sente il calore che irradia dal suo fianco nero. Soffia, è sempre più vicina, è sempre sul punto di essermi addosso, e invece non arriva mai. Il mio sonno è molto sottile, è un velo, se voglio lo lacererò. Lo farò, voglio lacerarlo, così potrò togliermi dai binari. Ecco, ho voluto, e ora sono sveglio: ma non proprio sveglio, soltanto un po' di più, al gradino superiore della scala fra l'incoscienza e la coscienza. Ho gli occhi chiusi, e non li voglio aprire per non lasciar fuggire il sonno, ma posso percepire i rumori: questo fischio lontano sono sicuro che è vero, non viene dalla locomotiva sognata, è risuonato oggettivamente: è il fischio della Decauville, viene dal cantiere che lavora anche di notte. Una lunga nota ferma, poi un'altra più bassa di un semitono, poi di nuovo la prima, ma breve e tronca. Questo fischio è una cosa importante, e in qualche modo essenziale: così sovente l'abbiamo udito, associato alla sofferenza del lavoro e del campo, che è diventato il simbolo, e ne evoca direttamente la rappresentazione, come accade per certe musiche e certi odori.⁴¹

Dans cette description du songe, plusieurs aspects sont à prendre en considération. En premier lieu, la capacité de synthèse et la verve stylistique de Levi, narrateur de l'*esprit*. L'évocation du rêve prend dans cette page une tournure presque argumentative, scandée par le rythme syncopé des phrases et par une articulation typographique visant à rendre la prose aussi explicative que possible (notons en particulier la succession des deux points). Les états de la conscience fuyante et insaisissable semblent ainsi acquérir, sous la plume de Levi, une nouvelle netteté. Comme l'a justement écrit Domenico Scarpa, dans ces pages de roman « perfino un dormiveglia in Lager si trasforma in uno sgranamento

41 *Ibid.*, pp. 56-57. En français : « Le train va arriver : on entend haleter la locomotive, qui n'est autre que mon voisin de couchette. Je ne suis pas encore assez endormi pour ne pas me rendre compte de la double nature de la locomotive. Il s'agit justement de celle qui remorquait les wagons qu'on nous a fait décharger aujourd'hui à la Buna : je la reconnais à la chaleur que dégage son flanc noir, maintenant comme tout à l'heure, lorsqu'elle passait à côté de nous. Elle souffle, elle se rapproche encore, elle ne cesse de se rapprocher, elle est constamment sur le point de me passer sur le corps, mais elle n'arrive jamais. Mon rêve est léger, léger comme un voile ; si je voulais, je pourrais le déchirer. Je vais le faire, je vais le déchirer, comme ça je pourrai m'arracher à ces rails. Voilà, ça y est, et maintenant je suis réveillé : non pas vraiment, seulement un peu plus réveillé, j'ai fait un petit pas de plus sur le chemin qui mène de l'inconscience à la conscience. J'ai les yeux fermés, et je ne veux pas les ouvrir pour ne pas laisser le sommeil m'échapper, mais je peux percevoir les bruits : ce sifflement au loin, je suis sûr qu'il est réel ; il ne vient pas de la locomotive de mon rêve, il a objectivement retenti : c'est celui de la Decauville, il vient du chantier de nuit. Une longue note continue, une autre un demi-ton plus bas, puis de nouveau la première, mais brève et tronquée. Ce coup de sifflet, c'est quelque chose d'important, et même d'essentiel pourrait-on dire : nous l'avons si souvent entendu, associé à la souffrance du travail et du camp, qu'il en est devenu le symbole, il en évoque immédiatement l'image, comme il arrive pour certaines musiques et certaines odeurs », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 45.

di proporzioni ben cesellate, che pure rendono alla perfezione l'affastellarsi concitato dell'incubo ». ⁴²

En second lieu, l'imagerie ferroviaire trouve ici l'une des réalisations les plus achevées et les plus marquantes du panorama littéraire italien contemporain. Figure prédominante dans la littérature de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, le chemin de fer devient ici le protagoniste absolu du rêve du prisonnier. De plus, il renvoie sans doute à un hypotexte bien précis, constitué par l'exemple moderniste de Svevo et en particulier par son roman le plus célèbre. Œuvre majeure d'un romancier « freudien » par excellence, *La Coscienza di Zeno* est en effet un livre où le rêve joue un rôle structurant de premier plan, au même degré que dans *Se questo è un uomo*. ⁴³ En particulier, la locomotive qui « ansa », qui halète dans les pages de Levi, serait une allusion à la scène du roman où Zeno compare le souffle de son père mourant à une « locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta ». ⁴⁴ Au-delà de cette référence intertextuelle, l'imagerie du train semble être liée à l'imagerie onirique par des liens multiples dans l'œuvre de Levi. Dans une nouvelle contenue dans le recueil *Lilit*, datant de 1976 et intitulée précisément *Breve sogno*, c'est encore l'ambiance ferroviaire qui réveille le motif du rêve : le protagoniste se trouve dans une voiture de train, et tout son voyage, entrecoupé d'assoupissements et de réveils, s'apparente en effet à une sorte de long rêve ininterrompu. Dans ce cas aussi, par ailleurs, le binôme train-rêve se

42 Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro* in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, Riga Books, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 236. En français : « un demi-sommeil dans le camp se transforme en une sorte de catalogue bien agencé et façonné, qui arrive en même temps à restituer le sens de confusion propre au cauchemar ». [C'est nous qui traduisons].

43 L'importance du rêve dans l'œuvre d'Italo Svevo a été maintes fois soulignée par la critique et souvent interprétée comme un reflet de son freudisme. Parmi les contributions les plus remarquables, on peut citer : Eduardo Saccone, *Commento a Svevo : saggio sul testo di Svevo*, Bologna, Il Mulino, 1973, Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, Franco Petroni, *L'inconscio e le strutture formali. Saggio su Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1979, des essais qui ont notamment mis en évidence l'influence de la psychanalyse sur l'œuvre du romancier de Trieste. Sur le rêve en particulier : Teresa De Laurentis, « Dreams as Metalanguage in Svevo's *Confessions of Zeno* », *Language and Style*, n° 3, 1971, pp. 208-220 ; Sandro Briosi, « Il sogno raccontato da Svevo », *Allegoria*, n° 14, 1993, pp. 144-150 ; Giorgio Luti, *I sogni del « Vegliardo »*, in Nicola Merola, Caterina Verbaro (dir.), *Il sogno raccontato*, Actes du Colloque de Rende, 12-14 novembre 1992, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, pp. 109-216. Plus récemment : Giorgio Albertocchi, « I sogni di Zeno », *Quaderns d'Italia*, n° 13, 2008, pp. 71-80 ; Valentino Baldi, « Il sogno come contenuto e come forma in «Vino generoso» e nella «Novella» di Italo Svevo », *Strumenti critici*, n° 2, 2010, pp. 289-308. En ce qui concerne le parallèle entre Italo Svevo et Primo Levi, voir en particulier Alberto Cavaglioni, *Commento al testo*, cit., p. 155 et p. 187 ; d'après le critique, la lecture du roman de Zeno « potrebbe avere avuto qualche influenza sulle sue descrizioni di sogni ». En français : « [...] pourrait avoir eu une influence sur ses descriptions de rêves ». [C'est nous qui traduisons].

44 Italo Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, édition dirigée par Mario Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano, 2004, p. 669. En français : « une locomotive qui halète dans une montée en tirant d'innombrables voitures », Italo Svevo, *La Coscienza de Zeno* in Id., *Romans*, édition établie et présentée par Mario Fusco, Paris, Gallimard, 2010, p. 557.

charge d'une valeur supplémentaire, constituée par l'allusion explicite à la grande tradition littéraire italienne.⁴⁵ On pourrait donc dire que, chez Levi, le matériau du rêve est souvent puisé dans un patrimoine moins biographique que littéraire, et incorporé ensuite à l'édifice global du récit.

Ainsi, comme dans *La Coscienza de Zeno* le souffle d'un père mourant reproduit le sifflement d'une locomotive, dans *Se questo è un uomo* le halètement du train traduit le gémissement du prisonnier souffrant.⁴⁶ Suivant les mécanismes de déplacements qui sont typiquement à l'œuvre dans le rêve, la respiration du déporté évoque dans la vision nocturne le sifflement d'un train. Par glissements métonymiques⁴⁷ de contiguïté, la donnée sonore suscite à la fois l'image de la locomotive et celle du prisonnier qui ronfle, endormi, à côté du narrateur. Dès cette première référence, coexistent dans la scène du rêve les plans du réel et du virtuel. Une fois encore, le rêve correspond à une figure de transition et, « come il ferro del filo spinato », indique toujours dans *Se questo è un uomo* une limite, une frontière « in travaglio ».⁴⁸

Dans le récit du rêve, le prisonnier est à demi-conscient ; otage de sa vision, il semble néanmoins en mesure, en un premier moment, d'imposer sa volonté sur le monde *captivant* du rêve. Le rêve est ainsi décrit comme quelque chose d'extrêmement fragile. Levi recourt à une métaphore filée du patrimoine littéraire et philosophique occidental : l'expérience

45 Si dans le cas de *Se questo è un uomo*, la description du rêve constitue une référence implicite à Svevo, dans la nouvelle *Breve sogno*, c'est plutôt l'allusion directe à Pétrarque qui se fait jour dans le texte. Dans le cadre globalement onirique de la nouvelle, le seul récit de rêve proprement dit correspond à une évocation du grand poète florentin et de sa muse Laure.

46 Dans le premier roman de Semprún, on trouve également une allusion directe au chemin de fer, à la force suggestive de son sifflement et à la perturbation qu'il introduit dans le sommeil : « Le train siffle. Un sifflet de locomotive obéit toujours à des raisons précises, j'imagine. Il a une signification concrète. Mais la nuit, dans les chambres d'hôtel qu'on a louées près de la gare sous un faux nom et quand on tarde à s'endormir, à cause de tout ce qu'on pense, ou qui se pense tout seul, dans les chambres d'hôtel inconnues, les coups de sifflet de locomotives prennent une résonance inattendue. Ils perdent leur signification concrète, rationnelle, ils deviennent un appel ou un avertissement incompréhensibles. Les trains sifflent dans la nuit et l'on se retourne dans son lit, vaguement inquiet. C'est une impression nourrie de mauvaise littérature, certainement, mais elle n'en est pas moins réelle », Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 98.

47 C'est notamment Lacan qui, à partir de Jakobson et Saussure, a adopté les termes de métaphore et métonymie pour désigner, respectivement, la condensation et le déplacement chez Freud. Voir : Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud », [1957], *La psychanalyse*, n° 3, 1957, pp. 47-81, puis repris dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 493-528. Critiques littéraires et psychanalystes ont d'ailleurs à plusieurs reprises observé que le travail du rêve, décrit par Freud en termes de *condensation* et *déplacement*, peut être comparé aux procédés de la métonymie. Dans les deux cas, c'est un « faire image » sériel qui a lieu, connectant entre eux des éléments épars, souvent contradictoires et, partant, conflictuels.

48 Alberto Cavaglione, *Commento al testo*, cit., p. 191. En français : « comme les barbelés » ; « une limite souffrante ». [C'est nous qui traduisons].

du sommeil est en effet mise en parallèle avec l'image du « voile ». ⁴⁹ Ce qu'il importe de souligner ici, c'est l'interpénétrabilité entre les sphères de la réalité et du rêve. Selon le canevas traditionnel du faux réveil, le rêve simule ici une interruption du sommeil et enfin sa conclusion. Toutefois, le récit du songe ne s'achève pas sur le rétablissement du monde des *entia réels*, mais semble plutôt attester l'impossibilité de se conclure définitivement. C'est alors un état d'ambiguïté perpétuelle qui caractérise le texte, le cadre narratif oscillant sans cesse entre les deux pôles du rêve et du réel, et entre les états d'« incoscienza e coscienza » du dormeur. Dans ce contexte d'incertitude, le vécu sensoriel du déporté acquiert une importance sans précédent, et la dimension du rêve renoue, d'une façon explicite, avec le thème de la mémoire involontaire, réveillée par « certe musiche e certi odori ».

Le « son », la donnée auditive fonctionne comme un élément de transition, un objet frontalier qui relie le dedans et le dehors, la vision intime du déporté et l'environnement réel qui l'entoure. Il n'y a pas de division nette entre ces deux univers séparés et ontologiquement inconciliables. Au contraire, nous assistons à un mélange continu des deux univers ; comme dans le principe des vases communicants, le réel déborde dans le rêve et vice-versa. Tout le rêve est ainsi parcouru par l'image du travail, et plus précisément par la souffrance découlant du travail dans le camp. La locomotive du rêve n'est pas seulement une image transfigurée et métonymique, mais aussi une projection – très vive et bien réelle – du train du jour que les prisonniers déchargent le complexe industriel de la Buna. ⁵⁰

49 Marco Belpoliti a fait noter que la métaphore du voile est présente tant dans *Se questo è un uomo* que dans l'article consacré par Levi à sa traduction de Kafka (Primo Levi, *Tradurre Kafka* in *Racconti e Saggi* et Id., *Opere*, Vol. III, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1990, pp. 920-922). Belpoliti souligne aussi l'importance que prend l'image du voile non seulement dans l'idiote de Levi, mais dans toute la culture occidentale. Voir : Marco Belpoliti, *Se questo è un sogno, ovvero sogni, incubi e visioni da Se questo è un uomo*, cit., p. 180. À ce propos, l'association entre le « voile » et le « songe » opérée par Schopenhauer est particulièrement célèbre. Dans *die Welt als Wille und Vorstellung*, le parallèle entre ce deux concepts veut suggérer le caractère inévitablement trompeur du monde phénoménal. Alberto Cavaglion affirme pour sa part que, dans la référence au voile, on peut déceler un autre signe du « dantismo » de Levi (l'allusion serait dans ce cas au chant XXXIII de l'*Enfer* : « quand'io feci 'l mal sonno / che del futuro mi squarcio 'l velame », vv. 26-27). Par ailleurs, l'imagerie du « voile » sera revisitée, dans un cadre explicitement onirique, aussi dans *La notte* de Giorgio Manganelli – un auteur qui, nous le savons, se pose à plus d'un titre aux antipodes de Levi. Pourtant, dans une réécriture du mythe de Pyrame et Thisbé, l'écrivain milanais revient sur cette image du voile. Comme dans les pages de Levi, dans *La notte* de Manganelli, le voile constitue une sorte de seuil, une barrière infranchissable (« barriera insuperabile [...] invalicabile »), un objet qui marque à la fois l'appartenance et la désappartenance à l'univers du rêve. Voir : Giorgio Manganelli, *La notte*, édition dirigée par Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996, pp. 210-211.

50 Dans le roman-témoignage de Tedeschi, on trouve d'ailleurs un autre exemple de rêve ferroviaire, qui semble suivre de près le modèle offert par le roman de Levi : « Di notte, il rumore delle ruote che si arrestano sui binari, il brusio confuso dello scarico dei vagoni nell'oscurità, l'eco dei comandi e delle grida dei tedeschi si mescolavano a sogni e ad incubi spaventosi », Giuliana Tedeschi, *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Firenze, La Giuntina, [1998] 2004, p. 59. En français : « Le bruit des roues qui s'arrêtaient sur les voies ferrées, le murmure confus qui venait

Celui-ci constitue donc un premier type de rêve angoissant, qui reflète et amplifie les peines du jour. De même que dans *Se questo è un uomo* le prisonnier rêve du train, dans *Aucun de nous ne reviendra* les déportées rêvent des *tragues* et des briques. Dans le premier volet de sa trilogie, Charlotte Delbo parcourt ses rêves, autant de visions collectives et effrayantes, qui reflètent l'angoisse de ses journées : « Les épreuves du jour se trouvent aussi inscrites au tableau de la nuit ». ⁵¹ Ainsi, à la différence de la vision onirique classiquement hors-norme ou déformée, le rêve renvoie sans cesse à la sphère du réel, un réel si puissant et si envahissant qu'il se propage et contamine l'espace tout entier du songe. Avant de poursuivre la lecture du chapitre *Le nostre notti*, attardons-nous sur le premier livre de Delbo. C'est en particulier le chapitre *La nuit*, situé à la moitié d'*Aucun de nous*, qui retiendra notre attention. Une mise en parallèle des deux macroséquences respectives met d'emblée en lumière une ressemblance non seulement au niveau macroscopique – concernant la disposition du chapitre dans l'architecture globale du livre – mais aussi à un niveau microstructurel et morphologique. Dans les deux cas, une lente déformation du vécu diurne s'empare du songe pour générer une sorte d'ambivalence souveraine ; devant cette ambiguïté, le prisonnier se trouve impuissant, pris en otage dans une dimension liminaire où les sensations d'oppression et de terreur éprouvées le jour se dilatent et s'aiguisent. Aussi, dans les deux cas, la transformation imposée par le rêve sur les images et les sensations de la réalité marque le début de la vision nocturne, et ne laisse surgir le souvenir du jour qu'en un second temps.

Le chapitre commence *ex abrupto* par la présentation d'une image radicalement incompatible avec le cadre narratif précédemment proposé :

Les pieuvres nous étreignaient de leurs muscles visqueux et nous ne dégagions un bras que pour être étranglées par un tentacule qui s'enroulait autour du cou, serrait les vertèbres, les serrait à les craquer, les vertèbres, la trachée, l'œsophage, le larynx, le pharynx et tous ces conduits qu'il y a dans le cou, le serrait à les briser. ⁵²

Placée en début du chapitre, l'allusion aux pieuvres permet de mesurer l'écart par rapport à l'ambiance générale de l'œuvre et fait basculer immédiatement la séquence du côté de l'étrange. Suivant la tradition du récit de rêve classique, Delbo introduit la narration du

du déchargement des voitures dans l'obscurité, l'écho des ordres et des hurlements des Allemands se mêlaient pendant la nuit aux rêves et à des cauchemars effrayants ». [C'est nous qui traduisons]. Comme nous le verrons plus loin, les rêves reportés par Levi possèdent une sorte d'énergie germinative, et constituent le modèle d'autres récits oniriques importants. Aussi, dans le cas de Tedeschi, une influence directe de Levi n'est pas à exclure.

51 Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, cit., p. 168.

52 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 86.

songe par un élément discordant, en l'occurrence le monde des animaux marins. D'une façon encore plus radicale que Levi, le songe de Delbo prend apparemment ses distances vis-à-vis du réel. La représentation du rêve suit donc un procédé bien rodé, qui consiste en donner aux images oniriques une « apparence de bizarrerie, sinon de franche absurdité ». ⁵³ Ce décalage par rapport aux normes ordinaires du réel – normes présentées dans les pages précédentes du livre – ainsi que l'usage du temps imparfait, ⁵⁴ inscrivent ce fragment textuel dans la tradition du récit de rêve classique.

Aussi, il convient de noter le niveau stylistique du récit : le lexique précis, le rythme saccadé des phrases détachées par l'asyndète, les figures d'accumulation, l'instance énonciative plurielle coïncidant avec le pronom personnel « nous » ; tout fait du passage susmentionné un exemple saisissant du lyrisme « banal » qui est propre de la rhétorique delbotienne, de son vocabulaire simple à la fois simple et empreint « d'une violence indicible, interminable ». ⁵⁵ Et c'est alors comme si le récit de rêve pouvait résumer en un seul lieu tous les traits symptomatiques du style de l'écrivain ; il en constitue une sorte d'épitomé. De plus, comme dans le cas de Levi, nous retrouvons dans le récit de rêve de Delbo des expressions déjà rencontrées, des phrases ou des mots récurrents dans toute son œuvre : c'est le cas par exemple de l'adjectif « visqueux », qui qualifie ici les muscles de la pieuvre, mais qui est également utilisé par Delbo dans un autre passage du livre. Quelques pages auparavant, elle avait écrit : « Et nous ne bougeons pas, engluées dans une espèce de

53 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 86.

54 Le temps imparfait est le temps privilégié dans le récit de rêve. Voir entre autres Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, cit., pp. 271s et Robert Martin, *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 357 : « Un usage particulièrement typique de l'imparfait se trouve dans le récit du rêve qui, par son imprécision, son halo de mystère, s'accommode difficilement de passés simples aux contours tranchés ». Umberto Eco en parlait aussi : « L'imperfetto è un tempo molto interessante, perché è durativo e iterativo. In quanto durativo ci dice che qualcosa stava accadendo nel passato, ma non in un momento preciso, e non si sa quando l'azione sia iniziata e quando finisca. In quanto iterativo ci autorizza a pensare che quella azione si sia ripetuta molte volte. Ma non è mai certo quando sia iterativo, quando sia durativo, e quando sia entrambe le cose. [...] A causa di questa sua ambiguità temporale l'imperfetto è il tempo in cui si raccontano i sogni, o gli incubi. Ed è il tempo delle fiabe », Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 15. En français : « L'imparfait est un temps très intéressant car il est duratif et itératif. Duratif, il nous informe que quelque chose se produisait dans le passé, à un moment imprécis, sans que l'on connaisse ni le début ni la fin de l'action. Itératif, il nous autorise à penser que cette action se répétait souvent. Cela dit, on ne sait jamais vraiment quand il est duratif, itératif ou les deux à la fois. [...] En raison de cette ambiguïté temporelle, l'imparfait est le temps du récit des rêves, ou des cauchemars. Et celui des fables », Id., *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, p. 22.

55 Nathalie Froloff, *Ce poète qui nous avait promis des roses... (Sur une situation de la poésie de Charlotte Delbo in Christiane Page (dir.), Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 142-143.

visqueux qui nous empêche d'ébaucher même un geste – comme dans un rêve ». ⁵⁶ C'est la description de l'attaque du chien, une scène entièrement jouée dans une atmosphère suspendue et silencieuse, et explicitement comparée à un épisode onirique. Cette répétition de phrases, de mots, de syntagmes confère à la grammaire onirique des œuvres testimoniales une cohérence et une solidité esthétiques toutes particulières. L'allusion aux pieuvres et à leurs étreintes « visqueuses », d'ailleurs, fait écho à un hypotexte précis : *les chants de Maldoror*, présenté par Delbo comme le modèle littéraire du « fantastique » qu'inspire le camp d'Auschwitz. Là aussi, comme le faisait remarquer Blanchot dans son essai sur *L'expérience de Lautréamont*, il était question d'une osmose « visqueuse » ⁵⁷ et d'une monstruosité hypercorporelle, traduite en mots par la référence tératologique et par les détours d'un lexique vertigineux, labyrinthique, lui même visqueux.

Par ailleurs, selon certains commentateurs, le récit de rêve de Delbo opérerait ici un processus de symbolisation ; l'imagerie animalière et tératologique en effet est traditionnellement associée par les oniologues de toutes les époques à un symbole, un objet à forte connotation analogique. ⁵⁸ C'est par exemple l'hypothèse de Déchanet-Platz

56 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 48.

57 Contentons-nous de citer quelques occurrences : « Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues », « Pris au dépourvu, il se débattit, quelques instants, contre cette étreinte visqueuse, qui se resserrait de plus en plus... », « Quelquefois il plongeait, et son corps visqueux reparaisait presque aussitôt, à deux cents mètres de distance », Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, E. Wittmann, [1869] 1874, p. 128, p. 135 et p. 220.

58 Freud en parle par exemple dans le chapitre consacré à la « figuration par symbole » (*Darstellung durch Symbole*), et notamment aux rêves sexuels, de son *Interprétation des rêves* : « Von den Tieren, die in Mythologie und Folklore als Genitalsymbole verwendet werden, spielen mehrere auch im Traum diese Rolle: der Fisch, die Schnecke, die Katze, die Maus (der Genitalbehaarung wegen), vor allem aber das bedeutsamste Symbol des männlichen Gliedes, die Schlange. Kleine Tiere, Ungeziefer sind die Vertreter von kleinen Kindern, z.B. der unerwünschten Geschwister; mit Ungeziefer behaftet sein ist oft gleichzusetzen der Gravidität » ; et encore : « Mit wilden Tieren symbolisiert die Traumarbeit in der Regel leidenschaftliche Triebe, sowohl die des Träumers als auch die anderer Personen, vor denen der Träumer sich fürchtet, also mit einer ganz geringfügigen Verschiebung die Personen selbst, welche die Träger dieser Leidenschaften sind. [...] Man könnte sagen, die wilden Tiere dienen zur Darstellung der vom Ich gefürchteten, durch Verdrängung bekämpften Libido », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1922, p. 243 et p. 278. En français : « Un grand nombre des animaux que la mythologie et le folklore ont employés comme symboles génitaux jouent ce même rôle dans le rêve : le poisson, l'escargot, le chat, la souris (à cause des poils pubiens), mais surtout l'animal qui symbolise essentiellement le membre viril : le serpent. De petits animaux, de la vermine représentent des petits enfants, par exemple des frères et sœurs que l'on ne souhaite pas avoir; être couverte de vermine est souvent être enceinte » ; « Les bêtes sauvages symbolisent ordinairement les pulsions passionnelles du rêveur ou pulsions d'autres personnes que le rêveur craint ; [...] On pourrait dire que les animaux sauvages servent à représenter la libido redoutée par le moi, combattue par le refoulement », Id., *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1926 et 1927, p. 307 et p. 351. Jung s'est très souvent penché lui aussi sur le symbolisme des animaux. En effet, ses théories ont fait école : les interprétations des figures animalières et thériomorphes proposées par Gilbert Durand (*Les structures*

qui voit dans ce rêve un clair exemple de transformation symbolique.⁵⁹ Pourtant, plutôt que d'un encryptage du sens, il convient de parler ici d'un déplacement. L'image de la pieuvre ne vaut pas tant par son symbolisme caché que par son clin d'œil intertextuel, ainsi que par sa continuité formelle – véritable isomorphisme – par rapport au vécu sensoriel des déportés. En ce sens, le récit de rêve montre d'une manière très évidente son origine essentiellement littéraire ; de plus, l'illusion onirique qui y est décrite n'est pas, comme dans l'analyse freudienne, un substitut symbolique, mais le résultat d'une excitation sensorielle subjective, enracinée dans la sphère de la matérialité et du réel. Cela apparaît d'une façon de plus en plus évidente au fur et à mesure que l'on procède dans la lecture du récit :

Il fallait libérer la gorge et, pour se délivrer de l'étranglement, céder les bras, les jambes, la taille aux tentacules prenants, envahissants qui se multipliaient sans fin, surgissaient de partout, tant innombrables qu'on était tenté d'abandonner la lutte et cette exténuante vigilance. Les tentacules se déroulaient, déroulaient leur menace. La menace restait un long moment suspendue et nous étions là, hypnotisées, incapables de risquer une esquive en face de la bête qui s'abattait, s'entortillait, collait, broyait. Nous étions près de succomber quand nous avons soudain l'impression de nous éveiller. Ce ne sont pas des pieuvres, c'est de la boue.⁶⁰

Dans cette phase de la narration, plusieurs aspects sont également à souligner. Tout d'abord, l'état d'immobilité dans lequel se trouve le « nous », à savoir la communauté des femmes déportées ; dans *Aucun de nous ne reviendra*, d'ailleurs, les prisonnières sont souvent décrites comme « immobiles », impuissantes, engourdis, envahies par un sens d'oppression qui émousse les sens et la volonté. Cette incapacité à agir se transmet ainsi du domaine « réel » à celui du rêve, établissant une fois de plus une continuité entre les deux mondes. En second lieu, comme dans *Se questo è un uomo*, le rêve simule ici également l'impression du réveil, et rend encore plus fragile sa condition d'altérité par rapport à l'actualité du monde. Les frontières entre ces deux sphères se font imperceptibles et, par conséquent, la collision entre les deux instances plus profonde et plus troublante.

Aussi, de même que le souffle du prisonnier se transformait, dans le roman de Levi, en une locomotive, la pieuvre se transforme ici brusquement en boue. Ce qui est à l'œuvre c'est donc une logique de *condensation* et de *déplacement* qui opère par chaînes associatives ;

anthropologiques de l'imaginaire, 1960) et James Hillman (*Dream Animals*, 1997) se réclament de cette seconde tradition psychanalytique. Plutôt qu'un symbole des passions refoulées, l'animal serait dans ce cas le produit d'un imaginaire archétypal, voire d'un engramme primitif.

59 « Le symbolisme à l'œuvre dans ce rêve témoigne du travail de l'inconscient sur de tels souvenirs immédiats », Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, cit., p. 168.

60 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 86.

plutôt que de symbolisation ou de métaphorisation, il convient de parler alors, une fois de plus, de métonymie. La boue est d'ailleurs un élément récurrent dans le récit de Delbo. Trope de la souffrance, la boue intègre parfaitement l'ensemble des motifs qui évoquent dans le récit la réalité hyperbolique du camp. Dans ce contexte, ledit trope s'accorde par surcroît à cet état d'immobilité – « gluante », pâteuse – auquel les prisonnières sont soumises, dédoublant leur condition d'emprisonnement, leur manque de liberté. Un autre récit de rêve, extrait de la pièce *Qui rapportera ces paroles*, présente cette image obsessive de la boue, en l'occurrence aucunement filtrée par un terme figural :

Je me rassure et je me dis qu'il me faut me rendormir sinon je ne tiendrai pas le lendemain, mais j'ai peur. J'ai peur que cette fois ce soit la boue. La boue noire, gluante et glacée du marais quand la glace fond au fur et à mesure qu'avance la journée et que le marais devient fange. À l'infini de l'horizon, un lac de fange. Je tourbillonne dans la boue, je m'y enfonce et je n'ai nulle part où m'agripper, nulle part où prendre pied. J'ai surtout peur d'en avoir dans la bouche. Je voudrais crier pour appeler au secours. Je me retiens. Je ferme la bouche serrée parce que la boue est au ras de mes lèvres, quand enfin c'est plus fort que moi, j'ai trop peur, je crie. La boue me descend dans la gorge par la bouche et par les narines, m'emplit l'estomac d'un gargouillis fétide, m'asphyxie.⁶¹

Dans le texte théâtral, le rêve se termine par un réveil brusque. Au contraire, dans *Aucun de nous ne reviendra*, le rêve se poursuit en une vision noire, obsessive, longue et complexe :

Nous nageons dans la boue, une boue visqueuse avec les tentacules inépuisables de ses vagues. C'est une mer de boue dans laquelle nous devons nager, nager à force, nager à épuisement et nous essouffler à garder la tête au-dessus des tourbillons de fange. Nous sommes contractées de dégoût, la boue entre dans les yeux, dans le nez, dans la bouche, suffoque et nous battons des bras pour essayer de reprendre aplomb dans cette boue qui nous enveloppe de ses bras de pieuvre.⁶²

L'allusion au monde marin, suggérée à travers l'image de la pieuvre, passe ici à désigner la boue. Notons en passant que dans ce fragment textuel, l'élément aquatique, tout comme dans les récits de Levi, semble acquérir une importance tout aussi cruciale et convenir naturellement au contexte onirique. Aussi, c'est encore le mouvement de *translation* qui produit l'image du rêve : l'association de la pieuvre et de la boue permet ainsi au lecteur

61 Id., *Qui rapportera ces paroles ?*, [1974] in Id., *Qui rapportera ces paroles ? Et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 33.

62 Id., *Aucun de nous ne reviendra*, cit., pp. 86-87.

de s'introduire, par le détour d'une analogie, au sein du monde étranger du songe, mais de rester en même temps solidement ancré au souvenir du « réel ». Ce cauchemar garde en effet la marque du travail dans les marais. Il en constitue une sorte de souvenir altéré, hypertrophique. Dans le rêve surgit ainsi, à l'improviste, l'image du travail dans le camp :

Et ce serait peu de nager dans la boue si nous n'étions obligées de porter des tragues remplies de mottes de terre, si pesantes que la charge entraîne irrémédiablement au fond, voilà pourquoi la boue entre dans la gorge et dans les oreilles, gluante, glacée. Maintenir cette trague au-dessus de la tête coûte un effort surhumain et la camarade à l'avant s'enfonce, disparaît, s'engloutit dans la boue.⁶³

La transformation métonymique produite par le rêve n'occulte pas la peur et les souffrances connues pendant la journée ; au contraire, elle les amplifie, les exalte. Dans le cauchemar, une nouvelle dimension se fait jour, celle des activités diurnes des prisonnières. Contrairement à ce que dit un Cayrol, le rêve n'est pas dans ce cas une parenthèse bénéfique, mais se pose en continuité d'une idéologie meurtrière, visant à dérober aux hommes et aux femmes non seulement leur intégrité physique mais aussi leur vécu intérieur. Coïncidant avec l'image de la boue, la dimension du travail contamine ainsi toute la vie, tout le récit.

La comparaison des deux séquences oniriques, l'une issue de *Se questo è un uomo*, l'autre d'*Aucun de nous ne reviendra* met en lumière une similitude frappante. Elles semblent répondre au même schéma morphologique qui, par voie d'analogie, passe d'une image apparemment absurde et étrangère (la locomotive, la pieuvre) à l'évocation de la réalité du camp, et notamment du travail (décharger le train, transporter des *tragues*).

Dans les lignes qui suivent, le récit de Delbo prend une nette tournure expressionniste, renouant donc avec une stratégie rhétorique déjà adoptée, tournée vers la défiguration du réel, et le dépassement du réalisme.

Il faut la tirer, la remettre à flot dans la boue, lâcher la trague, impossible de s'en débarrasser, elle est enchaînée à nos poignets, si solidement, si serrée que nous coulons toutes deux dans un corps à corps mortel, liées l'une à l'autre par la trague d'où les mottes versent, se confondant avec la boue que nous brassons dans une ultime tentative pour nous dégager et la trague est maintenant remplie d'yeux et de dents, d'yeux qui luisent, de dents qui ricanent et éclairent la boue comme des madrépores phosphorescents une eau épaisse, et tous ces yeux et toutes ces dents flamboient et vocifèrent, dardant, mordant, dardant et mordant de toutes parts et hurlant : Schneller, schneller, weiter, weiter, et, quand nous donnons des coups de

poing dans ces gueules toutes en dents et en yeux, les poings ne rencontrent que taies molles, éponges pourries.⁶⁴

La scène du travail dans les marais, décrite dans le chapitre précédent,⁶⁵ est transfigurée par le filtre d'une imagerie véritablement surréelle ou expressionniste, où figurent encore, obsessivement, les éléments venant du monde aquatique (« les madrépores phosphorescents », « eau épaisse », « éponges »). Dans cette page, la teneur visuelle de l'écriture de Delbo affiche d'ailleurs toute son épaisseur, et trouve aussi dans l'allusion insistante aux « yeux » un point de cristallisation.⁶⁶ Séparés du contexte, dilatés jusqu'à occuper l'espace tout entier du récit, les « yeux » et les « dents » deviennent des espèces d'auxiliaires des SS, en même temps qu'ils introduisent dans le texte un trouble linguistique. Le détail plurilinguistique ne vaut pas ici par sa valeur sémantique, mais plutôt par son pouvoir évocateur et sa suggestion sonore : il contribue à augmenter l'impression de confusion et d'*étrangisation* propre à la réalité hors-norme du camp. Dans cette scène, les principes propres au travail du rêve se chargent d'une portée obsessive et d'une valeur esthétique inédites : ainsi l'angoisse des déportées est-elle magistralement rendue à travers le rythme saccadé des phrases, l'accumulation des sensations auditives, la cadence particulière donnée par les anaphores et cataphores multiples. Par exemple, la répétition de segments de phrases en guise de refrain, tels que « tous ces yeux et toutes ces dents », « tous les jours et toutes les nuits », « flamboient et vocifèrent, dardant, mordant, dardant et mordant de toutes parts et hurlants [...] », suggère – par le biais des allitérations en /d/ et /t/ – l'idée d'un martèlement, d'un battement rythmé.

Du point de vue rhétorique, les textes de Delbo sont très cohérents et solides ; empreint de lyrisme, son langage vise, à travers la poésie, à une véritable analyse de la conscience. Comme l'écrit Hamaoui, ce langage poétique est « a literal transcription and elaboration of perceptual processes and reality ».⁶⁷ Enfin, il est intéressant de noter jusqu'à quel point le récit de rêve catalyse, dans tel ou tel ouvrage, les effets poétiques, les instruments rhétoriques, les artifices narratifs adoptés par les auteurs respectifs. Bien enchâssé entre les parenthèses d'un réveil et d'un endormissement, le récit de rêve semble en quelque sorte constituer, répétons-le, une zone de densité sémantique et stylistique particulière. Dès lors, il est intéressant de la passer au microscope.

64 *Ibid.*, pp. 87-88.

65 Il s'agit du chapitre intitulé « Le jour », *Ibid.*, pp. 76ss.

66 Sur les images de « l'œil » et du regard en relation au rêve voir : Carlo Ossola, « *Un Œil immense artificiel* » : *il sogno pineale della scrittura (Da Baudelaire a Zanzotto)*, in Vittore Branca, Carlo Ossola, Solomon Resnik, *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 479-500.

67 Lea Fridman Hamaoui, « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », cit., p. 255.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, le rêve est momentanément suspendu par un retour à la « réalité » du block. L'œil du dormeur passe successivement de l'intérieur « visqueux » du rêve à l'extérieur de la baraque, où les femmes déportées sont décrites comme des corps à l'état brut, des fragments anatomiques :

C'est un enchevêtrement de corps, une mêlée de bras et de jambes et, quand enfin nous croyons atteindre à quelque chose de solide, c'est que nous cognons contre les planches où nous dormons et tout s'évanouit dans l'ombre où bougent cette jambe qui est celle de Lulu, ce bras qui est d'Yvonne, cette tête sur ma poitrine qui m'opresse, c'est la tête de Viva et, réveillée par la sensation que je suis au bord du vide, au bord du carré, au bord de tomber dans l'allée, je retombe dans un autre cauchemar, car cette grotte d'ombre respirait toute, respirait et soufflait, agitée dans tous ses replis par mille sommeils douloureux et plus de cauchemars.⁶⁸

Ce procédé de fragmentation corporelle est d'ailleurs bien présent dans tout le livre, et reflète aussi – selon les critiques – le rythme généralement haché de l'écriture.⁶⁹ De plus, nous le savons, le but de Delbo est de rendre compte d'expériences qui ont mis les corps, mais aussi les esprits, à l'épreuve de leur limites. Le monde d'Auschwitz est décrit par Delbo à travers ce double filtre : celui du corps percevant et celui de la conscience intérieure. Il est important de souligner que l'interruption du rêve coïncide aussi avec l'émergence du « je », d'une conscience singularisée, qui était jusque-là dissimulée et subsumée dans la communauté du « nous ». Une fois encore, c'est l'aspect collectif du rêve, du cauchemar, qui est donc mis en premier plan : s'il y a communauté dans les œuvres de Delbo, c'est aussi et surtout une communauté qui rêve.

De toute façon, ce qu'il importe de souligner ici, c'est que la vision onirique correspond chez Delbo à une séquence très complexe, construite par strates successives, et souvent interrompue par l'irruption du réel. Le réveil momentané de la dormeuse s'enchaîne sur un autre rêve, suivant en cela – étape par étape – le schéma du macro-rêve de *Se questo è un uomo*. Le sommeil est observé ainsi à la fois de l'intérieur et de l'extérieur ; la narration est toujours tendue entre deux espaces, deux mondes disjoints, qui toutefois se trouvent entre eux dans des rapports d'inclusion et d'intersection.

Les souffrances du jour pénètrent ainsi dans l'espace traditionnellement clos du rêve, et cela se montre d'une manière très évidente dans une autre séquence de *Aucun de nous ne reviendra* : il s'agit du célèbre rêve des briques, le dernier de la série onirique qui s'était ouverte, quelques pages auparavant, par l'image de la pieuvre.

68 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 88.

69 Nicole Thatcher parle d'un « rythme syntaxique reflétant celui du corps », Nicole Thatcher, *Le témoignage d'une femme de lettres*, in Philippe Mesnard, Elisabetta Ruffini, *Dossier Charlotte Delbo*, « Témoigner entre Histoire et mémoire », n° 105, octobre-décembre 2009, p. 61.

[...] nous tendons une dernière fois notre énergie dans un effort désespéré, et nous nous retenons à la brique, la brique froide que nous portons contre notre cœur, la brique que nous avons arrachée à un tas de briques cimentées par la glace, en cassant la glace avec nos ongles, vite vite les bâtons et les lanières volent – vite plus vite les ongles saignent – et cette brique froide contre notre cœur nous la portons à un autre tas, dans un cortège morne où chacune a une brique sur le cœur, car c'est ainsi qu'on transporte les briques ici, une brique après l'autre, du matin au soir, d'un tas de briques à un autre tas de briques, du matin au soir, et ce n'est pas assez de porter les briques tout le jour au chantier, nous les portons encore pendant la nuit, car la nuit tout nous poursuit à la fois, la boue du marais où on s'enlise, les briques froides qu'il faut porter contre son cœur, les kapos qui hurlent et les chiens qui eux marchent sur la boue comme sur la terre ferme et nous mordent à un signe des yeux flamboyants de l'ombre et nous avons le souffle chaud et humide du chien sur le visage et à nos tempes perle la peur.⁷⁰

L'espace nocturne se configure comme le prolongement des peines diurnes, en ce que les déportées n'échappent pas dans le rêve aux tortures diurnes. Le cauchemar correspond ainsi à la description, précise, détaillée, du travail de construction auquel se livrent chaque jour les prisonnières. D'un point de vue rhétorique, le passage est assez littéral, et évite ainsi l'usage de métaphores ou d'autres artifices analogiques. Le rythme donné par l'asyndète reproduit en quelque sorte le flux de leur conscience. En l'occurrence, les procédés de symbolisation traditionnellement attachés aux songes sont réduits à leur expression minimale, quand ils ne disparaissent pas complètement : le cauchemar décrit par le narrateur reste au contraire collé aux choses, très adhérent à la réalité du camp.

De plus, ce qui déclenche la vision onirique n'est pas un *stimulus* intérieur, mais bien une sensation extérieure : le froid de la « brique éboulée de la murette qui sépare le carré du carré voisin où d'autres larves dorment ». ⁷¹ Le rêve surgit ainsi à partir d'un stimulus sensoriel externe : preuve de la primauté assignée au corps par la phénoménologie du rêve de Delbo, qui semble ainsi se rattacher au courant « somatique » de l'onirologie.⁷² La

70 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, pp. 90-91.

71 *Ibid.*, p. 90.

72 Le récit de rêve de Delbo trouve une correspondance frappante dans la théorie des stimuli externes telle qu'elle est décrite par Freud au début de *L'interprétation des rêves* : « Die Sinnesreize, die uns während des Schlafes zukommen, können sehr wohl zu Traumquellen werden. [...] Wir können im Schlaf durch ungewollte Bewegungen einzelne Körperteile entblößen und so der Abkühlungsempfindung aussetzen oder durch Lageveränderung uns selbst Druck- und Berührungsempfindungen erzeugen. Es kann uns eine Fliege stechen, oder ein kleiner nächtlicher Unfall kann mehrere Sinne zugleich bestürmen. Die Aufmerksamkeit der Beobachter hat eine ganze Reihe von Träumen gesammelt, in welchen der beim Erwachen konstatierte Reiz und ein Stück des Traum inhalts

brique fonctionne comme un déclencheur pour la conscience du rêveur, et arrive enfin à évoquer des détails de l'horreur précédemment refoulés ou ensevelis. Selon Hamaoui, « the dreamer seeks in the brick the materiality of the real that is radically undermined by historical extremity ». ⁷³ À travers l'image de la brique, Delbo construit une narration complexe, en porte-à-faux entre actualité et virtualité, mimant de plus les troubles de la conscience au camp. Les phrases de Delbo suivent un parcours alterné, de l'intérieur à l'extérieur, car la brique intègre à la fois le monde externe du camp et l'univers interne de l'esprit. De toute façon, la conscience et le *songe* sont verrouillés à double tour dans le réel ; ils ne peuvent y échapper.

La vision onirique se conclut enfin sur une évocation douloureuse et lugubre des peines présentes et futures :

Et la nuit est plus épuisante que le jour, peuplée de toux et de râles avec celles qui agonisent solitaires, pressées contre les autres qui sont aux prises avec la boue, les chiens, les briques et les hurlements, celles que nous trouverons mortes à notre réveil, que nous transporterons dans la boue devant la porte, que nous laisserons là, roulées dans la couverture où elles ont rendu leur vie. Et chaque morte est aussi légère et aussi lourde que les ombres de la nuit, légère tant elle est décharnée et lourde d'une somme de souffrances que personne ne partagera jamais. ⁷⁴

D'un point de vue narratologique, cette conclusion résume et réorganise tous les éléments parus dans les pages précédentes (la boue, les chiens, les briques, les hurlements) et se pose ainsi en digne conclusion du récit de rêve. De plus, cet épilogue fait ressortir l'idée centrale d'une nuisibilité du rêve. Robert Antelme l'avait écrit dans son seul et unique livre : dans le camp, la nuit est un travail et, dépourvue de son pouvoir réparateur, elle épuise plus qu'elle ne soulage. Nous sommes donc très loin de la vision pacifiée du nocturne lyrique ou pastoral. Ce qui prédomine ici, c'est une féerie noire, où les « ombres de la nuit » se

so weit übereinstimmten, daß der Reiz als Traumquelle erkannt werden konnte », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900, p. 14. En français : « Les stimuli sensoriels qui nous parviennent pendant le sommeil peuvent très bien devenir sources de rêves. [...] Nous pouvons, pendant notre sommeil, découvrir par un mouvement involontaire telle ou telle partie de notre corps et avoir ainsi une impression de froid, ou bien, en changeant de position, nous donner des sensations de pression et de contact. Une mouche peut nous piquer, un petit accident nocturne peut troubler plusieurs sens à la fois. On a réuni quantité de rêves dont le contenu correspondait si parfaitement au stimulus constaté au réveil qu'on pouvait reconnaître l'un comme source de l'autre », Id., *L'interprétation des rêves*, cit., pp. 29-30. D'ailleurs, la théorie qui voit le rêve comme le produit du vécu sensoriel est présente dès l'Antiquité, formulée notamment par Aristote dans ses *Parva naturalia*.

73 Lea Fridman Hamaoui, « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », cit., p. 250.

74 *Ibid.*, p. 91.

confondent avec l'image de la mort. Cette mort est toutefois oxymorique, légère et lourde à la fois ; une tension entre positif et négatif s'établit ainsi, qui parcourt également toute la description des rêves chez Delbo. Dans un autre passage de cette macroséquence, l'écrivain oppose en effet à ce rêve angoissant l'idée d'un « cauchemar supportable » : il s'agira du rêve d'évasion ou de retour, qui méritera ci-après une réflexion d'une ampleur proportionnée à celle du sujet. Ce qu'il est important de noter pour l'instant, c'est le caractère complexe, stratifié, antinomique de ces songes. Suspendus entre rêve et réalité, entre soulagement et souffrance, ils se configurent comme des phénomènes dynamiques et contradictoires, où l'expérience de l'extrême apparaît dans toute son acuité.

En effet, dans les cas de Levi et Delbo, l'état de rêve ne correspond pas complètement à un engourdissement de sens ; il s'agit plutôt d'une forme de conscience amplifiée, qui réélabore les expériences du jour dans des agencements sensiblement nouveaux et fortement incisifs. D'une certaine manière, sublimant le travail diurne à travers le rêve, le prisonnier sort de l'état somnambulique dans lequel il est enfermé pendant le jour, et prend conscience pour la première fois du tragique de sa condition. C'est en ce sens que le rêve acquiert, dans les œuvres testimoniales, une puissance et une consistance existentielles : sans recourir aux jeux d'encryptage propres aux « rêves-devinettes » freudiens, ces songes sont plutôt caractérisés par une fragrance qui émeut. Dans ces tableaux de rêve, c'est la tonalité affective qui prend le dessus sur l'aspect symbolique, nous renvoyant par ailleurs aux théories de l'onirisme développées à partir de la philosophie phénoménologique – un aspect sur lequel nous reviendrons plus loin.

Pour le moment, il importe de souligner que les descriptions du rêve sont utiles aux auteurs pour décrire la réalité extérieure du camp et du travail, ainsi que leur reflet sur la vie intérieure des déportés. Cela advient d'une manière sans doute moins réaliste mais tout aussi fidèle que pour le récit mimétique traditionnel. Le récit de rêve révèle ainsi de ce que la narration tend à dévier de la tâche traditionnellement assignée au témoignage. La valeur de ces narrations réside aussi dans son écart par rapport aux lois du genre *weekly-report*, c'est-à-dire d'un genre censé raconter uniquement ce qui est sous les yeux, ce qui est en présence. Par cet écart, les récits de rêves contribuent à travailler le témoignage de l'intérieur, à le révolutionner. Une fois de plus, Auschwitz ne peut être transmis qu'au moyen d'une *littérisation* puissante et marquée. La réalité du travail, la vérité de la souffrance trouvent donc dans le rêve un espace de condensation et un moyen de représentation particulièrement efficaces.

Les textes théâtraux de Delbo nous offrent d'ailleurs un autre exemple de cette densité. L'Acte premier de *Qui rapportera ces paroles* reprend textuellement, sous forme dialoguée, des phrases et des expressions du livre précédent. Ainsi, le personnage de Mounette a « peur de

rêver », parce que « la nuit est plus effrayante que le jour ». ⁷⁵ En effet, le récit de rêve coïncide là aussi, comme dans *Aucun de nous ne reviendra*, avec un espace de tourment, d'angoisse, réveillant la douleur diurne, la peine des travaux forcés. Le monologue de Mounette s'articule entièrement sur l'opposition entre « jour » et « nuit ». Le premier terme correspond à une parenthèse absurde heureuse, où la souffrance est soulagée par le sens d'une communauté sororale, où les prisonnières se soutiennent les unes les autres ; le second terme est par contre synonyme d'angoisse redoublée et de solitude. Dans ce contexte, c'est encore l'image terrible du travail du camp qui émerge, contaminant l'espace tout entier du songe :

Le jour, je parle. Gina, ou Françoise, ou une autre, me répondent. La nuit, dans les rêves, personne ne répond. Je suis toujours seule et j'ai peur. En m'endormant, je sais déjà quel rêve je risque de faire. J'ai peur. Si nous avons porté des briques dans la journée, je porte des briques et elles sont encore plus froides contre mes seins, encore plus lourdes à mes mains que le jour. ⁷⁶

Le rêve est donc un phénomène à la fois individuel et collectif. Si dans la trilogie il fait partie intégrante d'un « nous » référant à la communauté des déportées, dans la pièce théâtrale il constitue plutôt un espace d'isolement et de séparation. Une autre contradiction vient ainsi s'ajouter à l'ensemble qui caractérise le rêve : entre actualité et virtualité, entre souffrance et agrément, et entre collectivité et individualité, le songe est représenté toujours comme le lieu d'oppositions déchirantes. Dans ce cas, la narration de Mounette semble faire écho à la célèbre maxime d'Héraclite, selon laquelle « Chaque homme possède en rêve son monde à soi, mais à l'état de veille, tous ont un monde commun ». ⁷⁷ Pourtant, contrairement à la croyance héraclitéenne d'une autarcie du rêve, chez Delbo le songe est toujours en communication avec le vécu extérieur et plus précisément perceptif du sujet. Ainsi, comme dans *Aucun de nous ne reviendrait* le froid d'une brique tombée par hasard du parapet déclenche la vision onirique, ici la sensation de la glace fait (res)surgir tant le songe que le souvenir, dont les contours se mêlent intimement jusqu'à se confondre :

Des briques gelées. Chez nous, maman nous donnait une brique chaude, en hiver, pour chauffer notre lit. J'ai brûlé mon drap, une fois. Il y avait une odeur de chaud

⁷⁵ Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., pp. 32-33.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁷⁷ Il s'agit du fragment 89 (« ὁ Ἡράκλειτός φησι τοῖς ἐγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεισθαι ») destiné à avoir une résonance particulière pour les philosophes et onirologues de tous les temps, notamment de l'époque contemporaine. Le précepte est en effet à l'origine d'une longue réflexion, d'ordre surtout éthique et gnoséologique, dans l'ouvrage de Binswanger intitulé *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1928.

dans le lit. Maman m'a attrapé. La nuit, les briques sont couvertes de glace, de la glace encore plus coupante que le jour, et la peau à l'intérieur de mes mains s'écorche à la glace. Je porte des briques, encore, toujours sur un chemin interminable, et les briques sont de plus en plus lourdes, de plus en plus froides.⁷⁸

La brique est ainsi un objet médiateur, qui amène le sujet à s'effondrer dans une remémoration souffrante du passé ; la scène de la famille retrouvée ne dure toutefois que l'espace d'un instant, et est immédiatement remplacée par l'image de la glace, par la sensation du froid et par l'évocation du travail.⁷⁹ La narration est alternée. Elle passe de la description d'un paysage de toute évidence onirique (le « chemin interminable » étant, comme dans *La tregua* de Levi, le signe d'une déformation spatiale typique du rêve) à l'évocation des événements réels de la vie dans le camp : « Le jour, en portant les briques nous bavardons ». ⁸⁰ Alors que la scène des briques est dominée le jour par une atmosphère douce et presque gaie, la nuit cette même scène tourne en obsession. Une fois encore, le rêve est synonyme ou générateur d'angoisse :

La nuit, il n'y a que les briques. Et quand ce ne sont pas les briques, ce sont les chiens. J'essaie de faire des détours, je ruse, je calcule pour m'écarter, mais ils bondissent de loin et d'un saut franchissent tout l'espace que j'ai réussi à mettre entre eux et moi. Ils se jettent sur moi – des chiens énormes. Et je sens leur souffle chaud et répugnant, leur halètement sur mon visage. Je suis pétrifiée de terreur. Impossible de leur échapper, à ces sales bêtes, et leur souffle sur ma joue est si fort qu'il me réveille, et alors je comprends que c'est la respiration de Renée ou d'Agnès qui dorment contre moi.⁸¹

Dans ce récit, l'émergence de motifs déjà présents dans la trilogie – en particulier l'image du chien vicieux et enragé – témoigne de la cohésion du corpus testimonial de Delbo, qui se construit par ajout de figures récurrentes. Autre élément à souligner dans ce passage : la dormeuse est tirée de son sommeil par la sensation d'un halètement « chaud et répugnant ». Ce halètement correspond à la fois à la respiration du chien et des prisonnières endormies. Ainsi, comme dans le rêve de Levi, où il était également question d'un « souffle », cet élément se trouve à mi-chemin entre les deux univers de la réalité et du rêve, et permet en

78 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., p. 33.

79 Pour Valérie Le Bourdonnec, le « froid » a un rôle de premier plan dans les récits de Delbo. « Le froid est [...] le trope de l'évocation des camps. Charlotte Delbo parle de 'plaine glacée', mais aussi, plus loin dans l'ouvrage, de 'flammes glacées' pour évoquer le ciel de l'appel du matin », Valérie Le Bourdonnec, *La trilogie de Charlotte Delbo au regard du mythe d'Orphée*, Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 126.

80 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., p. 33.

81 *Ibid.*

effet la transition de l'un à l'autre. Il ne s'agit peut-être que d'une coïncidence, mais elle démontre en tout cas le degré de ressemblance entre des récits de rêve appartenant à des ouvrages et des idiolectes très différents entre eux.

À l'issue de cette première lecture, plusieurs constats s'imposent. Espace d'angoisse et de tourment, dans les œuvres concentrationnaires le rêve proclame à tout moment son affiliation à l'univers diurne, dont il emprunte les images et les sensations. Plus qu'ailleurs, le songe est ici dans un rapport incestueux avec la réalité : il en est un reflet déformé, mais aussi une version pour ainsi dire plus limpide, susceptible d'en expliciter le caractère fortement dramatique. Ces récits de rêves confirment la pensée de Guido Almansi, critique italien et collectionneur de songes littéraires : « La realtà può essere la causa efficiente del sogno, ma a sua volta il sogno, come sintomo della realtà, ci aiuta a comprenderla ». ⁸²

Par ailleurs, l'aspect sensoriel et même corporel a dans ces fragments oniriques une importance de premier plan : la réalité du camp filtre à travers les tribulations du corps, à travers l'aiguïssement des sens. De cette manière le rêve renoue avec une tradition ancienne, ininterrompue depuis Aristote, qui proclame la causalité somatique des songes. La souffrance matérielle et la concrétude du camp ne deviennent tangibles, présentes, qu'à condition d'être dématérialisées par un produit de l'imagination tel que le rêve : s'inscrivant dans le sillage de la pensée antique et puis romantique, le rêve devient ici le creuset du réel, dont il contribue à faire émerger la substance. Du point de vue de la réception des œuvres, ces rêves produisent ainsi un savoir, participant de cette mission heuristique que se pose traditionnellement le témoignage.

L'essentiel du rêve est ici, certes, l'expérience d'un malheur, d'un état « d'infelicità perfetta », ⁸³ rehaussée parfois d'une nuance religieuse ou métaphysique. Ce n'est toutefois pas le cas de Levi ou Delbo. Un onirisme de ce type est plutôt présent, par exemple, chez Ernst Wiechert. ⁸⁴ Dans *Der Totenwald*, le narrateur décrit les nuits tourmentées du camp en des termes similaires à ceux d'Antelme ou de Wiesel. Dans le camp, le prisonnier

82 Guido Almansi, *Introduzione* in Guido Almansi, Claude Béguin, *Teatro del sonno : antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988, p. 48. En français : « La réalité peut être la cause du rêve, mais le rêve nous aide à son tour à comprendre cette réalité, dont il est un symptôme ». [C'est nous qui traduisons].

83 « Tutti scoprono, più o meno presto nella loro vita, che la felicità perfetta non è realizzabile, ma pochi si soffermano invece sulla considerazione opposta : che tale è anche una infelicità perfetta », Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 9. En français : « Nous découvrons tous tôt ou tard dans la vie que le bonheur parfait n'existe pas, mais bien peu sont ceux qui s'arrêtent à cette considération inverse qu'il n'y a pas non plus de malheur absolu », Id., *Si c'est un homme*, cit., p. 10. Présentée au début du roman, cette maxime exprime éloquemment, selon Alberto Cavaglione, la norme sur laquelle se base, d'un point de vue tant éthique qu'esthétique, le roman tout entier de Levi.

84 Interné à Buchenwald en 1938, Wiechert est parmi les premiers auteurs allemands à relater son expérience de déporté. Écrit en 1939, son récit de témoignage ne sera publié qu'au lendemain de la fin de la guerre, en 1946.

découvre une dimension inédite de la souffrance, qui ne se renferme dans le vécu conscient mais en dépasse les limites :

Nur wenn man “nichts sah und nichts hörte”, konnte man sich bewahren, und ihm war vom Schicksal bestimmt, alles zu sehen und alles zu hören. Es ging ihm wie in dem furchtbaren Traum in Dostojewskis „Raskolnikow“, wo das Pferd langsam erschlagen wird und das Kind die Hände ringt. Es begann morgens auf dem Appelplatz und endete erst in der Dunkelheit des Schlafrumes, wenn die schweren Seufzer der Schlafenden die Stille erfüllten. Und es endete nicht einmal hier, weil die eigenen Träume sich mit der Schwere des Tages beluden und auf seinem Herzen lagen. Daß man in Schläfe unglücklich sein kann nicht nur in den Träumen, sondern eben auch im Schläfe, das erfuhr er erst hier.⁸⁵

Le récit tout entier de Wiechert peut être assimilé à une Passion,⁸⁶ au sens que ce terme prend dans la doctrine christiano-romaine. De la même manière, les visions nocturnes se constituent en des micro-paraboles de souffrance existentielle, où le sujet entre en contact avec toute l’abjection du monde. Par ailleurs, il est intéressant de noter que cet état « d’obsession », d’affliction extrême, est institué aussi dans le texte par l’allusion à un rêve célèbre, celui de Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*.⁸⁷ Comme l’enfant qui assiste bouleversé à l’agonie d’un cheval battu à mort, le protagoniste du *Bois des morts* se sent transporté dans un univers de pure méchanceté et, face à l’horreur, se révèle totalement impuissant. Une fois encore, c’est le rêve – littéraire de surcroît – qui donne forme à l’expérience. Mais le rêve constitue en soi une expérience, une *Erfahrung*, pour le dire avec Wiechert, quelque chose qui a trait avec le « retentissement intérieur », mais aussi avec le danger, le péril.⁸⁸ C’est aussi à travers le rêve que le sujet accède à un niveau

85 Ernst Wiechert, *Der Totenwald*, München, Langen Müller, [1946] 1979, p. 86. En français : « On ne pouvait se préserver qu’à la condition de ‘ne rien voir et de ne rien entendre’, et lui se trouvait déterminé par le destin à tout voir et à tout entendre – comme dans le rêve terrible de *Crime et Châtiment*, où l’on assomme lentement le cheval tandis que l’enfant se tord des mains de détresse –. Cela commençait à l’appel du matin, sur la place, et ne prenait fin que dans l’obscurité du dortoir, quand les soupirs pénibles des dormeurs remplissaient le silence. Et cela ne s’achevait pas encore à ce moment, parce que ses propres rêves s’apesantissaient [*sic*] du poids de la journée et pressaient sur son cœur. Que l’on pût être malheureux non seulement dans ses rêves, mais même et justement dans son sommeil, il lui avait fallu venir ici pour l’éprouver », Id., *Le Bois des morts*, traduit de Blaise Briod, Paris, Egloff, 1947, pp. 167-168.

86 C’est notamment l’opinion de Helmut Peitsch, *Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit : zur Funktion der Autobiographik in der Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945 bis 1949*, Berlin, Sigma, 1990, pp. 177ss.

87 Pour une interprétation psychanalytique du rêve du cheval, voir : Giovanni Bottioli, *Un sogno di Raskolnikov*, in Vanessa Pietrantonio, Fabio Vittorini (dir.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 70-84.

88 Voir : André Zeitler, Jean-Marie Barbier, « La notion d’expérience, entre langage

supérieur de conscience.

Ces rêves concentrationnaires semblent enfin s'inscrire sous le signe d'une *passion* : passion comme martyre, comme « engagement assumé dans la souffrance »,⁸⁹ pour le dire avec les mots de Jacques Derrida, ou encore passion comme sentiment, comme affect et affection. On retrouve chez les narrateurs du témoignage le même caractère ontologique et authentiquement phénoménologique qui consiste, à l'opposé de la doctrine strictement freudienne, à faire du rêve une forme spécifique de l'expérience, et un phénomène essentiellement affectif. Catégorie ontologique plus que psychologique, le rêve est dans ces œuvres signifiant en soi, et non par ce qu'il symbolise. Les narrateurs du témoignage écrivent ces rêves, mais ne les interrogent pas. Et c'est sans doute parce que ces auteurs s'interdisent tout décryptage que ces rêves se laissent lire à la fois comme des documents historiques et littéraires. Comme l'affirme Blanchot, ces auteurs semblent en effet accueillir les rêves « tels qu'il sont, dans la lumière qui leur est propre et apprenant à ressaisir en eux les traces d'une affirmation littéraire ».⁹⁰ Autrefois autobiographiques, ils sont maintenant « des signes de poésie ».⁹¹

Les rêves de désir : la faim, la soif.

Il serait pourtant erroné d'exclure tout freudisme de ces songes. Dans les récits de déportation, la pensée du sommeil devient rêve aussi en vue du « simple » accomplissement du désir. Les auteurs rapportent sans ambages les délires de l'agonie de ceux qui meurent de faim ou de soif, qui deviennent ainsi des thèmes majeurs du vécu nocturne. La souffrance du corps trouve dans ces songes un espace d'élaboration privilégié. Jean Cayrol parle en effet de ces rêves comme d'épisodes « prosaïques » et pourtant particulièrement « lancinants ».⁹² Toutefois, ce n'est pas le fonctionnement habituel du rêve qui est ici mis en œuvre, mais bien quelque chose de plus subtil et complexe, qui dépasse à nouveau les limites circonscrites par la théorie psychanalytique du désir.

Pourtant, d'une manière générale, nous pouvons bien affirmer que le rêve s'apparente dans ce cas à la réalisation d'un souhait, et qu'il prend ainsi l'aspect d'une « evasione

savant et langage ordinaire », *Recherche et formation*, n° 70, 2012, pp. 107-118.

89 Jacques Derrida, *Demeure, Fiction et témoignage*, in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, p. 21.

90 Maurice Blanchot, « Rêver, écrire », *La Nouvelle Revue Française*, n° 102, juin 1961, pp. 1087-1096, repris in Id., *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 164.

91 *Ibid.*

92 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 785.

notturna », ⁹³ d'un soulagement temporaire. Pour pénible qu'il soit, il se pose alors dans un rapport d'altérité et de conflit face à la réalité du camp. Comme Belpoliti le suggère à propos de Levi, une inversion se produit dans ce cas entre la sphère nocturne et la sphère diurne : « il Lager è l'incubo a cui il sogno cerca di sottrarsi, dando forma ai propri desideri elementari : fame, sonno, pulizia, benessere fisico e psichico ». ⁹⁴

Dans *Se questo è un uomo*, le rêve de faim conclut la chaîne onirique qui s'était inaugurée avec l'image du train. Il ne s'agit pas d'un véritable récit de rêve : c'est plutôt une vision de l'extérieur que le narrateur nous livre ici. Au sortir de son cauchemar, il observe d'un œil analytique le groupe formé par les autres prisonniers endormis :

... Mentre così medito, cerco di sfruttare dell'intervallo di veglia per scuotermi di dosso i brandelli di angoscia del sopore precedente, in modo da non compromettere la qualità del sonno successivo. Mi rannicchio a sedere nel buio, mi guardo intorno e tendo l'orecchio.

Si sentono i dormienti respirare e russare, qualcuno geme e parla. Molti schioccano le labbra e dimenano le mascelle. Sognano di mangiare: anche questo è un sogno collettivo. È un sogno spietato, chi ha creato il mito di Tantalo doveva conoscerlo. Non si vedono soltanto i cibi, ma si sentono in mano, distinti e concreti, se ne percepisce l'odore ricco e violento ; qualcuno ce li avvicina fino a toccare le labbra, poi una qualche circostanza, ogni volta diversa, fa sì che l'atto non vada a compimento. Allora il sogno si disfa e si scinde nei suoi elementi, ma si ricompone subito dopo, e ricomincia simile e mutato: e questo senza tregua, per ognuno di noi, per ogni notte e per tutta la durata del sonno. ⁹⁵

93 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 61. En français : « l'évasion nocturne », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 48.

94 Marco Belpoliti, *Se questo è un sogno, ovvero sogni, incubi e visioni da Se questo è un uomo e La tregua ai racconti*, cit., p. 175. En français : « Le camp devient le cauchemar auquel le rêve tente de se soustraire, donnant forme aux désirs élémentaires : faim, sommeil, propreté, bien-être physique et mental ». [C'est nous qui traduisons].

95 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 58. En français : « ... Tout en méditant de la sorte, je cherche à profiter de cet intervalle de veille pour me débarrasser des lambeaux d'angoisse laissés par le rêve que je viens de faire, afin de ne pas compromettre la qualité du sommeil que je m'apprête à goûter. Je m'accroupis dans l'obscurité, je regarde autour de moi et je tends l'oreille. On entend les dormeurs respirer et ronfler. Certains gémissent et parlent, beaucoup font claquer leurs lèvres et remuent les mâchoires. Ils rêvent qu'ils mangent : cela aussi c'est un rêve collectif. C'est un rêve impitoyable, celui qui a créé le mythe de Tantale devait en savoir quelque chose. Non seulement on voit les aliments, mais on les sent dans sa main, distincts et concrets, on en perçoit l'odeur riche et violente ; quelqu'un nous les approche de la bouche, mais une circonstance quelconque, à chaque fois différente, vient interrompre le geste. Alors notre rêve s'évanouit, se décompose en chacun de ses éléments, pour reprendre corps aussitôt après, semblable et différent : et cela sans trêve, pour chacun de nous, toutes les nuits, et tout au long de notre sommeil », Id., *Si c'est est un homme*, cit., pp. 46-47.

Si l'on procède à une analyse plus minutieuse, il devient clair que le narrateur se trouve plutôt dans un espace transitoire, car son récit passe de l'extérieur de la baraque à l'intérieur du songe. Le « rêve de Tantale », rêve tourmenté, est par excellence un phénomène collectif, et le sujet qui examine de l'extérieur le sommeil des autres, en devine aisément le contenu, puisque le rêve des autres est aussi son rêve. La phénoménologie onirique représentée par la littérature concentrationnaire met donc l'accent surtout sur une dimension surindividuelle, et par conséquent semble élargir et dépasser le cadre opératif définissant l'oniologie classique, qui tient le rêve pour un phénomène étroitement subjectif. Dans ce cadre, plutôt que de s'établir sur un fond de passions et de troubles inhérents au vécu intime, le songe s'enracine dans un contexte historiquement précis, et sociologiquement très connoté : ces songes sont ainsi des expériences moins singulières que communautaires. C'est donc en ce sens que les écrivains-témoins semblent anticiper une tendance de l'oniologie qui s'imposera, dans le milieu culturel, surtout à partir des années 1960, et qui insistera sur une symptomatologie du rêve spécifiquement anthropologique et sociologique. L'aspect communautaire reviendra aussi, de manière explicite, dans les poèmes de Levi, où l'énonciation est souvent confiée à un sujet pluriel. Comme chez Delbo la voix qui narre coïncide généralement avec un « nous », l'écriture de Levi bascule également vers une dimension communautaire, qui tente de représenter les conditions d'une « realtà socioculturale »⁹⁶ et donc collective.

Dans le chapitre *Le nostre notti*, la satisfaction du désir vire très rapidement au cauchemar, réactualisant la douleur et la carence. Les besoins élémentaires, le monde simple – mais aussi rabelaisien – de la nourriture acquièrent dans cette parenthèse onirique un relief particulier. La faim est d'ailleurs un élément ubiquitaire, véritablement structurant dans le roman du « Lager ». Elle apparaît sans cesse dans tous les chapitres de *Se questo è un uomo*, et devient ainsi un véritable thème, c'est-à-dire quelque chose qui, comme Daniele Giglioli l'écrit, « fa funzionare il testo, [...] allestite attorno a sé una voce narrante, un punto di vista, dei registri lessicali, delle scelte stilistiche, e tutte le attrezzature necessarie per la rappresentazione letteraria ».⁹⁷ D'ailleurs, les interprètes de Levi ont tous attiré l'attention sur l'importance de ce thème, soulignant de plus une dimension très corporelle du vécu humain et perceptif qui est décrit par l'écrivain-chimiste. Ainsi, Cesare Segre reconnaît dans la faim un véritable *leitmotiv* du livre, affirmant que Levi fait partie des rares écrivains

96 Cet aspect serait lié, selon Sophie Nezri-Dufour, à la volonté de Levi d'*universaliser*, malgré sa singularité, la tragédie de la Shoah : Voir : *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Firenze, La Giuntina, pp. 167ss.

97 Daniele Giglioli, *Narratore*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, cit., p. 398. En français : « quelque chose qui fait fonctionner le texte, et qui dispose autour d'elle une voix énonciatrice, un point de vue, des registres lexicaux, des choix stylistiques, et enfin tous les outils nécessaires pour la représentation littéraire ». [C'est nous qui traduisons].

qui donnent à ce thème une netteté d'image inégalable.⁹⁸ En effet, la faim joue un rôle de premier plan dans tout le livre, marquant des tournants narratifs abrupts ou coïncidant avec d'importantes digressions d'inspiration lyrique ou réflexive.

Dès le début, elle est associée à l'univers du désir et du rêve : « Eccomi dunque sul fondo. [...] Dopo quindici giorni dall'ingresso, già ho la fame regolarmente, la fame cronica sconosciuta agli uomini liberi, che fa sognare e siede in tutte le membra dei nostri corpi. [...] ». ⁹⁹ Le vécu corporel des déportés s'inscrit dans un contexte radicalement hors-norme, ne pouvant être comparé à une sensibilité normale : il s'agit d'un aspect non négligeable, et qui reviendra à maintes reprises dans tout le corpus testimonial.

Dans le rêve de faim cité plus haut, plusieurs aspects lexicaux sont à souligner. La description de la nourriture donne un ressort tout particulier au vécu perceptif, alors que l'écriture matérialise sous plusieurs angles les aliments rêvés ; elle acquiert ainsi une qualité sensorielle, à la fois visuelle, tactile, olfactive.¹⁰⁰

La nourriture a « [un] odore ricco e violento » ; ce binôme adjectival reviendra, à peine modifié, dans un poème célèbre, *Alzarsi*. Au deuxième vers, nous lisons en effet : « Sogni densi e violenti ». ¹⁰¹ Mis en exergue du second roman concentrationnaire de Levi, et puis inclus dans le recueil *Ad ora incerta*, le poème *Alzarsi* est, à nos yeux, on ne peut plus significatif car il résume magnifiquement tous les enjeux posés dans l'écriture par la question onirique. Il faudra donc y revenir. Pour le moment, notons que le récit du rêve de faim constitue encore un exemple emblématique du style de Levi, dont il révèle les poses récurrentes et les idiosyncrasies. Il convient, entre autres, de mentionner par exemple le

98 « Mai la fame fu rappresentata così icasticamente come da Levi », Cesare Segre, *Lettura di Se questo è un uomo*, cit., p. 62. En français : « Jamais la faim n'a été représentée plus incisivement que par Levi ». [C'est nous qui traduisons]. Claudio Magris est du même avis : « Due libri di Primo Levi – *Se questo è un uomo* e *La tregua* – [...] illuminano con chiarezza definitiva momenti elementari e fondamentali quali la privazione, la fame, la paura, la dignità, la morte, l'amicizia, la speranza, l'annientamento, l'incredibile forza di sopravvivere », Claudio Magris, « Epica e romanzo in Primo Levi », *Il Corriere della Sera*, 13 juin 1982, et in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, cit., p. 137. En français : « Deux livres de Primo Levi – *Se questo è un uomo* et *La tregua* – illuminent d'un jour particulier les expériences élémentaires et fondamentales de la carence, la faim, la peur, la dignité, la mort, l'amitié, l'espérance, l'anéantissement, la force de survivre ». [C'est nous qui traduisons].

99 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 31. En français : « J'ai donc touché le fond. [...] Au bout de quinze jours de Lager, je connais déjà la faim réglementaire, cette faim chronique que les hommes libres ne connaissent pas, qui fait rêver la nuit et s'installe dans toutes les parties de notre corps [...] », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 27.

100 C'est encore Fanny Déchanet-Platz qui s'est penchée sur la question de la représentation des sens et perceptions dans les récits de rêve, soulignant le rôle prédominant de la vue : Voir : *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, cit., pp. 150ss.

101 « Sognavamo nelle notti feroci / Sogni densi e violenti », *Alzarsi*, in *La tregua*, in Primo Levi, *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 213. Le poème date du 11 janvier 1946. En français : « Nous rêvions dans les nuits sauvages / des rêves denses et violents », Primo Levi, *La trêve*, traduction de Emmanuelle Genevois-Joly [1966] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 161.

« technicisme » du lexique, un héritage qui lui vient de sa formation de scientifique :¹⁰² pour Levi, le songe se comporte comme un élément chimique, « si disfa e si scinde nei suoi elementi, ma si ricompone subito dopo ».

Par sa concision élémentaire, le rêve de faim rehausse le niveau de souffrance du prisonnier. Une fois de plus, c'est la dimension de la douleur – universelle, léopardienne – qui devient la caractéristique primaire du songe. Levi l'affirme de façon très explicite en conclusion du passage suivant : « Così si trascinano le nostre notti. Il sogno di Tantalo e il sogno del racconto si inseriscono in un tessuto di immagini più indistinte: la sofferenza del giorno, composta di fame, percosse, freddo, fatica, paura e promiscuità, si volge di notte in incubi informi di inaudita violenza, quali nella vita libera occorrono solo nelle notti di febbre ».¹⁰³ Les figures d'accumulation, la ponctuation argumentative, l'analogie tirée du lexique médical : tout fait ressortir le caractère raisonnant de l'écriture de Levi. Ainsi un phénomène traditionnellement fondé sur l'illogisme – le rêve – passe au moins partiellement à travers la grille du *logos*, de la recomposition judicieuse et réfléchie offerte par le discours littéraire.

Longtemps après la fin de la guerre, l'effort perdure de contrôler et traduire en mots la douleur, la souffrance causée par le manque des biens essentiels : inextinguible, le souvenir de la faim revisite revisite le survivant de longues années après son retour à la vie normale. Dans les années 1980,¹⁰⁴ le thème du cauchemar nocturne revient à l'improviste, élaboré dans les strophes d'un autre poème célèbre, intitulé *Il superstite*. Dans ce cas, l'évocation du rêve s'enrichit d'une dimension supplémentaire, celle de la mémoire. Suspendu entre veille et sommeil, le survivant revit « I visi dei suoi compagni / [...] tinti di morte nei sonni inquieti : / A notte menano le mascelle / Sotto la mora

102 Mengaldo voit dans cette tendance à la « scientification » du lexique l'un des éléments qui enrichissent et perturbent la stabilité sobre et classique de la prose de Levi, conférant ainsi à celle-ci une vivacité et une polyphonie presque expérimentales. « Il classicismo di Levi [...] è arricchito da una forte presenza di termini delle scienze e delle tecniche », Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, introduction à *Opere*, Vol. III, *Racconti e saggi*, Einaudi, Torino, 1990 et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 195ss. En français : « Le classicisme de Levi [...] s'enrichit sensiblement des termes scientifiques et techniques ». [C'est nous qui traduisons].

103 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 60. En français : « Ainsi se traînent nos nuits. Le rêve de Tantale et le rêve du récit s'insèrent dans une trame d'images plus indistinctes : les souffrances de la journée, où entrent la faim, les coups, le froid, la fatigue, la peur et la promiscuité, se muent la nuit en cauchemars informes, d'une violence inouïe, comme on n'en peut faire, dans la vie courante, que pendant une nuit de fièvre », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 47.

104 À cette époque, quelques années avant sa mort, Levi revient explicitement sur le thème concentrationnaire, après une parenthèse de silence apparent. En effet, la narration de l'expérience de la déportation n'a jamais été abandonnée par Levi, mais elle s'impose ces années-là avec une énergie nouvelle, qui conduit l'écrivain à publier *I Sommersi e I salvati* et à composer de nouveaux poèmes « concentrationnaires ». Pour une analyse détaillée de cette question, voir encore : Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit.

greve dei sogni / Masticando una rapa che non c'è ». ¹⁰⁵ La mémoire de la souffrance subie se mêle ici à la honte du survivant ; le mouvement que le texte suggère est toujours celui d'un retour en arrière à l'horreur du camp, qui toutefois s'aggrave ici d'un sentiment de culpabilité tragique. L'image des visages « tinti di morte » n'est d'ailleurs pas nouvelle : elle était déjà apparue dans *Il sistema periodico*. En particulier, c'est dans le chapitre onze, *Cerio*, situé à la moitié du livre, que le narrateur autobiographe reparcourt son passé de déporté, se penchant à nouveau sur la description du vécu nocturne :

Lo scenario era tetro da piangere: una sola lampadina elettrica illuminava fiocamente il grande capannone di legno, e si distinguevano nella penombra, come in una vasta caverna, i visi dei compagni stravolti dal sonno e dai sogni: tinti di morte, dimenavano le mascelle, sognando di mangiare. A molti pendevano fuori dalla sponda del giaciglio un braccio o una gamba nudi e scheletrici: altri gemevano o parlavano nel sonno. ¹⁰⁶

Une fois encore, la narration du rêve devient pour Levi l'occasion d'expérimenter un transvasement de mots et de figures d'un texte dans un autre, dans un va-et-vient continu entre poésie et prose. La matière du rêve ne change guère, mais fait l'objet d'un modelage à régler au cas par cas, en montrant ainsi jusqu'à quel point le processus de l'écriture s'apparente chez Levi à une réaction chimique. Le rêve de faim permet au narrateur d'essayer tous les registres, tant tragiques que comiques, mettant ainsi en scène des épisodes pathétiques, ténébreux, émouvants ou farceurs. Par exemple, dans *Lilít e altri racconti*, recueil paru en 1981, Levi réécrit le rêve de faim sous la forme d'un dialogue presque burlesque :

– Sveglia, ragazzo: che cosa hai sognato? Ravioli, vero? E vino di Chianti: alla mensa di via dei Mille, per lire sei e cinquanta. E le bistecche, *psza crew*, bistecche di borsa nera che coprivano il piatto; gran paese l'Italia. E poi la Margherita... - [...]

105 Primo Levi, *Il superstite*, v. 5 et vv. 9-12 in Id., *Ad ora incerta, Opere*, Vol. II, cit., [1984] 1987, p. 581. En français : « Il revoit le visage de ses compagnons, / [...] Couleur de mort dans les sommeils inquiets : / La nuit, ils remuent des mâchoires / Sous la lourde injonction des songes, / Et mâchent un navet inexistant », Primo Levi, *Le survivant* in Id., *À une heure incertaine*, Paris, Gallimard, 1997, p. 88.

106 Id., *Il sistema periodico*, in *Tutti I racconti*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, [1975] 2005, p. 181. En français : « Le décor était sinistre à pleurer : une unique ampoule électrique éclairait faiblement la grande baraque de bois et l'on distinguait dans la pénombre, comme dans une vaste caverne, les visages de nos camarades, transformés par le sommeil et par les rêves : livides, couleur de mort, ils remuaient leurs mâchoires, en rêvant de manger. Beaucoup laissaient pendre hors de la couchette un bras ou une jambe, nus et squelettiques, d'autres se plaignaient ou parlaient dans leur sommeil », *Le système périodique*, traduction de André Maugé [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., pp. 409-410.

Valerio si era svegliato, e se ne stava accoccolato con un sorriso rappreso nel piccolo viso terreo.¹⁰⁷

Le désir représenté par le rêve de faim est élémentaire, essentiel ; il devient une sorte d'extension du camp lui-même. Rien d'étonnant à le voir irriguer la totalité ou presque des récits de déportation. Ici encore, le songe ne se soustrait à la structure antinomique, et la nourriture qui occupe entièrement la fantaisie du prisonnier endormi est une source tant de relief que de tourment. D'un autre côté, le rêve de faim s'unit, comme dans l'exemple précédemment cité, à la sphère du souvenir, et c'est alors la dimension du repas familial, des traditions culinaires d'autrefois, qui est mis en premier plan. Un rêve de ce type, où se juxtaposent plaisir et douleur, présent et passé, est relaté par Liana Millu, dans ses mémoires de 1947 :

Una volta a letto, parve che un fluido malefico filtrasse traverso l'alluminio impedendomi di prendere sonno. Stavo con gli occhi chiusi, ma le carote gialle, la cipolla odorosa mi tornavano continuamente davanti agli occhi e due o tre volta la mia mano tastò la gamella col desiderio violento di sollevarla. [...]

A stento riuscii a dominarmi, e il sonno benedetto venne finalmente a togliermi da quel tormento. In sogno, mi trovai con Bruna e Pinin in un gran campo di cavoli bianchi. Ne prendevo una foglia e la mettevo in bocca, ma poi si trasformava in una dolce morbida profumata fetta di panettone. Sentivo la dolcezza della pasta che si scioglieva in bocca e Pinin rideva perché era festa e le campane suonavano...¹⁰⁸

C'est dire l'essor que prend dans les œuvres *shoatiques* la dimension de la faim. En effet, cette importance nouvelle accordée à un besoin primaire met en évidence le processus d'anéantissement auquel l'homme est soumis dans les camps d'extermination, sa réduction

107 Id., *Lilith e altri racconti*, *Ibid.*, p. 585. En français : « - Réveille-toi, mon gars : de quoi tu as rêvé ? De raviolis, pas vrai ? Et de chianti : celui de la cantine de la rue des Mille, à six cent cinquante lires. Et les bifstecks, hein !, *psza crew*, les biftecks du marché noir qui débordaient de l'assiette ; ça c'était un pays, l'Italie. Et la Marguerite... », Primo Levi, *Lilith*, traduction de Martine Schruoffeneger, Paris, Liana Levi, 1987, pp. 10-11.

108 Liana Millu, *Il fumo di Birkenau* [1947], Firenze, La Giuntina, 2011, pp. 85-86. En français : « Une fois au lit, il me sembla qu'un fluide magique filtrait à travers l'aluminium, m'empêchant de m'endormir. J'avais les yeux fermés, mais les carottes jaunes et l'oignon parfumé revenaient sans cesse devant mes yeux, et à deux ou trois reprises ma main toucha la gamelle, avec le désir violent de la soulever. [...] J'avais du mal à me dominer, et le sommeil béni arriva enfin pour me sortir de ce tourment. Dans le rêve, j'étais dans un grand champ de chou blanc, avec Bruna et Pinin. J'en arrachais une feuille et je la mettais dans ma bouche, mais elle se transformait en une tranche de panettone (gâteau de Noël), moelleuse, sucrée, parfumée. Je sentais l'onctuosité de la pâte qui fondait dans ma bouche, et Pinin riait, car le temps était à la fête et que cloches sonnaient... ». [C'est nous qui traduisons].

à un être élémentaire, à un état de simplicité presque animalière. Le rêve de faim contribue en ce sens à redoubler le sens de carence propre au camp ; dans ce contexte, le pouvoir imaginaire du prisonnier semble lui aussi se rétrécir comme peau de chagrin, s'accrochant à des activités pour le moins superficielles. Ainsi, dans *La nuit*, Elie Wiesel écrit : « Je passais mes journées dans une oisiveté totale. Avec un seul désir : manger. Je ne pensais plus à mon père, ni à ma mère. De temps à autre, il m'arrivait de rêver. D'un peu de soupe. D'un supplément de soupe ». ¹⁰⁹

La vie onirique des prisonniers du camp est ainsi une vie apparemment élémentaire, où les élucubrations symboliques du songe freudien ne semblent avoir de prise. Dans ces rêves de désirs, ce qui émerge c'est plutôt le tragique d'une condition extraordinaire, où les besoins les plus essentiels à la vie font cruellement défaut, acquérant ainsi une intensité sans précédent. Dans *Aucun de nous ne reviendra*, ce motif revient avec la force de la hantise. Si dans *Se questo è un uomo*, c'est la dimension de la faim et le thème de la nourriture qui sont mis en premier plan, ici nous avons plutôt affaire à la soif. Dans les deux cas, l'écriture « reste au plus près d'un vécu élémentaire », ¹¹⁰ et s'efforce ainsi de rendre compte des tensions qui taraudent le corps et l'esprit des prisonniers.

La soif est un thème récurrent de l'œuvre delbotienne : il constitue par exemple le point focal du chapitre *Boire*, contenu dans le second volet de la trilogie d'*Auschwitz*. ¹¹¹ Le premier livre consacre également un chapitre entier au drame de la soif, exacerbé par un épisode d'angoisse nocturne. C'est en particulier à la fin du chapitre que l'allusion au « rêve » se fait plus explicite : « Il y a la soif du soir et la soif de la nuit, la plus atroce. Parce que, la nuit, je bois, je vois et l'eau devient immédiatement sèche et solide dans ma bouche. Et plus je bois, plus ma bouche s'emplit de feuilles pourries qui durcissent ». ¹¹² Il s'agit donc d'une variation du rêve de désir classique : ici, le caractère autarcique, impénétrable du rêve ne suffit pas à garantir une parenthèse de bonheur au condamné. Au contraire, il en accroît la souffrance. Plus tard, le rêve de soif cède la place à un rêve de faim, qui est raconté par l'écrivain selon un style hautement « sensoriel ». Une fois de plus, c'est surtout à travers le vécu perceptif, somatique, que le rêve advient dans la nuit et dans le texte ; le récit onirique donne ainsi à l'écriture l'occasion d'explorer ses potentialités visuelles et tactiles.

109 Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, [1958] 2007, p. 196.

110 Alain Parrau, *Charlotte Delbo, Hanna Lévy-Hass : l'expérience des camps et la question de la communauté*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 75.

111 « La nuit a été interminable. C'était atroce, ce que j'avais soif, la nuit, et je me demande encore comment j'ai vécu jusqu'au bout de cette nuit-là », Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 42.

112 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 120.

Ou bien c'est un quartier d'orange. Il crève entre mes dents et c'est bien un quartier d'orange – extraordinaire qu'on trouve des oranges ici –, c'est bien un quartier d'orange, j'ai le goût de l'orange dans la bouche, le jus se répand jusque sous ma langue, touche mon palais, mes gencives, coule dans ma gorge. C'est une orange un peu acide et merveilleusement fraîche. Ce goût d'orange et la sensation du frais qui coule me réveillent. Le réveil est affreux. Pourtant la seconde où la peau d'orange cède entre mes dents est si délicieuse que je voudrais provoquer ce rêve-là. Je le poursuis, je le force. Mais c'est de nouveau la pâte de feuilles pourries en mortier qui pétrifie. Ma bouche est sèche. Pas amère. Lorsqu'on sent sa bouche amère, c'est qu'on n'a perdu le goût, c'est qu'on a encore de la salive dans la bouche.¹¹³

Rêver d'eau et d'orange ne fait donc que ramener la dormeuse à l'horreur de sa situation sordide. Pourtant, elle poursuit ce rêve « alimentaire », elle cherche à le provoquer. Dans un premier temps, l'hypothèse formulée par Cayrol dans son essai de 1948 semble fonctionner, ainsi que la thèse freudienne sur l'assouvissement du désir. Mais, dans un second temps, le besoin vital représenté par la vision nocturne ne cesse de provoquer chez le rêveur de nouveaux tourments. La dormeuse oscille ainsi entre deux instances contraires : l'instance freudienne qui définit le contenu du rêve comme l'accomplissement d'un désir¹¹⁴ et celle qui n'arrive pas à donner libre cours aux rêves de l'eau ou de l'orange, pourtant recherchés par la dormeuse, et ramène la « pâte de feuilles pourries ».

La vie onirique des prisonniers n'est donc pas linéaire, mais oscille constamment entre souffrance et plaisir. Les rêves concentrationnaires dépassent ainsi tout schéma réducteur, toute explication simpliste, pour s'inscrire dans une phénoménologie complexe et contradictoire. En fin de compte, en représentant les rêves de désir, les écrivains du témoignage ne font que signifier une fois de plus le caractère profondément insolite de l'expérience de l'extrême, son altérité bouleversante, sa radicale étrangeté à l'univers des normes ordinaires. Le rêve s'inscrit plutôt dans un espace outrancier, défiant les règles en matière d'onirisme et désir, faisant surgir dans les textes des « règles » concurrentes, qui font d'Auschwitz le royaume de la pure « exception », pour citer les mots d'Agamben.

Ce n'est pas un hasard, en effet, si ce court-circuitage des normes, cet effondrement de la logique ordinaire, passe surtout dans le texte par les notions de faim et de soif. Dans son autobiographie romancée, Primo Levi écrit :

113 *Ibid.*, pp. 120-121.

114 « Der Traum stellt einen gewissen Sachverhalt so dar, wie ich ihn wünschen möchte; sein Inhalt ist also eine Wunscherfüllung, sein Motiv ein Wunsch », Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cit., 1900, p. 82. En français : « Le rêve expose les faits tels que j'aurais souhaité qu'ils se fussent passés; son contenu est l'accomplissement d'un désir, son motif un désir », Id., *L'interprétation des rêves*, cit., p. 110.

Noi non eravamo normali perché avevamo fame. La nostra fame di allora non aveva nulla in comune con la ben nota (non del tutto sgradevole) sensazione di chi ha saltato un pasto ed è sicuro che non gli mancherà il pasto successivo: era un bisogno, una mancanza, uno *yearning*, che ci accompagnava ormai da un anno, aveva messo in noi radici profonde e permanenti, abitava in tutte le nostre cellule e condizionava il nostro comportamento. Mangiare, procurarci da mangiare, era lo stimolo numero uno, dietro a cui, a molta distanza, seguivano tutti gli altri problemi di sopravvivenza, ed ancora più lontani i ricordi della casa e la stessa paura della morte.¹¹⁵

Protagoniste absolue de nombreux rêves, la faim des prisonniers n'est pas une faim « normale ». Par son caractère démesuré, elle marque un écart par rapport au monde

115 Primo Levi, *Il sistema periodico*, cit., pp. 489-90. En français : « Nous, nous n'étions pas normaux parce que nous avions faim. Cette faim n'avait rien de commun avec la sensation bien connue (et pas entièrement désagréable) de celui qui a sauté un repas, assuré qu'il ne manquera pas le suivant : c'était un besoin, un manque, un *yearning* – notre compagnon depuis maintenant une année, qui avait enfoncé en nous des racines profondes et permanentes, habitait dans toutes nos cellules et conditionnait notre comportement. Manger, se procurer à manger, était le stimulus numéro un derrière lequel, à très longue distance, venaient tous les autres problèmes de survie et, plus loin encore, les souvenirs de la maison familiale et la peur même de la mort », Id., *Le système périodique*, cit., p. 405. Dans un texte écrit pour un séminaire tenu à Bologne en 1961, Levi revient sur cette crise conceptuelle et sémantique qu'inspire le camp. Voir : Primo Levi, *Deportazione e sterminio di ebrei*, originellement paru dans *Storia dell'antifascismo italiano*, édition dirigée par Luigi Arbizzani et Alberto Caltabiano, Roma, Editori Riuniti, 1964, Vol. II, pp. 168-175, repris dans un recueil récemment édité par Fabio Levi et Domenico Scarpa : Primo Levi, *Così fu Auschwitz, Testimonianze 1945-1986*, con Leonardo Benedetti, édition dirigée par Fabio Levi et Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, pp. 75-82. Une fois encore, l'allusion au « rêve de Tantale » va de pair avec une réflexion sur l'effondrement du langage comme support de sens : « Non è facile fare intendere con parole che cosa sia vivere in un campo di concentramento. Ancora meno facile dirlo in breve. Si dice fame, ma è una cosa diversa dalla fame che tutti conoscono, è fame cronicizzata, e non risiede più nei visceri, ma nel cervello, è diventata un'ossessione, non la si dimentica in nessun istante della giornata ; e di notte, dal principio alla fine del sonno, non si sogna che di mangiare o, meglio, si sogna che si sta per mangiare, ma poi, come nel mito di Tantalo, qualcosa, all'ultimo istante, fa sì che il cibo scompaia. Si dice fatica ma nella vita comune nessuno sperimenta questa fatica, che è quella delle bestie da traino, è fatica più disprezzo, fatica senza scampo, senza pietà da parte di chi la impone, fatica accompagnata dalla nozione di inutilità, bestiale ed estenuante e priva di scopo. Si dice freddo, ma anche il più umile mendicante qui trova modo di coprirsi di stracci, trova un giaciglio caldo, un bicchiere di vino », *Ibid.*, p. 79. En français : « Il est difficile d'expliquer par des mots ce que signifie vivre dans un camp de concentration. Il est encore moins facile de l'expliquer succinctement. On dit *faim*, mais c'est une chose toute différente de la faim que tout le monde connaît ; c'est une obsession qui nous colle à la peau. Pendant toute la durée du sommeil, on ne rêve que de manger ; mieux, on rêve qu'on est en train de manger, et puis, comme dans le mythe de Tantale, quelque chose engloutit au dernier moment la nourriture. On dit *effort*, mais dans la vie normale personne ne connaît cet *effort*, qui est celui des bêtes de somme ; c'est un effort qui doublé de mépris, un effort irrémissible, sans issue et sans pitié de la part de ceux qui l'imposent ; c'est un effort accompagné de la notion d'inutilité, une inutilité bestiale, exténuante et sans aucun but. On dit *froid*, mais, ici, même le plus humble des mendiants trouve à se couvrir de haillons, trouve une paillasse chaude, un verre de vin ». [C'est nous qui traduisons].

ordinaire, c'est-à-dire le monde habité tant par le survivant que par le lecteur.¹¹⁶ Il s'agit d'une faim extraordinaire, à l'image de l'univers du camp. Dans les textes de Charlotte Delbo, nous trouvons une affirmation similaire, concernant la soif :

La soif, c'est le récit des explorateurs, vous savez, dans les livres de notre enfance. C'est dans le désert. [...] Mais la soif du marais est plus brûlante que celle du désert. La soif du marais dure des semaines. Les outres ne viennent jamais. La raison chancelle. La raison est terrassée par la soif. La raison résiste à tout, elle cède à la soif. Dans le marais, pas de mirage, pas l'espoir d'oasis. De la boue, de la boue. De la boue et pas d'eau.¹¹⁷

L'espace consolateur formé par la superposition des concepts et des signifiés stables est totalement aboli dans le camp. « Là-bas », les mots ne correspondent plus aux idées ; les écrivains enregistrent ainsi dans leurs œuvres l'altération du sens référentiel de concepts simples, tels que « faim » ou « soif ». D'ailleurs, dans ces œuvres, tout le processus de signification semble subir un contrecoup, chanceler sous l'effet d'une véritable crise ontologique, épistémologique, civilisationnelle. Si un message se cache dans ces songes de faim ou de soif, il renvoie sans doute à cette crise que l'expérience d'Auschwitz a induite, à l'écart qu'elle marque par rapport à « l'encyclopédie » d'un sujet ordinaire, normalement pris dans un réseau stable de sens et de signifiés. Nous voyons donc combien ces *songes* s'écartent de l'aspect somme toute conventionnel du rêve de désir, et indiquent plutôt la voie d'une altérité indissoluble, d'ordre tant discursif que conceptuel.

116 Jorge Semprún en parle également dans son premier roman concentrationnaire : « Nous buvons en silence et les copains sont en train de se rappeler mutuellement à quel point nous avons eu faim. Mais avons-nous eu faim, réellement ? Le seul dîner de ce soir a suffi pour effacer deux ans de faim atroce. Je n'arrive plus à réaliser cette faim obsédante. Un seul vrai repas, et la faim est devenue quelque chose d'abstrait. Ce n'est plus qu'un concept, une idée abstraite. Et pourtant, des milliers d'hommes sont morts autour de moi à cause de cette idée abstraite. [...] », Jorge Semprún, *Le grand voyage*, cit., p. 138.

117 Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, cit., p. 112.

*Rêver le retour, rêver au retour.**Les rêves de fugue et de liberté.*

*Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
Je l'évite partout, partout il me poursuit.
C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.*
RACINE

Dans sa typologie des rêves concentrationnaires, Jean Cayrol se penche sur un autre type de rêve de désir : le rêve qui met en scène le retour, la fugue, la reconquête de la liberté. Il en parle comme de « l'un des reflets les plus douloureux, les plus implacables, du prolongement du monde réel dans la conscience des concentrationnaires ».¹¹⁸ Cette vision nocturne se retrouve plus ou moins dans toutes les œuvres du corpus testimonial, mais revêt une importance majeure dans les textes de Levi et Delbo. Comme nous le verrons dans ce paragraphe, ce type de rêve ne fait que rendre explicite l'architecture toute entière du texte testimonial, renouant de façon métadiscursive avec ses stratégies de *mise en parole* et de *narrativisation* du vécu.

Revenons au roman de Levi. Le rêve du train, le premier de la série, s'était conclu par l'évocation d'un réveil confus, où dominait un flux nébuleux d'images et de sensations. À cette description d'un demi-sommeil hypnagogique succède un second rêve, le plus célèbre et le plus commenté¹¹⁹ de Levi. Dans cette chaîne onirique, on reconnaît par ailleurs le

118 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 793.

119 Le premier à souligner l'importance de ce rêve a été notamment Italo Calvino, auquel est attribuée la composition du texte du rabat de couverture pour l'édition Einaudi de 1958. Posé dans l'appareil paratextuel, le texte de Calvino nous illustre d'entrée de jeu l'importance de cet épisode onirique, dont il fournit une sorte de paraphrase : « C'era un sogno, racconta Primo Levi, che tornava spesso ad angustiare le notti dei prigionieri dei campi di annientamento: il sogno di esser tornati a casa e di cercare di raccontare ai famigliari e agli amici le sofferenze passate, ed accorgersi con un senso di pena desolata ch'essi non capiscono, non riescono a rendersi conto », Texte du rabat cité par Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit. En français : « Il y avait un rêve, raconte Primo Levi, qui revenait souvent tormenter les nuits des prisonniers des camps d'extermination : le rêve d'être à la maison, de raconter à la famille et aux amis toutes les souffrances subies, pour réaliser, avec une désolation totale, qu'ils ne comprennent pas, qu'ils n'arrivent pas à se rendre compte ». [C'est nous qui traduisons] D'ailleurs, Italo Calvino avait noté dès 1948, date de la première parution du livre, que le rêve raconté par Levi avait une importance et un poids esthétique et idéologique particuliers. Reprenant textuellement les mots du roman, l'article de Calvino, publié dans *L'Unità*, constitue ainsi un commentaire saisissant, avisé et clairvoyant du fameux songe de retour de Levi. L'article est à l'origine du texte qui figurera, quelques années plus tard, sur la couverture de l'édition 1958 : « C'era un sogno, racconta Primo Levi, che tornava spesso ad angustiare le notti dei prigionieri dei campi di annientamento: il sogno di esser tornati a casa e di cercar di raccontare ai famigliari e agli amici le sofferenze passate, ed accorgersi con un senso di pena desolata ch'essi non ascoltano, che non capiscono nulla di quello che loro si dice.

topos du « rêve dans le rêve », une structure classique, bien présente dans toute la littérature mondiale, mais qui a été ramenée ici par les critiques à un modèle précis, celui de la *Comédie* dantesque.¹²⁰ Le second songe qui se dévoile aux yeux du prisonnier endormi est donc un rêve de retour :

Qui c'è mia sorella, e qualche mio amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo: il fischio su tre note, il letto duro, il mio vicino che io vorrei spostare, ma ho paura di svegliarlo perché è più forte di me. Racconto anche diffusamente della nostra fame, e del controllo dei pidocchi, e del Kapo che mi ha percosso sul naso e poi mi ha mandato a lavarmi perché sanguinavo. È un godimento intenso, fisico, inesprimibile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, essi sono del tutto indifferenti: parlano confusamente d'altro fra di loro, come se io non ci fossi. Mia sorella mi guarda, si alza e se ne va senza far parola.¹²¹

Io credo che tutti gli scampati che abbiano provato a scrivere le proprie memorie su quella terribile esperienza, si siano sentiti prendere da quella pena desolata: d'aver vissuto un'esperienza che passa i limiti del dicibile e dell'umano, una esperienza che non potranno mai comunicare in tutto il suo orrore a nessuno, e il cui ricordo continuerà a perseguirli col tormento della sua incomunicabilità, come un prolungamento della pena. Per fatti come i campi d'annientamento sembra che qualsiasi libro debba essere troppo da meno per poterli reggere. [...] », Italo Calvino, « Un libro sui campi della morte. *Se questo è un uomo* », in *L'Unità*, 6 mai 1948 et in Ernesto Ferrero, *La fortuna critica*, in Id. (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., p. 306. En français : « Il y avait un rêve, dit Primo Levi, qui revenait souvent tourmenter les nuits des prisonniers des camps d'extermination : le rêve d'être à la maison, de raconter à la famille et aux amis toutes les souffrances subies, pour réaliser enfin qu'ils n'écoutent pas, qu'ils ne comprennent rien de tout ce qu'on leur dit. Je crois que tous les survivants qui ont tenté d'écrire leurs mémoires ont ressenti cette désolation totale : la sensation d'avoir vécu une expérience qui dépasse les limites du dicible et de l'humain, une expérience qu'ils ne pourront communiquer dans toute son horreur, et dont le souvenir continuera longtemps de les hanter et de les tourmenter de par son incomunicabilité, tel un prolongement de la peine. Pour des faits tels que les camps d'extermination, il semble qu'il n'y ait pas de livre en d'en supporter le poids [...] ». [C'est nous qui traduisons].

120 Dans son étude sur les variantes de *Se questo è un uomo*, Giovanni Tesio identifie dans l'une des « terzine » de l'*Enfer* le modèle sous-jacent au texte de Levi : « Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sì che quel ch'è, come non fosse, agogna, / tal mi fec'io », *Enfer*, XXX, vv. 136-138. En français : « Comme celui qui en songe voit son dommage, / et en songeant désire faire un songe, / et à ce qui est, comme si ce n'était, aspire, / ainsi me fis-je », *La Divine Comédie*, traduction de Lucien Portier, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 174. Selon Belpoliti, le parallèle avec Dante pourrait avoir été suggéré à Tesio par Levi lui-même. Voir : Giovanni Tesio, « Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo* », *Studi piemontesi*, n° 2, 1977, pp. 270-278 et in Id., (dir.), *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 173-196.

121 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 57. En français : « Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais : le sifflement sur trois notes, le lit dur, mon voisin que j'aimerais bien pousser mais que j'ai peur de réveiller parce qu'il est plus fort que moi. J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le Kapo qui m'a frappé sur le nez et m'a ensuite envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir

Cette scène est riche en suggestions et intéressante à plus d'un égard. En premier lieu, elle apparaît comme l'initiatrice d'une série thématique destinée à avoir une résonance significative au sein de l'ensemble de l'œuvre de Levi. Il s'agit en particulier du thème de la famille, du foyer, de la maison. Ce thème apparaît par exemple dans le poème en exergue du livre, *Shemà*, où l'auteur parle des « tiepide case » et d'un souvenir de « cibo caldo e visi amici » qui surgit dans l'esprit du prisonnier, s'affirmant soit comme consolation, soit comme peine supplémentaire. Dans ce dernier cas, c'est encore une douleur intolérable qui imprègne tous les niveaux du texte, une souffrance qui est désignée par le narrateur par un terme allemand, *Heimweh*. Nous lisons en effet dans le chapitre du *Ka-be*, du Krakenbau :

Heimweh si chiama in tedesco questo dolore; è una bella parola, vuol dire «dolore della casa». Sappiamo donde veniamo: i ricordi del mondo di fuori popolano i nostri sonni e le nostre veglie, ci accorgiamo con stupore che nulla abbiamo dimenticato, ogni memoria evocata ci sorge davanti dolorosamente nitida.¹²²

Le souvenir de la vie d'autrefois n'est possible que dans un espace providentiellement suspendu, l'espace fournit par le rêve ou par la fantaisie. Ce n'est que dans ces parenthèses de divagation que le prisonnier recouvre le contrôle de sa propre pensée, de ses capacités d'esprit, et parvient enfin à une sorte d'adaptation en des conditions extrêmes. Toutefois, nous retrouvons dans ces *songes-souvenirs* la dynamique qui opposait soulagement et souffrance dans les rêves précédents. Dernier rempart contre la réalité outrageuse du camp, le rêve de retour augmente, intensifie et dramatise davantage le sens de la douleur (dans *Se questo è un uomo*, les occurrences du mot « douleur » ne se comptent pas tellement elles sont nombreuses ; dans le seul passage susmentionné, nous en retrouvons 3 – « dolore, dolore, dolorosamente »). Toutefois, c'est à travers ces rêves que les prisonniers reprennent conscience de leur identité perdue, et même de leur humanité ; les songes participent ainsi pleinement à cette lutte pour le maintien de l'espèce humaine, représentée magistralement par Antelme dans son unique roman. Les rêves servent ainsi, comme Didi-Huberman l'a dit, à sauvegarder l'image de soi au sens tant psychique que social du terme : « bien que le camp soit une véritable machine à 'broyer les âmes'¹²³ – ou pour cette raison même –, son

tant de choses à raconter ; mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents : ils parlent confusément d'autre chose entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 46.

122 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 51-52. En français : « Cela se dit *Heimweh* en allemand ; c'est une belle expression, qui veut dire littéralement « mal de la maison. Nous savons d'où nous venons : les souvenirs du monde extérieur peuplent notre sommeil et notre veille, nous nous apercevons avec stupeur que nous n'avons rien oublié, que chaque souvenir évoqué surgit devant nous avec une douloureuse netteté », Id., *Si c'est est un homme*, pp. 41-42.

123 Eugen Kogon, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, traduction

office de terreur peut être suspendu dès lors que les SS acceptent ce minimum vital que constitue le temps de sommeil des prisonniers ». ¹²⁴

Dans le rêve du chapitre *Le nostre notti*, la dimension familiale est suggérée dès le début à travers les personnages de la sœur et des amis. Le thème de la maison, de l'intimité domestique, est d'ailleurs récurrent dans toute la littérature *ost-judisch*, et il a été interprété comme un signe de la judéité de Levi. Dans la tradition hébraïque orientale, au déracinement de l'éternel juif errant s'oppose la stabilité de la maison et des affects. ¹²⁵ Le foyer domestique est un refuge ; il est symbole de salut, protection et solidité, qui se dresse en opposition à l'exil éternel du peuple juif. D'ailleurs, le chapitre *Argon* de l'autobiographie de Levi, entièrement consacré à la célébration de la famille, souligne l'importance que l'auteur attribue à ce thème. La maison n'est pas seulement un lieu physique, mais aussi une entité morale, qui gagnera, dans les écrits suivants, une centralité symbolique indéniable, au point que la critique y verra une véritable « métaphore obsédante ». ¹²⁶

anonyme, Paris, La Jeune Parque, [1947] 1993, p. 399-400.

124 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 60.

125 À ce propos, voir en particulier : Paola Valabrega, *Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale*, in «Studi Piemontesi», XI, 1982, n° 2, pp. 269-310, e in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 268ss. « L'intimità familiare è caratteristica del mondo ebraico: il giudaismo affonda le sue radici nella tradizione domestica ed in essa adempie alla funzione di garanzia di fermezza esistenziale », *Ibid.*, p. 269. En français : « L'intimité familiale est caractéristique du monde juif : la judéité plonge ses racines dans la tradition domestique, gage de stabilité existentielle ». [C'est nous qui traduisons].

126 Il est fait ici allusion à la théorie psychocritique de Charles Mauron. C'est notamment Alberto Cavaglion qui en parle dans son commentaire au livre : « L'involucro è [...] la metafora ossessiva di Levi : è il guscio, la corazza, la nocchia, il nido disfatto, la casa, ossia una presenza importante in *Se questo è un uomo*, e poi ancora nel saggio *La mia casa* (« 'Abito a casa mia come abito all'interno della mia pelle' »), Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, cit., p. 185. En français : « L'enveloppe est [...] la métaphore obsédante de Levi : il s'agit de la métaphore de la carapace, de la cuirasse, de la coque, du nid détruit, de la maison, autrement dit une présence insigne dans *Se questo è un uomo*, ainsi que dans l'essai intitulé *La mia casa* : 'J'habite ma maison comme j'habite ma peau [...] » », [C'est nous qui traduisons sauf pour la citation tirée de *Le métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, 1992, p. 18]. Par ailleurs, cette image d'un lieu étroit, d'un cocon, se retrouve d'une manière récurrente dans les récits de rêve écrits par Levi. L'idée d'une spatialité restreinte, à la fois protectrice et menaçante, est présente par exemple dans un récit datant de 1949, centré sur le personnage d'un partisan. « In vacanza, pensò quasi in sogno : da quanto tempo non era più andato in vacanza ? Quando gli occhi gli si chiudevano, si sentiva come immerso in una lunga galleria stretta, scavata in una sostanza tiepida e cedevole, purpurea come la luce che penetra attraverso le palpebre chiuse », Primo Levi, *Fine del marinese, Racconti sparsi* in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 914. En français : « En vacances, pensa-t-il, comme dans un rêve : combien de temps était passé depuis ses dernières vacances ? Quand ses yeux se fermaient, il se sentait plongé dans un long tunnel étroit, creusé dans une substance chaude et malléable, pourpre comme la lumière qui filtre à travers les paupières fermées ». [C'est nous qui traduisons]. Aussi, dans un rêve *fictionnel* de *Se non ora, quando ?*, le dormeur se trouve dans un lieu étroit et étouffant, et l'image du long tunnel revient : « Lo avevano condotto giù per una scala, o forse era il pozzo di una miniera, e poi per una lunga galleria », Id., *Se non ora, quando ? In Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 395. En français : « Ils l'avaient fait descendre par un escalier, c'était peut-être un puits de mine, et puis suivre une longue galerie », Primo Levi, *Maintenant ou jamais*, traduction de

Toutefois, ce rêve est important pour une seconde raison, non moins essentielle. À travers le rêve du retour, Levi représente l'un des traits les plus importants de la vie du survivant, c'est-à-dire la crainte de n'être pas compris et la douleur qui en résulte :

Allora nasce in me una pena desolata, come certi dolori appena ricordati della prima infanzia: è dolore allo stato puro, non temperato dal senso della realtà e dalla intrusione di circostanze estranee, simile a quelli per cui i bambini piangono; ed è meglio per me risalire ancora una volta in superficie, ma questa volta apro deliberatamente gli occhi, per avere di fronte a me stesso una garanzia di essere effettivamente sveglio.¹²⁷

L'angoisse due au manque d'écoute est si forte qu'elle devient la cause du réveil. Le narrateur choisit ainsi d'interrompre son rêve. Il « retourne à la surface », comme si le rêve correspondait à un abîme et l'endormissement à une catabase. Par ailleurs, à travers cette figure, le texte de Levi semble renvoyer à une métaphore filée du patrimoine littéraire, qui affirme l'équivalence de la descente (aux enfers) et du sommeil.¹²⁸

De toute façon, la douleur qu'éprouve le rêveur est si pure et naïve qu'elle s'apparente aux souffrances enfantines. Levi revient sur cette image de la « petite enfance » dans un chapitre suivant du roman, intitulé *I fatti dell'estate*. Le narrateur y décrit deux différentes séries de souvenirs dans le camp, l'une portant sur la vie passée, l'autre sur la situation actuelle du déporté :

Conserviamo i ricordi della nostra vita anteriore, ma velati e lontani, e perciò profondamente dolci e tristi, come sono per ognuno i ricordi della prima infanzia e di tutte le cose finite; mentre per ognuno il momento dell'ingresso al campo stava all'origine di una diversa sequenza di ricordi, vicini e duri questi, continuamente confermati dalla esperienza presente, come ferite ogni giorno riaperte.¹²⁹

Roland Stragliati [1983] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 765.

127 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 57-58. En français : « Alors une désolation totale m'envahit, comme certains désespoirs enfouis dans les souvenirs de la petite enfance : une douleur à l'état pur, que ne tempèrent ni le sentiment de la réalité ni l'intrusion de circonstances extérieures, la douleur des enfants qui pleurent ; et il vaut mieux pour moi remonter de nouveau à la surface, mais cette fois-ci j'ouvre délibérément les yeux, pour avoir en face de moi la garantie que je suis bien réveillé », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 46.

128 « Il sogno sembra avere una passione discenditiva », Guido Almansi, *Introduzione à Teatro del sonno*, cit., p. 33. En français : « Le rêve semble avoir une sorte de vocation à la descente ». [C'est nous qui traduisons].

129 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 119. En français : « Les souvenirs de notre vie d'autrefois nous revenaient encore, mais vaporeux et lointains, et par là même pénétrés de douceur et de tristesse, comme le sont les souvenirs de la petite enfance et de toute chose révolue. En revanche, l'entrée au camp marquait pour chacun de nous la première étape d'une tout autre série de souvenirs, cruels et proches ceux-là, et sans cesse ravivés par l'expérience présente, comme le seraient des blessures

Une symétrie rhétorique s'esquisse alors entre ces souvenirs doux et mélancoliques, en tout point pareils aux mémoires enfantines, et la douleur pure éprouvée par le dormeur à l'issue de son rêve. Aussi la « pena desolata » qui surgit au cœur de l'existence du prisonnier va-t-elle de pair avec le sentiment de « desolazione », désolation concrète comme « la faim », qui imprègne toute l'atmosphère du camp : « così concrete la fame e la desolazione, e così irrealo tutto il resto[...] ». ¹³⁰

Le rêve du retour reviendra à plusieurs reprises au cours du livre. Dans le chapitre suivant, intitulé *Il lavoro*, Levi décrit également une scène nocturne dominée par les notes effrayantes du cauchemar habituel. La maison, la table, la narration y reviennent avec la force de l'obsession (le syntagme « di essere a casa » se répète trois fois en l'espace de deux lignes) :

Una tacita convenzione vuole che nessuno parli: in un minuto tutti dormono, serrati gomito e gomito, cascando improvvisi in avanti e riprendendosi con un irrigidirsi del dorso. Di dietro alle palpebre appena chiuse, erompono i sogni con violenza, e anche questi sono i soliti sogni. Di essere a casa nostra, in un meraviglioso bagno caldo. Di essere a casa nostra seduti a tavola. Di essere a casa e raccontare questo nostro lavorare senza speranza, questo nostro aver fame sempre, questo nostro dormire di schiavi. ¹³¹

Une version toute particulière du rêve du retour se retrouve dans le chapitre consacré à Kraus, un Juif hongrois qui n'arrive pas à s'adapter à la vie du camp. Le chapitre se clôt sur un rêve pour ainsi dire « faux », raconté par le narrateur à Kraus à la fin de la journée de travail. Après la guerre, ils se retrouvent en Italie, vivants, et Levi le reçoit chez lui, dans sa maison d'enfance :

Mi accade di fare un lungo discorso a Kraus: in cattivo tedesco, ma lento e staccato, sincerandomi, dopo ogni frase che lui l'avesse capita. Gli raccontai che avevo sognato di essere a casa mia, nella casa dove ero nato, seduto con la mia famiglia, con le gambe sotto il tavolo, e sopra molta, moltissima roba da mangiare. Ed era d'estate, ed era in Italia: a Napoli?... ma sì, a Napoli, non è il caso di sottileggiare. Ed ecco, a un tratto suonava il campanello, e io mi alzavo pieno di ansia, e andavo ad aprire, e chi si

chaque jour rouvertes », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 90.

130 *Ibid.*, p. 120.

131 *Ibid.*, p. 69. En français : « Un accord tacite veut que personne ne parle : en l'espace d'une minute, nous dormons tous, serrés coude à coude, avec de brusques chutes en avant, et des sursauts en arrière, le dos raidi. Derrière les paupières à peine closes, les rêves jaillissent avec violence, et une fois encore ce sont les rêves habituels. Nous sommes chez nous, en train de prendre un merveilleux bain chaud. Nous sommes chez nous, assis à la table. Nous sommes chez nous, en train de raconter notre travail sans espoir, notre faim perpétuelle, notre sommeil d'esclaves », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 53.

vedeva? Lui, il qui presente Kraus Páli, coi capelli, pulito e grasso, e vestito da uomo libero, e in mano una pagnotta. Da due chili, ancora calda. Allora « Servus, Páli, wie geht's? » e mi sentivo pieno di gioia, e lo facevo entrare e spiegavo ai miei chi era, e che veniva da Budapest, e perché era così bagnato: perché era bagnato, così, come adesso. E gli davo da mangiare e da bere, e poi un buon letto per dormire, ed era notte, ma c'era un meraviglioso tepore per cui in un momento eravamo tutti asciutti (sì, perché anch'io ero molto bagnato).¹³²

Le seul rêve heureux du roman est donc un rêve inventé de toutes pièces. Selon Marco Belpoliti, ce rêve serait « l'esempio di una commedia dentro la tragedia generale del Lager ». ¹³³ Il est vrai en effet que tout le passage joue sur le double registre de la tragi-comédie. Situé stratégiquement à la fin du chapitre, le rêve semblerait correspondre à une parenthèse de bonheur et de soulagement. Toutefois, la conclusion soustrait le texte à toute possibilité de rédemption et ramène le lecteur à la dimension irréparablement angoissante du camp. Ce glissement d'un pôle positif, de calme et de libération apparentes, à un pôle négatif, qui rétablit la toute-puissance du camp, se reflétera à l'identique, comme nous le verrons, dans l'*explicit* de *La tregua*. Répétons-le une fois de plus, il n'y a aucune possibilité de sauvetage ou de consolation définitive pour Levi : « Povero sciocco Kraus. Se sapesse che non è vero, che non ho sognato proprio niente di lui, che per me anche lui è niente, fuorché in un breve momento, niente come tutto è niente quaggiù, se non la fame dentro, e il freddo e la pioggia intorno ». ¹³⁴

Toujours est-il que ce rêve entièrement « fictif » corrobore les apports du rêve « réel »

132 *Ibid.*, pp. 138-139. En français : « Je me mis à faire un long discours à Kraus : en mauvais allemand, mais en parlant lentement, en détachant les mots, et en m'assurant après chaque phrase qu'il avait bien compris. Je lui racontai que j'avais rêvé que j'étais chez moi, dans ma maison natale, assis en famille, les jambes sous la table, et qu'il y avait sur cette table une énorme quantité de choses à manger. C'était l'été, et on était en Italie : à Naples ?... mais oui, à Naples, ce n'est pas le moment de se perdre en subtilités. Et voilà que soudain on sonnait à la porte, je me levais très inquiet et j'allais ouvrir, et qui est-ce que je trouvais ? Lui, notre Kraus Páli ici présent, propre, gras, avec des cheveux et des vêtements d'homme libre, une miche de pain à la main. Une miche de deux kilos, encore chaude. Alors je lui disais : « *Servus, Páli, wie geht's ?* » et je me sentais tout joyeux ; je le faisais entrer et j'expliquais à ma famille qui il était, qu'il venait de Budapest, et pourquoi il était aussi trempé : parce qu'il était trempé exactement comme maintenant. Puis je lui donnais à manger et à boire, et un bon lit pour dormir, car il faisait nuit, mais l'air était si merveilleusement tiède qu'en un instant nous étions complètement secs (oui, parce que moi aussi j'étais tout trempé) », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 104.

133 Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 121. En français : « l'exemple d'une comédie dans la tragédie générale du Lager ». [C'est nous qui traduisons].

134 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 139. En français : « Pauvre naïf ! Pauvre Kraus ! S'il savait que ce n'est pas vrai, que je n'ai jamais rêvé de lui, qu'il ne m'est rien et n'a jamais rien été pour * moi, sinon l'espace d'un court moment ; rien comme tout ce qui nous entoure ici n'est rien, sauf la faim dans le corps, et le froid et la pluie sur nous », Id., *Si c'est est un homme*, cit., pp. 104-105.

contenu dans le chapitre des *Nostre notti* : le désir de revenir chez soi, l'aspiration à la liberté, les souvenirs de la vie d'autrefois.¹³⁵

Que signifie donc ce rêve ? Faut-il le lire à l'instar d'un rêve freudien d'autopunition ? Ou encore comme une phobie nocturne mettant en scène l'objet du désir d'une façon carrément insupportable ? Ce rêve est significatif à maints égards, mais un aspect en particulier revêt des implications lourdes de sens pour notre propos. C'est en effet par la voie de ce songe que Levi semble décrire le cheminement qui conduit de l'expérience à l'écriture. Le récit de rêve devient enfin une sorte de *mise en abyme* de l'acte créatif. D'une certaine manière, le rêve est une capsule, la matrice de *Se questo è un uomo*. Il en anticipe la raison générative, acheminant le texte vers sa genèse. Le récit de rêve correspond chez Levi à un repli métadiscursif. Narration d'une narration, le rêve nous fait pénétrer dans la logique secrète du texte, et l'écriture du « for intérieur » nous fait ainsi accéder à l'intériorité de l'écriture.

Le rêve est en définitive un miroir dans lequel se reflète le discours, et ce processus de *mise en abyme* n'est pas sans rappeler d'autres *songes littéraires* célèbres qui inscrivent un mouvement circulaire au cœur de leur texte-cadre. Ainsi, par exemple, au chant IX du *Purgatoire*, Dante voit ses tâches futures lui apparaître dans un rêve. Le texte de Levi retient au moins deux aspects de ce récit onirique : le premier correspond à la description d'un réveil brusque et effrayé (« che mi scoss'io, sì come da la faccia / mi fuggì 'l sono e diventà ismorto, / come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia »)¹³⁶ ; le deuxième est justement cette idée de la *mise en abyme*, qui fait du récit de rêve une sorte de blason. Réécriture du mythe

135 Dans le contexte tout différent de son autobiographie fictionnelle, *Il sistema periodico*, le rêve joue encore le rôle de catalyseur mémoriel. Par exemple, dans le chapitre intitulé *Zolfo*, Levi décrit la demi-sommeil de Lanza, un manoeuvre d'usine qui s'assoupit pendant sa garde de nuit. Dans cette description, Levi fait montre d'une grande qualité introspective qui calque le passage progressif de la conscience d'un état de veille à un demi-sommeil confus et rêveur : « Lanza stava vicino al fuoco, e poiché, col tepore, il sonno ricominciava a premere, gli permise di invadere dolcemente qualcuna delle camere della sua coscienza », Primo Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 510. En français : « Lanza se tenait près du feu et comme, avec la tiédeur, le sommeil revenait, plus pressant, il lui permit d'envahir doucement une des chambres de sa conscience », Id., *Le système périodique*, cit. pp. 420. Pour Lanza comme pour le prisonnier du camp, rêver équivaut à évoquer des souvenirs lointains : reviennent, ainsi, les thèmes de la famille (« la moglie, il figlio ») et des aliments (« l'osteria ») : « [...] Lanza gustava il soave riposo, e si abbandonava alla danza di pensieri e d'immagini che prelude al sonno, pur evitando di lasciarsene sopraffare. Faceva caldo, e Lanza vedeva il suo paese: la moglie, il figlio, il suo campo, l'osteria. Il fiato caldo dell'osteria, il fiato pesante della stalla », *Ibid.* En français : « « Lanza goûtait la douceur du repos et s'abandonnait au ballet de pensées et d'images qui prélude au sommeil, tout en évitant d'y sombrer. Il faisait chaud, et Lanza voyait son village : sa femme, son enfant, son champ, l'auberge. L'haleine chaude de l'auberge, l'haleine lourde de l'étable », Primo Levi, *Le système périodique*, cit., p. 420.

136 *Divina Commedia, Purgatorio*, IX, vv. 40-42. En français : « que je m'éveillai, et comme de mon visage / s'enfuit le sommeil, je devins blême / tel un homme que l'épouvante glace », *La Divine Comédie*, cit., p. 237.

de Ganymède, le rêve dantesque combine le souvenir du début du voyage à la prophétie des événements futurs : et, ce faisant, comme Jacqueline Risset le fait remarquer, ce songe « traccia un'immagine *en abyme* dell'intera *Commedia* ». ¹³⁷

Un autre modèle sous-jacent à l'œuvre de Levi – qu'il soit conscient ou non – est constitué par le grand roman italien du siècle passé, *I promessi sposi*. Dans cette œuvre, où la dimension du nocturne est explorée dans tous ses détails, c'est en particulier le rêve de Don Rodrigo ¹³⁸ qui occupe une place centrale : comme dans le rêve de *Se questo è un uomo*, l'épisode préfigure et condense les événements futurs, et fait du drame de la conscience le déclencheur de la narration. Par ailleurs, le rêve du petit seigneur partage un autre élément avec le songe du prisonnier : dans les deux cas, les sujets rêvés parlent, « hurlent », mais ils sont complètement ignorés par les autres personnages, qui font la sourde oreille face à leur détresse : « Guadava i circostanti; [...] – Largo canaglia! – gli pareva di gridare [...] Ma nessuno di quegli insensati dava segno di volersi scostare, e nemmeno d'aver inteso ». ¹³⁹ Par son éloquence, son pathétisme, son positionnement à l'intérieur du livre, ce songe est un véritable « dramma nel dramma » : comme l'écrit Ezio Raimondi, ce songe littéraire résume d'une manière saisissante « tutto il romanzo » et constitue « una delle tante *mise en abyme* che un romanzo, che gioca fatalmente su se stesso, deve per forza proporre ». ¹⁴⁰ Il s'agit d'un constat lourd d'implications, dont il faudra assurément tenir compte : dans la grande tradition littéraire, le récit de rêve est toujours un moment où l'énergie dramatique d'un texte atteint son paroxysme, et où se reflètent – comme dans un microcosme – les éléments du macrocosme que constitue l'œuvre dans sa globalité.

Les rêves prennent donc, chez Levi, des valeurs complexes. Ils sont étroitement liés au besoin de raconter et à la terreur de n'être pas cru ou compris. Comme beaucoup d'autres témoignages, *Se questo è un uomo* est en effet un livre qui met en scène son origine, et souligne à plusieurs reprises la nécessité pour les survivants revenus du camp, de prendre la parole, de raconter, d'être écoutés. En cela, Levi ne s'écarte pas de Robert Antelme,

137 Jacqueline Risset, « *Colui che somniando vede* »: il nucleo oscuro dell'esperienza, in Arturo Mazzarella, Jacqueline Risset (dir.), *Scene del sogno*, Roma, Artemide Edizioni, 2003, p. 105. En français : « il trace une image *en abyme* de la *Comédie* tout entière ». [C'est nous qui traduisons].

138 Il s'agit du rêve contenu dans le chapitre XXXIII de l'édition finale du roman.

139 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, [1842] 1985, p. 593. En français : « Il promena ses regards étonnés sur son entourage ; [...] Alors il leur criait : – Retirez-vous, misérables ! – [...] Aucun de ces malheureux ne semblait se mouvoir, ni même l'entendre », *Les fiancés*, traduction de Auguste de Tillemont, Paris, De Soye et Bouchet, 1856, p. 462.

140 Ezio Raimondi, « *Il sussurro fantastico* »: « *Gli occhi della mente* » (dall'Alfieri a Manzoni) in Vittore Branca, Carlo Ossola, Solomon Resnik, *I linguaggi del sogno*, cit., p. 450. En français : « Le rêve est littérairement un drame dans le drame. D'une certaine manière, il correspond à tout le roman, raconté à la fin de la vie de Don Rodrigo. Il est [...] l'une des nombreuses *mises en abyme* proposées par un roman qui se recroqueville fatalement sur lui-même ». [C'est nous qui traduisons].

qui parle d'une « véritable hémorragie d'expression » chez les ex-déportés. Au début de *L'Espèce humaine*, il raconte : « Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. [...] Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle ». ¹⁴¹

Le devoir de témoigner s'impose à Levi avec l'urgence d'un besoin naturel, physique : présent dans toutes les œuvres de son corpus, ce besoin revient avec la force de l'évidence et s'accompagne toujours d'un autre thème-clé, celui de l'écoute. Dans son second roman concentrationnaire, par exemple, Levi écrit : « Avevo una valanga di cose urgenti da raccontare al mondo civile: cose mie ma di tutti, cose di sangue, cose che, mi pareva, avrebbero dovuto scuotere ogni coscienza sulle sue fondamenta ». Et aussi : « Mi sembrava che ognuno avrebbe dovuto interrogarci, leggerci in viso chi eravamo, e ascoltare in umiltà il nostro racconto ». ¹⁴² La nécessité de raconter est décrite en termes « physiologistes », presque médicaux, dans un texte écrit en 1947, et publié dans la revue *L'Italia che scrive* :

Se non di fatto, come intenzione e come concezione, il mio libro è nato già fin dai giorni del campo di concentramento. Il bisogno di raccontare «agli altri», di fare «gli altri» partecipi, aveva assunto tra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. ¹⁴³

Une analogie idéologique, thématique, même lexicale se dessine entre le besoin « naturel » et « violent » de raconter et les rêves (« denses et violents ») du *Lager*. Dans les deux cas, il s'agit d'un phénomène naturel, physique, biologique et donc « élémentaire » qui prend dans le texte un rôle de premier plan, laissant surgir – bien que de façon contrastée – le

141 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, [1947] 1957, p. 9.

142 Primo Levi, *La tregua*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 258 et p. 420. En français : « J'avais une masse de choses urgentes à raconter au monde civilisé : choses privées mais universelles, choses de sang qui auraient dû, me semblait-il, ébranler toutes les consciences dans leurs fondements » ; « Il me semblait que chacun d'eux aurait dû nous interroger, déchiffrer notre identité sur notre visage et écouter humblement notre récit », Id., *La trêve*, traduction d'Emmanuelle Genevois-Joly [1966] in Primo Levi, *Œuvres*, cit., p. 193 et p. 306.

143 Le texte de l'auto-présentation du roman, originellement paru dans *L'Italia che scrive*, 1 octobre 1947, est cité par Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 39. En français : « Mon livre est né – au moins dans les intentions et dans la conception, sinon dans les faits, – dès les jours du camp de concentration. Le besoin de raconter 'aux autres', de partager avec eux [notre expérience], avait atteint chez nous, avant et après la libération, le caractère d'une impulsion immédiate et violente, qui rivalisait en fait avec d'autres besoins élémentaires ; le livre a été écrit pour satisfaire ce besoin ; en premier lieu, donc, à des fins de libération intérieure ». [C'est nous qui traduisons].

thème du soulagement, du pouvoir thérapeutique tant de la narration que du rêve.¹⁴⁴ Il faudra insister particulièrement sur cet aspect.

Dans les rêves de retour de Levi, c'est la joie du récit qui émerge, avec la contraignante nécessité des besoins élémentaires. Dans le poème en épigraphe, *Alzarsi*, une continuité se fait jour entre les différents pôles du désir. Une continuité qui tisse entre les thèmes du retour, du récit et de la faim une vaste toile d'alliances esthétiques et conceptuelles : « Sognavamo nelle notti feroci / sogni densi e violenti / sognati con anima e corpo : / tornare, mangiare, raccontare ». En premier lieu, il convient de souligner sans doute que l'insistance majeure de Levi porte, dans ces représentations du rêve, sur un aspect non seulement « spirituel », mais aussi corporel. Les rêves sont rêvés avec « anima e corpo », et ils peuvent produire chez le dormeur un « godimento [...] fisico ». Par-delà cette tension moins psychologique que physiologiste, le rêve de Levi se caractérise aussi par l'attention qu'il prête à « l'oralité ». Grâce à sa double fonction (articuler des mots et ingurgiter la nourriture), la bouche occupe une place de choix dans le scénario onirique : toute l'action du rêve s'organise ainsi sous l'action catalysante de l'oralité.¹⁴⁵ Le rêve de faim et le rêve du retour se trouvent sur le même niveau : dans les deux cas, Levi raconte une exigence primordiale, d'un besoin physique, qui porte le désir à un niveau d'expression élémentaire, convoquant dans le texte les figures de la corporalité.

Mais notons ici que le rêve devient une sorte de préfiguration de l'acte narratif : c'est à

144 Levi est revenu à plusieurs reprises sur le thème de l'écriture comme « thérapie » dans les années qui suivirent sa libération. Dans le *Système périodique*, ainsi que dans une interview de 1975, il l'affirme ouvertement : « Sentivo più ancora che nel Lager l'offesa che avevo ricevuto, e capivo che l'unico modo di salvarmi era raccontare. Lo scrivere è stato un atto di liberazione ; se non avessi scritto, probabilmente sarei rimasto un dannato in terra », Primo Levi, interview accordée à Giorgio De Rienzo, citée par Marco Belpoliti, *Ibid.*, p. 24. En français : « Plus encore que dans le camp, je sentais l'offense subie et je comprenais que le seul moyen de me sauver était de raconter. Écrire a été un acte de libération ; si je n'avais pas écrit, je serais sans doute encore un damné sur la terre ». [C'est nous qui traduisons].

145 Marco Belpoliti a interrogé cette alliance entre les thèmes du récit et de la nourriture à travers le prisme de l'œuvre kafkaïenne : suivant en cela l'interprétation proposée par Deleuze et Guattari, il note combien ces thèmes semblent aller de pair dans l'œuvre de Primo Levi. Le trio verbal constitué par « tornare, mangiare, raccontare » indiquerait ainsi une tentative de « reterritorialisation », tentative qui toutefois échoue, parce que Levi « resta per tutta la vita un nomade », Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 444. En français : « reste toute sa vie un nomade ». De toute façon, dans l'œuvre de l'écrivain piémontais, « si riscontra in modo evidente quello che i due autori dicono di Kafka, e che cioè la lingua compensa la sua deterritorializzazione rispetto al cibo con una riterritorializzazione del senso. È probabile che in questo modo si possa leggere tutto il tentativo di una oralità-racconto (ma anche scrittura-racconto) di Levi, che cerca di restituire un senso all'insensatezza delirante della deportazione », *Ibid.*, p. 445. En français : « on constate ce que les deux auteurs français avaient dit à propos de Kafka, c'est-à-dire que la langue compense sa déterritorialisation par rapport aux aliments avec une reterritorialisation du sens. C'est sans doute sous cet angle qu'il faut considérer la tentative de Levi de produire un oralité-récit (ou une écriture-récit), qui cherche à restituer du sens à l'illogisme délirant de la déportation ». [C'est nous qui traduisons].

travers le rêve que le sujet qui *vit* se fait *narrateur*, puis *écrivain*,¹⁴⁶ et enfin écrivain. Le rêve possède ainsi une force constituante, il investit le sujet d'une tâche fondamentale, celle de narrer, de témoigner. Par son repli métanarratif, le rêve crée le témoin, et partant, l'écrivain.

Sous cet aspect, les romans de Levi apportent aux rêves une plus-value. Ces cadres oniriques mettent en effet l'accent sur une dimension ancienne, presque archétypale, de la narration et, ce faisant, dévoilent la racine « orale » des œuvres testimoniales futures. Une fois de plus, dans la représentation du rêve Levi s'avère un écrivain plus anthropologue que psychologue. À travers le filtre de la vision onirique, l'auteur nous indique une dimension essentielle du récit, encore basée sur l'échange et l'écoute collective : comme dans le mémorable essai benjaminien du *Conteur*, Levi retrace l'origine de son livre dans le besoin « corporel » de raconter, de partager son expérience à travers la parole. Dans son rêve de retour, le personnage rêvé fait figure de conteur classique, c'est-à-dire d'homme de *bon conseil* qui cherche à communiquer une expérience de vie, poursuivant son histoire. À travers ce prisme onirique, le livre renoue avec ses origines. Tous les ingrédients d'une narration véritablement archétypique y sont présents : un émetteur et un destinataire,¹⁴⁷

146 Dans le chapitre consacré au travail dans le laboratoire, Levi raconte avoir commencé à écrire sur un petit cahier « quello che non saprei dire a nessuno » : ainsi, le roman met en scène sa propre genèse.

147 Dans les œuvres de Levi, « l'art de raconter » s'accompagne toujours de « l'art d'écouter ». Cela témoigne donc de la valeur puissamment dialogique que l'auteur assigne à la narration : les histoires narrées ne prennent leur sens que dans l'échange actif entre narrateur et auditeur. Par ailleurs, c'est cet aspect qui a conduit les critiques à proposer quelques rapprochements théoriques entre Primo Levi et Walter Benjamin. Parmi le vaste corpus des œuvres de Levi, il est important de citer le roman *La chiave a stella*. Fondé – de manière très benjaminienne – sur un « échange d'expériences » entre deux personnages (d'une part le chimiste « Levi », de l'autre l'ouvrier Faussonne), le roman correspond donc à la transcription d'un véritable dialogue. Mais la complexité et le « dialogisme » du texte ne se limitent pas à ce seul aspect. Sorte d'archéologie du soi – du devenir narrateur et puis écrivain de Levi –, *La chiave a stella* est aussi un petit traité sur l'art de raconter/écouter des histoires : « [...] se non ci fossero delle difficoltà ci sarebbe poi meno gusto dopo a raccontare ; e raccontare, lei lo sa, anzi, me lo ha perfino detto, è una delle gioie della vita » ; « Infatti, come c'è un'arte di raccontare, solidamente codificata attraverso mille prove ed errori, così c'è pure un'arte dell'ascoltare, altrettanto antica e nobile, a cui tuttavia, che io sappia, non è stata mai data norma. Eppure, ogni narratore sa per esperienza che ad ogni narrazione l'ascoltatore apporta un contributo decisivo: un pubblico distratto od ostile snerva qualsiasi conferenza o lezione, un pubblico amico la conforta; ma anche l'ascoltatore singolo porta una quota di responsabilità per quell'opera d'arte che è ogni narratore: [...] », Primo Levi, *La chiave a stella*, in Id., *Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 144 e p. 34. En français : « s'il n'y avait pas de difficultés, après on aurait moins de plaisir à raconter ; et raconter, vous le savez bien, vous me l'avez même dit, c'est une des joies de la vie » et « En fait, ainsi qu'il existe un art de conter solidement codifié par des milliers d'essais et d'erreurs, il existe également un art d'écouter, tout aussi ancien et estimable, duquel toutefois, pour autant que je sache, les règles n'ont jamais été définies. Pourtant, toute personne qui parle ou raconte sait par expérience que l'auditeur apporte une contribution décisive à ce qu'elle lui dit : un public distrait ou hostile affaiblit n'importe quelle conférence ou leçon, alors qu'un public amical les vivifie. Mais même l'auditeur, en tant qu'individu, a une part de responsabilité dans cette œuvre d'art qu'est tout récit [...] », Primo Levi, *La clé à molette*, traduction de Roland Stragliati [1980] in Levi, *Œuvres*, cit. p. 572 et p. 493.

une situation élémentaire et un écart par rapport à cette norme, et enfin la nécessité que le publique sanctionne, par sa présence et sa capacité d'écoute, la véridicité de ce récit. À travers cette narration « primitive », le rêveur se charge d'entretenir la continuité d'une aventure, élevant ainsi son expérience au statut d'épopée, ou de communauté de destin. Pourtant, cette tentative se solde par un échec : il est impossible d'intégrer l'expérience au sein d'une communauté, d'un savoir collectif, partagé. L'éthique de l'écoute qui soutient l'édifice testimonial se voit donc contestée de l'intérieur : le livre expose ainsi sa crise, ses points de faiblesse, comme c'était le cas pour les procédés de déréalisation et de falsification de la vérité testimoniale. Dans ce songe, le refus d'écouter le survivant ne dénote pas seulement un manque de courtoisie, mais entraîne aussi un rejet de la reconnaissance mutuelle qui constitue la base même de toute narration. À travers ce rêve complexe, le livre met en scène non seulement ses racines, mais aussi ses risques, ses fractures, ses courbes de fragilité.

Magnifiquement résumé dans l'épigraphe du *Système périodique*,¹⁴⁸ la « joie » du récit est l'une des clés essentielles pour parvenir à comprendre l'œuvre de Levi : elle en constitue sans doute la racine, le centre de gravitation, mais se complique toutefois d'un aspect sombre, d'une négativité décisive, d'une souffrance si intense qu'elle en devient pour ainsi dire corporelle. Dans son autobiographie fictionnelle, par exemple, Levi décrit ses premières tentatives d'écriture, au lendemain de la libération, en des termes spécifiquement somatiques : « Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro ». ¹⁴⁹ L'acte de création s'unit donc à un état de douleur physique, à un *pâtir* de l'âme et du corps. Phénomène suspendu entre les deux dimensions du *soma* et de l'*esprit*, le rêve se prête particulièrement bien à la représentation de cette condition. Dans le scénario onirique, le narrateur parvient enfin à regrouper tous les éléments de cette expérience : il « godimento fisico » du retour et du récit, la peine de n'être pas cru ou entendu, la « souffrance » de la narration. Le rêve du

148 L'épigraphe du cinquième livre de Levi correspond au proverbe yiddish « Ibergékúmene tsòres iz gut tsu derséyln », traduit en italien par : « È bello raccontare i guai passati ». Nous retrouvons le même aphorisme dans le roman *Se non ora, quando ?* : « [...] ma la maggior parte dei gedalisti, e fra questi Mendel e Gedale stesso, ebbero fiducia in lui e raccontarono le imprese della banda e le loro vicende personali, perché, come si dice: "Ibergékúmene tsòres iz gut tsu derséyln", è bello raccontare i guai passati. Il proverbio vale in tutte le lingue del mondo, ma in jiddisch suona particolarmente appropriato », Primo Levi, *Se non ora, quando?*, in Id., *Opere*, Vol. II, cit., p. 468. En français : « Mais la plupart des gédalistes, dont Mendel et Gédal lui-même, lui firent confiance et lui racontèrent les exploits du groupe et leurs aventures personnelles, car, comme on dit : *Ibergékúmene tsòres iz gut tsu dertséyln*, ça fait du bien de raconter ses malheurs passés. Le proverbe vaut dans toutes les langues du monde, mais il convient on ne peut mieux en yiddish », Primo Levi, *Maintenant ou Jamais*, cit., p. 821.

149 Primo Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 501. En français : « J'écrivais des poésies brèves et pleines de sang, je racontais, comme pris de vertige, de vive voix et par écrit, si bien que peu à peu, il allait en naître un livre », Id., *Le systèmes périodique*, cit., p. 413.

retour masque ainsi, chez Levi, une symptomatologie de la création, le parcours qu'il a dû traverser pour accomplir sa tâche de témoin.

Par ailleurs, se concluant par un brusque réveil, la scène du rêve introduit dans le texte une dernière réflexion, concernant l'aspect collectif du vécu onirique au camp :

Il sogno mi sta davanti, ancora caldo, e io, benché sveglio, sono tuttora pieno della sua angoscia: e allora mi ricordo che questo non è un sogno qualunque, ma che da quando sono qui l'ho già sognato, non una ma molte volte, con poche variazioni di ambiente e di particolari. Ora sono in piena lucidità, e mi rammento anche di averlo già raccontato ad Alberto, e che lui mi ha confidato, con mia meraviglia, che questo è anche il suo sogno, e il sogno di molti altri, forse di tutti. Perché questo avviene? Perché il dolore di tutti i giorni si traduce nei nostri sogni così costantemente, nella scena sempre ripetuta della narrazione fatta e non ascoltata?¹⁵⁰

Le dormeur observe initialement le rêve de l'extérieur ; le texte enregistre la dégradation de la conscience d'un état d'assoupissement confus – une obnubilation qui frôle encore les frontières du rêve – à un état de veille complète (« Ora sono in piena lucidità »). Le rêve se prolonge au-delà du seuil du sommeil, et la sensation d'angoisse déborde ainsi de l'espace rétréci de la vision nocturne. Il faut également noter que Levi décrit le rêve comme quelque chose de matériel, qui produit une perception tactile : c'est un rêve « chaud ».¹⁵¹ Mais ce qu'il convient de faire remarquer dans ce passage c'est la dimension collective du rêve. Rejetant ainsi l'interprétation classique, qui fait du rêve le royaume de la pure singularité, l'auteur souligne la dimension collective de cette vision troublante. La douleur du jour se reflète dans le vécu nocturne, et il y a donc un lien entre les conditions particulières – historiques et sociales – dans lesquelles les prisonniers se trouvent, et leur monde intérieur.

Selon la critique, ce rêve de retour constitue un véritable « rêve extrême » :¹⁵² juxtaposé à un second rêve, contenu dans le roman de la *Tregua* – et auquel nous consacrerons plus loin un commentaire spécial –, il représente la courbe d'évolution du vécu biographique

150 Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 58. En français : « Mon rêve est là devant moi, encore chaud, et moi, bien qu'éveillé, je suis encore tout plein de son angoisse : et alors je me rappelle que ce rêve n'est pas un rêve quelconque, mais que, depuis mon arrivée, je l'ai déjà fait je ne sais combien de fois, avec seulement quelques variantes dans le cadre et les détails. Maintenant je suis pleinement lucide, et je me souviens également de l'avoir déjà raconté à Alberto, et qu'il m'a confié, à ma grande surprise, que lui aussi fait ce rêve, et beaucoup d'autres camarades aussi, peut-être tous. Pourquoi cela? Pourquoi la douleur de chaque jour se traduit-elle dans nos rêves de manière aussi constante par la scène toujours répétée du récit fait et jamais écouté ? », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 46.

151 De la même manière, Alessandro Manzoni avait parlé de « sogni caldi » dans la première ébauche du roman des *Fiancés*, intitulée *Fermo e Lucia*. Là, il s'agissait en particulier des « sogni caldi e arditissimi della pubertà », Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, Milano, Mondadori, [1827] 2002, p. 201.

152 Voir en particulier Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, p. 192.

du prisonnier-survivant, définissant ainsi les termes – premier et dernier – de la narration autobiographique.

L'importance que cet épisode onirique prend aux yeux de l'auteur lui-même est d'ailleurs indéniable. Le fait que Levi y revienne à plusieurs reprises au cours des années en fait foi. Dans un article écrit en 1975 et publié dans *La Stampa*, par exemple, il en fournit une sorte de paraphrase non narrative. Une fois encore, l'attention est toute portée sur le devoir de témoigner :

Ora siamo ridotti a qualche decina: forse siamo troppi pochi per essere ascoltati, ed inoltre abbiamo spesso l'impressione di essere dei narratori molesti; talvolta, addirittura si avvera davanti a noi un sogno curiosamente simbolico che frequentava le nostre notti di prigionia: l'interlocutore non ci ascolta, non comprende, si distrae, se ne va e ci lascia soli. Eppure raccontare dobbiamo: è un dovere verso i compagni che non sono tornati, ed è un compito che conferisce un senso alla nostra sopravvivenza. A noi è accaduto (non per nostra virtù) di vivere un'esperienza fondamentale, e di apprendere alcune cose sull'Uomo che sentiamo necessario divulgare.¹⁵³

L'allusion au rêve permet à l'auteur de revenir sur un thème qui lui est cher, et dont la vocation consiste à définir un plan d'action sur l'ensemble de ses réflexions. Dans tout son corpus, et particulièrement dans les textes collatéraux (conférences, articles de journal, dépositions judiciaires), Levi souligne l'importance du thème du « silence » : « silenzio del mondo civile, [...] della cultura, [il] nostro silenzio ».¹⁵⁴ Par « silence », Levi désigne l'indifférence réservée à l'événement de la Shoah par la société contemporaine. La peine causée par l'insensibilité « de la sœur » et des « amis » dans son rêve ne cesse de tarauder le survivant, et atteint une dimension supérieure, systémique : elle devient un problème

153 Primo Levi, « Così fu Auschwitz », *La Stampa*, 9 février 1975, repris dans *Così fu Auschwitz, Testimonianze 1945-1986*, cit., p. 114. En français : « Maintenant, nous ne sommes qu'une dizaine : peut-être que nous sommes trop peu nombreux pour être entendus, et nous avons aussi souvent l'impression d'être des narrateurs irritants ; parfois, devant nos yeux, un rêve curieusement symbolique, et fréquent dans nos nuits de captivité, devient réalité : l'interlocuteur ne nous écoute pas, il est distrait, il disparaît et nous laisse tout seuls. Pourtant, il nous faut raconter : il s'agit d'une obligation envers ceux qui ne sont pas revenus, et d'une tâche qui confère du sens à notre survie. Nous qui avons vécu une expérience fondamentale (non par vertu), nous devons maintenant faire connaître ce que nous avons appris sur l'Homme ». [C'est nous qui traduisons].

154 La citation est tirée d'un article intitulé « Anniversario », originellement paru dans *Torino. Rivista mensile della Città e del Piemonte*, n° 4, XXXI, 1955, pp. 53-54, repris dans *Così fu Auschwitz, Testimonianze 1945-1986*, cit., pp. 51-53. Pour la citation, voir en particulier : « Ma che dire del silenzio del mondo civile, del silenzio della cultura, del nostro stesso silenzio, davanti ai nostri figli, davanti agli amici che ritornano da lunghi anni di esilio in lontani paesi ? [...] », *Ibid.*, p. 52. En français : « Mais que dire du silence de la société civile, du monde de la culture, de notre propre silence face à nos enfants, face aux amis qui reviennent après de longues années d'exil dans des pays étrangers ? [...] ». [C'est nous qui traduisons].

éthique et social. Au besoin et au devoir de narrer (« Parlare bisogna ») s'oppose ainsi, d'une façon tragiquement récurrente, la tentation du silence, de la censure, de l'indifférence (« Pure il silenzio prevale »).¹⁵⁵

D'ailleurs, le topos du silence est récurrent, comme nous le savons, dans toute l'œuvre de Primo Levi, et notamment dans les épisodes oniriques. L'absence de bruit imprègne par exemple toute l'atmosphère du rêve de retour dans l'adaptation théâtrale de *Se questo è un uomo*, écrite en 1966. Ici, ce sont les didascalies qui matérialisent le monde intérieur du personnage. On voit ainsi apparaître la mère, le père, la sœur, assis en silence tout autour d'une table. L'installation prend immédiatement la forme du « souvenir enfantin », qui ramène le dormeur dans l'espace archétypal du foyer, de l'autel domestique. Dans ce cas, le rêve ne se présente que sous forme de « scénographie », et puis de dialogue muet. Cette parenthèse onirique devient en effet l'occasion d'intégrer dans le scénario une portion de narration pure, c'est-à-dire un texte diégétique destiné à prendre corps sur scène non pas sous forme de mots, mais en un jeu purement visuel : la mise en scène du rêve s'assimile ainsi tant à la gestuelle des acteurs, qu'à l'entour-décor global, et se caractérise par la mutation des ombres en lumières et vice-versa – nous retrouvons là, par ailleurs, cette tension du clair-obscur qui innerve l'œuvre toute entière de Levi. Par ce caractère hautement visuel, l'épisode se charge d'une force expressive et d'un pouvoir suggestif particuliers :

Da «ogni memoria evocata» ecc. la luce comincia a sfumare molto lentamente a zero mentre affiora il tema musicale del sogno. La luce in assolverenza lentissima scopre, dietro un trasparente, una tavola apparecchiata. Al centro di fronte al pubblico, è seduta la madre, alla sinistra il padre, alla destra la sorella di venti anni circa. Tutti e tre stanno mangiando. La tavola in noce ovale, le stoviglie, le sedie, denotano una certa agiatezza e raffinatezza.

Aldo (compare nella sua divisa di Häftling sul nero dello sfondo e avanza lentamente, come se dovesse vincere una resistenza, con notevole e visibile fatica fisica. Arrivato in prossimità del tavolo ha uno slancio, come se volesse abbracciare la madre ma qualcosa lo trattiene, gli impedisce di concludere il gesto e rimane inchiodato a quella posizione. Sempre con sforzo evidente comincia a parlare e dai suoi gesti si intuisce che sta raccontando di sé e del suo stato attuale: naturalmente non emette alcun suono e le battute che seguono servono unicamente da traccia all'attore) [Sono tornando, non mi riconoscete? Sono dunque tanto cambiato? (Mostrandoli) Sì, sono questi i vestiti del campo: questi i capelli tosati, questo il tatuaggio. Ma sono io! Aldo]. (Vedendo che non reagiscono riprende la battuta daccapo. I tre continuano a mangiare, scambiandosi di quanto in quanto qualche occhiata tra loro. È chiaro che

non lo vedono e non lo sentono e anzi, trovandosi Aldo fra la madre e la sorella, si deve notare che le due donne riescono a guardarsi tra loro come se il corpo di Aldo fosse trasparente. Tutta la scena avviene nel silenzio più assoluto. Né le stoviglie, né le parole di Aldo fanno il minimo rumore. L'uso delle luci contribuisce a creare un'atmosfera di irrealtà e di sogno. Rivolgendosi loro con evidente sforzo per farsi intendere, dal quale si comprende che quasi sta urlando) [Ma sono io, Aldo! ... Mamma... Papà... Tu Anna ...] (Tendendo le braccia verso la sorella, ma non riuscendo a concludere il gesto) [Nemmeno tu mi riconosci?]

La sorella lo vede, non rivela alcun interesse particolare, si alza ed esce sparendo nel buio circostante. Si intuisce dal movimento delle labbra che Aldo si sforza sempre più di farsi intendere sino ad urlare mentre il suo volto esprime via via un crescendo di sofferenza per questa impossibilità di comunicare. La luce spegne a poco a poco le figure dei due commensali rimasti che paiono così dissolversi nel buio.¹⁵⁶

D'un autre point de vue – le point de vue du dormeur réveillé – le rêve de retour est le rêve de tout le monde, le rêve qui regroupe, sous le dénominateur commun de la douleur, tous les détenus du camp. Dans la version dramatique, l'aspect communautaire est en quelque

156 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, adaptation théâtrale, Torino, Einaudi, 1966, pp. 48-49. En français : « À partir de 'chaque souvenir évoqué', la lumière commence à baisser très lentement jusqu'à disparaître, tandis que renaît le thème musical du rêve. La lumière découvre lentement, derrière un voile transparent, une table préparée. Au centre, devant le public, est assise la mère, à sa droite le père, à sa gauche la sœur d'environ vingt ans. Tous les trois mangent. La table en noyer ovale, les serviettes, les chaises, montrent une certaine aisance, et du raffinement. ALDO (Il apparaît dans sa tenue de Häftling sur le noir du fond, et avance lentement, comme s'il devait vaincre une résistance, avec une visible fatigue physique. Arrivé près de la table, il a un élan, comme s'il voulait étreindre sa mère, mais quelque chose le retient, l'empêche d'achever son geste, et il reste fixé dans cette position. Toujours avec un effort évident, il commence à parler, et après ces gestes, on comprend qu'il parle de lui et de son état actuel : naturellement. Il n'émet aucun son, et les répliques qui suivent servent uniquement d'indication à l'acteur) – Je suis revenu, vous ne me reconnaissez pas ? J'ai donc tellement changé ? (Les montrant) Oui, ce sont les vêtements du camp : voilà les cheveux rasés, voilà le tatouage. Mais c'est moi ! Aldo ! (voyant qu'ils ne réagissent pas, il reprend du début. Les trois personnages continuent à manger, échangeant de temps en temps un regard. Il est évident qu'ils ne le voient pas, et ne l'entendent pas ; Aldo se trouve entre sa mère et sa sœur, et il faut noter que les deux femmes se regardent à travers son corps, comme si Aldo était transparent. Toute la scène se déroule dans le silence le plus absolu. Ni les couverts, ni les paroles d'Aldo ne produisent le moindre son. L'emploi des lumières contribue à créer une atmosphère d'irréalité et de rêve. S'adressant à eux avec un effort visible pour se faire comprendre, presque hurlant : Mais c'est moi, Aldo !... Maman... Papa... Toi, Anna... Tendant les bras vers sa sœur, mais ne parvenant pas à terminer son geste) Toi non plus, tu ne me reconnais pas ? Sa sœur le voit, ne montre aucun intérêt particulier, se lève et sort, disparaissant dans l'obscurité environnante. On comprend au mouvement des lèvres qu'Aldo s'efforce de plus en plus de se faire entendre, jusqu'à hurler, tandis que son visage exprime peu à peu une souffrance de plus en plus vive, vu l'impossibilité qu'il a de communiquer. La lumière s'éteint progressivement sur les deux personnages qui semblent se fondre dans le noir », Primo Levi, *Est-il un homme*, édition numérique réalisée sous la direction de Philippe Mesnard, 2008, http://theatre-shoah-genocides-violences.net/primolevi/texte_integrale.html, consulté le 09/06/2016.

sorte encore plus marqué, exaspéré par la dialogisation du récit, qui contraste avec le silence étouffant du véritable rêve.

Walter: (A Aldo) Oh, italiano (Aldo rimane assorto, senza rispondere). Stai ancora dormendo?

Aldo (sempre assorto) No.

Walter: Che hai?

Aldo: Ho fatto un sogno...ero a casa mia... vestito così... Parlavo, parlavo...

Walter (interrompendo continuamente): ... e nessuno ti stava a sentire: ti lasciavano solo.

Aldo: Come fai a saperlo?

Walter: Non stupirti italiano. È anche il mio sogno; è il sogno di tutti, qui. Lo sognerai ancora molte volte; forse tutte le notti: di raccontare e di non essere ascoltati, di ritrovare la libertà e di restare solo.¹⁵⁷

Sorte d'alter ego de l'auteur, Aldo est évidemment le personnage qui fixe, dans la pièce, l'instance autobiographique. Dans ce dialogue avec Walter, c'est encore la sphère collective du songe qui est mise en premier plan. D'ailleurs, le texte théâtral semble augmenter aussi d'un point de vue stylistique l'aspect « communautaire », la narration étant caractérisée par une « véritable polyphonie » et par la « démultiplication des sources énonciatives ».¹⁵⁸

Le rêve de retour traverse toute la vie et l'œuvre de l'auteur ; il apparaît non seulement dans le véritable corpus testimonial, mais aussi dans nombre d'interviews et textes collatéraux. Dans un entretien accordé à Daniela Amsallem, en particulier, l'auteur revient sur ce rêve collectif, en le comparant au songe « transcrit » par Charlotte Delbo dans *Aucun de nous ne reviendra*.¹⁵⁹ Il y a donc un échange et comme une sorte d'influence entre les différents

157 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, adaptation théâtrale, Torino, Einaudi, 1966, p. 49. En français : « WALTER (à Aldo) – Oh, l'Italien... (Aldo reste absorbé, sans répondre). Tu dors encore ? ALDO (toujours absorbé) – Non. WALTER – Qu'est que tu as ? ALDO – J'ai rêvé... j'étais à la maison... habillé comme ça... Je parlais, je parlais... WALTER (l'interrompant et continuant) – ... Et personne ne t'entendait : on te laisse seul. ALDO – Comment le sais-tu ? WALTER – Ne t'étonne pas, l'Italien. C'est ce que je rêve aussi ; c'est le rêve de tout le monde, ici. », Id., *Est-il un homme*, cit.

158 Jean-Paul Dufiet, «La langue et l'extrême dans la version théâtrale de *Se questo è un uomo* de Primo Levi», *Tangence*, n° 83, 2007, p. 128 et p. 134.

159 Selon Amsallem, Levi aurait cité le titre du livre en français. Un extrait de l'entretien est cité dans l'article : Daniela Amsallem, « Mes deux rencontres avec Primo Levi », *Témoigner. Entre*

auteurs de témoignage, qui se base assurément sur leur expérience, mais la déborde aussi, dessinant les contours d'un idiolecte littéraire commun ; ainsi, l'aspect collectif de ce rêve suggère d'emblée la comparaison intertextuelle, permettant à notre lecture de glisser d'un texte à l'autre.

En effet, dans le premier volet de sa trilogie, Delbo décrit un songe « identique » à celui que raconte Levi dans *Se questo è un uomo*. Dans la chaîne onirique qui constitue le cœur du chapitre *La nuit*, c'est en particulier le troisième rêve qui fait apparaître les images de la maison sous les yeux de la prisonnière endormie. Contrairement aux autres rêves, cette vision nocturne se caractérise apparemment par la contradiction entre ses éléments et la condition actuelle du détenu ; dans un premier temps, il apparaît donc comme un rêve de bonheur, d'espérance et de bien-être, en tout point opposé aux rêves de « Tantale » précédents, qui se situaient dans un rapport d'adhésion à la réalité concentrationnaire, en reproduisant les peines du jour. Mais comme dans le roman de Levi, ce « rêve-projet » comporte également un côté cauchemardesque :

[...] essayer de susciter un cauchemar supportable, peut-être celui où l'on rentre à la maison, où l'on revient et où l'on dit : C'est moi, me voilà, je reviens, vous voyez, mais tous les membres de la famille qu'on croyait torturés d'inquiétude se tournent vers le mur, deviennent muets, étrangers d'indifférence. On dit encore : c'est moi, je suis ici, je sais maintenant que c'est vrai, que je ne rêve pas, j'ai si souvent rêvé que je revenais et c'était affreux au réveil, cette fois c'est vrai, c'est vrai puisque je suis dans la cuisine, que je touche l'évier. Tu vois, maman, c'est moi, et le froid de la pierre à évier me tire du sommeil.¹⁶⁰

Le cauchemar de Levi est donc revisité par le style puissamment lyrique de Delbo. À la différence des songes précédents, le récit du rêve est individualisé, entièrement construit sur le dialogue imaginaire entre le « moi » du rêveur et le « tu » de la figure maternelle. Comme dans le cauchemar de la soif ou de la faim, c'est un élément médiateur (la pierre à évier) qui fait figure de seuil, charnière entre veille et sommeil. La sensation du froid (comme le goût de l'orange) s'impose dans le rêve comme garantie de réalité, suscitant chez

histoire et mémoire, n° 119, 2014, pp. 115-123. Par ailleurs, il est particulièrement important de noter que, à cette occasion, l'écrivain précise que le rêve collectif, de revenir et de ne pas être écouté, n'a pas été prophétique dans son cas : « Et il est... identique à celui que j'ai raconté, et je me souviens très bien avoir raconté ce rêve, à Auschwitz, à certains de mes amis, qui m'ont dit : 'Mais je le rêve, moi aussi' ! Tout le monde le rêvait. Il ne correspond pas à la réalité, en ce qui me concerne. Ce n'était pas un rêve prophétique, car au contraire mon souvenir, désormais global, comment dire, d'une énorme quantité de récits, faits oralement et par écrit, ne correspond pas à cela. J'ai toujours trouvé, ou presque, au moins de l'intérêt sinon de la solidarité pour ce que j'ai raconté », *Ibid.*, p. 119.

le dormeur l'impression d'avoir réellement recouvré la liberté. Le texte souligne ainsi la capacité cruelle du rêve à simuler la réalité. L'annonce du retour, « la certitude du retour »¹⁶¹ se dissout à l'improviste, laissant le détenu dans le désespoir totale de sa vie éveillée. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que le texte souligne la véracité de ce retour (« je sais maintenant que c'est vrai »), véracité démentie toutefois par la mise en scène d'un brusque réveil. Plus qu'ailleurs, le rêve est ici synonyme de fausseté, de simulacre, de faux-semblant. Une fois de plus, cette allusion nous renvoie aux rapports tendus que les textes de Delbo entretiennent avec le concept de vérité : si une hésitation s'instaure ainsi sur le sens des termes de vérité et vraisemblance, c'est aussi parce que l'onirisme joue un rôle de premier plan dans les œuvres de Delbo, remettant sans cesse en cause les correspondances et les oppositions normalement admises entre vrai et faux, actuel et virtuel, réel et fictif.

Le rêve de la vie libre est repris dans une forme plus longue et détaillée dans *Qui rapportera ces paroles ?*:

Le rêve le plus atroce, c'est celui où je rentre à la maison. J'entre par la cuisine. Ma mère fait la vaisselle, ou bien elle repasse. Je m'approche : « Maman, c'est mal. Tu vois, je suis revenue. Ô maman ! Je n'y crois pas encore. J'ai eu tellement peur de ne pas revenir. Pourtant, c'est vrai, cette fois, c'est vrai ». Ma mère ne tourne pas la tête vers moi. « C'était dur, tu sais, maman ». Elle continue sa vaisselle, ou son repassage. Elle ne m'entend pas. Elle ne se tourne pas vers moi. « Maman, c'est moi, ta Mounette. Si tu savais, maman, que de fois j'ai rêvé que je rentrais ! Mais, cette fois, c'est vrai, c'est vrai puisque je touche, que je touche ta main, ta main un peu rêche – tu devrais mettre des gants pour la vaisselle –, un peu dure ». Le bonheur coule en moi jusqu'au bout de mes doigts. Je me sens chaud et doux partout et je me réveille avec la main de Renée ou la main d'Agnès dans la mienne. C'est le rêve qui me fait le plus peur. Le matin, on veut mourir. Le soir, on a peur.¹⁶²

Comme dans le rêve de la trilogie, ce rêve de retour est porteur d'une forte ambivalence ; par rapport à son équivalent romanesque, ce récit est plus long, dialogique, explicite. Il se clôt également sur un détail sensoriel, différent de celui qui apparaît dans *Aucun de nous ne reviendra* : dans ce dernier, c'était le froid qui tirait le dormeur de son sommeil, alors que dans la version dramatique il s'agit du « chaud », une impression produite par le contact avec les corps des autres détenues – et qui nous renvoie par ailleurs au « sogno caldo » évoqué par Levi dans les pages de son premier roman. Les deux écrivains, en effet, transcrivent des rêves similaires. Dans les deux cas, le détenu est en proie au vertige de

161 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., pp. 788-789.

162 Id., *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., pp. 33-34.

l'angoisse ; « l'ivresse inconsciente »¹⁶³ qui correspond aux espoirs de retour ne fait en effet qu'intensifier la peine, distillant dans l'esprit des prisonniers un « terrorisme de cauchemar à l'état brut ».¹⁶⁴

Dans *Qui rapportera ces paroles ?* le rêve devient aussi l'occasion d'une dispute. Mounette discute avec Renée : les deux personnages incarnent respectivement l'innocence et le scepticisme. Opposant ces deux croyances, le dialogue porte à son comble la scission qui se crée entre « l'univers sauvage du Camp » et le « monde réel »,¹⁶⁵ tour à tour transfiguré, embelli, ou effacé par la vie imaginative du prisonnier :

Mounette : Oh ! Ma mère... Je ne la vois plus. Cette nuit j'ai rêvé que je rentais à la maison et ma mère ne me regardait pas. C'était que je ne reconnaissais pas son visage.

Renée : Elles ont dû changer, nos mères, depuis que nous sommes parties, qu'elles ne savent pas où nous sommes.

Mounette : Ce n'est pas que je ne reconnaissais pas son visage, je ne le voyais pas. Ou plutôt non, je voyais une forme, je savais que c'était ma mère. Je plissais les yeux, je voulais voir son visage, j'essayais à en avoir mal aux plis des paupières. Je ne le voyais pas. Le visage de ma mère s'efface.

Renée : Le visage de la mère ne s'efface jamais. Et qu'est-ce que cette manière de se laisser impressionner par un rêve ? Comme s'il n'y avait pas assez d'impressionnant dans le jour...

Mounette : J'ai perdu le visage de ma mère.¹⁶⁶

D'ailleurs, l'image du monde réel dans l'esprit du détenu se trouve à maintes reprises effacée, détruite, déformée, continuellement « dépassée devant l'image même du Camp »,¹⁶⁷ comme Jean Cayrol l'écrit dans son article sur les songes concentrationnaires. Le souvenir de la vie d'autrefois s'évapore progressivement pour devenir évanescent comme un rêve, alors que la vie dans le camp s'apparente à un absolu incontestable. Au début du premier acte, le texte de Delbo enregistre de nouveau cette fragilisation du réel que comporte la vie dans le camp : « Les autres, les gens que tu connais, tes amis, celui-ci ou celui-là en

163 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 774.

164 *Ibid.*, p. 777.

165 *Ibid.*, p. 775.

166 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., p. 44.

167 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 776.

particulier, perdent leur réalité, oui ». ¹⁶⁸ Le monde du survivant est un monde éclaté ; cet état de « dédoublement » que subissent les prisonniers, est un motif récurrent dans les récits de déportation, et il constitue le cœur même de l'argumentation cayrolienne sur les rêves : écartelé entre la vie libre et la vie carcérale, entre l'irréalité du passé et la réalité du présent, entre le soulagement du rêve et l'absurdité du camp, les déportés arrivent « à vivre [...] *entre* deux univers sans jamais les rejoindre tout à fait ». ¹⁶⁹

Dans ce contexte propice à son avènement, le songe de retour se retrouve dans de nombreuses œuvres concentrationnaires. Ce n'est donc un hasard si ce rêve apparaît en premier dans *L'Espèce humaine*, un terrible « rêve-projet » où le narrateur s'adonne à une véritable « hantise du retour ». ¹⁷⁰ Déclenchée par une donnée de nature auditive – le bruit des avions qui survolent la baraque –, cette imagination du retour se pose aux confins entre rêve et rêverie. Elle prend ainsi la forme d'une divagation fabuleuse sur l'espace, sur les distances, sur l'altérité du monde dans lequel le prisonnier se trouve enfermé, faisant ainsi surgir un contraste puissant entre « là-bas » (la vie normale) et « l'autre monde » (le camp) :

Mélodie de ce bruit dans la nuit. C'est calme, c'est long. On est sous leur toit. Et ça commence : il y a une heure ils étaient là-bas, dans une heure ils y seront revenus. Le rêve : un avion atterrit dans le pré, il nous prend à son bord, on s'envole ; deux heures après, je sonne à ma porte. Il serait deux heures du matin. À deux heures du matin, tout à l'heure, heure à laquelle je serais ici, je pourrais être là-bas. Plusieurs fois dans la nuit, on s'arrange de ces calculs. On s'accroche à tout ce qui abolit la distance, à tout ce qui indique qu'elle est franchissable, que l'on n'est pas vraiment dans un autre monde : cinq jours à pied, on est en Hollande, huit jours à pied, à Cologne. Par le parcours avec mes jambes, d'une distance, par la simple marche à pied, tel que je suis ici, en plus ou moins de temps, je peux encore devenir celui qui, à deux heures du matin, aurait sonné à sa porte si l'avion l'avait emporté. Il y a des possibilités infinies. ¹⁷¹

Monde de la pure possibilité (« Tout est possible, cette nuit »), ¹⁷² le rêve fait entrevoir ainsi une parenthèse de bonheur, d'espérance et de répit, qui s'interrompt soudainement avec le réveil. L'entrée brusque dans le monde matériel de la baraque rompt le charme, met fin au rêve du retour, et éjecte le prisonnier hors de la couche projective du songe, le projetant à

168 Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, cit., p. 17.

169 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 776.

170 Les définitions appartiennent à Cayrol, *Ibid.*, p. 793.

171 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 73.

172 *Ibid.*, p. 74.

nouveau dans le « flottement »¹⁷³ et dans l'incertain : « Je sais [...] qu'au réveil cet équilibre entre le possible et le possible sera rompu. Seulement en ce moment je ne sais pas si c'est au réveil ou maintenant qu'on a raison. Mon pouvoir retrouvé dans la nuit s'évanouira au réveil ».¹⁷⁴ Ce qu'il est intéressant de noter, par ailleurs, c'est que le personnage nous parle de l'intérieur de son rêve, un rêve donc lucide, conscient de son caractère temporaire. Ce n'est que dans l'espace clos de la vision nocturne que le détenu retrouve une garantie de stabilité, une force et une puissance pour faire face à l'univers oppressant du jour : mais cette puissance se révèle au final éphémère et se dissout aux premières lueurs du jour.

Avec ses allusions aux bruits, aux avions, à la fugue, le rêve d'Antelme se superpose presque parfaitement à un « récit de rêverie » contenu dans le chapitre quatre de *Se questo è un uomo*. Accompagné d'un prisonnier sans nom, « Null Achtzehn », le narrateur observe un train qui défile à travers le paysage. Cette image déclenche immédiatement un état imaginatif, une fantaisie de retour, explicitement comparée par le narrateur à un état de rêve :

Contenti della interruzione forzata, Null Achtzehn e io ci fermiamo : curvi e laceri, aspettiamo che i vagoni abbiano finito di sfilarci lentamente davanti.

... Deutsche Recihsbahn. Deutsche Reichsbahn. SNCF. Due giganteschi vagoni russi, con la falce e il martello mal cancellati. Deutsche Reichsbahn. Poi, Cavalli 8, Uomini 40, Tara, Portata: un vagone italiano... Salirvi dentro, in un angolo, ben nascosto sotto il carbone, e stare fermo e zitto, al buio, ad ascoltare senza fine il ritmo delle rotaie, più forte della fame e della stanchezza; finché, a un certo momento, il treno si fermerebbe, e sentirei l'aria tiepida e odore di fieno, e potrei uscire fuori, nel sole: allora mi coricherei a terra, a baciare la terra, come si legge nei libri: col viso nell'erba. E passerebbe una donna, e mi chiederebbe: «Chi sei?» in italiano e io le racconterei, in italiano, e lei capirebbe e mi darebbe da mangiare e da dormire. E non crederebbe alle cose che io dico, e io le farei vedere il numero che ho sul braccio, e allora crederebbe.

... È finito. L'ultimo vagone è passato, e, come al sollevarsi di un sipario, ci sta davanti agli occhi la catasta dei supporti di ghisa, il Kapo in piedi sulla catasta con una verga in mano, i compagni sparuti, a coppie, che vengono e vanno.

Guai a sognare : il momento di coscienza che accompagna il risveglio è la sofferenza più acuta. Ma non ci capita sovente, e non sono lunghi sogni : noi non siamo che bestie stanche.¹⁷⁵

173 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 776.

174 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 74.

175 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 38-39. En français : « Tout heureux de

Outre le recours aux points de suspension, le récit de rêverie est caractérisé aussi par l'usage du conditionnel, qui signale une modalité non certifiante d'énonciation, et laisse ainsi une marge d'incertitude dans la représentation. L'analogie théâtrale potentialise le caractère profondément illusoire de la vision du retour, à l'instar d'une tradition littéraire séculaire qui attribue au rêve les vertus d'un spectacle dramatique.¹⁷⁶ Mais au-delà de ces éléments stylistiques, ce qui est surtout important, c'est que Levi présente ici pour la première fois le grand thème de la « *narrazione fatta* », élaboré plus loin dans le livre sous forme de récit onirique : contrairement à ce qui se produit dans le rêve, le survivant est ici destiné à être écouté, mais non pas véritablement entendu. Quoi qu'il en soit, l'espace de la vision se configure, une fois encore, comme une sorte de métarécit. En effet, ce n'est que dans ces moments de songerie que le détenu se libère de sa primitivité animale pour reconquérir à la fois conscience et langage. À travers les rêves, le prisonnier renoue avec son passé d'homme libre ; à travers le récit de rêve, l'écrivain remonte aux sources de son propre récit, montrant aux lecteurs l'essence primordiale de sa narration.

Au cœur des songes transcrits par Levi et Delbo, il y a donc le besoin de raconter, l'impulsion à témoigner, le geste archétypal du *conteur*, de l'homme de conseil qui a vu/vécu l'expérience, et qui la met à la portée de tous à travers sa parole. Comme Daniele Del Giudice¹⁷⁷ l'a dit à propos du rêve de Levi, dans la projection onirique la narration apparaît dans toute son essentialité, dans sa primitivité de rite, en cela aisément déchiffrable par le

l'interruption forcée, Null Achtzehn et moi nous nous arrêtons: le dos voûté, hébétés de fatigue, nous attendons que les wagons aient fini de défiler lentement devant nous... *Deutsche Reichsbahn. Deutsche Reichsbahn.* SNCF. Deux gigantesques wagons russes, avec la faucille et le marteau à moitié effacés. *Deutsche Reichsbahn.* Puis *Cavalli 8, Uomini 40. Tara, Portata* : un wagon italien... Ah ! Monter dedans, se blottir dans un coin, bien caché sous le charbon, et rester là sans bouger, sans parler, dans l'obscurité, à écouter sans fin le bruit rythmé des rails, plus fort que la faim et la fatigue jusqu'au moment où finalement le wagon s'arrêterait ; je sentirais la tiédeur de l'air et l'odeur du foin et je pourrais sortir à l'air libre, dans le soleil : alors je m'étendrais par terre, je baiserais la terre, comme dans les livres, le visage dans l'herbe. Puis une femme passerait et me demanderait en italien : « Qui es-tu ? », et en italien je lui raconterais, et elle comprendrait, et elle m'inviterait à manger et à dormir. Et comme elle ne croirait pas aux choses que je lui dirais, je lui ferais voir le numéro sur mon bras, et alors elle croirait.../... C'est fini. Le dernier wagon est passé et, comme au théâtre lorsque le rideau se lève, voici que surgissent sous nos yeux la pile de poutrelles en fonte, le Kapo debout dessus, sa baguette à la main, et les silhouettes efflanquées des camarades qui vont et viennent, deux par deux. Malheur à celui qui rêve : le réveil est la pire des souffrances. Mais cela ne nous arrive guère, et nos rêves ne sont pas longs : nous ne sommes que des bêtes fourbues », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 32.

176 Les similitudes entre le scénario onirique et la représentation théâtrale sont souvent flagrantes, et bien attestées dans la tradition littéraire. De Góngora, à Jean Paul, à Shakespeare, la *mise en scène* du rêve a toujours suscité des comparaisons avec la *mise en scène* dramatique. Par ailleurs, le théâtre occupe une place de choix au sein de l'œuvre de Levi, tant comme genre que comme motif. Voir à ce propos : Luca Scarlini, *Teatro in Marco Belpoliti* (dir.), *Primo Levi*, cit., pp. 485-499.

177 Voir : Daniele Del Giudice, *Narratore, Ibid.*, p. 399ss.

lecteur. Dans le récit de rêve, le lien qui unissait l'expérience – l'*Erlebnis* de Benjamin – aux mots, se retrouve inopinément reconstitué, et la fonction anthropologique de la narration rétablie. Il est vrai, certes, que la communication échoue, et que le public se tourne « vers le mur » ; mais ce que le rêve met en scène, envers et contre tout, c'est l'acte de raconter dans sa dimension primordiale. Dans les récits oniriques, la littérature semble ainsi converger à nouveau vers une fonction anthropologique primaire, antécédente à toute superstructure esthétique ou culturelle.

Promue par les rêves, cette narration archétypale a partie liée avec l'activité même du rêver. En effet, quand on parle de « narration » en référence aux songes, il ne s'agit pas seulement de considérer le contenu de la vision onirique, mais aussi la morphologie du phénomène « rêve » dans sa globalité. Le rêve induit la narration, le rêve est lui-même une forme de narration :¹⁷⁸ ces deux aspects ont fait l'objet d'une analyse approfondie dans les domaines tant de l'anthropologie que du cognitivisme. En particulier, l'anthropologie a longuement étudié la nature collective du rêve, et notamment les dynamiques d'échange et de communication de celui-ci au sein d'une communauté. Peu à peu, l'attention s'est donc portée sur les liens qui unissent le rêve à la narration, et en particulier aux rites qui y sont rattachés. Or, les récits de rêve d'un Levi ou d'une Delbo semblent intensifier ce lien d'une manière subtile et profonde. Récit dans le récit, le songe de retour semble échafauder dans le texte un principe d'enchâssement multiple, et renvoyer, sous plusieurs aspects, à la question de la narration archétypale. Les auteurs-témoins invitent ainsi au parallélisme, sous-jacent à toute l'histoire littéraire et culturelle, entre « évocation par la parole » et « évocation par le rêve », et enfin entre *mythe* – conçu comme forme élémentaire du récit – et *songe*. Ce

178 Ce sont les spécialistes de *cognitive poetics* qui ont notamment attiré l'attention sur le rêve comme forme de narration en soi. Quel que soit son mode d'expression, le rêve, comme événement neurobiologique, serait en effet un récit, et renverrait à la capacité humaine d'organiser l'expérience et la perception selon des modèles spécifiquement narratifs. Les études sur le rêve ont aussi intégré ce qui est couramment appelé, dans le domaine des sciences humaines, le *Narrative Turn*. Selon le critique américain Bert O. States, par exemple, le rêve constitue l'*Urform* de la narration : « If there is such an ur-principle, then one must surely look for it not in the world of waking narrative [...] but in the first place stories were even told – in the dreamwork, the primal storyteller preceding all fiction, the one story mechanism that produces a narrative structure that consciousness not only invents but inhabits at first hand », Bert O. States, *Dreaming and Storytelling*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993, p. 78n. La confirmation viendrait des neurosciences : la plupart des scientifiques conçoivent le rêve comme un phénomène intrinsèquement narratif, la « narration » – le *storytelling* – étant le moyen privilégié par le cerveau pour élaborer et organiser l'expérience. Pour un résumé des études sur le sujet, voir en particulier : Edward Pace-Schott, « Dreaming as a story-telling instinct », *Frontiers in Psychology*, n° 4, 2013, en particulier : « In both confabulation and dreaming, altered functioning of the prefrontal cortex may release from reality-filtering or executive constraint an innate human tendency to create stories that organize past, present, and future reality. Dreaming may represent a potent, naturally occurring form of confabulation in which imaginary events are not only created and believed but are vividly experienced as organized, multimodal hallucinations », <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3613603/>, consulté le 07 décembre 2016.

que l'anthropologue Anita Seppilli résume par une formule particulièrement heureuse : « pari nell'intensità emotiva propria a particolari visioni oniriche, immagini evocate dalla parola, possono in ugual misura imporsi come soprarealtà intensiva ».¹⁷⁹ Les rêves de retour racontés par les survivants peuvent ainsi devenir l'objet d'analyses théoriques, inspirées de l'anthropologie ou de la psycholinguistique.

Les liens qui unissent le rêve à l'expérience de la narration sont en effet multiples. Ils s'enracinent dans un substrat profond, et s'enrichissent aussi d'un troisième élément : celui du traumatisme. Les *trauma studies* ont amplement montré cette implication de plus en plus forte entre traumatisme et narration. Afin de ne plus être hanté par son trauma, le survivant doit procéder à une mise en récit de celui-ci. Se basant sur un principe téléologique et sur la synthèse de l'hétérogène, la mise en récit produirait une sorte d'intégration du trauma dans l'histoire psychique du survivant. Or, il est intéressant de souligner ici, au niveau théorique, que le « récit de rêve » semble parfaitement convenir à cette tâche. En effet, il a été récemment démontré¹⁸⁰ qu'un haut degré de continuité sémantique existe entre les vocables appartenant au champ du rêve et ceux relatifs au processus de guérison d'une part et à l'activité proprement narrative de l'autre. Une affinité ancienne – qui semble de surcroît correspondre aux termes négociés par la littérature testimoniale – émerge ainsi entre « rêve », « narration » et « thérapie ».

D'un point de vue étroitement littéraire, le métarécit du retour nous renvoie également à une autre tradition bien établie : le topos de l'œuvre dictée en rêve. Nous avons déjà montré combien la littérature testimoniale repose sur une tradition ancienne, qui associe la vie au songe à travers un tour métaphorique. Or, cela est vrai aussi pour les vrais rêves, qui deviennent dans le texte une sorte d'instrument prédictif des événements futurs, et plus précisément de la narration elle-même. Tels des miroirs qui reflètent le récit, les songes de retour peuvent être considérés comme des analogues des rêves célèbres du Romantisme ou

179 Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Palermo, Sellerio, [1962] 2011, p. 90. En français : « Comme les images oniriques se chargent parfois d'une intensité émotionnelle particulière, les images évoquées par la parole peuvent également s'imposer comme une surréalité intensive ». [C'est nous qui traduisons]. Sur le lien ancestral qui unit le rêve aux formes primordiales de narration, voir aussi : Paolo Zanotti, *Il modo romanzesco*, Roma, Laterza, 1998, pp. 18-23.

180 Nous faisons allusion aux études ethno-linguistiques de Francesco Benozzo, philologue et universitaire de Bologne, et en particulier à son article : *Sogni e onirismo nei dialetti d'Europa : evidenza etnolinguistica di una continuità preistorica* in Daniela Boccassini (dir.), *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, II. Sogni e visioni nel mondo indo-mediterraneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 23-40. S'appuyant sur une tradition ethno-linguistique de type ésotérique et initiatique, Benozzo montre que, dans les différents dialectes d'Europe, la notion de « rêve » gravite autour d'un noyau sémantique dont les deux pôles extrêmes sont d'une part les termes exprimant un processus de guérison (« guérison », « augure », « officiant du culte ») et d'autre part ceux qui se réfèrent à une activité liée à la narration ou à la rédaction poétique (« inspiration », « chanteur », « troubadour », « inscription », « écriture » etc.).

du Gothique :¹⁸¹ des rêves qui constituent la matrice de l'œuvre future, préannonçant la conversion du dormeur en écrivain. Il s'agit là d'un point digne d'intérêt, car il occupera une place tout aussi importante dans l'œuvre de Semprún que dans celles de Levi ou Delbo.

D'un point de vue macronarratif, ces songes annoncent la liberté retrouvée : préfigurant le texte à venir, ils anticipent aussi la « vie d'après » dans sa globalité. Par cette allusion constante au monde « en dehors », au monde que le prisonnier laisse derrière lui et projette devant lui, les rêves de retour se trouvent au seuil du camp, dans un espace frontalier qui les met en communication avec le monde dit normal. Dernier spécimen du genre « rêve concentrationnaire », le songe de retour se trouve dans un rapport ambivalent, entre adhésion et inversion, aux rêves du survivant, ces rêves que Cayrol appelle « post-concentrationnaires ».¹⁸² En effet, les deux rêves mettent en scène une crise de la perception du monde vécu ordinaire. Comme nous le verrons, l'étrangeté du regard porté sur la vie quotidienne est dans les deux cas ancrée dans le caractère tragiquement inébranlable du vécu concentrationnaire : contre l'implacable ingérence du camp, la norme collective, le ressenti commun, sont destinés à prendre la forme d'une illusion nécessaire, pouvant correspondre, selon le cas, à un véritable rêve ou à une simple sensation d'irréel. En d'autres termes, pendant et après l'expérience de l'extrême, la « réalité » de la vie ordinaire n'est accessible que par voie indirecte, au prix d'un renversement des binômes norme/aberration, réel/fictif, vérité/mensonge.

Il convient néanmoins de souligner que la souffrance ne se limite pas à l'espace étroit du camp, mais déborde tant sur le vécu du survivant que sur l'écriture du témoin. Les œuvres testimoniales offrent ainsi un point d'observation privilégié sur la « vie d'après », montrant qu'il y a aussi « une suite nocturne à tout ce qui fut supporté en chair et en esprit ».¹⁸³

181 Le motif de l'œuvre dictée en rêve remonte à l'Antiquité et aux sources sacrées, mais connaît un regain de popularité au XIX^{ème} siècle. Il suffit de mentionner le célèbre poème de Coleridge, *Kubla Khan* (1816) inspiré par un rêve généré par l'opium, ou la préface à la seconde édition de *Frankenstein* (1831), où Mary Shelley affirme avoir rêvé son livre, ou encore l'essai de Robert Louis Stevenson intitulé *A Chapter on Dreams*, où le grand auteur écossais décrit les visions oniriques qui sont à l'origine de beaucoup de ses œuvres. Comme Paolo Zanotti l'a écrit, « in un certo senso, almeno fino al surrealismo, i resoconti d'autore a proposito di opere concepite in sogno possono essere considerati una tradizione particolare – con i suoi *topoi* specifici – del sogno raccontato in letteratura », Paolo Zanotti, *I sogni di Stevenson: dal "teatro interiore" ai presagi romanzeschi*, in Marina Polacco, Anita Piemonti, *Introduzione a Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001, p. 91n. En français : « En un certain sens, les comptes rendus des auteurs portant sur les œuvres conçues en rêve peuvent être considérés, au moins jusqu'au surréalisme, comme un sous-genre à part entière du récit de rêve, caractérisé par des *topoi* spécifiques ». [C'est nous qui traduisons].

182 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », cit., p. 695.

183 *Ibid.*, p. 795.

Les rêves post-concentrationnaires.

*No, no, my dream was lengthened after life.
O, then began the tempest to my soul.
I passed, methought, the melancholy flood,
With that sour ferryman which poets write of,
Unto the kingdom of perpetual night.*
SHAKESPEARE

Revenu du camp de Mauthausen, Jean Cayrol écrit en 1948 : « la terreur concentrationnaire continue sur le plan du subconscient ».¹⁸⁴ Une fois la liberté recouvrée, le survivant n'est pas pour autant à l'abri des assauts des forces ennemies. Au contraire, le passé du détenu s'infiltré dans son vécu le plus intime, dans son sommeil et ses cauchemars. Les récits de déportations portent tous une attention particulière à ce type de songe. Attesté dans l'ensemble de notre corpus, le rêve post-concentrationnaire acquiert notamment dans les œuvres de Jorge Semprún une place de relief. Toutefois, la représentation de la vie du survivant, avec ses peines et ses cicatrices, se révèle également cruciale dans les textes de Levi et de Delbo. Pris dans leur ensemble, ces ouvrages anticipent des questions qui ne seront reprises que bien plus tard par les spécialistes du trauma. Les écrits de Levi, et puis de Delbo et de Semprún, font dès lors figure de véritables « pionniers »,¹⁸⁵ anticipant la vague d'étude surviendra plus tard sur la grande question de la « vie d'après ».

D'un point de vue étroitement littéraire, la représentation du rêve post-concentrationnaire soulève par conséquent le problème structural de l'orchestration temporelle du récit. Constamment écartelé entre le présent et le futur, le rêve traumatique illustre la brûlante actualité de l'inactuel : le passé du survivant revient, sous la forme obsédante du cauchemar, pour confirmer l'indissolubilité du traumatisme. Le court-circuit qui se crée entre les deux sphères temporelles (le présent libre, le passé carcéral) affecte inéluctablement l'architecture textuelle. Le témoignage est par excellence une des formes du souvenir ; toutefois, plus qu'ailleurs, le texte est ici marqué par une « coterporalité »¹⁸⁶ particulière, qui lui vient du dédoublement constant entre mémoire rationnelle et mémoire pathologique, entre présent et passé, entre « ici » et « là-bas ».¹⁸⁷ Les éléments du texte se

184 *Ibid.*

185 C'est Annette Wieviorka, en particulier, qui a noté le caractère pionnier de certains œuvres littéraires de témoignage et en particulier des œuvres delbotiennes. Voir : Annette Wieviorka, *Extraits de tables rondes : Souvenirs*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 119.

186 La définition est due à Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies : The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 3.

187 C'est notamment Delbo qui utilise cette formule pour désigner le camp d'Auschwitz.

déployent ainsi entre deux extrêmes, et l'image du camp qui en résulte est par conséquent perturbée. Harcelé par les rêves, le témoin s'écarte donc de ce que Ricœur appelle une « distance temporelle », ¹⁸⁸ distance qui voit l'expérience se muer en sens achevé. Au contraire, l'insistance sur le côté nocturne et sur la mémoire pathologique inscrite dans le cauchemar, rend manifeste l'impossible tâche d'intégrer les souvenirs des camps à l'intérieur d'une continuité sémantique et expérientielle. D'un certain point de vue, ces rêves font du témoin un narrateur non fiable, otage d'une mémoire médusante, qui glisse et dérape sans destination ultime, impuissante à accéder à une reconstruction exacte du passé.

À l'issue du camp, le prisonnier se trouve encore dans un état de « dédoublement », dans l'écartèlement entre « vie fictive » et « vie quotidienne » : ¹⁸⁹ c'est notamment l'hypothèse théorique de Cayrol qui semble trouver une réélaboration sous forme romanesque dans les œuvres de témoignage. Le vécu nocturne du survivant est ainsi analysé d'un œil critique par tous les écrivains-témoins, qui confèrent une importance tout à fait essentielle aux mésaventures « cauchemardesques » de l'ex-détenu.

La narration de la « vie libre » commence, chez Levi, en concomitance avec son second roman. Dans *La tregua*, nous le savons, c'est le voyage du survivant qui constitue le fil du récit. Dans un contexte génériquement marqué par la dynamique propre au genre du roman de voyage, le narrateur trouve ainsi également l'occasion de s'arrêter sur des détails stratégiques. Dès l'incipit, le texte enregistre les figures d'un demi-sommeil inquiet, menacé par l'insomnie, peuplé de souvenirs à la fois doux et effrayants :

Ma venne la notte, i compagni ammalati si addormentarono, si addormentarono anche Charles e Arthur del sonno dell'innocenza, poiché erano in Lager da un solo mese, e ancora non ne avevano assorbito il veleno: io solo, benché esausto, non trovavo sonno, a causa della fatica stessa e della malattia. [...] Ma non era solo questo: come se un argine fosse franato, proprio in quell'ora in cui ogni minaccia sembra venire meno, in cui la speranza di un ritorno alla vita cessava di essere pazzesca, ero sopraffatto da un dolore nuovo e più vasto, prima sepolto e relegato ai margini della coscienza da altri più urgenti dolori: il dolore dell'esilio, della casa lontana, della solitudine, degli amici perduti, della giovinezza perduta, e dello stuolo di cadaveri intorno.

Nel mio anno di Buna avevo visto sparire i quattro quinti dei miei compagni, ma non avevo mai subito la presenza concreta, l'assedio della morte, il suo fiato sordido a un passo, fuori dalla finestra, nella cuccetta accanto, nelle mie stesse vene. Giacevo perciò in un dormiveglia malato e pieno di pensieri funesti. ¹⁹⁰

188 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 30.

189 Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », *Ibid.*, p. 770 et p. 795.

190 Primo Levi, *La tregua*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987,

Au seuil du sommeil, le narrateur est encore une fois en proie à l'*Heimweh*, saisi par une nostalgie écoeuvée, faite de désespoir et de « pensées funestes ». Retenons aussi cette image de « l'ora in cui ogni minaccia sembra venire meno » : c'est « l'heure incertaine » qui donnera le titre au recueil poétique de 1984, *Ad ora incerta*. Une fois de plus, la nuit est le temps de la douleur retrouvée, et la rêverie qui précède le sommeil n'est qu'une prolongation de cette peine absolue, tyrannique, explicitement comparée – par une métaphore militaire – à la « mort ».

Dans les pages suivantes du roman, les nuits seront caractérisées par une atmosphère plus tendre, en nette opposition avec les nuits concentrationnaires : « Era ormai notte. Contrariamente a quanto il maresciallo aveva voluto farci credere, all'interno della caserma regnava la più sontuosa abbondanza: c'erano stufe accese, candele e lampade a carburo, da mangiare e da bere, e paglia per dormire. [...] ».¹⁹¹ Par rapport au premier livre, *La tregua* est un roman plus « pacato e tranquillo »,¹⁹² dominé par les motifs du voyage et de la liberté. Renouant avec le genre du roman picaresque, il touche aussi aux registres du divertissement, de la farce et du comique. En un mot, c'est un livre foncièrement plus léger et optimiste que le précédent.

Le roman s'ouvre néanmoins sur une note sombre, qui se développe progressivement, silencieusement, au fil des pages, jusqu'à atteindre son plus haut degré d'expressivité dans

p. 219. En français : « Mais la nuit vint, les malades s'endormirent, Charles et Arthur s'endormirent aussi du sommeil de l'innocence, car ils n'étaient au camp que depuis un mois et n'en avaient pas encore absorbé le venin ; moi seul, bien qu'épuisé, je ne trouvais pas le sommeil, à cause de ma fatigue et de la maladie. J'avais tous les membres douloureux, le sang battait précipitamment dans mes artères et je sentais la fièvre monter. Mais ce n'était pas tout : comme si une digue s'était ouverte, juste au moment où toute menace semblait s'évanouir, où l'espoir d'un retour à la vie cessait d'être insensé, j'étais en proie à une douleur nouvelle, plus grande, enfouie d'abord aux frontières de la conscience sous d'autres douleurs plus urgentes : celle de l'exil, de la maison lointaine, de la solitude, des amis perdus, de la jeunesse enfuie et de la multitude de cadavres autour de moi. Pendant mon année à Buna, j'avais vu disparaître les quatre cinquièmes de mes camarades mais je n'avais jamais éprouvé la présence concrète, le siège de la mort, son haleine fétide à un pas, derrière la fenêtre, sur la paille de côté, dans mes propres veines. C'est pourquoi, j'étais étendu dans un demi-sommeil malade, rempli de pensées funestes. », Id., *La trêve*, cit., p. 166.

191 *Ibid.*, p. 248. En français : « La nuit était tombée. Contrairement à ce que le brigadier avait voulu nous faire croire, à l'intérieur de la caserne régnait la plus somptueuse abondance : il y avait des poêles allumés, des bougies et des lampes au carbure, il y avait à manger et à boire et de la paille pour dormir », Id., *La trêve*, cit., pp. 185-186.

192 Dans la préface à l'édition scolaire de *La tregua*, Levi affirme : « Credo si distingua agevolmente che esso [il secondo libro] è stato scritto da un uomo diverso: non solo più vecchio di 15 anni, ma più pacato e tranquillo, più attento alla tessitura della frase, più consapevole: insomma, più scrittore in tutti i sensi buoni e meno buoni del termine », cité par Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 143. En français : « Il est aisé de remarquer que [ce second livre] a été écrit par un homme différent : un homme non seulement plus âgé de 15 ans, mais aussi plus calme et tranquille, plus attentif à la construction de la phrase, plus conscient : enfin, un homme plus écrivain, dans tous les sens – bons et moins bons – du terme ». [C'est nous qui traduisons].

le final. De même que le chapitre *Le nostri notti* marquait une césure dans *Se questo è un uomo*, de même *I sognatori* représente un chapitre charnière dans *La tregua*. Le groupe des rescapés dont fait partie le narrateur se trouve bloqué dans un camp contrôlé par les Russes, dans la banlieue de Bougucice. Dans ce chapitre, Levi décrit les différents personnages avec un goût du détail tout particulier, et conclut sa narration en ces termes :

Nelle lunghissime sere polacche, l'aria della camerata, greve di tabacco e di odori umani, si saturava di sogni insensati. È questo il frutto più immediato dell'esilio, dello sradicamento: il prevalere dell'irreale sul reale. Tutti sognavano sogni passati e futuri, di schiavitù e di redenzione, di paradisi inverosimili, di altrettanto mitici e inverosimili nemici: nemici cosmici, perversi e sottili, che tutto pervadevano come l'aria. Tutti, ad eccezione forse di Cravero, e certamente di D'Agata.

D'agata non aveva tempo di sognare, perché era ossessionato dal terrore delle cimici. [...] Potevamo dormire tranquilli solo quelli che avevano la fortuna di godere di un sonno pesante, e che riuscivano a cadere nell'incoscienza prima che quelle altre si svegliassero.

D'Agata, [...] si era ridotto a dormire di giorno, e passava le notti appollaiato sul letto, guardandosi intorno con occhi dilatati dall'orrore, dalla veglia e dall'attenzione spasmodica. [...] In principio queste sue abitudini erano state derise: aveva forse la pelle più fina di noi altri? Ma poi la pietà aveva prevalso, commista con una traccia di invidia; perché, fra tutti noi, D'Agata era il solo il cui nemico fosse concreto, presente, tangibile, suscettibile di essere combattuto, percosso, schiacciato contro il muro.¹⁹³

Dans une langue à la fois précise et nuancée, Levi décrit le sommeil perturbé des rescapés : les rêves sont « insensati », dépourvus de sens, riches en images plaisantes ou désagréables.

193 Primo Levi, *La tregua*, cit., pp. 311-312. En français : « Durant les interminables soirées polonaises, l'air de la chambre, lourd de tabac et d'odeurs humaines, se chargeait de rêves insensés. C'est là le résultat le plus immédiat de l'exil, du déracinement : la prédominance de l'irréel sur le réel. Tous faisaient des rêves de passé et d'avenir, d'esclavage et de rédemption, de paradises invraisemblables, d'ennemis mythiques, cosmiques, pervers et subtils qui envahissent tout, comme l'air. Tous, sauf peut-être Cravero et certainement D'Agata. D'Agata n'avait pas le temps de rêver parce qu'il était obsédé par la terreur des punaises. Cette compagnie incommode ne plaisait à personne, naturellement ; mais tous avaient fini par s'y habituer. Elles n'étaient ni rares ni isolées, mais avec le printemps elles étaient arrivées en rangs serrés et avaient envahi nos paillasses. [...] Elles ne laissaient dormir tranquilles que ceux qui avaient la chance de jouir d'un sommeil de plomb et qui réussissaient à sombrer dans l'inconscience avant leur réveil. D'Agata [...] avait fini par dormir le jour et passer ses nuits juché sur son lit, regardant autour de lui avec des yeux dilatés par l'horreur, la veille et l'attention frénétiques. [...] Au début, on s'était moqué de lui : il avait peut-être la peau plus fine que nous ? Puis la pitié l'avait emporté, mêlée à une ombre d'envie ; car, de nous tous, D'Agata était le seul dont l'ennemi fût concret, présent, tangible, susceptible d'être combattu, atteint, écrasé contre un mur », Id., *La trêve*, cit., p. 231.

Ces rêves contaminent l'atmosphère tout entière de la baraque : « perversi e sottili, [...] tutto pervadevano come l'aria ». Le personnage de D'agata fait office de contrepoint comique au drame principal : il est le seul à ne pas réussir à s'endormir, obsédé par la peur des insectes. Toutefois, la digression farceuse ne dure que l'espace d'un paragraphe : avec un renversement typique de son style, la parenthèse humoristique se clôt sur une note puissamment tragique. D'une certaine manière, cette progression du positif vers le négatif annonce l'*explicit* du roman : il en constitue une sorte d'épitomé, condensant le message final du livre. Malgré son ton plaisant, *La tregua* n'arrive pas complètement à désamorcer l'angoisse : l'horreur revient subrepticement par le biais des parasomnies et des cauchemars. Étant « il più minaccioso dei mostri generati dalla ragione »,¹⁹⁴ le camp revient – à l'instar des *caprichos* de Goya – sous forme de terreurs nocturnes, comme une présence sournoise, intangible et secrète. Dès ce chapitre, le doute s'installe quant à la dynamique du binôme « vie libre – vie dans le camp » : réel et irréel se confondent, et le second terme arrive enfin à prévaloir sur le premier.

À l'exception de ce chapitre, *La tregua* est un roman tissé d'aubes et de réveils.¹⁹⁵ Il se distingue par une atmosphère moins nocturne et mélancolique que diurne et aventureuse. En un certain sens, le narrateur s'efforce de rejeter le rêve hors du cadre narratif, de le marginaliser. Mais cet effort échoue du moins partiellement, et le rêve revient, plus puissant que jamais, dans la conclusion du livre. Par ailleurs, c'est précisément ce rôle d'*explicit* qui confère au récit onirique une valeur supplémentaire, à la fois morale et dramatique.

En effet, le récit du voyage est encadré par deux éléments qui ne sont pas sans rapport entre eux : au début, le poème *Alzarsi*, qui résume parfaitement les faits narrés dans le livre précédent et annonce la conclusion du présent ; en conclusion, le récit d'un rêve devenu célèbre tant il illustre bien le scepticisme léopardien de Levi, sa défiance à l'égard de toute idée de rédemption absolue. Entre ces deux extrêmes se déploie un récit poétique et léger,

194 Id., rabat de couverture de *Storie naturali*, cité par Giuseppe Grassano, *La «musa stupefatta»*. Note sui racconti fantascientifici, in *Primo Levi: memoria e invenzione*, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letterature», San Salvatore Monferrato, 1995, pp. 164-189, et in Ernesto Ferreto (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 122 et p. 138.

195 Nous nous contentons de citer quelques occurrences : « Mi svegliai qualche ora dopo, all'alba. La cabina era vuota » ; « [...] accettammo di buon grado, e ci risvegliammo nell'insolito ambiente solo a tardi mattino, dopo un sonno ristoratore » ; « [...] attendemmo il giorno in un dormiveglia faticoso e passivo. Sorse un giorno splendido. [...] » ; « Dopo un buon sonno, che ci ristorò quantunque avessimo dormito sulla nuda terra, ci svegliammo al mattino in ottimo umore e salute », Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 243, p. 260, p. 332 et p. 345. En français : « Je m'éveillais quelques heures plus tard, à l'aube. La cabine était vide » ; « [...] nous acceptâmes volontiers et nous ne nous réveillâmes dans ce lieu insolite que tard dans la matinée, après un sommeil réparateur » ; « [...] nous attendîmes le jour dans un demi-sommeil inerte et harrassant. Un jour magnifique se leva » ; « Après un sommeil réparateur, bien que nous eussions dormi à même le sol, nous nous réveillâmes le matin en excellente forme et d'excellente humeur », Id., *La trêve*, cit., p. 182, p. 195, p. 245, p. 254.

« un viaggio gremito di personaggi e di figure, di ritratti tondi e scorciati, di paesaggi diversi, di percorsi sghembi, di fantastiche e memorabili avventure, che sembrano voler afferrare, come Ismaele, l'inafferrabile fantasma della vita ». ¹⁹⁶ Si le roman porte ce titre, c'est aussi parce qu'il coïncide avec la narration d'une cessation temporaire de la douleur, qui toutefois revient inmanquablement au début et à la fin du livre, ratifiant ainsi le caractère éphémère de cette *trêve*.

Écrit en janvier 1946, le poème intitulé *Alzarsi* est posé en épigraphe du second roman des années suivant la libération, et puis repris dans le recueil *Ad ora incerta* en 1984. Deux ou plus rêves s'affrontent et se rencontrent dans les strophes du poème : le vieux rêve du retour, qui met en scène le désir de manger et de raconter, et le rêve qui occupera les pages finales du livre. Comme nous le verrons, ces rêves sont entre eux dans un rapport d'opposition symétrique, qui tisse entre les différents textes de Levi un lien sensible, esthétique et émotif des plus forts, nous conduisant à nouveau aux pages de *Se questo è un uomo*. Associant le rêve *du* retour avec le rêve *au* retour, le poème *Alzarsi* établit donc un court-circuit chronologique. Tant dans le présent que dans le passé, nous voyons surgir l'image menaçante du *Lager* :

Sognavamo nelle notti feroci

Sogni densi e violenti

Sognati con anima e corpo:

Tornare; mangiare; raccontare.

Finché suonava breve somnesso

Il comando dell'alba:

«Wstawać».

E si spezzava in petto il cuore.

196 Giovanni Tesio, *Tra ordine e caos*, version abrégée d'un essai paru dans «Studi Piemontesi», XVI, 1987, n°2, et dans Giovanni Tesio, *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 225-48, puis repris dans Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, cit., pp. 46-47. En français : « un voyage plein de personnages et de figures, de portraits en *ronde-bosse* ou seulement en *relief*, de paysages divers, de chemins tortueux, d'aventures mémorables et fantastiques, qui semblent vouloir saisir, à l'image d'Ismaël, l'insaisissable simulacre de la vie ». [C'est nous qui traduisons].

Ora abbiamo ritrovato la casa,

Il nostro ventre è sazio,

Abbiamo finito di raccontare.

È tempo. Presto udremo ancora

Il comando straniero:

«Wstawać».¹⁹⁷

La première strophe n'est en effet qu'une réécriture sous forme poétique de l'épisode onirique raconté dans *Se questo è un uomo*. Il en résume les diverses étapes : la tombée de la nuit, le surgissement des rêves (liés à la sphère de l'oralité – manger, raconter –), le réveil en sursaut causé par l'ordre étranger. Le mot polonais « Wstawać » est une sorte de personnification du réveil et de l'arrachement qu'il représente. La scène de la brusque interruption du sommeil est narrée par Levi dans le chapitre *Le nostre notti* du premier roman. Redouté par tous les détenus, le moment du réveil est décrit par le narrateur dans un *crescendo* de tension :

Ma per tutta la durata della notte, attraverso tutte le alternanze di sonno, di veglia e di incubo, vigila l'attesa e il terrore del momento della sveglia: mediante la misteriosa facoltà che molti conoscono, noi siamo in grado, pur senza orologi, di prevederle lo scoccare con grande approssimazione. All'ora della sveglia, che varia da stagione a stagione ma cade sempre assai prima dell'alba, suona a lungo la campanella del campo, e allora in ogni baracca la guardia di notte smonta: accende le luci, si alza, si stira, e pronunzia la condanna di ogni giorno: – Aufstehen, – o più spesso, in polacco: – Wstawać.

Pochissimi attendono dormendo lo Wstawać: è un momento di pena troppo acuta perché il sonno più duro non si sciogla al suo approssimarsi. [*il ritorno del sostantivo "pena"; il sonno si "scioglie", proprio come un composto chimico*]. La guardia notturna lo

197 Primo Levi, *Alzarsi*, [1946] poème en épigraphe de *La tregua*, cit. En français : « Nous rêvions dans les nuits sauvages / des rêves denses et violents / que nous rêvions corps et âme : / rentrer, manger, raconter / jusqu'à ce que résonnât, bref et bas, / l'ordre qui accompagnait l'aube : / Wstawać ; / et notre cœur en nous se brisait. / Maintenant nous avons retrouvé notre foyer, / notre ventre est rassasié, / nous avons fini notre récit. / C'est l'heure. Bientôt nous entendrons de nouveau, / l'ordre étranger : Wstawać. », Id., *La trêve*, cit., p. 161.

sa, ed è per questo che non lo pronunzia con tono di comando, ma con voce piana e sommessa, come di chi sa che l'annuncio troverà tutte le orecchie tese, e sarà udito e obbedito.¹⁹⁸

Le motif du réveil en sursaut, provoqué par un bruit extérieur, est d'ailleurs bien présent dans toute la littérature onirique, de l'Antiquité à nos jours.¹⁹⁹ L'esprit engagé dans le sommeil enregistre la sensation sonore ; les sens sont en alerte et le réveil – redouté, pressenti comme imminent – confère une inflexion nouvelle aux derniers moments de repos. Aussi faut-il souligner la récurrence des termes appartenant au champ de la douleur : le réveil est « une peine ». « Peine » est un mot-clé dans toute l'œuvre de Levi. Le sentiment éprouvé par le dormeur dans son rêve de retour, rappelons-le, est celui d'une « pena desolata » ;²⁰⁰ les souvenirs évoqués pendant les moments de repos sont également douloureux, le prisonnier étant en proie à la « pena del ricordarsi ».²⁰¹ Dernier aspect et non des moindres, dans le poème *Il superstite* – qui constitue une sorte de *pendant* tardif d'*Alzarsi* –, Levi décrit le moment où, à une heure incertaine, « quella pena ritorna ».²⁰² Nous voyons donc combien les moments de divagation, de suspension méditative, de rêve ou de rêverie permettent à l'auteur de convoquer dans ses œuvres les figures de la peine, de la souffrance, d'une douleur ininterrompue et parfois ressentie comme une sensation physique. Aussi, il est important de noter, une fois de plus, la cohérence interne aux différentes œuvres de Levi, suggérée par le biais de connexions lexicales et thématiques.

Formule rituelle et cyclique, le « Wstawać » déclenche ainsi le réveil :

La parola straniera cade come una pietra sul fondo di tutti gli animi. «Alzarsi»: l'illusoria barriera delle coperte calde, l'esile corazza del sonno, la pur tormentosa evasione notturna, cadono a pezzi intorno a noi, e ci ritroviamo desti senza remissione,

198 Id., *Se questo è un uomo*, cit., pp. 60-61. En français : « Mais durant toute la nuit, à travers toutes les alternances du sommeil, de conscience et de cauchemars, veillent en nous l'attente et la terreur du réveil : grâce à cette mystérieuse faculté que bien des gens connaissent, nous sommes capables, même sans montre, d'en prévoir l'instant avec la plus grande précision. À l'heure du réveil, qui varie selon la saison mais tombe toujours bien avant l'aube, la cloche du camp retentit longuement, et dans chaque baraque le garde de nuit termine son service : il allume les lumières, se lève, s'étire et prononce le verdict quotidien : 'Aufstehen', ou plus fréquemment, en polonais, 'Wstawać'. Rares sont ceux que le 'Wstawać' trouve encore endormis : c'est un moment de douleur trop intense pour que le sommeil le plus lourd ne se dissipe pas à son approche. Le garde de nuit le sait bien : loin de prendre un ton de commandement, il parle d'une voix basse et unie, car il sait que son appel trouvera toutes les oreilles attentives, qu'il sera entendu et obéi », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 48.

199 Voir à ce propos : Fanny Déchanet-Platz, *L'écrivain, le sommeil, les rêves*, cit., p. 135ss.

200 Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 56.

201 *Ibid.*, p. 146.

202 Primo Levi, *Il superstite*, in Id., *Ad ora incerta, Opere*, Vol. II, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, [1984] 1987, p. 581.

esposti all'offesa, atrocemente nudi e vulnerabili. Incomincia un giorno come ogni giorno. [...] ²⁰³

Dans ce passage, il y a plusieurs éléments lexicaux à souligner. Le mot polonais qui signale l'ordre de s'éveiller « cade come una pietra sul fondo di tutti gli animi ». Le « fond » est un autre mot récurrent du roman de Levi. Il correspond au titre du deuxième chapitre de *Se questo è un uomo* (*Sul fondo*) et devient le trope pour désigner la condition désespérée dans laquelle se trouve le détenu : « Eccomi dunque sul fondo » .²⁰⁴ Le sommeil est décrit à la fois comme une « corazza » et une « evasione » ; cependant, il constitue aussi une barrière éphémère, « esile », légère comme un voile. À l'issue du sommeil, les prisonniers se trouvent à nouveau « sans barrières » : ils sont « esposti all'offesa ». Il s'agit d'un élément à ne pas négliger. Les épisodes qui décrivent les états intermédiaires de la conscience (demi-sommeil, rêve, rêverie confuse) correspondent toujours chez Levi à l'irruption d'une douleur lancinante, et enfin à la découverte d'une vérité essentielle : l'indissolubilité de la peine, la prédominance des ténèbres sur la clarté, le caractère illusoire de la « rémission ». Il faudra assurément revenir plus loin sur cet aspect, qui est parmi les plus importants de l'œuvre de Levi. Contentons-nous pour le moment d'achever la lecture de l'épisode du réveil déclenché par le « Wstawać », et dont la première strophe du poème *Alzarsi* constitue une fidèle réécriture poétique :

Allo Wstawać si rimette in moto la bufera. L'intera baracca entra senza transizione in attività frenetica: ognuno si arrampica su e giù, rifa la cuccetta e cerca contemporaneamente di vestirsi, in modo da non lasciare nessuno dei suoi oggetti incustodito; l'atmosfera si riempie di polvere fino a diventare opaca; i più svelti fendono a gomitate la calca per recarsi al lavatoio e alla latrina prima che ci vi costituisca la coda. Immediatamente entrano in scena gli scopini, e cacciano tutti fuori, picchiano e urlando.²⁰⁵

203 Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 61. En français : « La parole étrangère tombe comme une pierre au fond de toutes les consciences. *Debout* : l'illusoire barrière des couvertures chaudes, la mince cuirasse du sommeil, le tourment même de l'évasion nocturne se désagrègent autour de nous, et nous nous réveillons définitivement, irrémédiablement, offerts sans défense aux outrages, atrocement nus et vulnérables. Un jour commence, pareil aux autres jours [...] », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 48.

204 Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 31. En français : « J'ai donc touché le fond », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 27. Au début du roman, on trouve aussi : « viaggio all'ingiù [...] verso il fondo », *Ibid.*, p. 9.

205 *Ibid.*, p. 61. En français : « Le *Wstawać* déclenche la tempête quotidienne. La baraque tout entière est brusquement saisie d'une activité frénétique : chacun monte et descend, refait sa couchette tout en cherchant à enfiler ses vêtements de manière à ne rien laisser traîner sans surveillance ; l'air s'emplit de poussière à en devenir opaque ; les plus rapides fendent la cohue à coups de coude pour gagner les lavabos et les latrines avant qu'il n'y ait la queue. Aussitôt les balayeurs entrent en scène et mettent tout le monde dehors à grand renfort de coups et de hurlements », Primo Levi, *Si c'est est un*

L'insistance sur cette scène se justifie au moins pour deux ordres de raisons. L'une, *intratextuelle*, relative à l'homogénéité interne du corpus de Levi. L'autre, *intertextuelle*, concernant l'influence – directe ou indirecte – de Levi sur les autres écrivains du témoignage, et en particulier sur Jorge Semprún. Signe fondamental tant du rêve *du* retour que du rêve *au* retour, la donnée auditive qui provoque le réveil caractérisera également, comme nous le verrons plus loin, les épisodes oniriques des œuvres testimoniales de l'auteur franco-espagnol.

Le moment intermédiaire entre sommeil et rêve se révèle donc important à plus d'un titre. La description du réveil dans le chapitre *Le nostre notti*, constitue une sorte de version abrégée d'un autre réveil en sursaut, celui décrit dans le troisième chapitre – intitulé *Iniziazione* – du premier roman. L'image centrale que rencontre Levi est encore celle d'une « bufera », d'une bourrasque provoquée par l'interruption du rêve : le moment de *passage* est ce qui induit la douleur, la confusion et enfin le bouleversement des catégories de rêve et réalité. Ce mouvement d'inversement s'avère également central dans la conclusion de la *Trêve*. Au fur et à mesure que nous rebroussons le chemin de l'écriture de Levi, la cohérence de ses œuvres s'impose de façon de plus en plus manifeste. Revenons donc aux premières pages de *Se questo è un uomo*, où se trouve le premier vrai récit de rêve.²⁰⁶

Dans cette page, l'écriture de Levi semble résumer en un seul point toutes ses nuances oniriques, de la tentation pour le grotesque jusqu'au récit de rêve classiquement agencé,

homme, cit., p. 49.

206 Mais s'agit-il vraiment du premier récit de rêve ? Il s'agit d'une question à laquelle on ne peut répondre de prime abord, car la réponse repose sur plusieurs considérations. Dans la chronologie pour ainsi dire « interne », établie par la trame du livre et par la succession de ses sous-sections, le premier épisode onirique apparaît effectivement dans le troisième chapitre, intitulé symptomatiquement *Iniziazione*. À une analyse philologique approfondie, cependant, les choses se compliquent, car ce chapitre n'est présent que dans la deuxième édition du livre, celle publiée en 1958 par la maison d'édition Einaudi, et il est complètement absent dans la première, parue aux éditions De Silva en 1947. Cela induit donc un doute quant à la primauté des récits de rêve, et met en lumière en outre la stratification textuelle qui est à l'origine du livre que nous lisons aujourd'hui. De plus, étant pour ainsi dire un rêve rétrocedé, posé au début du roman d'une manière rétroactive, ce fragment textuel est important à plusieurs titres. En premier lieu, il constitue un exemple des procédés d'écriture et de réécriture adoptés, de manière systématique, par l'auteur piémontais : comme Marco Belpoliti l'a clairement montré, la composition de l'œuvre procède toujours chez Levi par ajouts successifs, et le texte est ainsi fabriqué comme une mosaïque, en « piccoli blocchi, per tessere », Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 70ss. En français : « en petits blocs, en tesselles ». [C'est nous qui traduisons]. En deuxième lieu, dans ce rêve pour ainsi dire tardif semblent se condenser, de façon hautement représentative, les formes, les images et les motifs propres au récit de rêve et en général à la grammaire onirique de Levi. Quand l'écrivain réélabore le roman, en vue de la deuxième publication, la majorité des séquences narratives est complète, et la restauration éditoriale ne s'appliquera en effet qu'à des aspects marginaux, au niveau micro-langagier. En 1958, le chapitre intitulé *Le nostre notti* a été déjà écrit, et le vécu onirique des déportés, donc, déjà narrativisé. Rien d'étonnant, alors, que le fragment postérieur, inclus dans le troisième chapitre, soit en effet un double et une sorte de version abrégée des rêves déjà écrits.

encadré par la double parenthèse d'un endormissement et d'un réveil. Le récit de rêve commence en effet par la description d'un état d'insomnie, où s'insèrent les motifs de l'angoisse et du trouble psychique ainsi que – dernier point et non des moindres – l'allusion pour ainsi dire métadiscursive à la « parole ».

Io non ho sonno, o per meglio dire il mio sonno è mascherato da uno stato di tensione e di ansia da cui non sono ancora riuscito a liberarmi, e perciò parlo e parlo.²⁰⁷

Le narrateur vient d'arriver dans un nouveau block ; harcelant de questions les autres déportés, il cherche en vain à savoir quels sont les mécanismes de la vie dans le camp. Ses questions demeurent sans réponse, et le silence s'impose dans la baraque : l'interruption de la « parole », qui est aussi et surtout la manifestation d'une volonté désespérée de comprendre, coïncide enfin avec la chute dans le sommeil, où toute notion de raison vient à s'estomper. L'espace du sommeil est encore une fois connoté négativement, dominé par le sens d'une menace imminente. Nuit et rêve sont souvent chez Levi, comme nous le savons, inséparables des concepts de souffrance et de douleur :

Rinuncio dunque a fare domande, e in breve scivolo in un sonno amaro e teso. Ma non è riposo: mi sento minacciato, insidiato, ad ogni istante sono pronto a contrarmi in uno spasimo di difesa. Sogno, e mi pare di dormire su una strada, su un ponte, per traverso di una porta per cui va e viene molta gente.²⁰⁸

Conformément au modèle classique, le récit de rêve est introduit par un auxiliaire modal (« mi pare di »). Dans ce cas, la véritable vision nocturne n'occupe que l'espace d'une seule phrase, et se tient de plus dans une sorte de limbe entre deux mondes, décidément en deçà de la vraie vie du rêve. En cela, elle s'apparente plutôt au phénomène de la vision hypnagogique, encore suspendue entre l'univers de la veille et celui du rêve, convoqués respectivement dans le texte par l'allusion à l'acte de « dormir » et par les images, déjà pleinement oniriques, de la roue, du pont et de la porte. Il s'agit là de trois espaces liminaires qui semblent en effet correspondre, en l'amplifiant, à l'état transitoire auquel le rêve se trouve ici associé.²⁰⁹

207 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 32. En français : « Mais je n'ai pas sommeil, ou plutôt mon besoin de sommeil est momentanément neutralisé par un état de tension et d'anxiété dont je ne suis pas encore parvenu à me libérer, et qui me pousse à parler et parler sans pouvoir m'arrêter », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 27.

208 *Ibid.*, p. 33. En français : « Je renonce donc à mes questions et sombre rapidement dans un sommeil âpre et tendu qui ne me laisse en réalité aucun moment de répit : je me sens menacé, traqué, je suis prêt à tout instant à me raidir en un réflexe de défense. Je rêve, et je rêve que je dors sur une route, sur un pont, en travers d'une porte au beau milieu d'un va-et-vient continu », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 28.

209 Dans un texte beaucoup plus tardif, faisant partie du recueil de récits *Vizio di forma*,

Cet état de précarité spatiale et substantielle du *songe* nocturne semble préluder au réveil. Comme les rêves de « *tornare, mangiare, raccontare* », ce rêve ne dure également que l'espace d'un instant ou, pour mieux dire, d'une phrase ; la vision se dissout et cède la place au monde de la veille. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est que l'interruption du sommeil ne correspond pas à un retour à la norme, à un monde connu, stable, logiquement et rationnellement organisé. Bien au contraire, la « réalité » qui se montre aux yeux du prisonnier soudainement réveillé est une réalité cauchemardesque, dominée par un état de confusion perpétuelle, et représentée sous forme d'*hallucination*. La réalité du camp est plus cauchemardesque que le rêve lui-même. Une inversion se produit dès lors, qui brouille les frontières entre mondes disjoints, et donne lieu à un état d'instabilité ontologique perpétuelle.

Dans cette page, les scènes se succèdent à un rythme rapide, et la description de Levi touche une fois encore à un certain ton expressionniste dans la mise en image, qui se veut violent et stylistiquement vigoureux, sinon explicitement captivant.²¹⁰ Le rêve déborde ainsi de l'espace étroit du sommeil, pour envahir l'espace environnant et planter l'action :

la référence à ce type d'espaces transitionnels se répète : « [...] Marta finì coll'addormentarsi, ma sognò di dormire coricata sulle scale di casa, per traverso, mentre accanto la gente saliva e scendeva senza curarsi di lei. Si svegliò allo sferragliare di Enrico sul pianerottolo [...] », Primo Levi, *Protezione, Vizio di forma*, in Id., *Tutti i racconti*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 181. Une continuité s'établit ainsi entre les rêves écrits pour les témoignages et ceux qui apparaissent dans la production fictionnelle de Levi, où la connotation biographique semble être complètement abolie. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'expérience du *songe* se présente comme essentiellement transitoire, liée aux figures du passage et aux lieux intermédiaires ; construite à travers des images et des syntagmes récurrents (dans ce cas, l'expression « di traverso »), le récit de rêve présente chez Levi une morphologie narrative cohérente, solide.

210 C'est notamment Giovanni Tesio qui a étudié l'évolution de la prose de Levi de la première édition en 1947 à la seconde en 1958. Selon le critique, le travail de réécriture auquel Levi soumet son roman vise à augmenter l'effet de « vérité testimoniale », mais aussi à redéfinir l'aspect stylistique en direction d'une expression de plus en plus « sintetica e pregnante » (« synthétique et prégnante »). Le passage cité, en particulier, montre un « vigore [...] quasi espressionistico », une force presque expressionniste de la prose, qui était toutefois présente dans le livre dès sa première rédaction. Ainsi, la réécriture et, dans ce cas particulier, l'ajout de fragments textuels inédits, sert surtout à l'auteur non pas pour introduire des aspects nouveaux, mais plutôt pour consolider l'aspect général d'un livre déjà entièrement écrit : « Non si può però dire, anche qui, che non fossero già prima qua e là presenti nel libro, scorci di natura quasi espressionistica. Così, ancora una volta, i nuovi contributi non modificano profondamente, ma tendono a sviluppare aspetti prima non abbastanza espliciti oppure ad offrire qualche ulteriore elemento di testimonianza che si amalgama perfettamente, anche nella misura stilistica, con il precedente assetto del libro », Giovanni Tesio, « Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo* », *Studi piemontesi*, n° 2, 1977, pp. 270-278 et in Id., (dir.), *Piemonte letterario dell'Ottocento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 196. En français : « Mais nous ne pouvons pas nier que des scènes presque expressionnistes étaient déjà présentes, ici et là, dans le livre. Une fois encore, les nouveaux apports ne modifient pas le texte en profondeur, mais tendent plutôt à développer des aspects contenus *in nuce* ou, encore, enrichissent sur le plan testimonial de tel ou tel élément, en parfaite harmonie, au niveau stylistique aussi, avec la version antécédente du livre ». [C'est nous qui traduisons].

Ed ecco giunge, ah! quanto presto, la sveglia. L'intera baracca si squassa dalle fondamenta, le luci si accendono, tutti intorno a me si agitano in una repentina attività frenetica: scuotono le coperte suscitando nubi di polvere fetida, si vestono con fretta febbrile, corrono fuori nel gelo dell'aria esterna vestiti a mezzo, si precipitano verso le latrine e il lavatoio; molti, bestialmente, orinano correndo per risparmiare tempo, perché entro cinque minuti inizia la distribuzione del pane, del pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér, del sacro blocchetto grigio che sembra gigantesco in mano del tuo vicino, e piccolo da piangere in mano tua. È una allucinazione quotidiana, a cui si finisce col fare l'abitudine: ma nei primi tempi è così irresistibile che molti fra noi, dopo lungo discutere a coppie sulla propria palese e costante sfortuna, e sfacciata fortuna altrui, si scambiano infinite razioni, al che l'illusione si ripristina invertita lasciando tutti scontenti e frustrati.²¹¹

Les diverses fonctions du rêve se condensent dans ce passage : le rêve comme récit, la tension irréaliste et déformante du style grotesque, l'allusion figurale au mode hallucinatoire. En outre, selon les critiques, cette page serait nourrie profondément de l'accumulation lente d'allusions et d'influences érudites. La phrase exclamative qui ouvre le récit du réveil et l'image de la baraque qui s'agite feraient écho au livre de Job, le livre « nocturne » cité par Levi dans l'anthologie des *Racines* : dans la version italienne citée par l'auteur, on lit en effet : « Agitazione mi squassa fin che non spunta il giorno ». ²¹²

211 Id., *Se questo è un uomo*, cit., p. 33. En français : « Mais voici que j'entends – qu'il est tôt encore ! – la cloche du réveil. La baraque tout entière s'ébranle, les lumières s'allument, une frénésie collective s'empare soudain de tous les occupants. Ils secouent les couvertures en soulevant des nuages de poussière fétide, s'habillent avec une hâte fébrile, se précipitent dehors à moitié nus dans un froid glacial, courent vers les latrines et les lavabos ; beaucoup, bestialement, urinent en courant pour gagner du temps, car dans cinq minutes c'est la distribution du pain-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér, du sacro-saint petit cube gris, qui semble énorme dans la main du voisin, et petit à pleurer dans la vôtre. C'est une hallucination quotidienne à laquelle on finit par s'habituer, mais dans les premiers temps elle est si irrésistible que beaucoup d'entre nous, après de longues palabres à deux sur la malchance manifeste et constante de l'un et la chance insolente de l'autre, finissent par échanger leurs rations, pour voir l'illusion se recréer aussitôt en sens inverse, nous laissant tous frustrés et mécontents », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 28.

212 Id., *La ricerca delle radici*, [1981] in *Opere*, Vol. II, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 1371. Un autre auteur présent en creux dans ce passage serait Rabelais – écrivain qui, par ailleurs, est également cité dans l'anthologie *À la recherche des racines*. En particulier, le modèle rabelaisien se cacherait derrière l'allusion multilinguistique au pain, qui sert à l'auteur pour évoquer la Babel du camp. Voir : Gian Paolo Biasin, *Our Daily Bread-Pain-Brot-Broid-Chleb-Pain-Lechem-Kenyér*, in Pietro Frassica (dir.), *Primo Levi as Witness*, Fiesole, Casalini, 1990, pp. 1-2 et in Gian Paolo Biasin, *I sapori della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 193-204. Biasin associe cette scène de *Se questo è un uomo* à l'épisode dans lequel Panurge demande la charité dans toutes les langues ; ce parallèle a été aussi discuté par Alberto Cavaglion, *Commento al testo* in Primo Levi, *Se questo è un uomo*, édition commentée, Torino, Einaudi, 2012, p. 183.

Les phases transitionnelles du sommeil – nuit, rêve, réveil – sont placées ainsi sous le signe de l'agitation, du trouble, d'une angoisse déchirante, qui perturbe l'espace entier de la baraque. Comme dans le chapitre *La nuit*, où « l'air s'emplit de poussière à en devenir opaque », ²¹³ le monde des prisonniers est secoué par des « nemi », des nimbus qui teignent l'atmosphère de toutes les nuances du chaos et de la confusion, nous renvoyant par ailleurs à l'image du « vent », qui s'avérera également central dans le chapitre final de *La tregua*. Grande fresque aux accents vifs et aux protagonistes multiples, cette scène nous renvoie directement au second roman de Levi et à son terrible *songe du retour*.

Magnifiquement résumé par le poème *Alzarsi*, la cohésion stylistique et thématique qui se crée entre les rêves concentrationnaires et les rêves post-concentrationnaires fait ressortir un voisinage troublant entre des mondes tenus pour irréconciliables : la « vie normale » et « la vie dans le camp » se côtoient ainsi dans une promiscuité déconcertante, susceptible d'inverser les polarités de réel et irréel. Afin de saisir la complexité et la stratification qui se dissimulent derrière les strophes d'*Alzarsi*, il était nécessaire de revenir en arrière – ou en avant, la chronologie de l'écriture n'étant pas chose banale dans les œuvres du romancier piémontais – au premier roman, *Se questo è un uomo*. L'analyse comparée des textes dévoile non seulement une grande homogénéité linguistique et thématique entre les différentes œuvres, mais aussi une certaine cohérence idéologique : les figures du sommeil, du rêve et du réveil tracent souvent chez Levi les contours d'une dramaturgie de la douleur, où les syntagmes s'enchaînent, les discours s'emmêlent, et ce ressassement renforce l'irréalité, la confusion entre mondes virtuels et mondes réels. Sous l'effet du poème épigraphe, *La tregua* renoue avec le roman précédent, et annonce également sa morale tragique : la permanence de « l'outrage » ²¹⁴ d'Auschwitz.

Mais revenons-en donc aux vers d'*Alzarsi* :

Sogni densi e violenti

Sognati con anima e corpo:

Tornare; mangiare; raccontare.

Finché suonava breve somnesso

213 Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 49.

214 C'est notamment le terme pour lequel opte le traducteur français de *Se questo è un uomo* : « nous nous réveillons définitivement, irrémédiablement, offerts sans défense aux outrages », *Si c'est un homme*, cit., p. 48. [C'est nous qui traduisons]. Dans l'original italien, il est question de « offesa » : « esposti all'offesa », *Se questo è un uomo*, cit., p. 61.

Il comando dell'alba:

«Wstawać».

E si spezzava in petto il cuore.

Ora abbiamo ritrovato la casa,

Il nostro ventre è sazio,

Abbiamo finito di raccontare.

È tempo. Presto udremo ancora

Il comando straniero:

«Wstawać».²¹⁵

D'un pont de vue stylistique, le poème fait preuve d'une excellente maîtrise de ces artifices : les figures d'accumulation, de répétition et de paronomase visent à rendre plus nettes les images, ainsi qu'à impliquer le lecteur dans la perspective communautaire du poème. *Alzarsi* est en effet l'un des poèmes de Levi où la dilatation de la voix lyrique (qui passe d'une dimension subjective à une échelle collective) se fait plus évidente : une fois encore, les rêves sont rêvés par le pronom « nous », qui se réfère idéalement à l'ensemble des prisonniers du camp. Toutefois, ce qui est plus important encore, c'est que le poème est construit selon une structure quasi chiasmatisque. La deuxième strophe amplifie et invertit les images présentées dans la première. Le rêve de « tornare, mangiare, raccontare » renvoie directement aux trois premiers vers de la seconde strophe, qui situent les éléments du *songe* dans une perspective radicalement différente : celle de la réalité du survivant. Deux mondes s'affrontent donc dans ce texte : d'une part, celui d'Aushwitz, où les prisonniers sont enfermés dans une dimension carencée qui impose et relance les rêves et les désirs ; d'autre part, le « nous » se trouve dans l'univers ordinaire de la vie libre, où les désirs (de revenir, manger et raconter) sont désormais assouvis. Toutefois, la répétition du mot « Wstawać » signale le court-circuit entre ces deux sphères : le cauchemar du camp ne se dissipe pas complètement, il pénètre dans l'atmosphère apparemment pacifiée de la vie d'après. Dans un premier temps, le rêve semble ainsi être confiné à l'espace du camp,

215

Primo Levi, *Alzarsi*, cit.

symbolisé par la première strophe du récit, qui élabore et condense les épisodes oniriques racontés dans le roman précédent. Cependant, la répétition du mot d'ordre polonais signale une sorte de débordement, la coprésence douloureuse de deux temps et de deux sphères ontologiques : passé et présent, réel et irréel. L'image du camp s'immisce ainsi sous forme de cauchemar dans le vécu ordinaire du rescapé. L'architecture discursive de *Alzarsi* semble dès lors suggérer une dimension temporelle toute particulière, qui élimine la fracture habituelle entre passé et présent. Ce hiatus est subsumé par la répétition du « Wstawać », qui anéantit en un seul instant la possibilité d'une suite chronologique stable et logique. Ce que Levi représente dans ce poème, c'est donc la coessentialité de deux univers : celui des « naufragés » et celui des « rescapés », des morts et des vivants, ou encore le passé du prisonnier et le présent du survivant.

Comme Robert Gordon l'a justement rappelé, deux types de « mémoire » s'affrontent dans l'œuvre de Levi, en l'irriguant de leur flux contradictoire : une mémoire comme devoir, c'est-à-dire une mémoire « voluntaria, aperta al dialogo e costruttiva » et une mémoire pathologique, conçue comme une « facoltà spontanea, solipsistica e traumatica ». ²¹⁶ Or, si dans le poème mis en exergue du premier roman, *Shemà*, le premier type de mémoire prédomine manifestement, dans *Alzarsi* c'est plutôt la mémoire intime, pathologique, traumatique et souffrante qui prend le dessus dans l'architecture discursive. Dans *Schemà*, en effet, l'élément sensible était en un certain sens absorbé, épuisé et anéanti par la tâche éthique et missionnaire que se donnait la voix lyrique. *Alzarsi*, au contraire, renverse ce mécanisme, mettant l'accent sur le côté secret, personnel, involontaire de la mémoire : la réalité cauchemardesque du camp remonte à la surface, efface et renverse les limites entre passé et présent, en faisant du présent un rêve et du passé la réalité. Le rôle joué par la mémoire n'est pas alors constructeur, mais bien destructeur : « non vi sono contenuti o valori etici in questo ricordo, né virtù nel suo dispiegarsi o farsi contemplare, solo l'oppressione dei sensi ». ²¹⁷ Il est impressionnant de noter que, en dépit de son caractère rationnel et positiviste, Levi est un écrivain qui confère une importance extrême aux

216 Robert C.S. Gordon, *La memoria*, in Id., *Primo Levi: le virtù di un uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, p. 54. En français : une mémoire « volontaire, ouverte au dialogue et constructive » ; et une mémoire « spontanée, solipsiste et traumatique ». [C'est nous qui traduisons]. En particulier, Levi aborde le thème de la mémoire dans le premier chapitre de *I sommersi e i salvati*, intitulé précisément *La memoria dell'offesa*. L'affirmation selon laquelle la mémoire serait un « instrument merveilleux mais trompeur » est devenue désormais célèbre, et résume d'une façon saisissante la question que se pose Levi en tant qu'écrivain « mémorialiste ». Dans ce chapitre, Levi se montre fasciné par la lente érosion de la mémoire, ainsi que par les mécanismes de contrôle qui président à la production/transformation du souvenir dans les interstices entre conscience et inconscient.

217 *Ibid.*, p. 57. En français : « Dans ce souvenir, il n'y a pas de valeurs éthiques ni de vertus qui se déploient ou se laissent contempler, mais seulement l'oppression des sens ». [C'est nous qui traduisons].

mécanismes de la mémoire et aux passages subtils qui s'opèrent entre intellect raisonnant et perception sensorielle. D'ailleurs, c'est précisément à travers les rêves que la mémoire involontaire fait irruption dans ses œuvres de témoignage.²¹⁸ A l'instar de la musique ou des odeurs – motifs prégnants dans *Se questo è un uomo* –, les rêves, où s'entremêlent passé et présent, mettent la mémoire à dure épreuve. C'est cette divergence précisément – entre une mémoire constructive, véridique, rationnelle et une mémoire pathologique, trompeuse et nocturne – qui nourrit en profondeur les œuvres testimoniales de Levi. L'opposition clair-obscur ressurgit à nouveau et organise le texte selon une structure binomique. Le paradoxe qui hante toute œuvre de témoignage est sans doute cette coprésence troublante d'éléments étrangers : mémoire éthique et mémoire pathologique, l'une correspondant aux efforts de produire un récit téléologique, véridique, collé aux *faits* et à l'*histoire*, l'autre tournée vers l'échec de ce même récit, sans cesse terrassée par le surgissement du passé sous forme de *trace* ou de *résidu* non intégré.

Dans le poème *Alzarsi*, et en particulier à travers la figure du sommeil/réveil symbolisée par le mot d'ordre « Wstawać », c'est le Levi « nocturne » qui revient. D'ailleurs, il est important de noter que cette composante irrationnelle d'un auteur généralement connu pour son rationalisme se canalise surtout dans la poésie. Dans son analyse de l'œuvre lyrique de Levi, Franco Fortini se penche sur cet aspect et le résume d'une façon saisissante. Bien qu'il soient dans un rapport de continuité avec ses œuvres en prose, les poèmes de Levi appartiennent à un domaine différent : l'irrationnel. Ainsi, ces poèmes sont « accordi di preludio e vogliono dire : Ascoltate, questi accordi vengono dalla metà non razionale, si spengono subito e subito comincia il discorso implacabile della prosa e della ragione, ma leggendoli non dimenticate mai quella nota stridula, inspiegabile e irragionevole come l'esistenza, da cui ha avuto inizio ». ²¹⁹

En effet, dans le cas de *La tregua*, la relation qui unit l'écriture versifiée à l'écriture prosaïque se fait évidente, au point que l'*explicit* romanesque peut, à juste titre, être considéré comme la paraphrase d'*Alzarsi*, le poème mis en exergue. Dans la conclusion du roman, l'atmosphère douce et sereine qui avait dominé jusqu'alors fait place à un récit de rêve obsédant et tragique. Le protagoniste est revenu chez soi, il se trouve dans sa maison

218 Pour une étude de la mémoire involontaire chez Levi, voir aussi : Paola Carmagnani, « La luce della memoria: figure e funzioni della memoria involontaria in *Se questo è un uomo* », *Levia Gravia*, 2005, n° 7, pp. 141-150.

219 Franco Fortini, *L'opera in versi*, in Alberto Cavaglion et al. (dir.), *Primo Levi. Il presente del passato*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 137-140, et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi, un'antologia della critica*, cit., p. 166. En français : « [les poèmes] sont comme des préludes et ils signifient : Écoutez ! Ces accords jaillissent de la partie non rationnelle [de l'esprit], s'éteignent brusquement et laissent la place au discours implacable de la prose et de la raison ; mais en les lisant, n'oubliez pas cette note stridente, inexplicable et insensée comme l'existence, où tout cela a commencé ». [C'est nous qui traduisons].

d'enfance, entouré d'amis et de proches. Apparemment, tout est rentré dans l'ordre, mais un « rêve dans un rêve » surgit à l'improviste dans l'esprit du rescapé :

Giunsi a Torino il 19 di ottobre, dopo trentacinque giorni di viaggio: la casa era in piedi, tutti i familiari vivi, nessuno mi aspettava. Ero gonfio, barbuto e lacero, e stentai a farmi riconoscere. Ritrovai gli amici pieni di vita, il calore della mensa sicura, la concretezza del lavoro quotidiano, la gioia liberatrice del raccontare. Ritrovai un letto largo e pulito, che a sera (attimo di terrore) cedette morbido sotto il mio peso. Ma solo dopo molti mesi svanì in me l'abitudine di camminare con lo sguardo fisso al suolo, come per cercarvi qualcosa da mangiare o da intascare presto e vendere per pane; e non ha cessato di visitarmi, ad intervalli ora fitti, ora radi, un sogno pieno di spavento.

È un sogno entro un altro sogno, vario nei particolari, unico nella sostanza. Sono a tavola con la famiglia, o con amici, o al lavoro, o in una campagna verde: in un ambiente insomma placido e disteso, apparentemente privo di tensione e di pena; eppure provo un'angoscia sottile e profonda, la sensazione definita di una minaccia che incombe. E infatti, al procedere del sogno, a poco a poco o brutalmente, ogni volta in modo diverso, tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l'angoscia si fa più intensa e precisa. Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno: la famiglia, la natura in fiore, la casa. Ora questo sogno interno, il sogno di pace, è finito, e nel sogno esterno, che prosegue gelido, odo risuonare una voce, ben nota; una sola parola, non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell'alba in Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, "Wstawać".²²⁰

220 Primo Levi, *La tregua*, cit., pp. 422-423. En français : « J'arrivai à Turin le 19 octobre, après trente-cinq jours de voyage : la maison était toujours debout, toute ma famille, vivante, personne ne m'attendait. J'étais enflé, barbu, mes vêtements déchirés, et j'eus du mal à me faire reconnaître. Je retrouvai la vitalité de mes amis, la chaleur d'un repas assuré, la solidité du travail quotidien, la joie libératrice de raconter. Je retrouvai un lit large et propre, que le soir, avec un instant de terreur, je sentis céder mollement sous mon poids. Mais je mis des mois à perdre l'habitude de marcher le regard au sol comme pour chercher quelque chose à manger ou à vite empocher pour l'échanger contre du pain, et j'ai toujours la visite, à des intervalles plus ou moins rapprochés, d'un rêve qui m'épouvante. C'est un rêve à l'intérieur d'un autre rêve, et si ses détails varient, son fond est toujours le même. E suis à table avec ma famille, ou avec des amis, au travail ou dans une campagne verte ; dans un climat paisible et détendu, apparemment dépourvu de tension et de peine ; et pourtant, j'éprouve une angoisse tenue et profonde, la sensation précise d'une menace qui pèse sur moi. De fait, au fut et à mesure que se déroule le rêve, peu à peu ou brutalement, et chaque fois d'une façon différente, tout s'écroule, tout se défait autour de moi, décor et gens, et mon angoisse se fait plus intense et plus précise. Puis c'est le chaos ; je suis au centre d'un néant grisâtre et trouble, et soudain je sais ce que tout cela signifie, et je sais aussi que je l'ai toujours su : je suis à nouveau dans le Camp et rien n'est vrai que le Camp. Le reste, la famille, la

Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce « rêve dans le rêve » une réécriture – sous forme romanesque – de la seconde strophe d'*Alzarsi*. De plus, ce cauchemar *au* retour correspond presque parfaitement au rêve *du* retour raconté dans *Se questo è un uomo* : il en est un équivalent dissymétrique, le reflet renversé. Si le prisonnier rêvait dans le camp de se trouver chez soi, le survivant est maintenant dans sa maison d'enfance mais il rêve de se trouver dans le camp. « Due sogni opposti e rovesciati », écrit Marco Belpoliti, « e il secondo appare più forte e persistente, dal momento che la prima realtà – l'incubo vero del Lager – si è dissolta ». ²²¹

La séquence onirique qui conclut le roman est très complexe mais non moins intéressante. ²²² En premier lieu, elle récupère le modèle dantesque du rêve à *matriochka*, où

nature en fleur, le foyer, n'était qu'une brève vacance, une illusion des sens, un rêve. Le rêve intérieur, le rêve de paix, est fini, et dans le rêve extérieur, qui se poursuit et me glace, j'entends résonner une voix que je connais bien. Elle ne prononce qu'un mot, un seul, sans rien d'autoritaire, un mot bref et bas ; l'ordre qui accompagnait l'aube à Auschwitz, un mot étranger, attendu et redouté : debout, Wstawać », Id., *La trêve*, cit., p. 308.

221 Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 176. En français : « Deux rêves opposés et renversés. Et le deuxième rêve est plus fort et persistant que le premier, la première réalité – c'est-à-dire le cauchemar *vrai* du Lager – n'ayant plus cours ». [C'est nous qui traduisons].

222 Comme ce fut le cas lors de la deuxième publication de *Se questo è un uomo*, *La tregua* suscita l'attention de nombre de critiques, qui se focalisèrent en particulier, dès la parution du livre, sur la scène finale du rêve. Dans sa rubrique journalistique de *L'Espresso*, Paolo Milano s'exprimait en ces termes : « Personalmente, egli è ancora spesso visitato da un 'sogno pieno di spavento', anzi da 'un sogno entro un altro sogno'. Egli si vede 'in un ambiente placido e disteso', quando, più o meno all'improvviso, 'tutto cade e si disfa' intorno a lui ed egli si ritrova 'solo al centro di un nulla grigio e torbido' [...] Non è già che Primo Levi voglia interessarci ad un suo incubo privato: questo che lo travaglia, al contrario, riguarda tutti e verte sul senso da dare a questi nostri anni di *tregua*. A lui sembra chiaro, come di fatto è, che la nostra riconquista dell'umano, l'insediamento di una vera pace, dipende dalla profondità con cui avremo esplorato gli abissi di ieri, e dalle conseguenze che ne avremo tratto », Paolo Milano, « La guerra quella di sempre », *L'Espresso*, 21 avril 1963, cité par Ernesto Ferrero, *La fortuna critica*, p. 316. En français : « [le narrateur] est obsédé par un 'rêve qui [l'] épouvante', un 'rêve à l'intérieur d'un autre rêve'. Il se voit dans 'un climat paisible et détendu', mais à l'improviste 'tout s'écroule, tout se défait' autour de lui et il se retrouve tout seul 'au centre d'un néant grisâtre et trouble'. [...] Ce n'est pas son cauchemar privé que Primo Levi nous communique là ; au contraire, le rêve qui le taraude concerne tout le monde et porte sur le sens à donner à ces années de *trêve*. Il lui semble évident – comme cela l'est en effet – que notre reconquête de l'humain et de la paix dépend de notre habilité à explorer en profondeur les abîmes du passé et des conséquences que nous en tirons ». [C'est nous qui traduisons]. Le mois suivant, Gian Carlo Ferretti s'interroge également sur ce rêve conclusif, en indiquant clairement sa problématique sous-jacente et sa portée idéologique. Dans son article dans *L'Unità*, Ferretti voit dans ce cauchemar angoissant « un qualcosa di più vasto e profondo, la sfiducia più o meno esplicita in un sistema che non ha saputo sanare le piaghe morali dell'uomo offeso, che non ha saputo dare concrete speranze in un *mondo diritto e giusto*, che ci dà continuamente la sensazione paurosa che, ancora, gli assassini sono fra noi ; [...] il doloroso approdo di Primo Levi, la sua angosciata impotenza dopo tanti anni di pace e di vita civile, devono farci seriamente pensare », Gian Carlo Ferretti, « Torna dopo « la tregua » l'incubo di Auschwitz », *L'Unità*, 15 mai 1963. En français : « [...] quelque chose de plus vaste et profond, c'est-à-dire la défiance plus ou moins explicite à l'égard d'un système qui n'a pas su guérir les blessures morales de l'homme outragé, qui n'a pas su donner un espoir concret en un *monde droit et juste*, qui nous donne au contraire le sentiment – effrayant – que les assassins sont encore parmi nous ».

un rêve secondaire (le rêve externe, selon les mots de l'auteur) est enchâssé dans le cadre d'un rêve primaire (ou interne). Dans ce jeu d'emboîtements multiples, les hiérarchies s'avèrent imbriquées et participent d'un processus de renversement au cours duquel la *réalité* de la *vie d'après* se trouve transposée en *rêve*, et le *cauchemar* du camp devient enfin *réalité*. Rappelons que, dans le « premier » rêve de *Se questo è un uomo* – le rêve multilinguistique du pain – il était aussi question d'une inversion entre les pôles du réel et du rêve, du visible et de l'apparent : « l'illusione si ripristina invertita ». ²²³ De plus, désignant le rêve angoissant comme « rêve externe », Levi semble assigner à ce dernier une sorte de contiguïté et de coessentialité par rapport à ce qui n'est pas rêve, voire au réel. Le rêve idyllique, celui qui repropose les images heureuses du retour (la table, la famille, la narration), est par contre désigné comme « interne » : il est enveloppé d'une carapace plus dure et plus épaisse, d'une « corazza » comme l'avait définie Levi dans *Se questo è un uomo*, autrement dit d'une cuirasse préservant le rêve plus puissant et plus contagieux du retour dans le camp.

Dans ce cadre, quels sont les rapports entre rêve et narration ? Il s'agit d'une question difficile, car elle repose sur plusieurs points. La « joie du récit » semblerait surgir en concomitance avec le premier rêve, c'est-à-dire le rêve interne qui plonge dans l'atmosphère douce et familiale du retour. Au contraire, l'angoisse qui émane progressivement du deuxième rêve semblerait plutôt renvoyer au domaine du silence, de la narration niée ou impossible. Selon Cesare Segre, la conclusion du roman mettrait en scène l'affrontement de deux rêves jumeaux : d'un côté, le rêve d'être dans le camp, de revenir et de ne pouvoir raconter ; de l'autre, le rêve d'avoir perdu la liberté ou de l'avoir reconquise après avoir bâillonné à jamais la voix du captif. Dans ce contexte, « il soddisfacimento del desiderio di raccontare è come la garanzia della non reversibilità della situazione di uomo libero a

[C'est nous qui traduisons]. Le mérite de ces critiques est d'avoir soulevé la question éthique que le rêve final du roman semble en effet abriter.

223 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 33. En français : « l'illusion se recrée aussitôt en sens inverse », Id., *Si c'est est un homme*, cit., p. 28. Aussi, dans un récit contenu dans le recueil *Vizio di forma* et intitulé *Psicofante*, on retrouve le syntagme « inganno/illusione dei sensi », qui apparaît également dans le rêve final de *La tregua*. Dans le récit, un jeune médecin, Alberto, achète un jeu particulier, le *Psicofante*. Susceptible de restituer « l'image intérieure » du joueur, le *Psicofante* matérialise une vision définie par le narrateur précisément comme une « illusione dei sensi » : « Anna disse che era meglio non farlo, perché certo si sarebbe disfatto immediatamente; anzi, che forse non esisteva neppure, era una pura illusione dei sensi, come un sogno o un'allucinazione collettiva », Primo Levi, *Psicofante*, in *Vizio di forma*, cit., p. 301. En français : « [...] Anna dit qu'il valait mieux ne pas le faire, car il se serait sûrement défait immédiatement ; et qu'il n'existait peut-être même pas, que c'était une pure illusion des sens, comme un rêve ou une hallucination collective », Id., *Vice de forme*, in Primo Levi, *Histoires naturelles suivi de Vice de forme*, traduction de André Maugé, Paris, Gallimard, 1994, p. 383. L'apparition, la vision, le monde du songe correspondent toujours chez Levi à quelque chose d'éphémère et de trompeur. Ce qu'il est intéressant de noter, en particulier, c'est que le *songe*, l'illusion, le faux-semblant, ne semblent pas connoter le monde hallucinatoire du camp, mais appartenir dans le second roman à l'univers de la veille, de la liberté retrouvée.

quella di schiavo; del blocco al passaggio dal sogno *interno* a quello *esterno* ». ²²⁴ Pourtant un passage se produit entre les deux rêves, et le roman se conclut sur l'image angoissante du réveil dans le camp, symbolisé par la répétition du mot d'ordre polonais « Wstawać ». ²²⁵ Le dénouement du roman se soustrait à toute idée de stabilité ou d'achèvement : au contraire, si une narration testimoniale se produit, elle sera inscrite forcément dans un espace d'ouverture, de crise et de non-achèvement perpétuel ; non pas donc dans l'espace de la prose close, bien circonscrite et raisonnable, mais plutôt dans l'espace *marginal* d'un *explicit* non résolutif. ²²⁶

Dans une note écrite en 1965 pour l'édition scolaire de *La tregua*, Levi revient sur la dernière page du livre, en la commentant avec son style habituel, clarifiant et autoanalytique :

Questa pagina, che chiude il libro su una nota inaspettatamente grave, chiarisce il senso della poesia posta in epigrafe e ad un tempo giustifica il titolo. Nel sogno, il Lager si dilata a un significato universale, è divenuto il simbolo della condizione umana stessa e si identifica con la morte, a cui nessuno si sottrae. Esistono remissioni, « tregue », come nella vita del campo l'inquieto riposo notturno ; e la stessa vita umana è una tregua, una proroga ; ma sono intervalli brevi, e presto interrotti dal « comando dell'alba », temuto ma non inatteso, dalla voce straniera [...] che pure tutti intendono e obbediscono. Questa voce comanda, anzi invita alla morte, ed è sommessa perché la morte è iscritta nella vita, è implicita nel destino umano, inevitabile, irresistibile ; allo

224 Cesare Segre, *Romanzi e poesie*, in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi : un'antologia della critica*, cit., p. 94. En français : « L'assouvissement du désir de raconter est une sorte de garantie de la non réversibilité de la dynamique homme libre-homme esclave ; une garantie qui empêche ainsi le passage du rêve interne au rêve externe ». [C'est nous qui traduisons].

225 Dans son dernier essai, *I sommersi e i salvati*, Levi parle de ce mot d'ordre en termes quasi figuratifs. Ayant fonction d'emblème, le « Wstawać » résumerait dans les rêves post-concentrationnaires l'image même du camp : « Tutte queste sofferenze erano lo svolgimento di un tema, quello del presunto diritto del popolo superiore di asservire o eliminare il popolo inferiore; tale era anche quell'appello, che nei nostri sogni del *dopo* era diventato l'emblema stesso del Lager, assommando in sé la fatica, il freddo, la fame e la frustrazione », Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, [1986] 2007, p. 90. En français : « Toutes ces souffrances étaient le développement d'un thème, celui du prétendu droit du peuple supérieur d'asservir ou d'éliminer le peuple inférieur – tel était cet appel qui, dans nos rêves 'd'après', était devenu le symbole même du Lager, additionnant en lui la fatigue, le froid, la faim et la frustration », Id., *Les naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 114.

226 David Meghnagi a interprété sous un éclairage « hébraïque » les différents « récits-cadre » posés par Levi au début et à la fin de ses œuvres. Aussi, il souligne une fois de plus la présence chez Levi d'un point faible, où le principe souverain de la raison semble déposer les armes sans résister : « It is as if Levi had wanted to add to every beginning and every finale of his books some *mezuzot* indicating and portraying what prose and manner of thoughts he had acquired and cultivated could only contain up to a point. Reason could only suffice to a certain extent and could not fully explicitly express this experience », David Meghnagi, « The word to tell. Trauma and writing in Primo Levi's work », *Trauma and Memory*, vol. II, n° 1, 2014, p. 7-8. Dans la culture juive, la *mezouzah* (pluriel : *mezouzot*) est un petit rouleau de parchemin, contenu dans un étui, et fixé généralement sur le montant des portes d'une maison.

stesso modo nessuno avrebbe potuto pensare opporsi al comando del risveglio, nelle gelide albe di Auschwitz.²²⁷

Selon Marco Belpoliti, cette note, qui livre au lecteur une sorte de clé d'accès à la philosophie existentielle de l'auteur, illustrerait aussi l'aspect stratégique du final de *La tregua*. Pour comprendre au fond ce qui se cache derrière cette page, il faut en effet se souvenir que le premier titre proposé par Levi aux éditeurs était *Vento alto*. L'image du vent revient à plusieurs reprises dans toutes les œuvres de l'auteur, et c'est précisément dans la scène finale de *La tregua* qu'il acquiert un rôle majeur, associée à l'idée d'un chaos primitif, véritablement « universel ». Dans cette scène conclusive reviennent ainsi les images de la bourrasque, du vent, du pandémonium qui secouait la baraque du prisonnier et qui maintenant envahit les espaces du vécu quotidien. Aussi, dans l'appendice scolaire, Levi souligne la continuité entre ses deux premiers romans, et il le fait justement à travers une allusion explicitement onirique.

Le rêve remplit ainsi une fonction multiple dans *La tregua*. Il est synonyme à la fois de rémission temporaire – la vision et le sommeil dans le camp – et de son impossibilité – le retour du camp sous forme cauchemardesque. Dans ce contexte, le récit de rêve amplifie l'image d'Auschwitz, devenant ainsi une sorte de caisse de résonance pour les notes sombres qui émanent du souvenir du *Lager*.

D'une certaine manière, la page finale de la *Trêve* ainsi que son autocommentaire viennent étayer l'éthique laïque et stoïque du romancier piémontais. Avec l'avènement d'une morale de l'immanence, qui refuse toute rédemption, l'équation « vie : songe = après-vie : réel » – motif fréquemment évoqué dans les sources classiques et sacrées – se trouve désarticulée dans les pages de Levi. Plus qu'ailleurs, le réveil du *songe* s'écarte de l'idée de l'idée de conquête d'une vérité transcendante, pour réaffirmer un principe tragiquement terrien, celui de la mort. Or, le concept de « la vie comme un songe éphémère » sous-tend l'histoire tout entière de la philosophie, et est notamment présent, dès l'Antiquité, dans

227 Primo Levi, *Prefazione* à l'édition scolaire de *La tregua* [1963] in *Opere*, Vol. I, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 1421. En français : « En terminant le livre sur une note inopinément grave, cette page clarifie le sens du poème en épigraphe et, parallèlement, justifie le titre. Le sens du rêve à l'intérieur du camp s'élargit jusqu'à l'universel ; il est devenu le symbole de la condition humaine, et s'identifie avec la mort à laquelle personne ne se soustrait. Il existe des rémissions, des 'trêves', comme le repos inquiet de la nuit dans la vie du camp, et la vie humaine elle-même est une trêve, un sursis ; mais ce sont des intervalles brefs, vite interrompus par le 'commandement de l'aube' redouté mais pas inattendu, par la voix étrangère que tous comprennent pourtant et à laquelle ils obéissent. Cette voix contraint, ou plutôt convie à mourir, et elle parle bas car la mort, inscrite dans la vie, est implicite dans le destin humain, inévitable, irrésistible. De même, personne n'aurait pu avoir l'idée de s'opposer à l'ordre du réveil, à chaque aube glacée d'Auschwitz », Primo Levi cité par Mario Rigoni Stern, *Le Poète secret*, traduction de Marie-Hélène Angelini, Lyon, La Fosse aux ours, 2005, p.74-75.

les sources pré-chrétiennes. Dans le traité sur la *Brévité de la vie*, par exemple, Sénèque avait déjà souligné l'importance de la mort comme seul horizon plausible de la vie. La mort est donc inscrite dans la vie ; seule vérité possible, elle est le seul pilier autour duquel l'activité journalière de chaque homme doit s'organiser et se construire. Par ailleurs, la leçon stoïcienne d'un Sénèque imprégnait aussi, d'une manière évidente, le grand chef-d'œuvre caldéronien, *La vida es sueño*. Entre engagement et ascèse, la philosophie néo-stoïque était en effet à la base de la tragédie de Sigismond ; c'est précisément le dilemme qui se pose à Levi, l'écrivain restant toujours suspendu entre le sens de sa responsabilité éthique et politique (son rôle de témoin et communicateur) et le sens d'une mort inéluctable, teintée par surcroît d'une nuance de violence indélébile. Une tension se crée entre rêve et réel qui met en oscillation les normes morales : l'alternative qui se présente au survivant est encore celle qui oppose une mémoire constructive, éthique et publique à une mémoire pathologique, intime et traumatique. En deux mots : ascèse solipsiste ou engagement politique. Typiques du stoïcisme sénéquéen, les deux termes sont sans cesse renégociés par le témoin Levi.

Dans un appendice écrit en 1976 pour l'édition scolaire de *Se questo è un uomo*, Levi arrive en effet à distinguer deux catégories de rescapés : l'une regroupe « quelli che vorrebbero dimenticare, ma non ci riescono, e sono tormentati da incubi », l'autre « [quelli] che non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi, perché hanno capito che la loro esperienza non è stata priva di senso, e che i Lager non sono stati un incidente, un imprevisto della Storia ». ²²⁸ Levi – l'écrivain, le témoin, le rescapé – n'appartient complètement ni à l'une ni à l'autre de ces deux catégories. Il est à la fois témoin et écrivain.

D'une part, il se fait porteur d'une parole solide, entièrement vouée à la divulgation et à la transmission d'un savoir historiquement défini. C'est par exemple le cas du Levi auteur de *I sommersi e i salvati*, un essai qui montre toute l'efficacité d'une « memoria elementare, opaca, faticosa » et d'une « razionalità rozzamente, eroicamente irriducibile ». ²²⁹ D'autre

228 Primo Levi, *Appendice* à l'édition scolaire de *Se questo è un uomo*, [1976] in *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 197. En français : « ceux qui voudraient oublier sans y parvenir et sont tourmentés par des cauchemars » ; « eux ne veulent pas oublier, et surtout ne veulent pas que le monde oublie, car ils ont compris que leur expérience avait un sens, et que les Lager n'ont pas été un accident, un imprévu de l'Histoire », Id., *Si c'est un homme*, cit., pp. 145-146.

229 Les définitions appartiennent à Giovanni Raboni, qui consacre un article fort élogieux de l'essai de Levi à l'occasion de sa parution : « *I sommersi e i salvati* è, dalla prima all'ultima pagina, una sfida alle sottigliezze dell'intelligenza in nome di un solido, dolente senso comune; una sfida alle labirintiche delizie della complessità in nome di una memoria elementare, opaca, faticosa; una sfida alle meraviglie dell'irrazionale in nome di una razionalità rozzamente, eroicamente irriducibile », Giovanni Raboni, « Quanto è scomodo il buon senso », *L'Unità*, 3 septembre 1986, cité par Ernesto Ferreto, *La fortuna critica*, cit., pp. 379-380. En français : « De la première page à la toute dernière, *Les Naufragés et les Rescapés* est un défi aux finesses de l'intelligence, au nom d'un bon sens sensible et solide ; c'est un

part, il est aussi l'écrivain qui, contre sa volonté, est en proie aux cauchemars et aux impulsions d'une écriture nocturne et viscérale, telle que par exemple l'écriture poétique.

En janvier 1946, deux jours à peine avant la rédaction d'*Alzarsi*, Levi compose un autre poème, intitulé *Il canto del corvo (I)* : tel un prophète maudissant ses ennemis, un corbeau proclame en une sorte d'anti-annonciation l'avènement d'une vérité affreuse et angoissée. Le souvenir de la déportation résonne encore dans ces vers. Le poème du *corbeau* intègre un premier groupe de textes lyriques, écrits entre 1945 et 1946 : embryon du futur recueil poétique, ce premier groupe se divise à son tour en deux sous-sections, l'une encore fortement teintée de négatif et d'angoisse, l'autre vouée par contre à une tonalité positive et vitale, coïncidant avec ce que la critique a appelé une sorte de « contre-chant » aux lignes mélodiques tracées par les pages du *Lager*. Or, le *Chant du corbeau* appartient bien évidemment à la première de deux sous-sections. Filtré à travers une voix d'animal,²³⁰ le message est encore celui de la « permanence de l'outrage ». Il est intéressant de noter que, comme dans les pages finales de *La trêve*, ce message semble également survenir ici pendant la nuit, sous forme de présence obscure et sinistre. De même que dans le rêve conclusif du roman le rescapé est privé de la « gioia [...] del raccontare », de même dans cette vision nocturne le dormeur est privé de « la gioia del sonno » par le corbeau, personnification oppressante du mauvais rêve :

«Sono venuto di molto lontano

Per portare mala novella.

Ho superato la montagna,

Ho forato la nuvola bassa,

Mi sono specchiato il ventre nello stagno.

Ho volato senza riposo,

défi aux délices des logiques complexes et labyrinthiques, au nom d'une mémoire élémentaire, opaque, harassante ; un défi aux merveilles de l'irrationnel, au nom d'une rationalité lourdement, héroïquement irréductible ». [C'est nous qui traduisons].

230 L'anti-subjectivisme de la voix lyrique est l'une des caractéristiques principales de l'œuvre lyrique de Levi. Franco Fortini écrit notamment : « [...] ma il gruppo più consistente [di versi] è quello nelle quali ad un personaggio viene prestata la voce, secondo il modulo di *Spoon river*, o si antropomorfizza un animale o un vegetale », Franco Fortini, *L'opera in versi*, cit., p. 164. En français : « [...] mais le groupe le plus consistant [de vers] est celui où c'est un personnage qui s'exprime à la façon de *Spoon river* ou bien un animal ou un végétal qui se personnifie ». [C'est nous qui traduisons].

Per cento miglia senza riposo,
 Per trovare la tua finestra,
 Per trovare il tuo orecchio,
 Per portarti la nuova trista
 Che ti tolga la gioia del sonno
 Che ti corrompa il pane e il vino
 Che ti sieda ogni sera nel cuore».²³¹

Au lendemain de la libération, l'expérience de la déportation est encore trop présente et pressante pour être complètement dissolue en écriture. Dans les années 1945-1946, le thème concentrationnaire est en effet l'un des thèmes les plus fréquemment abordés par le poète. Ces premiers poèmes enregistrent, d'une manière déjà précise, l'oscillation entre présent et passé qui se manifesterà dans les pages conclusives de *La tregua*. De plus, l'espace spirituel dans lequel la voix du poète s'enracine coïncide souvent avec le moment intermédiaire entre veille et sommeil ; c'est dans l'*heure incertaine* du crépuscule, du demi-sommeil ou de l'insomnie, que le passé du prisonnier et le présent du survivant se rencontrent, produisant ainsi une perturbation dans l'ordre habituel de la chronologie. Comme nous l'avons vu, le poème *Alzarsi* est celui qui résume le mieux cette alternance, s'appuyant précisément sur des images oniriques. Écrit en 1949, un autre poème, intitulé *Attesa*, semble en effet confirmer le motif du réveil en sursaut et de l'indissolubilité du camp. De même que – dans *La tregua* et dans le poème *Alzarsi* – le mot d'ordre polonais transforme Auschwitz en une entité indélébile, ainsi le son des « pas ferrés et martelants » rappelle aux rescapés la réalité hallucinatoire du camp :

Questo è tempo di lampi senza tuono,
 Questo è tempo di voci non intense,
 Di sonni inquieti e di vigilie vane.

231 Primo Levi, *Il canto del corvo (I)* [1946] in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 528. En français : « Je suis venu de loin, de très loin, / Pour t'apporter une triste nouvelle. / J'ai franchi la montagne, / J'ai transpercé le nuage bas, / J'ai reflété mon ventre dans l'étang, / J'ai volé sans trêve ni repos, / Des milles et des milles sans repos, / Pour trouver ta fenêtre, / Pour trouver ton oreille, / Pour t'apporter la mauvaise nouvelle / Qui t'ôtera le plaisir du sommeil, / Qui gâtera et ton pain et ton vin, / Qui siègera chaque soir dans ton cœur », Id., *Le chant du corbeau* in Id., *À une heure incertaine*, cit., p. 18.

Compagna, non dimenticare i giorni

Dei lunghi facili silenzi,

Delle notturne amiche strade,

Delle meditazioni serene,

Prima che cadano le foglie,

Prima che il cielo si richiuda,

Prima che nuovamente ci desti,

Noto, davanti alle nostre porte,

Il percuotere di passi ferrati.²³²

Construit sur des images antithétiques, le poème représente le passage progressif d'un temps heureux et favorable à un automne symbolique, qui devient le temps du réveil brusque et de l'effective *mise en présence* du camp. Désignant par une figure de métonymie la période de détention, le « pas ferrés » qui résonnent au réveil inscrivent ainsi le souvenir d'Auschwitz dans l'*hic* et *nunc*.

Or, comme la critique l'a observé,²³³ dans le recueil poétique *Ad ora incerta*, la

232 Id., *Attesa* [1949], *Ibid.*, p. 540. En français : « Voici le temps des éclairs sans tonnerre, / Voici le temps des voix non entendues, / Temps de sommeils inquiets, de veilles vaines. / Compagne, n'oublie pas les jours / Des faciles et longs silences, / Des rues nocturnes et amies, / Des réflexions sereines, / Avant que les feuilles ne tombent, / Avant que le ciel ne se referme, / Avant que de nouveau ne nous réveillent, / Par trop connus, devant nos portes, / Les pas ferrés et martelants », Primo Levi, *Attente* in Id., *À une heure incertaine*, cit., p. 32.

233 Tommaso Pepe a souligné de façon très succincte le genre de progression qui se dessine – du souvenir au retour obsédant du Lager, passant par son refoulement – dans le recueil de poèmes *Ad ora incerta*. Trois phases en particulier sont identifiées par le critique : une première phase, coïncidant avec les poèmes de l'après-guerre, qui reflète la tâche testimoniale des œuvres en prose ; une seconde phase, inaugurée au printemps 1946, qui marquerait le début d'une *Vita nuova*, c'est-à-dire d'une vie renouvelée, d'un temps du retour où le souvenir de la détention est contrôlé, intégré, bien maîtrisé par le survivant ; et enfin, une troisième phase qui, s'ouvrant dans les années 1980, se caractérise par deux traits essentiels. D'une part, cette phase serait marquée par une cohérence stylistique et thématique mineure, ce qui a conduit Pepe à qualifier l'écriture versifiée de Levi de « poesia incerta » ; d'autre part, la dernière phase du *chansonnier* se distinguerait aussi par le thème du souvenir obsédant, les poèmes tardifs de Levi accordant à nouveau, comme dans les poèmes initiaux, une place de relief au motif concentrationnaire. Voir à ce propos : Tommaso Pepe, « Anabasi, speculazione e caduta: i volti della poesia "incerta" di Primo Levi », *Testo*, 2014, n° 68, pp. 91-111.

contamination entre les sphères temporelles du présent et du passé semble s'atténuer au fur et à mesure que le souvenir du camp s'éloigne dans le temps. À côté de ces poèmes de la hantise, il y en aurait ainsi d'autres qui prennent plutôt leurs distances par rapport au souvenir brûlant d'Auschwitz. Dans ces textes de retour, le poète s'autoreprésente dans l'acte d'écrire et de se souvenir d'un lieu lointain et perdu. Contrairement aux premiers poèmes, la voix lyrique essaierait ici de considérer son expérience passée avec un détachement nouveau : le temps ne correspond donc plus à un amalgame, un flux confus où présent et passé se rencontrent et se reflètent l'un dans l'autre, mais bien à une chaîne séquentielle, où le passé du prisonnier s'oppose nettement au présent du survivant. Ces poèmes sembleraient ainsi correspondre à l'espace d'une véritable *trêve* : représentant le processus de retour à la vie libre, ils contribueraient à la redécouverte et à la stabilisation de la subjectivité du rescapé.

Or, c'est précisément d'une *trêve* qu'il s'agit, c'est-à-dire d'une parenthèse, d'une pause temporaire. Si l'on observe de plus près la progression des poèmes dans *Ad ora incerta*, on constate aisément que le thème de la « survie d'après Auschwitz » ne s'épuise jamais, mais revient à maintes reprises sous la plume du poète. Et c'est précisément à travers les figures du sommeil, du rêve, du réveil et de la nuit que cette hantise prend corps dans l'idiolecte lyrique de Levi. En 1949, le deuxième *Chant du corbeau* reprend ainsi les images de la nuit funeste et du réveil redouté. « Wstawać » est disparu, mais le ressentiment de l'outrage subi reste pourtant vif :

« Quanti sono i tuoi giorni? Li ho contati:

Pochi e brevi, ognuno grave di affanni;

Dell'ansia della notte inevitabile,

Quando fra te e te nulla pone riparo;

Del timore dell'aurora seguente,

Dell'attesa di me che ti attendo,

Di me che (vano, vano fuggire!)

Ti seguirò ai confini del mondo,

Cavalcando sul tuo cavallo,

Macchiando il ponte della tua nave

Con la mia piccola ombra nera,

Sedendo a mensa dove tu siedi,

Ospite certo di ogni tuo rifugio,

Compagno certo di ogni tuo riposo.

Fin che si compia ciò che fu detto,

Fino a che la tua forza si sciolga,

Fino a che tu pure finisca

Non con un urto, ma con un silenzio,

Come a novembre gli alberi si spogliano,

Come si trova fermo un orologio». ²³⁴

Le schéma du premier *Chant du corbeau* ne change guère. Dépouillée de son subjectivisme, la voix lyrique s'incarne de nouveau dans une figure animale qui suggère l'imaginaire gothique du châtiment et du malheur. Comme dans le célèbre poème narratif d'Edgar Poe, le corbeau est ici un prophète de mauvais augure ; pourtant, ses présages concernent moins le futur que le passé. Animal nocturne par excellence, le corbeau est le persécuteur silencieux d'une âme sans nom, désignée génériquement par le pronom « tu ». Au demeurant, ce qui rend l'énonciation du corbeau déchirante, c'est l'allusion constante à l'univers nocturne, invoqué à maintes reprises au cours du poème. L'image d'une « notte inevitabile » s'unit à l'évocation de « l'aurora seguente », les deux temps étant connectés par l'attente pleine d'angoisse, dont le corbeau est à la représentation.

234 Primo Levi, *Il canto del corvo (II)* [1949], in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 542. En français : « Combien de jours te reste-t-il ? J'en ai le compte : / Fort peu et brefs, chacun lourd de soucis ; / De l'anxiété des nuits inéluctables, / Quand rien, de toi à toi, ne peut te protéger ; / De la peur à l'égard de l'aurore qui vient, / De l'attente de moi-même qui t'attends, / De moi qui (il est vain, vain de fuir!) / Qui te suivrai jusqu'aux confins du monde, / En galopant sur ton propre cheval, / En maculant le pont de ton navire / De mon ombre petite et noire, / En m'asseyant aux tables où tu t'assieds, / Hôte assuré de tes moindres refuges, / Compagnon assuré de tes moindres repos. / Jusqu'à ce que s'accomplisse ce qui fut dit, / Jusqu'à ce que tes forces se défassent, / Jusqu'à ce que toi-même tu finisses, / Non point dans un grand choc, mais en silence, / Comme les arbres se dépouillent en novembre, / Comme l'on trouve une montre arrêtée », Id., *Le chant du corbeau (II)* in Id., *À une heure incertaine*, cit., p. 34.

De plus, la nuit est le moment où le sujet est agressé, envahi, victime d'une sorte d'hypertrophie du moi : « Dell'ansia della notte inevitabile / *Quando fra te e te nulla pone riparo* ». Dans une scène de *La tregua* où le narrateur décrit le déroulement d'un spectacle théâtral en des termes oniriques, ce même syntagme indique l'écroulement du principe rationnel, et l'affleurement d'une couche plus souterraine de l'esprit : dans le spectacle du *Cappello a tre punte* – tel est le titre de la pièce à laquelle le narrateur assiste – « si percepiva [...] il fiato pesante di un *sogno collettivo*, del *sogno* che vapora dall'esilio e dall'ozio, quando cessano il lavoro e la pena, e *nulla pone riparo fra l'uomo e se stesso* ; forse perché vi si ravvisava l'importanza e la nullità della nostra vita e della vita, e il profilo gobbo e sghembo dei *mostri generati dal sonno della ragione* ». ²³⁵ Qu'il soit ou non une vision authentiquement nocturne, le rêve est toujours désigné par Levi comme le moment où s'écroule toute stabilité subjective fondée sur la raison et où émerge, par contre, une psyché perturbée, superficiellement invisible ; le rêve est ainsi un territoire où – comme dans les gravures de Goya ²³⁶ – l'intellect n'a plus de prise.

En tout état de cause, le *Chant du corbeau (II)* montre combien la hantise constante, effrayante, ressurgit sous la plume du poète, exerçant enfin son droit de suprématie sur les principes de la raison. Le corbeau, symbole de l'obsession sinistre, est ainsi l'un des signes de la « mémoire de l'offense » : une mémoire perturbante, secrète, nocturne, certes, mais tout aussi vive et puissante. Elle s'insinue partout. « Sedendo a mensa dove tu siedi », le souvenir funeste contamine l'image de la « table » et de la « nourriture », l'un des éléments qui avait symbolisé le retour à la vie libre du prisonnier. « Compagno certo di ogni tuo riposo » : le corbeau profane l'espace sacré du sommeil, devenant l'emblème d'un véritable cauchemar. En plus, c'est par une triple anaphore finale au marquage profondément négatif que l'accomplissement de la prophétie se fait finalement parole poétique. « L'ombra nera » de l'obsession – d'un souvenir jamais nommé mais sans cesse présent dans les vers du poème – s'étend enfin sur la vie du « tu », l'interlocuteur muet du corbeau. Revient ainsi l'image de l'automne (« come a novembre gli alberi si spogliano ») qui avait également caractérisé le poème *Attesa* (« prima che cadano le foglie »), ainsi que l'allusion à un temps bloqué, traumatique, littéralement figé dans sa course (« come si trova fermo un orologio »). ²³⁷

235 Id., *La tregua*, cit., p. 387. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Peut-être parce qu'on y percevait [...] le souffle pesant d'un *rêve collectif*, du *rêve* qui naît de l'exil et de l'oisiveté, quand cessant le travail et la peine, et que *rien ne s'interpose entre l'homme et lui-même* ; peut-être parce qu'on y découvrait l'impuissance et la nullité de notre vie comme de toute vie, ainsi que le profil bossu et tordu des *monstres engendrés par le sommeil de la raison* », Primo Levi, *La trêve*, cit., p. 283.

236 Par ailleurs, il est significatif de noter que, sur la couverture de la première édition de *Se questo è un uomo* (De Silva, 1947), figurait un détail du célèbre tableau de Goya, *El tres de mayo*.

237 Par ailleurs, l'allusion aux horloges arrêtées, symboles d'une temporalité supraterrrestre et véritablement traumatique, se retrouve également dans le roman *Se non ora, quando ?*, et précisément dans le récit du rêve de Mendel : « Mendel non sognava da molto tempo: non ricordava più quando

Plus important encore, l'ombre de l'*offense* suscite non pas un grand choc, mais plutôt un « silenzio » : le poète signale par là, une fois de plus, la cessation de la parole, l'impossibilité du récit, la souffrance causée par cette négation. Se faisant image lyrique, le trauma intègre une chaîne signifiante, qui le sublime et l'exalte à la fois ; aux confins du silence, la narration du passé s'inscrit toujours dans un espace marginal, dans un texte qui, témoignant du passé, en dévoile par là même sa partie d'*intémoignable*. Ainsi est suggérée la détresse du poète qui termine son texte par une sensation extrêmement pénible qui écarte aussi tout espoir de vie.

Dans ce contexte, la nuit est toujours le temps du *revenant*, de l'obsession, du *fantôme*, qui deviennent ainsi les symboles de ce que nous avons appelé la permanence de l'*outrage* ou de l'*offense*, suivant l'une ou l'autre des traductions françaises. Datant de 1959, le poème intitulé *Erano in cento* témoigne en effet de la redondance de ces images, de leur force de propagation. Dans ce cas, c'est encore le champ sémantique du spectre qui ressurgit. Une fois la nuit venue, une armée de « fantasmi immondi » viennent ainsi assiéger l'esprit :

Erano cento uomini in arme.

Quando il sole sorse nel cielo,

Tutti fecero un passo avanti.

Ore passarono, senza suono: [...]

Ma quando fiorì in cielo la prima stella,

Tutti insieme fecero un passo avanti.

«Indietro, via di qui, fantasmi immondi:

gli fosse accaduto per l'ultima volta, forse quando la guerra non era ancora scoppiata. Quella notte, forse perché era stanco della tensione e della marcia, fece un sogno strano. Era a Strelka, nel suo piccolo laboratorio di orologiaio, quello che lui stesso si era montato in uno sgabuzzino di casa sua: era stretto, ma nel sogno era ancora più stretto, Mendel non poteva neppure allargare i gomiti per lavorare. Tuttavia stava lavorando, aveva davanti a sé dozzine di orologi, tutti fermi e guasti, e lui stava riparandone uno, con il monocolo incastrato nell'orbita e in mano un minuscolo cacciavite », Primo Levi, *Se non ora, quando ?*, cit., p. 395. En français : « Mendel ne rêvait plus depuis longtemps : il ne se souvenait plus quand cela lui était arrivé pour la dernière fois, peut-être avant que la guerre n'ait éclaté. Cette nuit-là, sans doute parce qu'il était trop tendu et très fatigué par la marche, il fit un rêve étrange. Il était à Strelka dans son petit atelier d'horloger, celui qu'il avait lui-même monté dans un cagibi de sa maison : un atelier fort exigü, mais qu'il était bien davantage encore dans son rêve, Mendel ne pouvant même pas écarter les bras pour travailler. Mais il travaillait tout de même, il avait devant lui une douzaine de montres, toutes arrêtées ou détraquées, et il était occupé à en réparer une, la loupe à l'œil et un minuscule tournevis à la main », Id., *Maintenant ou jamais*, cit., p. 765.

Ritornate alla vostra vecchia notte»;

Ma nessuno rispose, e invece,

Tutti in cerchio, fecero un passo avanti.²³⁸

Deux instances s'affrontent, faisant par ailleurs basculer l'énonciation lyrique dans le dialogisme théâtral : d'une part, un sujet anonyme, victime de l'avancée des fantômes ; de l'autre, les fantômes eux-mêmes. Le poème s'organise, une fois encore, sur le double registre du clair-obscur, du soleil contre la nuit ; figures antinomiques, les spectres de la « vieille nuit » semblent ainsi symboliser l'avancée de pulsions profondes, traces d'un souvenir nié, refoulé, sans cesse rejeté par le sujet protagoniste.

Plutôt que de phases ou de fractures, il est plus opportun de parler, à propos du *chansonnier* de Levi, d'une homogénéité de thèmes et de structures. Parmi ces thèmes, celui du *revenant* domine, tour à tour incarné – ou désincarné – par la voix lyrique dans des figures humaines ou animales.

L'image du camp reviendra, avec une énergie renouvelée, dans les poèmes des années 1980, période qui marque, dans le parcours évolutif de Levi écrivain, une sorte de résurgence du refoulé. À cette époque, le discours testimonial prend à nouveau le dessus sur le registre fictionnel. Le romancier se fait à nouveau témoin. Ce regain d'intérêt pour la question concentrationnaire conduira à la publication de l'essai le plus important de Levi, *I sommersi e i salvati*, qui se veut un bilan définitif de l'expérience d'Auschwitz. Pourtant, c'est en premier lieu à travers l'écriture lyrique que Levi revisite ses fantômes, confirmant une fois de plus le caractère précurseur de ses poèmes.²³⁹ Le chef-d'œuvre de cette époque est sans aucun doute le poème *Il superstite*. Dans un entre-deux crépusculaire, le souvenir de la peine ressurgit, s'insinuant sous forme cauchemardesque dans l'esprit du poète :

Since then, at an uncertain hour,

Dopo di allora, ad ora incerta,

238 Id., *Erano in cento* [1959] in *Ad ora incerta*, cit., p. 543. En français : Cent homme en armes, il étaient cent. / Quand le soleil parut à l'horizon, / Ils avancèrent tous d'un pas. / Cela dura des heures, sans qu'il y eût un bruit : [...] / Puis quand fleurit au ciel une première étoile, / Ensemble, ils avancèrent tous d'un pas. / 'Arrière, allez-vous-en, spectres immondes : / Regagnez votre vieille nuit. ' / Nul ne répondit, mais, par contre, / Tous, en cercle, ils avancèrent d'un pas », Primo Levi, *Ils étaient cent* in Id., *À une heure incertaine*, cit., p. 35.

239 Selon Alberto Cavaglioni « [...] la poesia è sempre concepita come preludio alla prosa e non viceversa », Alberto Cavaglioni, « Il termitaio », *L'Asino d'oro*, n° 4, 1991, et in Ernesto Ferrero (dir.), *Primo Levi : un'antologia della critica*, cit., p. 87. En français : « la poésie est toujours conçue comme un prélude à la prose, et non vice versa ». [C'est nous qui traduisons].

Quella pena ritorna,
 E se non trova chi lo ascolti
 Gli brucia in petto il cuore.
 Rivede i visi dei suoi compagni
 Lividi nella prima luce,
 Grigi di polvere di cemento,
 Indistinti per nebbia,
 Tinti di morte nei sonni inquieti:
 A notte menano le mascelle
 Sotto la mora greve dei sogni
 Masticando una rapa che non c'è.
 «Indietro, via di qui, gente sommersa,
 Andate. Non ho soppiantato nessuno,
 Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
 Ritornate alla vostra nebbia.
 Non è colpa mia se vivo e respiro
 E mangio e bevo e dormo e vesto panni». ²⁴⁰

240 Primo Levi, *Il superstite* [1984] in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 581. En français : « *Since then, at an uncertain hour, / Depuis lors, à une heure incertaine, / Cette souffrance lui revient, / Et si, pour l'écouter, il ne trouve personne, / Dans la poitrine, le cœur lui brûle. / Il revoit le visage de ses compagnons, / Livide au point du jour, / Gris de ciment, / Voilé par le brouillard, / Couleur de mort dans les sommeils inquiets : / La nuit, ils remuent des mâchoires / Sous la lourde injonction des songes, / Et mâchent un navet inexistant. / Arrière, hors d'ici, peuple de l'ombre, / Allez-vous-en. Je n'ai supplanté personne, / Je n'ai usurpé le pain de personne, / Nul n'est mort à ma place. Personne. / Retournez à votre brouillard. / Ce n'est pas ma faute si je vis et respire, / Si je mange et je bois, je dors et suis vêtu. ' » , Id., *Le survivant* in Id., *À une heure incertaine*, cit., p. 88.*

La citation qui ouvre le poème est inspirée de *La complainte du vieux marin* de Coleridge, ballade lue très probablement par Levi dans sa langue originale.²⁴¹ Le vers initial – *Since then, at an uncertain hour* – est à l’origine du titre du recueil poétique, *A ora incerta*, et figurera aussi comme épigraphe en tête de *I sommersi e i salvati*. Le clin d’œil citationnel ne se limite donc pas au seul espace du poème, mais acquiert une importance stratégique dans l’œuvre toute entière de Levi.²⁴²

Cependant, transfigurée par le déplacement intertextuel, la strophe anglaise ne correspond plus aux caractères qui sont conventionnellement attribués au genre de la ballade, et encore moins aux traits du fantastique surnaturel propre au merveilleux romantique. L’allusion à Coleridge tient lieu plutôt d’auto-portrait : un auto-portrait tragique, nourri à la fois d’angoisse et de pudeur. La culpabilité qui ronge l’écrivain et le fait désespérer correspond en effet à la honte paradoxale d’avoir survécu, de n’avoir pas *naufragé* avec les autres. Outrepassant la pensée rationnelle, les autres reviennent ainsi, à *une heure incertaine*, « nei sonni inquieti » du poète. La mémoire du *Lager* se charge ici d’une nuance supplémentaire, celle d’une culpabilité paradoxale, fortement intériorisée, dotée d’une physicité. Une fois de plus, le souvenir des œuvres kafkaïennes affleure discrètement à la faveur du poème britannique choisi comme exergue.

À l’issue de cette analyse, on peut constater que les figures du sommeil, du rêve et de la nuit permettent à Primo Levi la mise en scène d’un dilemme crucial : la *survivance* du camp sous forme de *résidu*. Il est donc évident que Levi ne met pas fin brusquement à

241 À l’époque de la rédaction du poème, trois traductions du poème de Coleridge étaient populaires auprès du public italien : celles de Mario Praz (1947), Mario Luzi (1949) et Beppe Fenoglio (1955-1964). La critique a toujours supposé que la source indirecte de Levi correspondait à la traduction italienne de Fenoglio. Ce n’est que récemment qu’elle a changé d’avis. En mai 1965, Primo Levi écrit une lettre au sociologue Heinrich Wolff, dans laquelle il montre avoir lu Coleridge en anglais ; dans la même lettre, il suggère comme titre pour la version anglaise de *La trêve* « Upon a painted ocean », un vers qui apparaît dans la deuxième partie de la *Complainte*. Voir : Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 470.

242 Dans le poème de Coleridge, le vieux marin invite son public à écouter sa complainte. Au cours des ans, Levi revient à plusieurs reprises sur ce personnage, qu’il considère comme une sorte de double de soi ; sous les traits du vieux marin se cache ainsi le survivant obsédé par la nécessité de raconter. C’est surtout le geste du vieux marin – qui saisit l’un des invités à la noce et lui inflige son récit – qui fascine Primo Levi. Dans une conversation avec Daniela Amsallem, Levi raconte : « Sì, dicevo, questo gesto, del costringere l’invitato a nozze, che ha tutt’altro per la testa, a stare a sentire questa storia di malefizi, mi assomigliava molto, soprattutto allora, e ho scritto *Se questo è un uomo* in questo stato d’animo. Cioè, anche se tu adesso hai altro da fare, io ti voglio raccontare cosa è successo, cosa mi è successo. È proprio questo il... come dire... il parallelo che sentivo col Vecchio Marinaio », Primo Levi, *Conversazione con Daniela Amsallem*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, cit., p. 66. « Ce geste, de contraindre l’invité à la noce, qui a tout autre chose en tête, à écouter cette histoire de maléfices, me ressemblait beaucoup, surtout à l’époque, et j’ai écrit *Si c’est un homme* dans cet état d’esprit. Autrement dit, je veux te raconter, même si à présent tu as tout autre chose à faire, ce qui est arrivé, ce qui m’est arrivé », Daniela Amsallem, « Mes deux rencontres avec Primo Levi », cit., p. 119. [La traduction est d’Amsallem].

sa lutte contre la violence d'Auschwitz ; au contraire, le camp revient sans cesse dans ses œuvres, sous forme de rêve, de cauchemar ou de fantôme diurne. L'écriture testimoniale de Levi prend en charge cette « ombre petite et noire » qu'est l'image du camp. D'un point de vue textuel, ce manque d'absolution est bien représentée par la conclusion ouverte de ses livres, ainsi que par l'alternance de la poésie et de la prose, la première étant le substrat inconscient de l'autre. Ainsi, si le récit prosaïque, essayiste, argumentatif, cherche à tout moment de boucler la boucle, c'est-à-dire de dresser un bilan définitif sur l'expérience de la déportation, en la confinant dans un discours logique et dans une écriture objective et factuelle, la poésie refuse tout figement, toute cicatrisation de la blessure. Comme Mario Barenghi l'a justement observé, « sul piano dello *status* del discorso, nessun approdo è insomma raggiunto. [...] il discorso – il racconto – deve rimanere aperto. E aperto rimane, più che mai ».²⁴³ Cela explique également l'image conclusive de la *Trêve*. Le rêve du survivant – rêve traumatique ou post-concentrationnaire – se caractérise par la *mise en suspens* du discours. Plutôt que de clore le roman, il signale un débordement et une ouverture, un espace mouvant où se côtoient les enjeux discursifs et biographiques, faisant surgir l'épicentre psychique de la douleur. En un certain sens, les résidus inconscients ou nocturnes déstabilisent la cohérence architecturale du texte, l'inscrivant plutôt dans une sphère de précarité et d'inaboutissement irréversibles.

Dans une interview des années 1960, Levi parle de l'expérience extrême de la déportation comme d'un acte de « *sofisticazione, di contaminazione e di malefizio* ».²⁴⁴ Le poison d'Auschwitz ne s'absorbe pas aisément, mais imprègne toute l'écriture de l'auteur, se matérialisant souvent dans les images du nocturne, du rêve et du cauchemar. Si le récit de rêve occupe une position de premier plan dans les œuvres de témoignage, et plus précisément dans celles de Levi, c'est surtout parce qu'il représente, d'une manière saisissante, ce côté nocturne et troublant. Indices d'un outrage jamais cicatrisé, les rêves ponctuent tous les textes de Levi et ils se rapportent souvent à l'idée d'une infection cosmique, qui résiste à toute tentative d'anéantissement pacificateur. L'outrage d'Auschwitz ne peut être oublié : il s'agit un fantôme protéiforme, d'un authentique *revenant*.

Dans toutes les œuvres de Levi, deux mémoires, deux temps et deux écritures s'affrontent, inscrivant la parole dans un espace de tension perpétuelle. D'une part, il y a la mémoire reconstructive, l'écriture limpide et le temps linéaire ; d'autre part, la mémoire traumatique, l'écriture obscure, et la cyclicité du trauma. Lorsque Levi écrit *Il superstite*, c'est la partie

243 Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 77. En français : « Sur le plan du régime discursif, l'*accostage* ne se réalise jamais. [...] Le discours – le récit – doit au contraire rester ouvert. Plus que jamais, il reste ouvert ». [C'est nous qui traduisons].

244 Primo Levi dans une interview publiée sous le titre de « L'ha ispirato un'insegna », *Il Giorno*, 12 octobre, 1966. En français : « de sophistication, de contamination et de malédiction ». [C'est nous qui traduisons].

obscur qui prédomine, signalant l'égaré du sujet et la perte de toute stabilité, tant subjective que textuelle. En un certain sens, Levi fait sien l'appel du vieux marin : « O let me be awake, my God ! / Or let me sleep alway ». Comme la critique l'a justement noté,²⁴⁵ c'est dans ces vers que le poète met en scène l'alternative déchirante entre clair et obscur, jour et nuit, veille et sommeil. *L'heure incertaine* du survivant est le moment intermédiaire entre nuit et jour, l'entre-deux crépusculaire qui marque l'effacement de la raison et le surgissement de ses « monstres ».

L'oscillation entre ces deux temps, ces deux mémoires et ces deux écritures se construit donc souvent à travers les figures du rêve, et génère une incertitude quant à l'expérience historique de l'extrême. Domenico Scarpa le résume d'une formule très convaincante : la question que Levi se pose, sans parvenir jamais à l'épuiser, est « il Lager è una parentesi o l'autobiografia della specie umana » ?²⁴⁶ Le camp est-il un état d'exception perpétuelle, selon la formule d'Agamben, ou le côté le plus sombre et partant le plus véridique de l'expérience humaine ? N'a-t-il été qu'un *rêve*, une trêve hallucinatoire du réel ou, au contraire, l'essence même de la *réalité* ? Rêve/Réalité : binôme rebattu dont il convient ici d'observer, au-delà du retentissement esthétique, toutes les conséquences au niveau de la morale.

Nous comprenons dès lors l'importance de la représentation du rêve dans les récits de déportation. Créant un lien direct avec les rêves dans le camp, les rêves traumatiques indiquent d'emblée l'impossibilité d'un retour intégral à la norme. L'expérience de la survie est toujours racontée en des termes fantomatiques, spectraux et oniriques par les différents auteurs-témoins. Si nous avons tellement insisté sur les textes de Levi, c'est qu'il nous a paru indispensable de mettre en lumière le processus par lequel son écriture élabore et

245 Voir surtout : Enrico Mattioda, *Il ritorno del mussulmano. Usi e senso della poesia in Jorge Semprún e Primo Levi*, in Alberto Cavaglioni (dir.), *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 117-132. En particulier : « Quest'ora incerta tra il giorno e la notte, tra la veglia e il sogno, è quella in cui il dominio del super-io viene messo in discussione dall'Es; in essa potrebbe ravvisarsi il contrario di quella "metafisica del risveglio" che Benjamin teorizzava a partire da Proust: è l'ora in cui il controllo di sé viene meno, in cui i fantasmi prendono il sopravvento, in cui la tenebra accampa la sua esistenza sulla volontà di chiarezza, in cui il Male assoluto ripresenta il suo richiamo. [...] la poesia di Levi [...] ha un'importanza fondamentale: è il luogo in cui il rimosso torna con più insistenza, in cui la tenebra che viene negata dalla ragione finisce per avere il sopravvento », *Ibid.*, pp. 131-132. En français : « L'heure incertaine entre jour et nuit, veille et sommeil, correspond au moment où la prédominance du Surmoi est remise en question par le Ça ; d'une certaine manière, c'est l'inverse de la *métaphysique du réveil* théorisée par Benjamin à partir de Proust ; c'est l'heure où la maîtrise de soi faillit, et où les fantômes prennent le dessus, c'est l'heure où les ténèbres avancent, revendiquant leur droit d'existence face à la clarté, c'est l'heure où le Mal absolu présente à nouveau son appel [...] La poésie de Levi revêt donc une importance fondamentale : elle correspond à l'espace où le *refoulé* revient de plus belle, où les ténèbres niées par la raison finissent par prévaloir » [C'est nous qui traduisons].

246 Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro*, in Marco Belpoliti (dir.), *Primo Levi*, cit., p. 239. En français : « Le Lager est-il une parenthèse ou l'autobiographie de l'espèce humaine ? ». [C'est nous qui traduisons].

perlabore l'expérience du retour. Par ailleurs, les récits oniriques de Levi, dont les autres écrivains – notamment Semprún – semblent s'inspirer, ne détiennent-ils pas de fait une sorte de primauté ?

Charlotte Delbo raconte également la *vie d'après* comme une condition spectrale, traumatique, ayant trait aux figures du sommeil et du rêve. C'est en particulier dans le troisième volet de sa trilogie, *Mesure de nos jours*, qu'elle nous livre les conclusions de son analyse poétique de l'expérience concentrationnaire. À travers la voix de femmes et d'hommes qui rapportent ce que fut le temps d'après, *Mesure de nos jours* décline différents aspects de cet événement à la fois libérateur et tragique. Delbo essaie ainsi, comme elle l'a fait dès son premier livre, *Le Convoi du 24 janvier*, de représenter ce qu'a été la vie des prisonnières après le retour à la vie normale.

Dans *Le Convoi*, c'est sous une forme moins romanesque et plus documentaire que s'exprime ce souci. Paru en 1965, ce livre se veut « une contribution à l'Histoire, à la sociologie ». ²⁴⁷ Et en effet, avec *Le Convoi*, Charlotte Delbo passe de la prose et de la poésie à l'enquête. Le livre correspond à une longue liste de notices biographiques, chacune relative à l'une des femmes qui, au 24 janvier 1943, quittaient Compiègne pour Auschwitz. L'intention de l'auteur était dans ce cas de construire un travail authentiquement scientifique, « qui doit montrer au lecteur d'où venaient ces 231 femmes, aussi bien l'horizon idéologique que le niveau social ». ²⁴⁸ Afin de reconstruire la biographie de chaque ex-détenue, Delbo envoie des questionnaires dans toute la France : le questionnaire insiste notamment sur les conditions du retour des survivantes à la vie. En particulier, c'est la dimension du vécu nocturne qui émerge, une fois de plus, dans ces comptes rendus de la vie d'après. À propos de Félicienne Bierge, l'une des femmes du convoi, la voix quasi neutre de Delbo commente : « Mais elle est comme toutes les autres : elle pense souvent à Birkenau et la nuit elle se revoit au camp avec les camarades et les SS ». ²⁴⁹ Sous la forme d'un rapport médical, *Le Convoi* raconte les conditions de la vie d'après, représentant ainsi les formes principales d'une véritable pathologie du survivant. Sous forme de micro-narrations caractérisées par une écriture quasi didactique, qui se veut neutre et documentaire, les récits du retour sont des *diagnostics* de la douleur tant mentale que physique. Les cauchemars et les parasomnies intègrent pleinement, en tant que symptômes, le cadre de ces analyses. Ainsi, les nuits d'Alida Delasalle sont, à son retour, « agitées de cauchemars ». ²⁵⁰ Pour Louise Magadur,

247 Charlotte Delbo, « Rien que des femmes », Entretien, *L'Express*, 14-20 février 1966, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2011, p. 23.

248 Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-108 (105), fiches de renseignements établies pour les 230 déportées du convoi.

249 Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 41.

250 *Ibid.*, p. 86.

« cauchemars, angoisses n'ont jamais cessé »²⁵¹ dès le jour de sa libération. Aussi, Gilberte Tamisé, rapatriée en France en 1945, raconte : « Chaque nuit éveillée ou endormie, je retourne au camp, je revis tout ce que nous avons enduré et je pense à toutes celles que nous y avons laissées ». ²⁵²

Jouant de même sur une diffraction des voix narratives, *Mesure de nos jours* élabore d'une manière plus étroitement littéraire cette *psycho-pathologie* de la vie d'après. Les formes principales de la mémoire d'Auschwitz et de sa hantise y sont présentes et, dans cet ensemble, le cauchemar/rêve de retour occupe assurément une place majeure. En particulier, c'est le personnage de Mado (Madeleine Doiret) qui raconte dans tous ses détails l'impossibilité pour les survivants de renouer avec une vie ordinaire et plus encore la sensation de n'avoir jamais quitté le camp. Une fois encore, c'est l'idée d'une « persistance de l'outrage » qui se fait jour dans les œuvres de témoignage, faisant du rêve le lieu même de cette *survivance*. Le passé revient, sous forme d'image obsédante, « derrière les yeux » du rescapé :

J'ai des images derrière les yeux. Que je relâche mon attention, elles jaillissent, passent au premier plan, s'imposent, et ce n'est plus ce que j'ai sous les yeux que je vois, ce sont ces images qui viennent de derrière mes yeux. Il faut qu'à tout moment je les renforce dans leur resserre, sinon elles me sépareront irrémédiablement de ce qui m'entoure. C'est un contrôle perpétuel, épuisant. ²⁵³

L'image obsédante est donc présentée, dans un premier temps, comme une sorte de rêve les yeux ouverts : il s'agit d'une image oppressante, qui s'impose à l'esprit du sujet contre sa volonté. Elle signale donc un effondrement de la conscience, de son pouvoir de contrôle, comme c'était le cas pour Levi, qui décrit les rêves/rêveries comme des moments où « *nulla pone riparo fra l'uomo e se stesso* ». Une fois encore, à travers cette vision confuse, c'est une fracture qui se creuse entre deux temps : un « avant » et un « après ». Deux univers tenus pour inconciliables, et pourtant décrits par l'auteure en des termes semblables : interchangeables, avant et après, présent et passé, réel et irréel sont ainsi définis par un lexique de l'éloignement et de l'étrangeté. Le « présent sans réalité » du survivant se tient ainsi entre deux temps et deux lieux, « le temps de là-bas qui était vide, et le temps d'ici que est du temps creux ». ²⁵⁴ Dans cette alternance d'espaces et de temps, nous retrouvons la scission qui caractérisait aussi l'écriture de Levi. Dans l'un comme dans l'autre cas, la « coterporalité » du témoignage dessine un va-et-vient entre un « ici » et un « là-bas » ; un

251 *Ibid.*, p. 189.

252 *Ibid.*, p. 277.

253 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, cit., p. 61.

254 *Ibid.*, p. 14 et p. 197.

« là-bas » toujours présent et un « ici » qui menace à tout moment de se dissoudre, laissant surgir les images perturbantes du passé. C'est entre ces deux extrêmes que les lieux et les faits de la vie d'après se disposent, établissant une cartographie faible, toujours sur le point de s'écrouler et de céder sa place aux souvenirs de l'extrême.

Dans ce contexte, l'image onirique tient lieu d'écran, filtre, mécanisme de passage entre deux sphères, créant ainsi une contiguïté entre passé et présent – qui devient par ailleurs une source de souffrance renouvelée pour le rescapé. Du point de vue formel, le rêve suscite chez Delbo une rhétorique de la vision : les images défilent sous les yeux du survivant comme sur un écran cinématographique, confirmant une fois de plus la teneur visuelle de la prose delbotienne.

Le récit de Mado se poursuit et, ainsi, la rêverie diurne laisse sa place à l'évocation d'un véritable rêve :

La nuit, je suis plus libre. Je les laisse venir sur le devant. Elles accourent. Elles n'ont perdu aucune acuité, leurs contours sont précis, implacables. Ce ne sont pas des cauchemars, de ces visions horribles ou terrifiantes. Ce ne sont pas le tas de cadavres que je vois. Non, ce sont des images familières, quotidiennes, le quotidien de là-bas. Un visage, une bouche, des yeux.²⁵⁵

Le rêve confirme son caractère fondamental : c'est le lieu des renversements. La quotidienneté qui était apparue dans les rêves des détenues avec la lancinante tangibilité de la « pierre à évier », se transforme ici, dans les rêves *au* retour, dans la paradoxale quotidienneté du camp. Élaborée par le rêve, l'image d'Auschwitz se débarrasse de tout ce qu'il a de plus violent, et apparaît dans une étrange et paradoxale atmosphère de calme. Comme dans la longue séquence onirique d'*Aucun de nous ne reviendra*, reviennent ici les parties d'un corps démantelé (« un visage, une bouche, des yeux ») ; une anatomie fragmentée à l'image de l'architecture de l'écriture. Reviennent aussi – exaspérés par les répétitions et les jeux phoniques – les « yeux »,²⁵⁶ protagonistes d'un autre récit de rêve, celui de la *trague*, raconté par Delbo dans le premier volet de sa trilogie : « Tous ces yeux, tous ces yeux qui s'agrandissent dans ces visages qui s'émacient, tous ces yeux qui se décolorent et s'éteignent, tous ces yeux qui défient, ou qui supplient et se résignent ».²⁵⁷

La vie ordinaire, la quotidienneté du survivant, subissent ainsi un détournement essentiel. Elles ne sont plus synonymes de salut et de protection, mais s'inscrivent plutôt dans le registre

255 *Ibid.*, p. 61.

256 Les « yeux » constituent un motif récurrent dans l'ensemble de la trilogie de Delbo. Souvent, les prisonnières sont décrites par l'auteure comme de véritables *voyantes* : « Elle me regardait avec les yeux qu'ont toujours ceux de là-bas, les yeux qui voient », *Ibid.*, p. 196.

257 *Ibid.*, p. 61.

de l'angoisse. Après quelques lignes, la vision onirique s'interrompt brusquement, et Mado est ramenée à un univers matériel, c'est-à-dire au monde ordinaire où elle vit dès son retour, s'efforçant de conduire une existence normale : « Depuis, je me suis mariée, j'ai eu un fils. J'ai lu des livres ». ²⁵⁸ Toutefois, voulant en quelque sorte confirmer la priorité ontologique du monde du rêve sur l'univers de la veille, le narrateur souligne le caractère somme toute inessentiel de sa vie présente :

Tous ceux que j'ai rencontrés depuis le retour n'existent pas. Ils ne sont pas près des miens, les vrais : nos camarades. Ils sont de côté. Ils sont d'un autre monde et rien ne les fera pénétrer dans le nôtre. ²⁵⁹

Le monde de « là-bas », « l'ailleurs », « l'autre monde » – autant de qualifications utilisées par Delbo pour indiquer Auschwitz – se configurent ainsi comme le seul monde véritable, la seule réalité, contre laquelle se dresse le « rêve » irréel, inexistant, qu'est la vie d'après. Comme dans les œuvres de Levi, le personnage survivant vit dans une sorte de « dédoublement » : le terme est utilisé par Cayrol, et revient également sous la plume de Delbo. Écartelé entre deux univers, le survivant n'appartient totalement ni à l'un ni à l'autre. Pourtant, ce n'est que dans la nuit, dans l'atmosphère étrangement douce du rêve, que Mado semble retrouver une garantie de stabilité. Pour toutes les rescapées de *Mesure*, le lien avec le monde commun se révèle impossible : comme dans le dernier récit onirique de *La trêve*, où le narrateur découvre que « niente era vero all'infuori del Lager », les survivantes de Delbo demeurent également dans un entre-deux troublant, qui rend l'expérience d'Auschwitz plus *vraie* que ne l'est celle du retour.

Un autre aspect est aussi à souligner, dans le cas de Delbo. Le retour à la vie libre semble rompre les liens qui unissaient les femmes déportées entre elles. David Caron et Sharon Marquart, rappelons-le, ont écrit que « la communauté est partout, chez Delbo ». ²⁶⁰ Créé surtout à travers une énonciation plurielle, le célèbre « nous » de Delbo, le sens de cette communauté se trouve en effet remis en question dans le troisième volume d'*Auschwitz et après*. Ou, pour mieux dire, dans ce livre la communauté des déportées affronte une autre communauté, apparemment divergente et inconciliable avec elle : celle des vivants, des non-déportés. Ce qui distingue les deux communautés c'est justement la hantise, l'obsession, le souvenir du passé. Pour Charlotte Delbo, donc, le sens d'une communauté retrouvée ne peut s'exprimer que dans l'espace inconscient du rêve. Enfoui en son for intérieur, ce sens collectif ne refait surface que dans la nuit, lorsque se retire la violence séparatrice du jour :

258 *Ibid.*

259 *Ibid.*

260 David Caron, Sharon Marquart, *Charlotte Delbo, ou la communauté qui revient*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 9.

Je ne suis pas vivante. Je suis enfermée dans des souvenirs et des redites. Je dors mal et l'insomnie ne me pèse pas. La nuit, j'ai le droit de n'être pas vivante. J'ai le droit de ne pas faire semblant. Je retrouve les autres. Je suis au milieu d'elles, l'une d'elles. Elles sont comme moi, muettes et dépourvues. Je ne crois pas à la vie éternelle, je ne crois pas qu'elles vivent dans un au-delà où je les rejoins la nuit. Non. Je les revois dans leur agonie, je les revois comme elles étaient avant de mourir, comme elles sont demeurées en moi. Et quand revient le jour, je suis triste [...].²⁶¹

Dans ce passage, c'est encore Mado qui parle. La vision onirique devient ici classiquement un théâtre spectral, une descente au royaume des morts. Comme dans le poème du *Superstite*, l'espace du rêve permet ainsi au survivant de se confronter avec « les autres », c'est-à-dire avec les « naufragés ». Ce n'est que dans cet espace nocturne, que la communauté se reconstitue, créant un lien entre les survivantes et leur camarades disparues.

Tout le texte de Delbo, d'ailleurs, cherche à faire de la condition du survivant un véritable théâtre de spectres ou, pour utiliser les mots de Levi, une *trêve* onirique dans la *réalité* irréparablement plus concrète du camp. En effet, si en un sens le retour sépare éternellement les rescapées de leurs malheureuses camarades, en les réintégrant en apparence dans une vie ordinaire, leur expérience traumatique, articulée ici en des termes proprement oniriques, empêche toute possibilité de revenir. Une fois encore, c'est le fantôme du camp qui surgit et s'impose, corroborant l'irréalité substantielle de la vie libre.

Il est significatif de noter, à ce propos, que le rêve raconté par Levi à la fin de *La tregua*, celui du retour à Auschwitz, se répète également dans les pages de *Mesure*. Dans le chapitre intitulé *L'enterrement*, le narrateur – sous les traits duquel se cache évidemment la figure autobiographique de Delbo – converse avec une autre rescapée d'Auschwitz, Jeanne. Contrairement aux chapitres précédents, qui sont entièrement superposables aux monologues de tel ou tel personnage, ce chapitre est plutôt dialogique, construit sur l'alternance de voix différentes :

– Et toi ? J'osais à peine poser cette question. [...]

– Non. Je ne vais pas bien. Je ne dors pas. Depuis le retour, je ne dors pour ainsi dire pas. Plus aucun somnifère ne me donne le sommeil. Je les ai tous essayés. Je m'endors le matin, quelques heures, et encore, pas tous les jours. Et le matin, quand je me lève, j'ai toujours mal à la tête, d'affreux maux de tête [...] Je suis obligée de me coucher très tôt, souvent même avant le dîner, tant je suis fatiguée et, une fois au lit, je ne peux pas dormir. C'est aussi pour cela que vous ne m'avez pas vue, toutes ces années. [...] Je sais d'où cela vient. Quand je suis rentrée, j'avais des cauchemars. Je redoutais tellement

ces cauchemars que j'inventais toutes sortes de prétextes pour retarder le moment de m'endormir. À la fin, j'ai perdu le sommeil. Tu n'as pas de cauchemars, toi ?

– Rarement. Je n'en ai qu'un, toujours le même. Il revient à peu près une fois par an, sans que j'aie pu remarquer si c'était à la suite d'une conversation, d'une réminiscence. C'est toujours le même thème : Je suis en prison. On me laisse sortir sur parole et le soir, je reviens comme je l'avais promis après avoir eu la tentation de m'évader toute la journée, après avoir essayé de perdre le chemin. Je n'y réussis jamais, le chemin aboutit toujours à la prison. Toujours le même thème, dans des décors différents : tantôt la Santé, tantôt Romainville, tantôt une bâtisse que je ne connais pas, tantôt le camp. Le plus affreux, c'est le camp. Tu imagines cela, sortir d'Auschwitz et y retourner de soi-même ? C'est si horrible au moment où je franchis les barbelés et où je me rends compte que l'occasion de sortir ne se représentera jamais plus, c'est si oppressant que je veux crier et je ne peux pas crier parce que la poitrine me fait mal. Enfin je crie et cela me réveille. C'est quand je vois les barbelés, les miradors, le profil des cheminées. Je ne vois jamais rien d'autre. Je crie toujours avant d'en avoir vu davantage. C'est inexplicable. Si encore j'avais tenté une fois de m'évader et que j'aie été reprise, mais non..²⁶²

Parmi tous les récits de rêve, ce dernier est sans doute le plus simple, le moins littéraire, le plus proche du compte rendu psychanalytique. En effet Delbo semble faire du rêve l'un des ingrédients – sinon l'ingrédient principal – de ce que l'on peut considérer comme une authentique pathologie du retour. On reconnaît bien le cauchemar à l'aide de motifs récurrents, tel par exemple l'impossibilité de crier ou le réveil en sursaut. Plus important encore, le fait que ce rêve mette en scène, comme dans le cas de Levi, un « retour au camp ». « Le chemin aboutit toujours à la prison » écrit Delbo, signifiant par là que le souvenir d'Auschwitz revient sans cesse et que, malgré tous ses efforts et sa résistance désespérée, le survivant restera toujours, inévitablement, un prisonnier. Il est aussi important de noter que, dans ce cauchemar l'image du camp est à peine suggérée, réduite à une spatialité fragmentaire, renouant en cela avec les techniques rhétoriques employées par Delbo tout au long de son œuvre. Dans ses textes, en effet, il n'y a jamais une représentation mimétique, complète, achevée, de la vie dans le camp ; au contraire, c'est à travers une articulation fragmentée, une parole heurtée et une écriture pour ainsi dire mineure²⁶³ que l'entreprise testimoniale de Delbo peut s'accomplir.

262 *Ibid.*, pp. 196-198.

263 On doit à Ross Chambers, universitaire et critique littéraire, le parallèle entre l'œuvre delbotienne et l'écriture *mineure* théorisée par Deleuze-Guattari : « Écriture donc lacunaire et épisodique [...] Écriture, par conséquent, qui n'est pas sans parenté avec les modes d'énonciation décrits dans une série de livres importants par Gilles Deleuze et Félix Guattari comme effectuant un 'devenir mineur' du langage dominant, ou comme faisant « bégayer » la langue », Ross Chambers, *La jambe d'Alice*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 171.

Après ce récit de rêve, le dialogue entre les survivantes se poursuit. C'est un personnage anonyme qui prend enfin la parole, décrivant son expérience du retour. Une fois encore, le rêve touche aux catégories de la spectralité, devenant le lieu où resurgissent les morts :

– Moi (c'était une qui nous faisait vis-à-vis qui parlait), moi, dans mes cauchemars, je revois toutes celles qui sont mortes. Elles supplient, elles appellent. Je les entends et je ne bouge pas. Je ne peux pas bouger. J'ai les pieds pris. C'est atroce.²⁶⁴

L'impossibilité de parler/crier va toujours de pair avec l'impossibilité de bouger. Silence et immobilité reviennent dans ces visions funestes, comme dans les cauchemars d'*Aucun de nous ne reviendra*. L'espace pathologique du rêve soustrait donc le sujet à la maîtrise de soi, l'expose à sa faiblesse, à son impuissance radicale. Face aux images de la nuit, le rescapé découvre le pouvoir de contamination d'Auschwitz. La chronologie linéaire en est par conséquent subvertie, car le passé ressurgit, s'impose, et imprègne l'atmosphère toute entière de la vie d'après.

Le chapitre se clôt ainsi, de manière significative, sur une affirmation importante, qui nous renvoie encore une fois au rêve conclusif de *La tregua* et en général à la morphologie de l'onirisme littéraire de Levi :

Quelqu'un reprenait : « Quand j'étais là-bas, je rêvais que j'étais à la maison et, depuis que je suis rentrée, je rêve que je suis là-bas.

– Et si on passait du rêve à la réalité ?²⁶⁵

De nouveau, un court-circuit se crée entre les sphères du réel et du rêve, du passé et du présent, du camp et de la vie libre. Aussi, les rêves *de* retour (rêve de fugue ou de liberté) sont explicitement comparés aux rêves *au* retour : une analogie qui, nous le savons, courait également en filigrane tout au long de l'œuvre de Levi. À la fin de sa trilogie, Delbo semble en effet condenser, en un seul passage, la grande question que se posait l'écrivain piémontais à la fin de son second roman. De plus, demeurant sans réponse, l'interrogation de Delbo se dresse dans toute son ampleur, maintenant dans le discours une tension suspensive, qui écarte toute résolution possible. Renonçant à l'idée d'une libération définitive du trauma, Delbo semble plutôt choisir la voie du doute, de l'ambiguïté. Comme l'a très correctement indiqué Trezise,²⁶⁶ cette ambiguïté tient aussi aux expressions lexicales utilisées par Delbo :

264 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, cit., p. 198.

265 *Ibid.*, p. 199.

266 Voir : Thomas Trezise, *La question de la communauté*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 42ss.

tant le « retour » que le « nous » des rescapés ne relèvent en effet ni des morts ni des vivants, mais plutôt d'une catégorie à mi-chemin entre les deux, exprimant ainsi, aussi d'un point de vue rhétorique, l'état de dédoublement auquel le survivant semble être condamné.

En définitive, ce que l'écrivain semble suggérer, c'est encore une fois une progressive *onirisation* de l'expérience. La vie libre, censée être réelle, ne devient rien d'autre qu'un rêve, une illusion fragile, qui menace à tout moment de se dissoudre, laissant que le camp revienne, plus puissant que jamais, dans l'esprit du survivant-prisonnier. Le chapitre, en effet, se conclut par une question troublante : « Et si on passait du rêve à la réalité ? La réalité où est-ce ? ».²⁶⁷ Derrière les barbelés de la mémoire, la vie réelle apparaît au survivant comme un songe. Enfin, ce que Delbo semble nous communiquer à travers cette puissante dramaturgie de l'onirisme, c'est l'impossibilité d'un retour effectif. Prisonnier de ses rêves, le survivant reste enfermé dans un monde *autre*, et un quelconque « après-Auschwitz » lui est de fait interdit. Il est intéressant de noter que, tant chez Delbo que chez Levi, cette *impossibilité du retour* est traduite en mots par le biais d'un récit de rêve, qui amplifie davantage – à travers tous ses renvois aux rêves *d'avant*, aux rêves authentiquement concentrationnaires – le sentiment de n'avoir jamais abandonné le camp.

Le rêve remet donc en question l'idée même du retour. Il définit un contre-temps dans la chronologie normalement linéaire du vécu. Mettant en scène un retour à Auschwitz, le cauchemar traumatique inscrit le retour dans l'ordre de l'impossible. Les survivants sont ainsi forcés de vivre dans un espace et dans un temps brisés. Anne Martine Parent décrit très précisément cette condition : « déjà morts et encore vivants, ni vraiment vivants ni vraiment morts, [...] les témoins sont renvoyés à leur spectralité, condamnés à errer entre le rêve d'une vie qu'ils n'arrivent pas à vivre et la réalité d'une mort passée mais qui les hante toujours ».²⁶⁸

Dernier texte rédigé du vivant de Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* porte le récit du rêve post-concentrationnaire dans l'ordre du biographique. Dans ce rêve traumatique, il est encore question d'un retour imaginaire à Auschwitz. De plus, la souffrance qui a lieu dans l'espace entièrement spirituel du rêve a plutôt trait à la dimension corporelle. Comme dans les rêves du camp, c'est la sphère *somatique* qui est mise ici au premier plan par l'auteure, qui crée un lien de plus en plus fort avec le temps *d'avant* :

La peau dont s'enveloppe la mémoire d'Auschwitz est solide. Elle éclate pourtant, quelquefois, et restitue tout son contenu. Sur le rêve, la volonté n'a aucun pouvoir. Et dans ces rêves-là, je me revois, oui, oui, moi, telle que j'étais : tenant à peine

267 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, cit., p. 199.

268 Anne Martine Parent, *Communautés spectrales*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 129.

debout, la gorge dure, le cœur dont le battement déborde la poitrine, transpercée de froid, sale, décharnée, et la souffrance est si insupportable, si exactement la souffrance endurée là-bas, que je la ressens physiquement, je la ressens dans tout mon corps qui devient un bloc de souffrance, et je sens la mort s'agripper à moi, je me sens mourir. Heureusement, dans mon agonie, je crie. Le cri me réveille et je sors du cauchemar, épuisée.

Il faut des jours pour que tout rentre dans l'ordre, que tout se refourne dans la mémoire et que la peau de la mémoire se ressoude.²⁶⁹

Le rêve désigne encore une zone d'inconscience, où le moi échappe à l'emprise de la volonté, prenant plutôt le chemin des pulsions incontrôlées. Toutefois, selon Lawrence Langer, Delbo utilise ce récit onirique comme prétexte. C'est en effet grâce à ce récit que l'auteur introduit, quelques lignes plus loin, un thème central dans toute son œuvre de témoin : l'alternance entre deux types de mémoire, l'une intellectuelle et superficielle, l'autre sensorielle et profonde. C'est dans la mémoire profonde que le souvenir d'Auschwitz s'enracine, prenant forme dans l'espace circonscrit du rêve. Charlotte Delbo parle ici au plus près de son cœur, comme pour partager un secret avec son lecteur :

Parce que, lorsque je vous parle d'Auschwitz ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C'est la mémoire des sens. Car ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de charge émotionnelle. Sinon, quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire : « J'ai soif. Faisons une tasse de thé ». Le mot aussi s'est dédoublé. Soif est redevenu un mot d'usage courant. Par contre, si je rêve de la soif dont j'ai souffert à Birkenau, je revois celle que j'étais, hagarde, perdant la raison, titubante ; je ressens physiquement cette vraie soif et c'est un cauchemar atroce. Mais, si vous voulez que vous en parle...

C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai.²⁷⁰

Dans ce texte, revient l'allusion à la soif, l'un des éléments qui avaient dominé les récits des rêves au camp. Ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est que Delbo trace les contours d'une opposition décisive, celle qui s'établit entre rêve et raison, mémoire personnelle et mémoire

269 Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, [1985] 2013, p. 11.

270 *Ibid.*, pp. 11-12.

constructive, sens et parole. Étant du côté du *soma*, de la perception sensible, de la souffrance physique, le rêve exprime un type de souvenir différent, appartenant moins au domaine des *mots*, du *logos*, qu'à celui d'un *anti-logos*, autrement dit, d'un « langage préconscient ou inconscient ». ²⁷¹ Renvoyant en cela à la réflexion phénoménologique sur le rapport entre corps et langue – une réflexion qui marque l'histoire contemporaine de la philosophie, de Husserl à Merleau-Ponty en passant par Derrida –, Delbo porte toute son attention sur les rapports complexes qui s'instaurent entre souffrance, mémoire et écriture. Elle nous dit que la narration d'Auschwitz découle de la « mémoire intellectuelle », une mémoire de la pensée qui surveille le bon fonctionnement de l'appareil testimonial. Pourtant, quelque chose semble échapper à ce mécanisme et indiquer plutôt la voie d'un débordement et d'une outrance. C'est la mémoire « profonde » qui surgit alors, en concomitance avec le souvenir de la souffrance corporelle et avec les rêves. Couchant ses cauchemars sur le papier, Delbo porte ainsi dans la langue le souffle du corps, qui semblait être évacué par la posture *logocentrique* propre au bon témoin, c'est-à-dire à l'écrivain-missionnaire guidé par le seul désir de raconter la « vérité ». Il est intéressant de noter, en effet, que le discours de Delbo débouche enfin sur son doute habituel, celui qui concerne les notions de vrai et de vraisemblable. Un lien complexe se tisse, dans toutes ses œuvres, qui unit donc les pôles antinomiques rêve/réalité, mémoire intellectuelle/sensorielle, vrai/vraisemblable. De son point de vue d'ancienne victime, Delbo se garde naturellement de confondre ces pôles ; et pourtant, dans ses œuvres, ceux-ci se répondent et se recourent sans cesse, créant un récit qui – comme dans le cas de Levi – est suspendu entre mémoire constructive et mémoire pathologique. Comme chez l'auteur italien, la mémoire ordinaire est une forme de réconfort, qui cherche sans cesse à contrôler les *stimuli* qui viennent de la mémoire profonde. Un bon nombre d'œuvres de témoignage se construisent en effet sur cet entre-deux ; et c'est exactement le récit de rêve – avec ses figures et ses motifs récurrents – qui prend en charge cette tension, révélant à tout moment le *point obscur* où le récit de survie semble enfin éclater. Ainsi, la construction même de l'écriture testimoniale semble parfois reposer sur le motif onirique.

Si « les rêves » sont très présents chez les deux auteurs, c'est qu'ils relèvent d'une thématique complexe. C'est à travers ces rêves que Levi et Delbo montrent la prégnance de leur passé traumatique. Par leur centralité, leur polyvalence, leur contenu dramatique, les récits de rêve semblent souvent frayer le chemin à une écriture différente, capable de se mesurer aux « impuretés » et les « traces » – tant corporelles que spirituelles – d'un temps disparu. Dans les œuvres des auteurs-témoins, l'écriture onirique pose ainsi le passé comme une présence insistante, une présence à transmettre.

271 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 37ss.

Le grand maître de l'écriture « du passé » est sans aucun doute Jorge Semprún. Ce n'est pas un hasard si le récit de rêve occupe chez lui une position toute particulière, s'inscrivant souvent dans l'ordre de l'*a posteriori*, de la mémoire et de la vie d'après. Le sujet mis en scène par les narrations semprúniennes est toujours un personnage-narrateur qui pose un regard prismatique sur son passé, celui offert de la mémoire, de l'imagination et du rêve. Il n'est pas étonnant alors que, à la différence des autres écrivains, ce rêve appartienne essentiellement au survivant, au rescapé.

Le rêve concentrationnaire de Semprún est toujours un rêve post-concentrationnaire, ce que la critique a aisément reconduit au modèle psychologique du trauma.²⁷² Et il est vrai que, d'une certaine manière, la morphologie du récit onirique de Semprún correspond à la symptomatologie du rêve traumatique. Pourtant, ce qui caractérise ces rêves, c'est notamment leur scrupuleuse *littérarité*, leur aspect érudit, contrôlé et bien ficelé du point de vue rhétorique. Contrairement aux autres auteurs-témoins, Semprún semble exercer sur son récit, ainsi que sur sa mémoire « pathologique », un contrôle admirable. Il fait ainsi du récit de rêve l'un des engrenages de sa parfaite machine à narrer. De ce point de vue, le récit de rêve intègre parfaitement le cadre des stratégies discursives utilisées par Semprún tout au long de son œuvre : il reflète en particulier son « persistent metafictional bent » et sa « multilingual intertextual practice »,²⁷³ une intertextualité qui puise par ailleurs ses matériaux dans les vastes archives de l'histoire philosophique et littéraire européenne. Certes, dans ces conditions, il ne peut être exclu *a priori* que le rêve appartienne aussi à l'univers du biographique ; et toutefois, par sa complexité, ses évidentes allusions intertextuelles, son positionnement à l'intérieur de l'architecture narrative, le rêve relève surtout, chez Semprún, d'un ordre littéraire et métalittéraire. Comme nous le verrons, le récit de rêve répond essentiellement à la tâche que le narrateur s'impose dans ses romans : construire un récit de déportation qui soit, en premier lieu, une archéologie du soi et de son devenir écrivain. Comme chez Levi et Delbo les rêves *de* retour mettaient en scène la « *narrazione fatta e non ascoltata* », faisant ainsi du rêve l'espace de construction du témoin lui-même, les rêves semprúniens *au* retour suivent le processus d'édification du « moi-écrivain ».

En 1994, dans un discours tenu lors de la remise du prix de la Gilde des libraires allemands, Jorge Semprún raconte en public, pour la première fois, un épisode onirique. Le récit du rêve apparaît donc dans un espace textuel particulier : l'essai. L'écriture essayiste de Semprún recourt aux thèmes, formes, artifices qui apparaissent également dans son

272 Voir par exemple : Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, pp. 113-125.

273 Olivia Ferrán, Gina Herrmann, *Introduction*, in Olivia Ferrán, Gina Herrmann (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, New York, Palvrage Macmillan, 2014, p.12.

écriture purement romanesque, créant ainsi – comme c'était le cas pour Levi – une certaine homogénéité esthétique entre œuvres différentes, et conférant de plus aux textes épars centrés sur l'expérience de Buchenwald l'aspect d'un tout intégré et indivisible. Dans le discours de 1994, qui emprunte son titre à un vers de la *Fugue de mort* de Paul Celan, « Une tombe au creux des nuages », il revient sur plusieurs étapes de son itinéraire. À ce moment-là, Semprún est déjà un écrivain confirmé ; la même année, il publie *L'écriture ou la vie*, qui le consacra définitivement, sur une échelle européenne, au sein du panthéon des survivants-témoins. Or, force est de constater qu'il existe des interactions évidentes entre ces faits pragmatiques et le récit de rêve tel qu'il se déploie dans les œuvres semprúniennes. Le récit de rêve est en fait employé par l'écrivain en guise de justification interne à son écriture. De ce point de vue, le rêve correspond parfaitement à ce que Céspedes Gallego a défini comme la « estrategia autojustificativa »²⁷⁴ de Semprún, à travers laquelle le personnage public s'efforce d'établir une image autoglorifiante de son devenir écrivain. De toute façon, contrairement à Levi et Delbo, le rêve correspond chez Semprún à un moment de haute conscience et de maîtrise de soi. Tissé d'éléments littéraires, il joue de plus un important rôle dans l'orchestration narrative de ses romans, et se révélera aussi un important médiateur intertextuel : en effet, comme nous le verrons, la cellule narrative qui semble être à l'origine du rêve post-Buchenwald de Semprún renvoie, une nouvelle fois, à celui raconté par Levi dans *La tregua*.

Revenons à présent aux textes de Semprún. À Francfort, en 1994, le romancier franco-espagnol raconte à son public un rêve post-concentrationnaire. Les faits qui précèdent ce récit de rêve sont faciles à résumer. Un journaliste, Peter Merseburger, a invité le survivant Semprún à revenir à Weimar-Buchenwald. Dans un premiers temps, Jorge Semprún refuse cette proposition sans même y réfléchir : « jamais je n'avais eu le désir de revenir à Weimar-Buchenwald ».²⁷⁵ Cependant, à la suite d'un événement nocturne, il change soudainement d'avis. Dans ce contexte, le rêve semble renouer avec une tradition ancienne et sacrée, qui fait de la vision nocturne le lieu d'une révélation supérieure. Tel un héros biblique, Jorge Semprún se réveille profondément secoué par la scène onirique. Le rêve montre ainsi, d'une façon classique, un certain pouvoir opérationnel, et comme une force suggestive qui influence et dirige les actions diurnes. Le récit du rêve raconté par Semprún correspond à une séquence narrative complexe, dans laquelle convergent en effet deux rêves différents :

Mais cette nuit-là, pour la première fois depuis fort longtemps, je rêvai de nouveau de Buchenwald. Ce ne fut pas le rêve habituel, le cauchemar plutôt, qui m'avait réveillé

274 Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. 1, *Autobiografía y novela*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 88.

275 Jorge Semprún, *Une tombe au creux des nuages* [1994], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 718.

si souvent, au fil des longues années du souvenir. Je n'entendis pas, comme d'habitude en pareil cas, dans le circuit interne des haut-parleurs, la voix nocturne, âpre, irritée, du sous-officier SS de garde à la tour de contrôle. La voix qui, les nuits d'alerte, lorsque les escadrilles de bombardiers alliés progressaient vers le cœur glacial de l'Allemagne, donnait l'ordre qu'on éteignît le crématoire, afin que les hautes flammes cuivrées ne fussent pas utilisées comme signes d'orientation par les pilotes anglo-américains. – *Krematorium, ausmachen !*, criait cette voix. Mais, la nuit dont je parle, après ma conversation avec Merseburger, je ne fis par le rêve habituel. Ce ne fut pas un rêve angoissant, tout compte fait. Je n'entendis pas la voix du sous-officier de garde commandant l'extinction des feux du crématoire. J'entendis une très belle voix de femme, que je reconnus aussitôt : c'était la voix cuivrée de Zarah Leander :

Schön war die Zeit da wir uns so geilebt...

C'était une chanson d'amour, car Zarah Leander chantait toujours des chansons d'amour dans le circuit des haut-parleurs de Buchenwald, surtout le dimanche après-midi. Les officiers des SS aimaient sans doute les chansons d'amour, la voix grave, harmonieuse, de Zarah Leander.

Je me suis réveillé de ce rêve avec la sereine certitude que je devais accepter la proposition de Peter Merseburger. [...] D'un autre côté, surtout, il m'apparut que je ne pourrais terminer le livre en cours, *L'Écriture ou la vie*, avant d'avoir fait ce voyage de retour à Buchenwald.²⁷⁶

Comme dans le macro-récit de Levi, où le rêve *du* retour reflétait le rêve *au* retour, une symétrie est ici créée par Semprún à travers la superposition de deux *songes*. Le premier est défini comme le « rêve » ou « cauchemar habituel » ; le second est un rêve plus récent, inédit, qui s'insinue dans le sommeil du dormeur après sa conversation avec le journaliste. Les deux rêves sont en effet liés par un dénominateur commun : l'élément phonique. Tous les deux ramènent le survivant au camp, suivant en cela le mouvement typique du rêve post-concentrationnaire. Tous les deux transcendent métonymiquement le camp, à travers la valorisation de l'élément acoustique. Dans un cas, c'est la « voix âpre, irritée, du sous-officier SS » qui imprègne le sommeil, dans l'autre cas, la « très belle voix » de Zarah Leander. Il s'agit donc d'un récit bref et pourtant déjà très *littéraire*, qui repose sur une construction rhétorique faussement naïve. Ainsi, par exemple, « les hautes flammes cuivrées » du premier rêve correspondent à la « voix cuivrée » de Zarah Leander dans le deuxième.

Malgré son apparente simplicité, ce double rêve est en effet intéressant à plus d'un égard ; il dévoile d'emblée le tissage narratif, discursif et intratextuel de l'œuvre semprúnienne.

En un certain sens, la lecture de ce songe renvoie le lecteur, tel un flashback, aux œuvres précédentes de Semprún : un tel mouvement rétroactif était également induit – à travers des suggestions implicites – par les rêves post-concentrationnaires de Levi. Le critique intéressé par la représentation du rêve chez Semprún se trouvera donc face à un jeu de miroir, qui le force à passer sans cesse d'une œuvre à l'autre. Par exemple, le rêve de « Une tombe » demeure en partie encore obscur, s'il n'est pas comparé aux rêves contenus dans un autre texte qui lui est contemporain, le roman *L'écriture ou la vie*.

Considérons en premier lieu ce que l'auteur appelle le « rêve habituel ». La scène du *Krematorium, ausmachen !* – appelons-la ainsi – se répète cycliquement tout au long de l'œuvre de Semprún. Dans *Le grand voyage*, elle apparaît au début du roman, dépourvue d'un cadre onirique : « Les flammes dépassaient donc la cheminée carrée du crématoire. On entendait la voix du SS de service, dans la tour de contrôle. On entendait sa voix dans les haut-parleurs : *Krematorium, ausmachen*, disait-il plusieurs fois. Crématoire, éteignez, crématoire, éteignez ».²⁷⁷ En effet, ce n'est que dans les pages de son roman le plus célèbre, *L'écriture ou la vie*, que cette scène acquiert une valeur majeure, emphatisée par l'ambiance onirique. Le rêve du *Kramatorium* se répète de façon récurrente tout au long du roman, constituant ainsi l'un de ses piliers fondamentaux.

Ce récit de rêve relève en effet d'une grande complexité structurale : dans le roman, il est à la fois le rêve du prisonnier et le rêve du survivant. Ce que cette équivalence onirique suggère, c'est finalement le traditionnel court-circuit temporel entre passé et présent, « avant » et « après », vie dans le camp et vie après le camp. Comme dans les œuvres de Levi ou Delbo, le rêve traduit encore une fois la « cotemporalité » propre au témoignage. Dans un premier moment, le rêve est donc décrit comme appartenant à la quotidienneté du prisonnier. Il est décrit comme le rêve typique du détenu :

Nous dormions, la voix sourde de l'officier S.S. de service à la tour de contrôle nous réveillait. Ou plutôt : elle faisait d'abord partie de notre sommeil, elle résonnait dans nos rêves, avant de nous réveiller. À Buchenwald, lors des courtes nuits où nos corps et nos âmes s'acharnaient à reprendre vie – obscurément, avec une espérance tenace et charnelle que démentait la raison, sitôt le jour revenu –, ces deux mots, *Kramatorium, ausmachen !* qui éclataient longuement dans nos rêves, les remplissant d'échos, nous ramenaient aussitôt à la réalité de la mort. Nous arrachaient au rêve de la vie.²⁷⁸

Si nous comparons cette scène à la scène parallèle décrite par Levi dans le célèbre chapitre de *Se questo è un uomo*, plusieurs similitudes sautent aux yeux. Espace angoissé où la réalité externe

277 Id., *Le grand voyage*, cit., p. 107.

278 Id., *L'écriture ou la vie*, [1994] in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, cit., p. 740.

s'insinue cruellement, le sommeil des prisonniers est surveillé par « l'officier de service à la tour de contrôle ». Dans le chapitre *Le nostre notti*, c'est également « la guardia notturna »²⁷⁹ qui donne l'ordre aux détenus de se réveiller. Levi décrit le rêve comme « una pur tormentosa evasione notturna » ;²⁸⁰ dans les pages de Semprún, le sommeil est également un phénomène nécessaire et redouté, rempli d'espérance mais irrémédiablement tourné en « offense ». Ceci dit, c'est essentiellement la donnée auditive qui permet d'établir un parallèle entre les deux textes. Le « *Krematorium, ausmachen !* » de Semprún fait ainsi écho au tristement célèbre « *Wstawać* » de Levi ; c'est la voix des haut-parleurs qui résonne dans les rêves du prisonnier, tout comme résonnaient « *terribili nell'alba le sirene* »²⁸¹ dans le poème de Levi intitulé *Buna*.

Dans la deuxième partie de *L'écriture ou la vie*, le rêve du *Krematorium* est soudainement reporté dans l'*après*. Il ne s'agit plus d'un rêve concentrationnaire, mais d'un rêve traumatique qui ressurgit, des années après la libération, dans le sommeil du survivant :

Je m'étais réveillé en sursaut, à deux heures du matin.

« Réveillé » n'est d'ailleurs pas le terme le plus approprié, même s'il est exact. Car j'avais effectivement quitté, dans un soubresaut, la réalité du rêve, mais ce n'était que pour plonger dans le rêve de la réalité : le cauchemar, plutôt.

Juste avant, j'étais égaré dans un univers agité, opaque, tourbillonnant. Une voix, soudainement, avait retenti dans ces parages confus, y mettant bon ordre. Une voix allemande, chargée de la vérité toute proche encore de Buchenwald.

Krematorium, ausmachen ! Disait la voix allemande. « Crématoire, éteignez ! » Une voix sourde, irritée, impérative, qui résonnait dans mon rêve et qui, étrangement, au lieu de me faire comprendre que je rêvais, comme il arrive habituellement dans des cas semblables, me faisait croire que j'étais enfin réveillé, de nouveau – ou encore, ou pour toujours –, dans la réalité de Buchenwald : que je n'en étais jamais sorti, malgré les apparences, que je n'en sortirais jamais, malgré les simulacres et les simagrées de l'existence.²⁸²

Le lecteur avisé – mieux, le lecteur de Levi – y reconnaîtra aisément le scénario onirique de la *Trêve*. Le macro-récit onirique de Semprún se superpose exactement au macro-

279 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 61.

280 *Ibid.*

281 Primo Levi, *Buna*, in Id., *Ad ora incerta*, cit., p. 525. Par ailleurs, il faut rappeler que Semprún écrira en 1997 la préface pour l'édition française au recueil *Ad ora incerta*. Il a lu et connaît très bien l'œuvre lyrique de Primo Levi.

282 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 833.

récit onirique de Levi. Dans l'un comme dans l'autre cas, ce sont les rêves qui assurent la continuité du vécu, ainsi que l'obscur permanence du *Lager*. Comme dans les rêves de *Si c'est un homme*, le rêve de *L'écriture* simule le réveil ; comme dans le grand rêve conclusif de *La tregua*, ici il est également question d'un échange entre rêve et réalité. D'ailleurs, nous le savons, le motif de « la vie pareille à un songe » n'est pas étranger à Semprún, qui se révèle en cela l'héritier d'un courant ancien, et spécifiquement hispanique, de l'onirisme littéraire (il suffit de mentionner, à ce propos, Caldéron ou Unamuno). L'auteur joue avec ces allusions érudites, opposant tout au long de son œuvre « la réalité du rêve » au « rêve de la réalité ». ²⁸³ Ainsi que Delbo et Levi le font dans leurs œuvres, l'auteur nous invite dans ses romans à réfléchir sur un thème capital : la permanence du camp, son indissolubilité face à la réalité – faible, onirique, fantasmée – du retour. Le récit du rêve occupe une place considérable dans *L'écriture*. Le narrateur y consacre ainsi une réflexion circonstanciée :

Pendant quelques secondes – un temps infini, l'éternité du souvenir – je m'étais retrouvé dans la réalité du camp, une nuit d'alerte aérienne. J'entendais la voix allemande donnant l'ordre d'éteindre le crématoire, mais je n'éprouvais aucune angoisse. Bien au contraire, une sorte de sérénité m'envahissait d'abord, une sorte de paix : comme si je retrouvais une identité, une transparence à moi-même dans un lieu habitable. Comme si – et je conçois que cette affirmation puisse paraître indécente, outrancière du moins, mais elle est véridique –, comme si la nuit sur l'Ettersberg, les flammes du crématoire, le sommeil agité des copains entassés dans les châlits, le rôle affaibli des mourants, étaient une sorte de patrie, le lieu-dit d'une plénitude, d'une cohérence vitale, malgré la voix autoritaire qui répétait d'un ton irrité : *Krematorium, ausmachen ! Kramatorium, ausmachen* !²⁸⁴

Le rêve aboutit toujours à la prison. Il ramène le survivant aux nuits du camp. Comme chez Delbo, c'est l'étrange quotidienneté concentrationnaire qui se reconstitue dans la vision onirique, avec son atmosphère de calme paradoxal, de « sérénité » indécente. Il convient de réfléchir sur cette affirmation du narrateur : transfiguré par le rêve, le camp apparaît comme une sorte d'étrange *patrie*. Le recours à ce terme relève en effet d'une complexité particulière dans l'idiolecte de Semprún. L'auteur franco-espagnol est par excellence un *outsider*, un déraciné : il doit même sa célébrité à sa biographie d'écrivain

283 C'est surtout la *vie* qui est comparée à un *songe* chez Semprún, suivant en cela un *topos* cher à la tradition baroque. Le syntagme « rêve de la vie » se répète à plusieurs reprises dans *L'écriture ou la vie*. Contentons-nous de citer quelques occurrences : « C'était le rêve de la vie, même paisible, même rempli de petits bonheurs » ; « Ces deux mots [...] nous arrachaient au rêve de la vie » ; « La rêve de la mort à l'intérieur du rêve de la vie » ; « dans la réalité de ce rêve qu'était la vie, depuis notre retour », *L'écriture ou la vie*, cit., p. 740, p. 891, p. 893.

284 *Ibid.*, p. 834.

exilé. Son autoportrait d'homme politique et d'intellectuel ne peut se concevoir qu'en relation avec cette duplicité géographique et culturelle qui est la sienne. Exaspéré par les mémoires de sa survie, cet état de véritable *dépaysement* produit, dans les textes de Semprún, ce que la critique a appelé une sorte de « discursive homelessness ».²⁸⁵ Il est d'autant plus remarquable, alors, que la scène onirique tourne toute autour de ce concept de *patrie* et de *rapatriement*. La souffrance de l'exilé semble paradoxalement trouver un soulagement dans le territoire du rêve. Aussi, il faut rappeler que chez Semprún, le terme de « patrie » désigne la plupart du temps le domaine de la langue et de la littérature. Une de ses affirmations est devenue particulièrement célèbre à ce propos : « le langage est ma patrie ».²⁸⁶ Directement ou non, ce que cette séquence semble suggérer c'est encore une fois une équivalence entre rêve et littérature, rêve et narration : ce n'est que par les détours offerts à la fois par la vision onirique et par le langage que l'espace terrible du camp peut en effet devenir une *patrie*, se réintégrer dans le vécu du survivant, devenir une partie essentielle de son récit de vie.

Plus en général, le rêve est ici décrit selon une perspective moins symbolique que franchement existentielle. Le rêve semble en effet posséder, pour Semprún, l'intensité d'une *expérience* de vie. Il est synonyme de « plénitude, de cohérence vitale ». En cela, le romancier espagnol révèle sa dette envers la culture philosophique européenne, et en particulier envers cette pensée phénoménologique qui considère le rêve comme un phénomène *signifiant* en soi. Le récit de rêve de Semprún semble ainsi s'accorder à la tonalité généralement philosophique des *onirologies* d'un Binswanger ou d'un Foucault. On retrouve chez l'auteur franco-espagnol le même caractère proprement existentiel de l'analyse du rêve qui consiste, à l'opposé par exemple de la *Traumdeutung* freudienne, à en rester au contenu manifeste du phénomène onirique. Pour Semprún, l'essentiel semble être la dimension affective, expérientielle, globale du rêve, considéré comme une étape fondamentale du récit biographique du survivant. C'est donc le ton du rêve, son impression et sa force « vitale » qu'importent aux yeux de l'écrivain, non ce qu'il symbolise. Nourri d'influences plurielles, l'œuvre de Semprún montre là aussi, sans doute, son penchant pour la philosophie.

285 Sally M. Silk, « Writing the Holocaust/ Writing Travel : The Space of Representation in Jorge Semprun's *Le grand voyage* », *Clio*, n° 53, 1992, p. 58.

286 « J'apprenais les langues étrangères, ce qui était une façon d'oublier, du moins de mitiger, les inquiétudes de l'exil. J'apprenais, en effet [...] que la patrie n'est pas un mot, mais les mots. Je découvrais alors la patrie du langage, au moment où s'éloignait, s'estompait, le langage de la patrie », Jorge Semprún cité par Gérard de Cortanze, *Jorge Semprún : l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 47. Aussi, dans « Une tombe au creux des nuages », Semprún revient sur cette équivalence entre « patrie » et « langage » : « En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est-à-dire un espace de communication sociale, d'invention linguistique : une possibilité de représentation de l'univers », Jorge Semprún, *Une tombe aux creux des nuages*, cit., pp. 720-721. D'un certain point de vue, c'est une autre manière pour Semprún de s'affirmer en tant qu'homme de lettre et intellectuel polyglotte et international.

De toute façon, ce que le récit de rêve suggère, c'est encore une fois l'équation « vie-songe ». Après le retour, l'existence tout entière du survivant est mise en doute. Contaminée par le rêve, elle devient tout à coup fragile, incertaine, ambiguë. Le récit de rêve se conclut classiquement par un réveil en sursaut :

Je me redressais dans le lit, moite de sueur. J'entendais le souffle régulier de mon amie. J'allumais une lampe de chevet. J'écartais le drap, je regardais son corps nu. Une peur abominable m'étreignait, malgré la certitude déchirante de sa beauté. Toute cette vie n'était qu'un rêve, n'était qu'illusion. J'avais beau effleurer le corps d'Odile, la courbe de sa hanche, la grâce de sa nuque, ce n'était qu'un rêve. La vie, les arbres dans la nuit, les musiques du « Petit Schubert » n'étaient qu'un rêve. Tout était un rêve depuis que j'avais quitté Buchenwald, la forêt de hêtres sur l'Ettersberg, ultime réalité.²⁸⁷

Or, d'un certain point de vue, tout le roman – avec son va-et-vient entre le réel et l'imaginaire – trouve dans l'équation « vie-songe » une sorte de structure-mère. Plus qu'ailleurs, dans les œuvres de Semprún le rêve fait figure de dispositif figural, et son récit est ainsi présenté comme une sorte de didascalie à incidence métadiscursive.

D'autre part, il faut considérer que cette scène récurrente du rêve/réveil n'est finalement, chez Semprún, que la réécriture d'un autre récit de rêve. Il est donc une sorte de récit de rêve au carré. Le narrateur autobiographe l'avoue tranquillement, sans la moindre honte, et même avec un certain goût pour le jeu intertextuel et érudit. Dans le chapitre huitième de *L'écriture*, intitulé *Le jour de la mort de Primo Levi*, le récit du rêve post-concentrationnaire de Semprún se montre ainsi pour ce qu'il est vraiment : une réécriture du rêve final de *La tregua*. Entièrement consacré à l'écrivain italien et construit sur un collage de citations multiples, le chapitre tourne tout autour de la référence intertextuelle. D'ailleurs, comme Cortanze l'a montré, l'usage de citations et d'allusions intertextuelles n'est pas rare dans l'œuvre du franco-espagnol : « Semprún pense par références. [...] Chaque événement de la vie déclenche, en cascade, références culturelles et historiques ».²⁸⁸ La construction souple des romans favorise en effet la fragmentation, l'hétérogénéité, la multiplication des fictions et le montage baroque : autant de stratégies qui éclipsent le côté biographique du roman, pour exalter sa dimension authentiquement littéraire et *textualiste*. Le récit de rêve ne fait pas exception. Se révélant une sorte d'hommage à l'écrivain piémontais, il contribue à dissoudre le biographique dans l'ordre de l'intertextuel et produit ainsi ce que Semprún considère comme la tâche fondamentale de l'écriture littéraire : l'ascèse, le dépassement du moi.²⁸⁹

287 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 834.

288 Gérard de Cortanze, *Jorge Semprún : l'écriture de la vie*, cit., p. 95.

289 « [...] l'écriture, si elle prétend être davantage qu'un jeu, ou un enjeu n'est qu'un long, interminable travail d'ascèse, une façon de se dépandre de soi en prenant sur soi : en devenant soi-

Pourtant, d'un autre point de vue, l'allusion à l'auteur de *Se questo è un uomo* ne fait qu'exaspérer le mythe d'un Semprún « écrivain-témoin ». Selon Céspedes Gallego, dans *L'écriture ou la vie*, Semprún « presenta su obra como digna de prolongar la estela literaria de Primo Levi [...] y como implícitamente digna, además, de la etiqueta de "europea" gracias a las muchas referencias y citas no solamente a autores hispanos, franceses y alemanes, sino también a algunos anglófonos e italianos, citados en sus lenguas originales ». ²⁹⁰ Autrement dit, le récit de rêve se transforme, sous la plume de Semprún, en l'un des artifices littéraires censés produire une sorte de mythologie du soi. Le récit du rêve constitue ainsi le cœur même du roman, car il coïncide avec sa motivation pour ainsi dire interne. Toute la narration se développe en fait à partir d'une question fondamentale : s'il est possible ou non de raconter l'expérience concentrationnaire à la suite de la mort de Primo Levi, dont le narrateur a appris la nouvelle le soir même du 11 avril 1987.

La citation empruntée au roman de Levi est précédée par une longue réflexion, qui revient une fois encore sur le *topos* de la « vie-songe » :

La soirée du samedi 11 avril 1987 fut comme sont les soirées lorsque ces souvenirs s'imposent, prolifèrent, dévorant le réel par une procédure de métastases fulgurantes. Comme elles le sont, du moins, depuis que l'écriture m'a rendu de nouveau vulnérable aux affres de la mémoire. Elle fut partagée entre un bonheur de surface [...] et l'angoisse profonde qui m'emmurait. Ce fut un espace partagé en deux territoires, brutalement. Deux univers, deux vies. Et je n'aurais su dire, sur le moment, laquelle était la vraie, laquelle un rêve. ²⁹¹

Comme les anciens déportés qui décrivent, sous l'une ou l'autre forme, les assauts de la mémoire, le narrateur s'autoreprésente dans un état d'inquiétude et de « dédoublement » : la vie lui apparaît encore comme un rêve, son existence de survivant se *déréalise*. À l'improviste, quelques lignes plus loin, le récit s'interrompt, pour céder la place à une citation en langue italienne : « È un sogno entro un altro sogno, vario nei particolari, unico nella sostanza... ». ²⁹² Nous reconnaissons les premières lignes du récit de rêve qui

même parce qu'on aura reconnu, mis au monde l'autre qu'on est toujours », Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 924.

290 Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. 1, *Autobiografía y novela*, cit., p. 102. En français : « Semprún présente son œuvre comme étant digne de prolonger le sillage littéraire de Primo Levi [...] et, de plus, comme étant digne, implicitement, de l'étiquette d'"européenne", grâce aux nombreuses références et citations d'auteurs non seulement espagnols, français et allemands, mais aussi anglophones et italiens, cités en langue originale ». [C'est nous qui traduisons].

291 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 886.

292 *Ibid.*

occupe les dernières pages de *La tregua*. Par ailleurs, Semprún choisit d'éliminer la partie qui précède, dans le roman original de Levi, le véritable récit de rêve : ce faisant, le lecteur est immédiatement plongé dans l'intrigue de la vision onirique. Le chapitre se développe ensuite comme une sorte de corollaire de ce songe principal, alternant les modes de la paraphrase et de la traduction non littérale :

Sans doute : un rêve, toujours le même.

Un rêve à l'intérieur d'un autre rêve, qui varie dans ses détails mais dont la substance est identique. Un rêve qui peut vous réveiller n'importe où : dans le calme d'une verte campagne, à table avec des amis. Pourquoi pas avec une femme aimée, ajouterai-je ? Parfois avec une femme aimée, au moment même de l'amour. N'importe où, en somme, avec n'importe qui, soudain, une angoisse diffuse et profonde, la certitude angoissée de la fin du monde, de son irréalité en tout cas. Primo Levi en parle à la dernière page de *La trêve*. Il en parla sans élever la voix, avec concision, avec la sécheresse des énoncés de vérité.

Rien ne peut arrêter, dit Levi, le cours de ce rêve, rien ne peut distraire de l'angoisse qu'il fait sourdre, sourdement. Même si on se tourne vers toi, même si on te tend une main amie. Ou aimante. « Que t'arrive-t-il ? À quoi penses-tu ? ». Même si on a deviné ce qui t'arrive, te submerge, t'anéantit. Rien, jamais, ne détournera le cours de ce rêve, le flot de ce fleuve Styx.²⁹³

Le procédé est celui d'une sorte de marqueterie intertextuelle, où se mélangent traduction, commentaire et annotations personnelles. Il est particulièrement remarquable, en effet, que le rêve de Levi soit lu et enrichi par une série de détails personnels, qui signalent l'assimilation de la scène onirique dans l'idiolecte semprúnien. Citons entre autres l'allusion à la nuit d'amour avec Odile – racontée quelques pages plus haut dans le roman –, l'insistance sur le sens d'irréalité et de *déréalisation* du vécu que dégage le rêve – un *topos* qui traverse de part en part le corpus testimonial de Semprún –, ou encore l'assimilation du rêve au Styx, un élément qui manque dans *La tregua*, et qui emphatise ici l'idée du *songe* comme phénomène chthonien, lié aux concepts de passage, de transition entre deux mondes. Par ailleurs, il est intéressant de noter que le narrateur s'attarde aussi sur les caractères stylistiques propres à l'écriture de Levi, ce qui rend compte d'emblée de son habileté de lecteur et de critique.²⁹⁴

293 *Ibid.*

294 Dans une interview récente, Semprún revient sur l'œuvre de Primo Levi et en particulier sur les qualités stylistiques de son écriture : « Lo que yo resaltaría es que en Primo Levi hay una mezcla de absoluta frialdad científica narrativa y de emoción. [...] Yo creo que la gran virtud de Levi es la escritura totalmente dominada que permite decir cosas con frialdad científica y al mismo tiempo

La citation ne se limite pas à une seule phrase, mais s'étend jusqu'à englober la narration du « rêve externe », le rêve de se trouver à nouveau dans le camp :

« Tutto è ora volto in caos : sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche di averlo sempre saputo : sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno : la famiglia, la natura in fiore, la casa... »

On ne saurait mieux le dire que Primo Levi.

C'est vrai que tout devient chaotique, quand cette angoisse réapparaît. On se retrouve au centre d'un tourbillon de néant, d'une nébuleuse de vide, grisâtre et trouble.²⁹⁵

Le patchwork de citations ne correspond pas à une opération neutre, de simple transcription ; elle s'enrichit plutôt d'une touche personnelle, faisant de ce montage baroque l'instrument d'une réappropriation de soi ou d'une éthique du sujet. Le narrateur de *L'écriture* se superpose à celui de *La tregua*. Le commentaire au grand rêve conclusif de Levi devient ainsi l'occasion d'élaborer, retravailler, condenser motifs, images et séquences qui – dès les années 1960 – ont lentement construit l'idiolecte concentrationnaire de Semprún. Dans ce seul passage, deux concepts récurrents apparaissent : l'image du « tourbillon » et l'allusion à la couleur « grise ». Il s'agit de deux éléments importants, qui reviennent à maintes reprises dans les romans semprúniens et notamment dans les séquences oniriques.

En ce qui concerne la couleur « grise », elle acquiert une valeur majeure dans les œuvres de Semprún, dénotant à la fois la « fumée » du crématoire (dans *Quel beau dimanche !* le narrateur parle explicitement d'un « rêve de fumée grise »),²⁹⁶ et l'aube qui se lève et met fin à la grande nuit du *Grand voyage* (« Je regarde et c'est l'aube. C'est une frange grisâtre, à

hacer circular una especie de emoción de cultura o de emoción político-moral. Esa es la gracia. En en el fondo, lo grande de Levi es cómo ha sabido expresar literariamente el contenido de su experiencia », Jorge Semprún in Rosa-Àuria Munté, « Una entrevista a Jorge Semprun. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental », *Tripodos*, n° 16, Barcelona, 2004, p. 136-7. En français : « Ce que je voudrais souligner c'est que, chez Primo Levi, il y a un mélange de froideur scientifique-narrative et d'émotion. [...] Je crois que la plus haute vertu de Levi est son écriture totalement contrôlée, qui lui permet de dire des choses avec une froideur scientifique particulière et, parallèlement, de faire circuler une sorte d'émotion culturelle ou politico-morale. C'est un talent. En définitive, ce qui est considérable chez Primo Levi, c'est la façon dont il a su exprimer littérairement le contenu de son expérience ». [C'est nous qui traduisons]. C'est qu'il est important de souligner ici, c'est que Semprún souligne le caractère tout particulier du style de Levi, à mi-chemin entre rigueur et émotion, science et littérature ; un constat qui semble également applicable, pour Semprún, au grand récit de rêve de *La tregua*.

295 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 887.

296 Id., *Quel beau dimanche !*, cit., p. 411.

l'horizon, et qui s'élargit »).²⁹⁷ Aussi, les images d'un documentaire sur la déportation sont décrites, par le narrateur de *L'écriture*, comme étant « grises » : « Les images grises, parfois floues, filmées dans le sautillerment d'une caméra tenue à la main, acquéraient une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas ». ²⁹⁸ Il s'agit d'une scène centrale du roman de *L'écriture* : revenu des camps, errant, le narrateur cherche un soir l'apaisement par la fiction dans une salle de cinéma. Mais il se trouve plutôt face aux images de l'actualité – les premières images filmées des camps – qui défilent sur l'écran avec une force véhémente : des images réelles et pourtant *déréalisées* par le filtre de la distance et de la représentation, prenant la consistance d'un « rêve » aux yeux du spectateur.²⁹⁹

En ce qui concerne le « le tourbillon », il faut considérer que l'un des pivots autour desquels la narration s'organise chez Semprún est précisément l'image de la tempête, du « tourbillon » de neige. Fondamentalement étrangère à la logique causale, balzacienne, du roman téléologique, la narration de Semprún se structure plutôt à travers un vaste réseau d'images et de motifs récurrents ; il s'agit d'une série de stylèmes, de véritables stratagèmes narratifs qui reviennent à maintes reprises au cours de son œuvre et font office de déclencheur de la mémoire. À travers ces « pivotes narrativos »³⁰⁰ – telle est la définition qu'en donne Céspedes Gallego – le récit compense donc son désordre et réorganise les événements biographiques, notamment ceux qui concernent l'expérience de Buchenwald. Parmi les différents « pivots » narratifs, l'image de la « neige tourbillonnante » se distingue par sa fréquence, et sert ainsi à constituer un fil rouge entre les différentes étapes de la *vie* du sujet, s'entremêlant de plus au jeu habituel des citations et des références intertextuelles.

Contentons-nous de citer quelques occurrences. Dans *Quel beau dimanche !*, le « tourbillon » est utilisé par l'auteur pour établir un parallélisme entre son œuvre et celle du dissident soviétique Alexandre Soljenitsyne : « J'avais vu tourbillonner la neige légère, gare de Lyon, et je me souvenais d'un camp où je n'avais jamais été enfermé. [...] Or je ne me souvenais pas de Buchenwald. Je me souvenais d'un camp inconnu dont j'ignorais le nom :

297 Id., *Le grand voyage*, cit., p. 147.

298 Id., *L'écriture ou la vie*, cit., p. 863.

299 Sur le double régime de l'image et sur le jeu qui se crée, dans cette séquence de roman, entre *réalité/déréalisation*, voir en particulier l'analyse de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, pp. 110-114.

300 « [...] Se tratan [...] de puntos de referencia que funcionan como puertas que permiten la entrada de un lugar a otro, desgranándose así una serie de sucesos que coinciden en lo esencial con las vivencias de Semprún », Jaime Céspedes Gallego, *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación*. Vol. I, *Autobiografía y novela*, cit., p. 75. En français : « Il s'agit de points de référence qui jouent le rôle de seuils, de portes qui permettent l'entrée d'un lieu à un autre, énumérant ainsi une série d'événements qui coïncident à peu près complètement avec les *expériences vécues* par Semprún ». [C'est nous qui traduisons].

le camp spécial où est enfermé – depuis toujours, me semble-t-il, jusqu'à la fin des temps, peut-être – Ivan Denissovitch Choukhov. [...] ».³⁰¹ Comme pour le rêve de *La tregua*, où « il nulla grigio e torbido » fait surgir dans le texte le souvenir familial du « tourbillon », dans *Quel beau dimanche !* la neige fait également office d'élément médiateur. Pleinement conscient de son rôle de témoin, le narrateur autobiographe associe ainsi son image, son expérience et son œuvre à celle des grands auteurs du *canon* testimonial. Le motif de la neige signale, certes, la peine et la douleur associées aux longues journées hivernales de réclusion. Mais il remplit aussi d'autres fonctions : comme Ursula Tidd l'a correctement noté, la neige figure dans ses textes « as a metaphor for trauma's obscuration of the past, a shroud covering the camps stretching from Germany to Russia in wintertime, and for its association with silence and death ».³⁰²

L'écriture ou la vie commence d'ailleurs par une allusion aux images du tourbillon, du vertige et de la neige, qui deviennent aussi les déclencheurs de la narration : « Une sorte de vertige m'a emporté dans le souvenir de la neige sur l'Ettersberg. La neige et la fumée sur l'Ettersberg ».³⁰³ Comme nous le verrons, la neige est en effet associée de près aux thèmes de la mémoire et du rêve.³⁰⁴ Elle contribue à édifier une image

301 Jorge Semprún, *Quel beau dimanche !*, cit., p. 469.

302 Ursula Tidd, *Jorge Semprún. Writing the European Other*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, Legenda, 2014, p. 89-90.

303 Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 824.

304 On en trouve un exemple remarquable dans le roman « espagnol » *Autobiografía de Federico Sánchez*, qui constitue l'un des chapitres essentiels de l'histoire personnelle du militant et écrivain Semprún. La neige apparaît, là aussi, en concomitance avec l'évocation de Buchenwald. C'est l'un des rares moments où le narrateur se souvient de son passé de déporté : « Recuerdo ahora la nieve, la masa blanca, casi vaporosa del bosque de hayas que rodeaba el recinto del campo. Recuerdo el humo denso de la chimenea del horno crematorio, que se alzaba a pocos metros del barracón donde estaban instalados los servicios administrativos interiores, entre los cuales el de la *Arbeitsstatistik*. Recuerdo el silencio de aquella mañana de invierno, el gran silencio de la colina nevada, de los bosques de hayas cubiertos de nieve. Recuerdo que en el campo de cuarentena, bajo la lona de las tiendas de campaña, los deportados recién llegados a Buchenwald de todos los rincones de Europa morían como perros. No, peor que perros. Morían como hombres, como suelen morir los hombres a manos de otros hombres. Recuerdo que tenía veinte años y que era feliz. Tal vez fuese ya un primer brote de masoquismo pequeño-burgués, ¿quién sabe? Era feliz porque todo estaba claro. Sabía por qué estaba preso. Además, los malos estaban por un lado, los buenos por otro, como en los cuentos de hadas. Y yo estaba con los buenos. El fascismo era el Mal y nosotros luchábamos contra el Mal. Tenía veinte años y era feliz. Recuerdo la nieve sobre Buchenwald, sobre el bosque de hayas por donde se paseara Goethe, charlando con Eckermann, un siglo antes. Recuerdo que unas semanas más tarde iba a estallar la primavera, la última primavera de aquella guerra. El brusco estallido de la primavera era el peor momento, sin duda, en la vida de un *Kazettler* », Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, [1977] 1997, p. 139. En français : « Je me rappelle aujourd'hui la neige, la masse blanche et presque vaporeuse du bois de hêtres autour de l'enceinte du camp. Je me rappelle l'épaisse fumée du four crématoire qui se dressait à faible distance du baraquement où étaient installés les services de l'administration interne, dont celui de l'*Arbeitstatistik*. Je me rappelle le silence de ce matin d'hiver, le grand silence de la colline enneigée, des bois de hêtres que la neige couvrait aussi. Je me rappelle que dans le camp de quarantaine, sous la toile des tentes-

particulière du « moi » du narrateur et, par conséquent, une forme tout à fait singulière d'autobiographie, liée à l'idée d'une réinvention incessante du sujet à travers les artifices de la mémoire, de l'imagination et de la fiction ; d'une certaine manière, c'est par le biais de la vie mentale – de ses pouvoirs de recomposition, figuration et reconfiguration – que s'ouvre, chez Semprún, tant l'espace du moi que celui du récit.

Revenons aux pages du chapitre huitième de *L'écriture ou la vie*. Le rêve conclusif de *La tregua* – avec ses suggestions de « neige » et de « gris » – permet enfin au narrateur de se mesurer avec son expérience de déporté et écrivain. La grande découverte du rêve – de n'avoir jamais quitté le camp, de revenir encore à la prison – ne fait que confirmer cet état d'incertitude souveraine auquel la narration semprúnienne s'applique, son doute perpétuel quant à l'essence et à la promiscuité perturbante du rêve et du réel :

On sait désormais ce que cela signifie. On sait qu'on l'a toujours su. Toujours, sous la surface chatoyante de la vie quotidienne, ce savoir terrible. À portée de la main, cette certitude : rien n'est vrai que le camp, tout le reste n'aura été qu'un rêve, depuis lors. Rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les bastonnades, la mort de Maurice Halbwachs et de Diego Morales, la puanteur fraternelle des latrines du Petit Camp.³⁰⁵

Fait plus important encore, le rêve correspond dans le roman à un véritable aboutissement, un moment récapitulatif. À travers la vision onirique, le texte parcourt le chemin qui a conduit le lecteur jusque là, inventoriant ainsi tous les syntagmes, les motifs, les grandes scènes et les thèmes sur lesquels s'est organisé non seulement *L'écriture*, mais l'ensemble du corpus testimonial de Semprún.

Dans les pages suivantes, les deux discours s'allient : d'une part, le discours onirique et de l'autre le discours autojustificatif qui promeut l'image de Semprún comme un auteur-témoin fiable. Autrement dit, le récit de rêve est encore une fois utilisé par le narrateur

marabouts, les déportés fraîchement débarqués à Buchenwald de tous les coins d'Europe crevaient comme des chiens. Non, pire que des chiens. Ils mouraient comme des hommes, comme peuvent mourir les hommes entre les mains d'autres hommes. Je me rappelle que j'avais vingt ans et que j'étais heureux. Peut-être était-ce déjà un premier bourgeon de masochisme petit-bourgeois, sait-on jamais ? J'étais heureux parce que tout était clair. Je savais pourquoi j'étais détenu. Au surplus, les méchants étaient d'un côté, les bons de l'autre, comme dans les contes de fées. Et moi j'étais du côté des bons. Le fascisme était le Mal et nous luttons contre le Mal. J'avais vingt ans et j'étais heureux. Je me rappelle la neige sur Buchenwald, sur le petit bois des hêtres où se promenait Goethe, devisant avec Eckermann, un siècle auparavant. Je me rappelle que quelques semaines plus tard allait éclater le printemps, le dernier printemps de la guerre. Ce brusque éclatement du printemps devait sans doute être le pire moment dans la vie d'un *Kazettler* », Id., *Autobiographie de Federico Sanchez*, traduction de Claude et Carmen Durand, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 175.

pour raconter son « devenir écrivain », définissant, d'une manière de plus en plus nette, les contours de son autobiographie d'intellectuel et de survivant.

Consterné par la nouvelle de la mort de Primo Levi, le narrateur revient en arrière dans son histoire, et nous narre l'épisode de sa rencontre – *fictive* – avec l'auteur de *La tregua* :

C'est en 1963 que j'ai lu *La trêve* de Primo Levi. [...] J'ai lu *La tregua* de Primo Levi à Milan, via Bigli, dans la bibliothèque de Bandi. [...] C'est Rossana Rossanda qui m'a donné à lire le livre de Primo Levi, paru quelque temps auparavant. Je l'ai lu d'une traite, comme on boit de l'eau fraîche, l'été. Mais c'est qu'en 1963, à l'automne, le temps du silence et de l'oubli était passé. [...] Quelque mois plus tôt, j'avais publié *Le grand voyage*.³⁰⁶

Par le biais du récit de rêve, Semprún suggère ainsi un lien entre la lecture de *La tregua* et la genèse de son premier roman concentrationnaire, *Le grand voyage*. Les similitudes, d'ailleurs, ne s'arrêtent pas là. La traduction-collage du rêve de *La tregua* est immédiatement suivie, dans les pages de *L'écriture ou la vie*, par le récit d'un autre rêve. Il s'agit d'un rêve post-concentrationnaire du narrateur Semprún, où l'on retrouve le *topos* de la neige :

Il avait neigé cette nuit-là sur mon sommeil.

Je vivais rue Concepcion-Bahamonde, à Madrid. [...]

Mais il y avait eu de la neige, cette nuit-là, dans mon sommeil.

Une bourrasque de neige, brusque. C'était sur une place, des avenues y convergeaient. Un lieu non immédiatement identifié, mais familier. La certitude en tout cas prédominait, brumeuse, que le rêveur pourrait identifier ce paysage du rêve. Il aurait suffi peut-être de le vouloir. Une place, des avenues, la foule, un défilé. La neige tourbillonnait dans les rayons d'un soleil déclinant, bientôt obscurci. Ensuite, ailleurs, sans transition apparente, dans un autre rêve pourtant, il y eut une neige profonde, feutrante le bruit des pas parmi les hêtres de la forêt.

De la neige sur mon sommeil, après tant d'années.³⁰⁷

Il faut aussi considérer que le discours du narrateur s'alterne ici sur deux histoires : d'une part, le récit de rêve, d'autre part, la narration de la rencontre avec Manuel A., militant antifranquiste et survivant de camp. Manuel A. s'efforce de partager son expérience de

306 *Ibid.*

307 *Ibid.*, pp. 887-888.

prisonnier à travers une narration ; en d'autres termes, il essaye lui aussi de devenir un témoin. Mais sa tentative échoue, car Semprún décrit Manuel A. comme le prototype du « narrateur mauvais ». « Je ne m'y retrouvais [...] pas, dans les récits de Manuel A. C'était désordonné, confus, trop prolix [...] ». ³⁰⁸ Or, ce que Semprún suggère, alternant cette description au récit du rêve, c'est essentiellement sa dissemblance radicale, en tant que *conteur*, par rapport à Manuel A. Stratégiquement intercalé dans le récit de Manuel A., le rêve des *neiges d'antan* se trouve à l'origine du choix de devenir écrivain de la part du narrateur. Ce n'est qu'après ce rêve de neige, en effet, que Semprún décide de prendre la parole, de raconter son expérience, de faire sa narration – narration dont il évoque implicitement la supériorité en termes de cohérence et de prégnance esthétique vis-à-vis du récit de Manuel. Le récit du rêve ne montre pas une structure linéaire et aisément saisissable : il est plutôt organisé suivant un réseau de suggestions, d'images et de motifs précédemment apparus dans ce roman comme dans d'autres. En particulier, c'est l'image de la *neige* qui réapparaît, créant ainsi un court-circuit entre différents plans temporels et évoquant par voie indirecte l'image de Buchenwald :

Depuis quinze ans, jamais la neige n'était plus tombée sur mon sommeil. Je l'avais oubliée, refoulée, censurée.

Je maîtrisais mes rêves, j'en avais chassé la neige et la fumée sur l'Ettersberg. [...] Mais la neige avait disparu de mon sommeil.

Je me suis réveillé en sursaut, après une semaine de récits sur Mauthausen de Manuel A. C'était à Madrid, rue Concepcion-Bahamonde, en 1961. Mais le mot « sursaut » ne convient pas, réflexion faite. Car je m'étais réveillé d'un seul coup, certes, j'avais aussitôt été en éveil, lucide, dispos. Mais ce n'était pas l'angoisse qui me réveillait, l'inquiétude. J'étais étrangement calme, serein. Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire, désormais. ³⁰⁹

Il est donc évident que le rêve fait office de justification interne à l'écriture. Tout au long de ses œuvres, Semprún l'utilise comme une sorte de modèle rhétorique, dispositif discursif visant à court-circuiter les deux sphères du réel et de l'imaginaire, et enfin comme déclencheur de la narration. Faisant écho à la tradition romantique, selon laquelle le rêve constitue l'espace d'une révélation existentielle et d'une inspiration créatrice, Semprún utilise son rêve *au* retour pour s'autoproclamer écrivain, narrateur et témoin fiable.

308 *Ibid.*, p. 889.

309 *Ibid.*, p. 890.

Reprenant un modèle apparu également dans les scènes oniriques de Levi, le récit du rêve de Semprún peut donc être comparé à une sorte de matrice de l'œuvre toute entière du témoin. Il se présente comme la source même de la narration.

Nous comprenons alors à quel point le rêve est un élément fortement stylisé, formalisé et ritualisé dans l'œuvre de Semprún. D'une certaine manière, il appartient moins à l'ordre du vécu qu'à celui du texte. Intégrant, à plein régime, les stratégies à l'œuvre dans ses romans, le rêve est lui aussi soumis au bain rituel de ce « mensonge vrai » qu'est la littérature. C'est d'ailleurs l'opinion qu'affirme, entre autres, le narrateur de *La montagne blanche*. Dans ce roman, l'expérience de la survie après-Buchenwald est entièrement filtrée par le prisme d'une écriture romanesque et fictionnelle. Parmi les fictions de ce roman, nous reconnaissons aussi un récit de rêve « classique », attribué au personnage de Karol Kepela, metteur en scène tchèque :

Kepela rêvait qu'il faisait un rêve. Qu'il était dans un rêve, plutôt. Car c'était un rêve déjà fait, tout fait, dans lequel il déambulait. Il savait aussi qui avait déjà fait ce rêve. Qui l'avait raconté, du moins. Car on ne sait jamais si les rêves que les gens racontent ont vraiment été faits ou simplement rêvés. Il faut se méfier encore davantage, à ce propos, d'une espèce particulière de rêveurs : les écrivains. Ils racontent souvent leurs rêves comme ils racontent leur vie : en y mettant du leurre.³¹⁰

Témoin mensonger par excellence, Semprún renoue, dans cette page, avec le *topos* du « rêve dans le rêve » et de la « vie-songe ». Dans la description du rêve de Kepela, nous retrouvons le caractère puissamment « métadiscursif » – et l'on dirait métaonirique – des autres rêves semprúniens. Ici comme ailleurs, il est question d'un rêve dans le rêve, d'un rêve qui parle d'un rêve, et d'une réflexion centrée sur l'indiscernabilité entre réel et fictif, vrai et faux, biographie et illusion. D'un certain point de vue, à travers cette parenthèse onirique, l'écrivain Semprún énonce sa morale d'autobiographe faussaire, de témoin non fiable, de narrateur imaginatif. Tous les rêves de Semprún appartiennent à cet entre-deux narratif, où vérité et imaginaire, souvenir et rêve, réel et fictif se côtoient jusqu'à se confondre ; il s'agit donc de rêves hautement littéraires, appartenant moins à l'ordre de la biographie qu'à celui de l'écriture. Ou, pour mieux dire, c'est à travers les rêves que Semprún suggère, dans ses textes, la transformation de la vie en écriture.

À l'instar de la « neige », le motif du rêve ponctue tout le discours de *L'écriture ou la vie*. Il constitue ainsi un véritable « pilier » narratif, et contribue à organiser le plan architectural du texte.³¹¹ Un troisième récit de rêve est ainsi introduit par le narrateur

310 Jorge Semprún, *La montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986, p. 223.

311 Dans son dernier roman concentrationnaire, *Le mort qu'il faut*, Semprún utilise

dans le chapitre final de *L'écriture*, où Semprún raconte son retour à Weimar-Buchenwald en mars 1992 avec ses deux petits-fils, Mathieu et Thomas Landman. Comme dans la conférence tenue à Francfort, Semprún raconte avoir décliné dans un premier temps l'invitation d'un journaliste allemand et avoir, à la suite d'un rêve, changé d'avis. Dans les pages initiales de ce chapitre, intitulé *Retour à Weimar*, c'est exactement la scène racontée dans l'essai « Une tombe au creux des nuages » qui se répète. Deux rêves y sont confrontés : le rêve habituel du *Krematorium, ausmachen !*, et le rêve nouveau de Zarah Leander. Le rêve est raconté d'une manière cristalline, sans frime ni lourdeur symbolique. Baignant dans une atmosphère douce et étrangement sereine, ce rêve évoque une fois encore, presque tacitement, le moment rituel où le rêveur se fait écrivain : « En somme, par ces voies détournées – un projet de télévision allemand qui n'était pas de mon fait ni de mon initiative ; un rêve presque trop facile à déchiffrer –, je m'engoignais de terminer le livre si longtemps, si souvent repoussé : *L'écriture ou la mort*... Il était né d'une hallucination de ma mémoire, le 11 avril 1987, le jour anniversaire de la libération de Buchenwald. Le jour de la mort de Primo Levi. [...] ». ³¹² Comme dans le cas précédent, le rêve reflète la genèse du livre ; il contient sa genèse et son devenir.

D'ailleurs, reflétant en cela la morphologie du second livre de Primo Levi, *L'écriture ou la vie* consacre ses dernières pages à un autre important récit de rêve, qui reflète et multiplie l'image rituelle de la neige, métonymie du camp. La nuit suivant la visite de Buchenwald, le camp surgit sous les paupières du dormeur, avec l'éclat d'un paysage

également un récit de rêve comme pivot narratif et support à la structure du texte : se répétant au fil des pages, ce rêve déclenche, organise et achève la narration. Si dans *L'écriture* c'était le rêve de neige qui soutenait le récit, dans *Le mort qu'il faut* il s'agit d'un rêve funeste, mortifère, ayant pour image centrale un « cercueil ». Les formules qui introduisent le scénario onirique sont ainsi répétées à plusieurs reprises au cours du récit. Il déclenche la narration : « Soudain, il y eut des coups sourds, insistants, au fond de mon sommeil. Un rêve s'était coagulé autour de ce bruit-là : on clouait un cercueil quelque part au fond de mon sommeil, quelque part sur la gauche, au loin, dans le territoire ombreux du sommeil » ; il est mis en tête d'un chapitre : « Soudain, il y eut des coups sourds, insistants, au fond de mon sommeil » ; il ponctue tout le roman, se référant à tel ou à tel autre épisode : « C'est Busse qui m'avait tiré de ce rêve répété où l'on clouait le cercueil de ma mère » Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut* [2001], in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, cit., p. 981, p. 1073, p. 1074. Contrairement aux autres rêves de Semprún, celui-ci est explicitement associé par le narrateur, de façon très freudienne, à un événement traumatique de son enfance : la mort de sa mère. De plus, pour la première fois dans son œuvre apparaît une comparaison significative entre les rêves « normaux » appartenant à la vie *d'avant*, et les rêves concentrationnaires, rêves d'un détenu dans le couloir de la mort : « En somme, je le payais en tabac pour qu'il m'écoute lui raconter ma vie. Je ne faisais rien d'autre, désormais : ma vie d'avant et celle de Buchenwald, mêlées, entrecroisées. Mes rêves aussi. Ceux d'avant, hantés (« *L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes* »), et les rêves de Buchenwald, englués dans l'insaisissable et visqueuse présence de la mort », *Ibid.*, p. 998. Établissant ce parallèle, le narrateur semble ainsi conférer aux rêves une sorte de consistance ontologique, une qualité existentielle particulière. Comme aucun autre phénomène, les rêves semblent ainsi autorisés à dépeindre, en les condensant, les traits essentiels d'une biographie, la tonalité affective d'une vie.

enneigé. Contrairement à ses rêves habituels, ce ne sont pas les *neiges d'antan*, mais les neiges d'aujourd'hui qui apparaissent dans la nuit, le rêve mettant en scène non pas le camp du *souvenir*, mais le camp du présent, tel que le *survivant* Semprún l'a vu dans la journée :

Et la neige était de nouveau tombée sur mon sommeil.

Ce n'était pas la neige d'autrefois. Ou plutôt c'était la neige d'antan, mais elle était tombée aujourd'hui, sur ma dernière vision de Buchenwald. La neige était tombée dans mon sommeil sur le camp de Buchenwald tel qu'il m'était apparu ce matin-là. [...]

Mais la neige était tombée sur mon sommeil. Elle recouvrait la forêt nouvelle qui avait poussé sur l'emplacement du Petit Camp. Sur les milliers de cadavres anonymes, qui n'étaient pas partis en fumée, comme leurs frères d'autrefois, qui se décomposaient dans la terre de Thuringe.

Je marchais dans la neige profonde, parmi les arbres, avec Thomas et Mathieu Landman. Je leur disais où s'était trouvé le block 56. Je leur parlais de Maurice Halbwachs. Je leur disais où avait été le bâtiment des latrines, je leur racontais nos séances de récitation de poème, avec Serge Miller et Yves Darriet.

Soudain, ils n'arrivaient plus à me suivre. Ils restaient en arrière, pataugeant dans la neige profonde. Soudain, j'avais vingt ans et je marchais très vite dans les tourbillons de neige, ici même, mais des années auparavant. Ce lointain dimanche où Kaminski m'avait convoqué à la réunion où nous avons écouté le survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz.

Je me suis réveillé, dans la chambre de l'Éléphant.

Je ne rêvais pas, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie.³¹³

Le nouveau rêve de neige ne se révèle en effet qu'une sorte de dernier rituel narratif ; d'un certain point de vue, il contribue à détailler davantage l'autoportrait de Semprún comme survivant, écrivain et victime du trauma. Dans le rêve, le survivant imagine de raconter à ses petits-fils les événements passés, la souffrance, la terrible quotidienneté du camp : « Je leur disais où s'était trouvé le block 56. Je leur parlais de Maurice Halbwachs ». Une fois encore, comme dans les grands rêves du retour de Levi, le *songe* réactive les mécanismes de

la narration. Pourtant, soudainement, le rêve enregistre aussi une interruption et comme un écart : symboliquement représenté par les personnages de Mathieu et Thomas, le public du témoignage n'est plus en mesure de suivre le récit. Le scénario onirique devient à nouveau le récit d'une impasse communicationnelle : « Soudain, ils n'arrivaient plus à me suivre. [...] Soudain, j'avais vingt ans et je marchais très vite dans les tourbillons de neige ». Signalée par la répétition de l'adverbe, une scission s'opère à l'intérieur du songe, qui met en scène un affrontement entre deux temps : le présent et le passé. Comme dans les chapitres nocturnes de Levi ou de Delbo, où les images oniriques se succédaient en une longue progression savamment orchestrée, ici le rêve est également double, ayant pour protagoniste tant le survivant que le prisonnier. C'est par le biais de la neige que le souvenir traumatique semble se ranimer dans le cadre du rêve : par sa répétition et par sa force suggestive, la neige représente enfin chez Semprún ce résidu souffrant qui ne cesse de revenir et de hanter le sujet.

Le rêve se conclut enfin par un classique réveil en sursaut, et par l'affirmation – désormais devenue *leitmotiv* – d'une radicale indiscernabilité du rêve et du réel, de la *vie* du *songe*. Suivant le modèle offert par *La tregua* de Levi, le roman de Semprún se conclut sur une note sombre. Dans la dramaturgie du témoin, tout espoir de salut, toute promesse de certitude finale se montrent au final déficitaires, faibles, ou impraticables, et le discours s'ouvre plutôt sur une perspective dubitative et antifinaliste. Et en effet, quand le dormeur se réveille en sursaut, le monde qui s'offre à son regard n'est pas la réalité de 1992, mais celle de Buchenwald. Le narrateur a de nouveau vingt ans et il est dans le camp. Si au début du chapitre, les événements narrés ont lieu en mars 1992, la fin du récit se déroule à Buchenwald dans les années de la guerre. Ainsi, au lieu d'interrompre la vision funeste, le réveil dans la chambre d'hôtel marque le retour dans le camp, confirmant une fois de plus son caractère ineffaçable. En un certain sens, la séquence finale de *L'écriture* ne fait qu'élargir le cadre offert par le dernier rêve de *La tregua*. Dans les deux cas, le récit onirique est investi d'un mandat particulier : communiquer au lecteur l'intemporalité de l'expérience extrême.

Levi, Delbo, Semprún : les trois auteurs partagent une sorte de hantise traumatique, à laquelle ils ne peuvent échapper. La narration du rêve, et en particulier du rêve post-concentrationnaire, renforce la prédominance de la *réalité* du camp sur le *songe* de la vie. Établissant cet état d'incertitude perpétuel, l'opposition *vie-songe* met en question non seulement l'expérience de la survie, mais aussi la possibilité même du récit. Le fait que les grandes œuvres testimoniales de Levi, de Delbo, de Semprún (*La tregua*, *Mesure de nos jours*, *L'écriture ou la vie*) se terminent toutes sur le récit d'un rêve traumatique – qui est de fait un rêve de retour au camp – montre bien le paradoxe auquel ils sont confrontés. La fin du cycle testimonial de ces auteurs ne peut offrir aucune issue possible. Au contraire,

elle redouble le sens d'emprisonnement du survivant, son état de claustration mentale. Malgré tous les efforts de l'écrivain-témoin, il y aura toujours dans ces témoignages une part d'*intémoignable*, un résidu qui appartient moins à l'ordre de la lettre et de la raison, qu'à ceux du corps, de la nuit et de la mémoire pathologique.

En effet, le thème sous-jacent aux réflexions des auteurs-témoins est toujours celui de la mémoire. Plus précisément, la question que se posent ces écrivains consiste à *filtrer* la mémoire corporelle, traumatique, personnelle, et à la transformer en une mémoire « de l'intellect », une mémoire constructive, diurne, discursive. Cette opposition était énoncée par Delbo, nous le savons, d'une manière très claire. Dans un récit de *Vizio di forma*, son recueil de 1971, Primo Levi en parle également :

È meglio essere chiari fin dall'inizio: io che vi parlo sono oggi un uomo, uno di voi. Non sono diverso da voi viventi che in un punto: ho memoria migliore della vostra.

Voi dimenticate quasi tutto. Lo so, c'è chi sostiene che nulla veramente si cancella, che ogni conoscenza, ogni sensazione, ogni foglia di ogni albero fra quanti ne avete visti dall'infanzia, giace in voi, e può essere evocata in eventi eccezionali, in seguito a un trauma, a una malattia mentale, forse anche nel sogno. Ma che ricordi sono questi, che non obbediscono al vostro richiamo? A cosa vi servono?

Più solida è quell'altra memoria, quella che sta iscritta nelle vostre cellule, per cui i vostri capelli biondi sono il ricordo (sì, il "souvenir", il ricordo fatto materia) di innumerevoli altri capelli biondi, fino al giorno remoto in cui il seme di un vostro avo sconosciuto si è mutato dentro di lui, senza di lui, senza che lui lo sapesse. Queste cose le avete registrate, "recorded": le ricordate bene, ma, ripeto, a che serve ricordare senza evocare? Non è questo il senso del verbo "ricordare", quale viene comunemente pronunciato e inteso.³¹⁴

314 Primo Levi, *Il fabbro di se stesso, Vizio di forma* [1971] in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 181. En français : « Mieux vaut être clair dès le commencement: moi qui vous parle, je suis aujourd'hui un homme, l'un de vous. Je ne suis différent des vivants que vous êtes que sur un point : ma mémoire est meilleure que la vôtre. Vous oubliez presque tout. Je le sais, il y en a qui affirment que rien ne s'efface véritablement, que toutes les connaissances, toutes les sensations, toutes les feuilles de tous les arbres parmi tous ceux que vous avez vus depuis votre enfance gisent en vous, et qu'elles peuvent être évoquées dans des occasions exceptionnelles, à la suite d'un traumatisme, d'une maladie mentale, peut-être aussi dans le rêve. Mais que sont ces souvenirs qui n'obéissent pas à votre rappel ? À quoi vous servent-ils ? Cette autre mémoire est plus solide, qui est inscrite dans vos cellules, grâce à laquelle vos cheveux blonds sont le souvenir (oui, le « souvenir », devenu de la matière) d'innombrables autres cheveux blonds, jusqu'au jour reculé où la semence d'un de vos aïeux inconnus s'est transformée en lui, sans lui, sans que lui le sût. Ces choses, vous les avez enregistrées, *recorded* : vous vous les rappelez bien, mais, je le répète, à quoi sert de se souvenir sans évoquer ? N'est-ce pas le sens du verbe « rappeler » tel qu'il est communément prononcé et compris ? », Id., *Vizio di forma*, in Id., *Histoires naturelles suivi de Vice de forme*, traduction d'André Maugé, Paris, Gallimard, 1994, p. 409-410.

Intitulé *Il fabbro di se stesso*, le récit est entièrement axé sur le motif de la mémoire, et semble en effet faire écho à la célèbre nouvelle de Borges, *Funes el memorioso*.³¹⁵ Faisant office de préface théorique, les pages initiales du récit correspondent à un exercice d'autoanalyse, une sorte de libre examen de la conscience, dans lequel Levi affiche au grand jour ses instruments d'écrivain et de témoin. Une fois encore, apparaît donc l'allusion au rêve comme l'un des phénomènes privilégiés de la mémoire incontrôlée, involontaire et traumatique. Selon le narrateur du récit, cette forme de souvenir ne serait en rien profitable ; la mémoire ne s'avérerait utile, en effet, que s'il est possible de la transformer en *évocation*, et donc en *dire*. Par la voie d'un parallèle indirect, Levi semble ainsi esquisser les contours d'une alternative radicale : d'un côté, il y aurait le souvenir traumatique, incontrôlé, refoulé et, de l'autre, le souvenir contrôlé, utilitaire, discursif. Le rêve semble appartenir au premier de ces deux groupes. Mais que dire enfin de son récit ? Écrivant le rêve, le faisant surgir dans ses textes comme *forme du discours*, le témoin se tient toujours dans un entre-deux, dans l'écart qui sépare deux courbes qui se rapprochent indéfiniment l'une de l'autre, sans jamais se rejoindre : clair et obscur, jour et nuit, écriture et corps, dire et pâtre.

Un jeu d'opposition similaire semble d'ailleurs se retrouver chez Semprún. Véritables *mémoires*, les œuvres du romancier franco-espagnol s'engagent aussi dans une réflexion très dense, détaillée, nourrie d'influences littéraires et philosophiques, sur les mécanismes qui sont à la base du souvenir.³¹⁶ Dès son premier roman, l'écrivain met en scène l'abolition du temps linéaire, et le surgissement d'une mémoire incontrôlée, qui laisse passé et présent se confronter en « une simultanéité sensible des moments incompatibles »,³¹⁷ pour le dire avec les mots de Blanchot. À la base du discours délibérément anti-chronologique de ses romans, il y aurait donc un jeu d'alternance entre mémoire contrôlé et mémoire

315 Dans un autre texte, Levi se compare explicitement au personnage borgésien : « [...] solo per quanto riguarda Auschwitz, mi sento il fratello di Ireneo Funes *el memorioso* descritto da Borges, quello che ricordava ogni foglia di ogni albero che avesse visto, e che aveva più ricordi da solo, di quanti ne avranno avuti tutti gli uomini vissuti da quando esiste il mondo », Primo Levi, *Un « giallo del Lager »* in Id., *Racconti e saggi, Opere*, Vol. III, cit., p. 911. Par ailleurs, il faut considérer que, dans le récit de Borges, l'homme doté d'une mémoire totale essaie d'expliquer sa condition à travers une métaphore onirique. La réalité de Funes équivaut au rêve d'une personne ordinaire et vice-versa : « Mi sueños son como la vigilia de ustedes », Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1944. Selon Robert Gordon, ce renversement serait à la base du rêve conclusif de *La tregua*. Voir : Robert C.S. Gordon, *Primo Levi : le virtù di un uomo normale*, cit., p. 61.

316 On doit au critique Carlos Fernández une étude sur ce thème. Deux grands modèles contribueraient, en particulier, à façonner le concept de mémoire chez Semprún : d'une part, le sociologue Halbwachs, auteur de l'essai sur *Les Cadres sociaux de la mémoire* et d'autre part, le romancier Faulkner, inventeur d'une formule romanesque qui, se focalisant sur le lien entre vie, mémoire et écriture, se révélera essentielle pour l'auteur franco-espagnol. Voir : Carlos Fernández, « Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún », *Historia, antropología y fuentes orales*, n° 32, 2004, pp. 69-88.

317 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 22.

involontaire. L'écriture enregistre ainsi cette alternance, vacillant entre raison et psychismes irrationnels. Dans une interview de 2007, l'auteur en parle ouvertement, attribuant à l'écriture un rôle double. Intégrant les souvenirs traumatiques dans un réseau signifiant, « évoquant » donc l'expérience de l'extrême, l'écriture devient une forme d'apaisement et se fait donc mémoire utile, constructive, raisonnante. Toutefois, c'est aussi à travers l'écriture que les idées plus souterraines, les mémoires les plus brûlantes semblent finalement venir à la surface, désactivant le processus d'intégration du souvenir :

Literature has played a dual and contradictory role in my life. The act of writing appeases one's memories and eases the act of forgetting. When I write, I make my memories tangible, and in this way I can get rid of them. On the other hand, writing is but a ploy to convulse memory back into life. And the more I write, the more my memories return to inhabit me.

For a long time I only dreamt strange, penetrating nightmares, whereas now I no longer have nightmares at all. Literature has appeased my anxieties. The memories are there, but they remain quiescent. Some of them, the difficult moments, the freezing cold, the hunger, the horror of death – I am going to say something rather brutal here – have become nearly fictional in my eyes, as if I had invented them in order to write about them, as if they had never actually happened to me. But then I've come to realize that this process of dredging up old memories never ends.³¹⁸

Par l'allusion constante aux rêves, ce que ces auteurs semblent suggérer c'est en effet l'impossible tâche d'intégrer leurs souvenirs des camps au reste de leur vie, ainsi qu'à un édifice littéraire pleinement clos, achevé, stable. Comme Lawrence Langer le dit, « ce que tous ces récits ont en commun c'est l'échec involontaire, inattendu et absolument inévitable »³¹⁹ de cet effort. Cela se traduit souvent, dans le texte, par l'allusion aux rêves, tant d'un point de vue représentationnel que formel et figural. Par la mise en scène du rêve – mise en scène complexe, qui concerne tant le niveau de la diégèse que celui de la rhétorique – la narration suggère au lecteur qu'il restera toujours quelque chose qui résiste à la volonté de témoigner. Ainsi, on passe de la narration de la souffrance à la souffrance de la narration. La mise en récit de l'expérience de la déportation laisse toujours un « reste », une part d'inconnaissable ou d'incompréhensible. En tant que tentative de restitution et de symbolisation d'un réel traumatique, le récit reste inachevé, et le lecteur demeure ainsi

318 Jorge Semprún, interview avec Lila Azam Zanganeh, in « The Art of Fiction », *The Paris Review*, n° 192, 2007, <http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprun>, consulté le 28/04/2016.

319 Lawrence L. Langer, *Le Moi enseveli*, in David Caron, Sharon Marquart (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, cit., p. 96.

hanté par ce reste ; c'est aussi pour cette raison que l'écriture de témoignage appelle à une forme de réception différente, étrangère à toute « rage de vouloir conclure ». D'une certaine manière, si les textes testimoniaux se soldent par une sorte d'échec – le *retour* à la *prison* – c'est parce que la mise en récit du trauma réclame à tout prix une ouverture : elle doit montrer que la blessure traumatique ne guérit pas.

D'une certaine manière, la transformation de la *réalité du retour en songe* est le point capital sous-jacent à tout discours testimonial. On ne saurait mieux le dire que Catherine Coquio : le retour à la vie, c'est le retour du *cauchemar*, « c'est le retour de l'ombre, c'est le retour du jeu de la lumière avec l'ombre, c'est le retour du savoir et du non-savoir, du vrai et du faux, du mystère, de la possibilité d'une erreur, de la possibilité de dire vrai ». ³²⁰ Si le survivant doit se faire narrateur, il ne pourra accomplir cette tâche qu'en devenant narrateur du trauma, de la souffrance, auteur d'une écriture incertaine, qui ne cesse de mettre en question ses fondements, ses modèles et ses présupposés vériconditionnels. C'est dire une écriture, donc, qui revisite d'un point de vue inédit l'histoire, suivant une modalité nécessairement littéraire et traumatique, plutôt que documentaire ou historiographique. La tâche qui incombe aux écrivains-témoins ne consiste pas tant à reproduire le camp qu'à parvenir à une connaissance susceptible d'interpeller le lecteur, de le rendre protagoniste du mécanisme de transmission. À travers l'allusion aux rêves, aux cauchemars, le lecteur accède au *revers* de l'histoire, à son côté secret, intérieur, mnémonique. Plutôt qu'une vue globale, ces écritures de témoignage nous exposent ainsi à une connaissance « de l'intérieur », qui ne correspond pas évidemment au savoir d'historien ou d'archiviste.

Représentant les rêves, écrivant l'onirisme, ces récits de déportation répondent d'une certaine manière au souhait exprimé par le philosophe Georges Didi-Huberman : au lieu d'aborder littérairement le problème de la déportation d'une façon documentaire, banalement uniforme ou simplement réaliste, « ne serait-il pas plus juste d'observer combien la Shoah investit de part en part notre monde imaginaire et symbolique, nos rêves et nos angoisses, notre inconscient en général ? ». ³²¹ Certes, cela ne signifie pas que les récits de Levi, Delbo et Semprún ne relèvent pas de faits historiques, ou qu'il sont complètement étrangers à une objectivisation normative de l'expérience. Pourtant, leur spécificité, leur intensité esthétique, leur qualité littéraire reposent essentiellement sur les rapports tendus qu'ils entretiennent avec le genre du document historiographique ou du témoignage sacramental, juridique, communément axé sur la véridicité des faits. Intégrant dans leurs textes les *résidus* d'une mémoire inconsciente, non parfaitement maîtrisable par l'individu, ces écrivains pointent vers ce qui, dans le témoignage, excède sa valeur documentaire ou

320 Catherine Coquio, *Extraits de tables rondes : Interpréter l'histoire*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 221.

321 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., p. 83.

historiographique comprise au sens le plus étroit. Pour être véridique par rapport à la rupture – historique, civilisationnelle, psychologique – que fut Auschwitz, le témoignage doit forcément remettre en cause le paradigme littéraire du témoignage classique. Plus important encore : montrant le côté pour ainsi dire inconscient de la mémoire, les récits de déportation semblent également questionner la modernité sur les conceptions d'*histoire* et de *rationalité* dont elle a hérité. Loin d'être inspiré par la seule véracité des faits, le récit testimonial s'ouvre, grâce au thème onirique, à un nouveau régime d'historicité, marqué par la persistance du passé dans le présent, à travers la mémoire.

« ART DES MENSCHSEINS » :

TROIS TENTATIVES DE DÉPSYCHOLOGISATION DU RÊVE.

(PHILOSOPHIE, HISTOIRE, LITTÉRATURE).

Dans la grande majorité des cas, les rêves représentés par Levi, Delbo et Semprún ont été interprétés selon le modèle offert par la théorie du traumatisme.¹ Une fois encore, la clé pour décrypter ces songes – pour littéraires qu'ils soient – est, semble-t-il, livrée par la doctrine freudienne. Depuis la publication de la *Traumdeutung* – c'est presque une banalité de le répéter –, le XX^{ème} siècle a été entièrement dominé par la théorie onirologique de Freud. L'interprétation des rêves s'est ainsi développée surtout en fonction d'une sémantique, et il serait sans doute ingénu de vouloir méconnaître l'apport considérable de la psychanalyse ainsi que son influence sur les sources littéraires. C'est en effet encore Freud qui, à partir de ses recherches sur l'hystérie, a donné le coup d'envoi aux études sur le traumatisme. Revisitée et réélaborée par nombre d'historiens, psychologues, philosophes et chercheurs intéressés par les arts verbaux et les arts visuels, la théorie du traumatisme a mis l'accent, d'entrée de jeu, sur des phénomènes tels que les rêves et les hallucinations névrotiques. L'histoire est bien connue. Au lendemain de la première guerre mondiale, tout le monde médical semble s'intéresser aux maladies consécutives au grand *choc* des tranchées, et un courant d'étude portant essentiellement sur les dommages psychologiques des soldats s'impose lentement en Europe. Dans ce contexte, l'essai freudien *Jenseits des Lustprinzips* constitue un jalon important : Freud y étudie le cas des névroses traumatiques, revenant à plusieurs reprises sur le thème du rêve. Cauchemars, hallucinations répétées, flashes et autres symptômes intrusifs ne cessent de hanter à intervalles réguliers le sujet malade : échappant donc au principe de plaisir qui consiste, selon la doctrine de la *Traumdeutung*, à procurer au dormeur une réalisation de ses désirs, ces rêves ramènent plutôt le malade « toujours et

1 Voir par exemple : Fanny Déchanet-Platz *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, Paris, Gallimard, 2008. En analysant les rêves de Delbo et Semprún, en particulier, la chercheuse française cite à maintes reprises, au cours de son étude, la psychanalyste Marie-Odile Godard et son livre *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2003.

régulièrement à la situation dans laquelle s'était produit le traumatisme ». ² Celui qui souffre de névrose obsessionnelle ne fait donc que répéter sans cesse l'*acte* traumatique : se répétant en boucle, le rêve traumatique tente de cicatiser les différentes blessures psychiques afin de les intégrer dans l'histoire personnelle du sujet. Et cela pour ce qui concerne les origines de la théorie du trauma.

Après la seconde guerre mondiale, le problème des névroses post-traumatiques se pose avec une urgence toute nouvelle et fait ainsi l'objet d'un regain d'intérêt tant en Europe qu'aux États-Unis. Toutefois, ce n'est que dans les années 1980-1990 qu'une nouvelle perspective d'enquête s'établit définitivement dans le domaine académique, faisant écho à ce que Dominick LaCapra a appelé « the turn to trauma ». ³ Se focalisant en particulier sur les expériences vécues par les rescapés des camps, les études de Felman, Laub et Caruth ⁴ portent ainsi un regard nouveau sur la question, fortes de l'héritage freudien d'une part et des avancées de la neurobiologie, du déconstructionnisme et du structuralisme d'autre part. Ces approches alternatives soulignent en particulier le rôle de la *reconstruction* après coup et du *souvenir* liés à l'événement traumatique : contrairement à la théorie freudienne, ce qui rend traumatique un épisode, c'est moins sa nature intrinsèque que la reconfiguration mémorielle et sémantique à laquelle celui-ci est soumis *a posteriori*. En France, cette vulgate critique avait été anticipée notamment par les chercheurs intéressés par la reprise de la doctrine freudienne : Laplanche et Pontalis, en particulier, avaient indiqué le traumatisme comme un « événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique ». ⁵

Dans l'un comme dans l'autre cas, l'importance du phénomène onirique n'est jamais contestée, et l'idée freudienne du rêve traumatique obsessionnel et retardé reste en fait inchangée. La plupart des descriptions du trouble post-traumatique s'accordent ainsi sur ce point : résidu inconscient, trace mnésique plus ou moins réélaboree, le rêve traduit en

2 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], traduction de S. Jankélévitch, revue par l'auteur, Paris, Éditions Payot, 1968, p. 30, consultable en ligne: http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/Au_dela_principe_plaisir.pdf, consulté le 28/12/2016. Dans l'édition originale : « Wenn die Träume der Unfallsneurotiker die Kranken so regelmäßig in die Situation des Unfalles zurückführen [...] », Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig, Wien, Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, [1920] 1923, p. 41.

3 Dominick LaCapra, *Memory and History after Auschwitz*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1998, p. 23.

4 Voir en particulier : Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, London, Routledge, 1992 ; Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1995 et Id., *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1996.

5 Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 499.

quelque sorte la hantise du passé, la survivance de la violence dans le présent sous forme de débris, de symptômes, traces.⁶ Les ressemblances avec les rêves mis en scène par les divers auteurs-témoins sont pour le moins frappantes.

D'une certaine manière, il est certainement possible d'interpréter nos « rêves » littéraires à la lumière des *trauma studies*. Les *songes* de Levi, Delbo et Semprún peuvent ainsi être lus, du moins en partie, comme des fables médicales, et interprétés donc en fonction d'une théorie scientifique visant à rendre compte de la symptomatologie classiquement décrite chez les rescapés de la Shoah.

D'un certain point de vue, il serait assurément facile de multiplier les rapprochements de ce genre, par la mise en vis-à-vis des épisodes oniriques décrits par les trois auteurs et des études conduites dans le champ de la neurologie et du cognitivisme par différents médecins et psychologues.⁷ Mais à une condition : de situer ces rapprochements à l'intérieur d'un cadre situationnel restreint, capable de retracer l'évolution et les mouvements d'une pensée pour ainsi dire historique et historicisée du rêve, tant en référence à la situation générale qu'à l'idiolecte – précis et singulier – de chaque auteur.

6 C'est également la thèse Caruth dans son étude de 1995 : « While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which took the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event », Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, cit., p. 4.

7 En ce qui concerne les troubles post-traumatiques des survivants de la Shoah, et notamment les conséquences sur leur vécu nocturne, il faut surtout citer les études de l'Israélien Peretz Lavie, spécialiste en médecine du sommeil et somnipathies. Lavie a consacré aux rêves et aux cauchemars des rescapés plusieurs publications. Voir entre autres : Peretz Lavie et Hanna Kaminer, « Dreams That Poison Sleep : Dreaming in Holocaust Survivors », *Dreaming*, Vol. 1, n° 1, 1991, pp. 11- 21 ; Id., *Sleep, Dreaming and Coping Style in Holocaust Survivors*, in Deirdre Barret (dir.), *Trauma and Dreams*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1996, pp. 114-124 ; Peretz Lavie, *The Enchanted World of Sleep*, Yale University Press, 1996 ; Id., « Sleep Disturbances in the Wake of Traumatic Events », *Current Concepts*, Vol. 345, n° 25, 2001, pp. 1825-1832. Lavie en arrive à la conclusion suivante : plus élevé est le degré de non-intégration du traumatisme, plus grande est la possibilité pour le dormeur de ne pas oublier son rêve. Autrement dit, la suppression du rêve correspondrait à un degré plus avancé de *perlaboration* du trauma, alors qu'une plus grande précision du souvenir onirique, ainsi qu'une plus grande qualité émotive du rêve, signaleraient une résistance du symptôme névrotique et un degré moindre d'élaboration du trauma. En général, dans l'immédiat après-guerre, les médecins et psychologues qui s'occupaient des rescapés des camps avaient forgé le néologisme « *Konzentration Lager syndrome* », car le terme de TSPT, ainsi que le trouble anxieux qu'il désigne, n'avaient pas encore été mis au point. À partir des années 1960 et longtemps après la seconde guerre mondiale, les nombreuses recherches consacrées au sujet soulignent l'impact négatif de l'expérience traumatique sur le vécu conscient et inconscient des victimes. Voir aussi : Natan P.F. Kellermann, « The Long-term Psychological Effects and Treatment of Holocaust Trauma », *Journal of Loss and Trauma*, n° 6, 2001, pp. 197-218 ; Asaf Sharon, Itzhak Levav, Jenny Brodsky, Annarosa Anat Shemesh, Robert Kohn, « Psychiatric disorders and other health dimensions among Holocaust survivors 6 decades later », *The British Journal of Psychiatry*, n° 195, 2009, pp. 331-335.

C'est donc à partir de ces prémisses que nous tenterons une interprétation de ces rêves littéraires, en émettant quelques hypothèses qui auront comme objectif de frayer un chemin plus large que celui tracé jusqu'alors par le seul plan de l'analyse textuelle. Aussi, nous tenterons d'élargir quelque peu le champ d'observation traditionnellement associé aux études sur le trauma, et de suggérer quelques correspondances entre écrivains du témoignage et penseurs/théoriciens du rêve.

Perspective philosophique.

Dans les années du second après-guerre, le rêve semble acquérir, en tant que phénomène médical et socio-psychologique, un écho critique considérable et constituer un terrain fertile pour de nombreuses études. Dans l'Europe ravagée par les camps et les régimes fascistes, une attention nouvelle se manifeste ainsi, de façon quasi inattendue, pour le vécu intime de l'individu ; remis dans le contexte de l'époque, le rêve recouvre sa centralité et maintes vertus insoupçonnées, étant mis en lien avec la situation historique de ces années-là. Contentons-nous de citer quelques illustres exemples. En 1948, nous le savons, Jean Cayrol publie dans *Les Temps modernes* son article sur les « rêves concentrationnaires ». En 1946, en Autriche, le psychiatre, neurologue et ancien déporté Viktor Frankl fait connaître au public son essai fondamental *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*.⁸ En 1943, dans *Journal of Abnormal and Social Psychology* paraît le célèbre article de Bruno Bettelheim intitulé « Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations »,⁹ inspiré de ses expériences de détenu dans les camps de Dachau et Buchenwald. En 1952, le pédagogue autrichien publie aussi, dans *The American Journal of Economics and Sociology*, l'essai « Remarks on the Psychological Appeal of Totalitarianism »,¹⁰ qui approfondit sa théorie psychologique à la lumière de son passé concentrationnaire. Autant de données qui viennent enrichir les écrits littéraires sur la déportation, et qui nous permettent enfin d'esquisser une véritable historiographie du rêve à l'époque des totalitarismes.

8 Viktor Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben Sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, Wien, Verlag für Jugend und Volk, 1946, nouvelle édition München, Kösel, 1977 et 2009, consultable en ligne : <https://archive.org/details/TrotzdemJaZumLebenSagen>, consulté le 18/12/2016.

9 Bruno Bettelheim, « Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations », *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 38, octobre 1943, pp. 417-452, repris in Id., *Surviving the Holocaust*, Glasgow, William Collins, 1952, nouvelle édition 1986, pp. 60-96.

10 Id., « Remarks on the Psychological Appeal of Totalitarianism », *American Journal of Economics and Sociology*, n° 12, octobre 1952, pp. 89-96, repris sous forme de postface dans l'édition américaine de l'ouvrage de Charlotte Beradt, *The Third Reich of Dreams*, Chicago, Quadrangle Books, 1968, pp. 149-170 et in Bruno Bettelheim, *Surviving the Holocaust*, cit., pp. 104-119. Bettelheim, quant à lui, intègre les données présentées dans ces articles des années 40 dans les chapitres quatrième et cinquième de son livre *The Informed Heart*, publié pour la première fois aux États-Unis en 1960.

Dans tous ces textes, en effet, les auteurs s'intéressent de plus en plus aux conséquences pour ainsi dire *intérieures*, intimes et mêmes inconscientes de la violence totalitaire sur le vécu des individus, mettant souvent au centre de leur réflexion la question onirique. Tant Frankl que Bettelheim développent dans leurs études une sorte de nouvelle théorie du rêve, dans laquelle le souci scientifique se mêle à la volonté de témoigner et de documenter l'expérience extrême non seulement du point de vue du chercheur/psychologue, mais aussi de celui de l'ancien déporté, de l'homme qui a *vu* et *souffert*. D'où le caractère à demi littéraire – et partant, ni spontané ni complètement subjectif – de leurs dépositions. Dans les différents écrits de ces psychologues, nous retrouvons aussi les motifs omniprésents dans la littérature testimoniale : la nature irréelle et véritablement cauchemardesque du camp, le renversement des binômes vrai/faux, réel/fictif, actuel/virtuel et enfin l'anomalie du vécu psychique du prisonnier-survivant. La tâche que s'assignent ces psychologues, d'ailleurs, ne diffère guère de celle de nos trois auteurs : il ne s'agit pas tant pour eux de décrire les monstruosité du camp, que d'en livrer un portrait *intime*, vu « de l'intérieur ». « Das Konzentrationslager *von innen gesehen* » :¹¹ c'est notamment ce que dit la prémisses du récit de Frankl. Raconter donc la vie quotidienne au camp d'un point de vue novateur, davantage tourné vers les « vielen kleinen Qualen » et à « [die] Seele des durchschnittlichen Häftlings ». ¹² Comme dans les œuvres littéraires du témoignage, l'historien-psychologue amorce une descente dans l'intériorité et le texte enregistre ainsi une dynamique toute nouvelle, qui oriente le récit vers les profondeurs de la conscience, plutôt que vers la *mimésis* d'une réalité toute extérieure.

Mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est que – d'une manière ou d'une autre – ces textes assignent au rêve une place de relief dans la phénoménologie du vécu concentrationnaire : une primauté d'ordre quasi ontologique, indépendante de toute doctrine basée sur l'encodage et le déchiffrement du sens qui en découle. Comme dans les œuvres de Levi, de Delbo ou de Semprún, les rêves décrits par Cayrol, Frankl et Bettelheim semblent être signifiants par eux-mêmes, par leur morphologie, leur teneur existentielle, leur valeur anthropologique ou comportementale. Selon Bettelheim, de plus, « the prisoners' dreams were an indication that the extreme experiences were not dealt with the usual mechanisms » :¹³ les fantasmagories nocturnes des prisonniers transcendent ainsi le cadre

11 Viktor Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben Sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München, Kösel, [1946] 1977, nouvelle édition 2009, p. 7. En français : « le camp de concentration, vu *de l'intérieur* », Viktor Frankl, *Un psychiatre déporté témoigne*, traduit de l'allemand par Edith Mora et François Grunwald, Editions du Chalet, 1967, p. 17.

12 *Ibid.* En français : « [...] la multitude des souffrances intimes » et « l'âme du déporté moyen », *Ibid.*

13 Bruno Bettelheim, « Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations », in Id., *Surviving the Holocaust*, cit., p. 76.

de l'appareil psychique ordinaire, pour embrasser une dimension radicalement autre, qui signale à tout instant une sorte d'outrance et une transgression des règles tenues pour acquises dans le champ de la psychologie du sujet dit « normal ». De ce point de vue, nos sources primaires semblent s'inscrire dans un contexte plus large, d'élaboration et de mise en place d'une nouvelle morphologie du vécu intime du sujet à l'époque des barbaries et du génocide : un nouveau regard se pose sur l'expérience vécue – *die Erlebnisse*, pour le dire avec les mots de Frankl – qui cherche à interroger l'inconscient et l'affectivité du prisonnier d'un point de vue moins psychologique que franchement existentiel, laissant ainsi surgir – plutôt qu'une *deutung*, une herméneutique des *songes* – une taxinomie anthropologique/sociologique des rêves.

Dans les années de l'après-guerre, l'inquiétude suscitée par la violence d'Auschwitz suscite une méfiance grandissante envers les doctrines *scientistes* de l'intériorité : à la volonté de tout encadrer et tout expliquer se substitue lentement une prise de conscience de *l'indissolubilité* de l'extrême, de son *unicité* et *exceptionnalité* radicales. Le postulat de base du freudisme et de toute théorie psychologique fondée sur l'observation et l'expérimentation s'en trouve par conséquent diminué, subverti. La volonté de compréhension dont tous les théoriciens et auteurs de la Shoah font preuve dans leurs textes entre soudainement en conflit avec le sentiment d'avoir vécu quelque chose d'irréductible à la norme. D'où, les rapports tendus qui s'établissent entre psychanalyse, doctrine scientifique de la personnalité et écriture testimoniale.

Deux textes sont particulièrement révélateurs à cet égard. Le premier appartient au roman-mémoires *weiter leben*, publié en 1992 par l'auteure et survivante allemande Ruth Klüger. Le second correspond encore une fois à une réflexion de Primo Levi, texte d'autant plus important pour notre propos.

Au début du chapitre consacré à Theresienstadt, Klüger raisonne sur les différentes approches possibles pour documenter l'expérience vécue dans les différents camps d'extermination, et proteste contre la réticence générale – à connaître et à parler de la détention et des tortures subies – qui caractérisa l'Europe dans les premières années de l'après-guerre. C'est dans ce contexte qu'elle condamne en particulier les études médicales et psychologiques portant sur les « rêves » traumatiques des ex-détenus, en les taxant de naïveté et de simplisme excessif :

Zum Beispiel: Neulich las ich in der Zeitung von einem Forschungsprojekt, das frühere KZ-Häftlinge, die an Alpträumen leiden, betrifft. Man verglich sie mit solchen, die sich eines ungetrübten Schlafes erfreuen, und suchte den Unterschied in Charaktereigenschaften und in den Situationen ihres gegenwärtigen Lebens. Was sie im Lager erlebt hatten, ließ man beiseite: Das wußte man ja. Ich sage,

im Gegenteil, was man kennt, ist die Gegenwart. Die forschenden Psychologen ließen sich auf nichts Neues ein, sondern analysierten forsch den Vordergrund, das, was sie kannten, die Gegenwart. Ich meine, man müßte doch fragen, wie es diesen Forschungsobjekten damals ergangen war; ihre Häftlingszeit war ja der Ausgangspunkt des Projekts, wie kann die uninteressant sein? Was für unterschiedliche Dinge sind ihnen in den Lagern zugestoßen und angetan worden? O vielleicht die, die schlecht träumten, gefoltert worden waren und die anderen nicht. Auch das Schreckliche bedarf der näheren Untersuchung. Hinter dem Stacheldraht-Vorhang sind nicht alle gleich, KZ ist nicht gleich KZ. In Wirklichkeit war auch diese Wirklichkeit für jeden anders.¹⁴

La méthode des psychologues est donc définitivement mise au banc des accusés. Pour Klüger, ce qui est important ce n'est pas de procéder à une généralisation hasardeuse en projetant sur l'expérience des camps des grilles de lecture élaborées à partir du *présent*, c'est-à-dire à partir de conditions incomparables à celles de l'incarcération. Il s'agit plutôt de connaître et étudier chaque cas individuellement, en tenant compte du contexte factuel particulier qui caractérise telle ou telle expérience.

Dans le cas de Klüger, il est question de refuser toute subordination à une méthode d'enquête qui fige, systématise et abstraie. Dans le cas de Levi, le scepticisme s'oriente vers une cible bien définie : la psychanalyse et la méthode freudienne d'introspection. Ce qui reste inchangé c'est la conviction que l'expérience des camps échappe aux catégories ordinaires, y compris celles établies par la science médicale et psychologique. Malgré son rationalisme, Levi affichera toujours une attitude tiède envers les doctrines qui visent à garantir une interprétation figée, positive et incontestable des phénomènes de l'intériorité.

14 Rüth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1992 p. 98. En français : « Par exemple : j'ai lu récemment dans le journal un article concernant un projet de recherche sur les anciens détenus de camps de concentration qui faisaient des cauchemars. On les comparait à d'autres qui jouissent d'un sommeil heureux, et on cherchait la cause de cette différence dans des traits de caractère personnels ou des situations de leur vie actuelle. On laissait complètement de côté ce qu'ils avaient vécu au camp ; ça, on le savait bien. J'affirme, au contraire, qu'on ne connaît que le présent. Les psychologues n'essayaient pas d'envisager les choses sous un angle nouveau, ils analysaient activement la surface, ce qu'ils connaissaient, le présent. Il me semble qu'il aurait fallu quand même se demander ce qu'avaient vécu ces sujets à l'époque ; leur détention était bien le point de départ du projet, comment pouvait-on ensuite s'en désintéresser ? Qu'avaient-ils connu et subi de différent dans les camps ? Ne pouvait-on pas se demander si ceux qui faisaient des mauvais rêves avaient été torturés, les autres non ? Même l'horreur demande à être examinée de plus près. Derrière le rideau de fil de fer barbelé, tous ne sont pas égaux, un camp n'est pas identique à un autre. En réalité, même cette réalité-là différerait pour chacun », Id., *Refus de témoigner. Une jeunesse*, traduction de Jeanne Étoré, Paris, Viviane Hamy, [1997] 2003, pp. 97-8.

Levi connaît très bien les théories de Freud, et il a certainement lu *L'interprétation des rêves et Psychopathologie de la vie quotidienne*.¹⁵ Dans les œuvres de l'auteur piémontais, il est ainsi possible de trouver plusieurs allusions aux théories du père de la psychanalyse. Des références à son lexique, à sa terminologie, sont présentes d'un bout à l'autre de l'œuvre de Levi, souvent diminuées en une sorte de contre-chant parodique. Prenons par exemple l'un des récits contenus dans le recueil *L'altrui mestiere*, et intitulé *Il teschio e l'orchidea*. Levi y raconte un épisode autobiographique, son entretien d'embauche avec une jeune femme « élégante et très belle » qui semble le juger, l'examiner, d'un œil à la fois attentif et bienveillant : « Ora, a quel tempo io avevo già letto il mio Freud e non mi sentivo del tutto sprovveduto. Me la cavai con decoro, anzi, osai perfino dire alla bellissima che era un peccato che ci fosse così poco tempo, se no magari saremmo arrivati al transfert e io l'avrei invitata a cena... ». ¹⁶ L'auteur fait montre d'une parfaite maîtrise du lexique freudien, tout en n'épargnant pas au lecteur un petit clin d'œil ironique. Dans la préface à son anthologie personnelle, *La ricerca delle radici*, les emprunts au lexique freudien sont également évidents : « Si vede che, per quanto io ami negarlo, uno straccio di *Es* ce l'ho anche io ». ¹⁷ De même, dans un autre essai de *L'altrui mestiere*, Levi fait allusion à « l'inquilino del piano di sotto », ¹⁸ c'est-à-dire au *Ça*, à l'instance inconsciente qui, contre toute prétention de rationalisme, trouve toujours le moyen de se manifester dans l'écriture.

En général, Freud – l'homme et le scientifique – est tenu en haute estime par l'écrivain Levi. Dans une interview de 1987, il en parle comme d'un « grande scrittore e anche un grande poeta. Un uomo di straordinario acume ». ¹⁹ Comme les critiques l'ont justement

15 Selon Marco Belpoliti, il est probable que Levi ait lu aussi d'autres ouvrages de Freud, comme *L'Avenir d'une illusion (Die Zukunft einer Illusion)* et *Moïse et le monothéisme (Der Mann Moses und die monotheistische Religion)*. De plus, il est aussi possible qu'il les ait lues en langue originale. Voir : Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 531.

16 Primo Levi, *Il teschio e l'orchidea*, in *L'altrui mestiere* in Id., *Opere*, Vol. III, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1990, p. 795. En français : « Or, à cette époque-là j'avais déjà lu mon Freud et ne me sentais pas totalement pris au dépourvu. Je m'en tirai avec les honneurs et osai même dire à la belle que nous disposions de si peu de temps – autrement, qui sait, nous en serions arrivés au transfert et je l'aurais invitée à dîner », Id., *Le métier des autres : notes pour une redéfinition de la culture*, traduction de Martine Schruoffeneger, Paris, Gallimard, 1992, p. 291.

17 Id., *Prefazione a La ricerca delle radici*, in Id., *Opere*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Vol. II, Torino, Einaudi, 1997, p. 1363. En français : « C'est la preuve, bien que je prétende le contraire, que moi non plus je n'échappe pas totalement à l'empire du *Ça* », Primo Levi, *À la recherche des racines*, traduction de Marilène Raiola, Paris, Mille et une nuits, 1999, p.9.

18 Id., *A un giovane lettore* in *L'altrui mestiere*, cit., p. 847. En français : « le locataire de l'étage au-dessous », Primo Levi, *Le métier des autres*, cit., p. 325.

19 Primo Levi in interview avec Risa Sodi, *Un'intervista con Primo Levi*, in *Conversazione e interviste*, Torino, Einaudi, 1997. En français : « C'est un grand écrivain, doublé d'un grand poète. Un homme d'une finesse extraordinaire », Primo Levi cité in Risa Sodi, *Un entretien avec Primo Levi* in Primo Levi, *Conversations et entretiens : 1963-1987*, textes présentés et annotés par Marco Belpoliti, traduction de l'italien de Thierry Laget, Paris, 10-18, 2000, p. 1054. .

noté,²⁰ ce que Levi refuse ce n'est pas tant l'apport global de Freud à la théorie de la culture, que la psychanalyse comme technique introspective. D'une certaine manière, Levi considère la tentative des psychanalystes d'explorer l'âme humaine comme une intrusion délibérée dans un domaine par trop privé. Fait plus important encore, l'écrivain italien accuse les psychanalystes et psychologues d'un excès de simplisme et d'optimisme, surtout en ce qui concerne leurs tentatives d'expliquer les syndromes et les névroses consécutives au Lager. Dans *I sommersi e i salvati*, l'essai final et récapitulatif sur l'expérience d'Auschwitz, la polémique contre les psychanalystes se fait entendre avec force :

Non saprei dire se lo abbiamo fatto [parlare in vece dei morti], o lo facciamo, per una sorta di obbligo morale verso gli ammutoliti, o non invece per liberarci del loro ricordo; certo lo facciamo per un impulso forte e durevole. Non credo che gli psicoanalisti (che sui nostri grovigli si sono gettati con avidità professionale) siano competenti a spiegare questo impulso. La loro sapienza è stata costruita e collaudata «fuori», nel mondo che per semplicità chiamiamo civile. [...] Le loro interpretazioni, anche quelle di chi, come Bruno Bettelheim, ha attraversato la prova del Lager, mi sembrano approssimative e semplificate, come di chi volesse applicare i teoremi della geometria piana alla risoluzione dei triangoli sferici. I meccanismi mentali degli *Häftlinge* erano diversi dai nostri; curiosamente, e parallelamente, diversa era anche la loro fisiologia e patologia. In Lager, il raffreddore e l'influenza erano sconosciuti, ma si moriva, [...] per mali che i medici non hanno mai avuto occasione di studiare. [...] tutti soffrivano di un disagio incessante, che inquinava il sonno e che non ha nome. Definirlo «nevrosi» è riduttivo e ridicolo. Forse sarebbe più giusto riconoscerli un'angoscia atavica, quella di cui si sente l'eco nel secondo versetto della Genesi: l'angoscia inscritta in ognuno del «*tòhu vavòhu*», dell'universo deserto e vuoto, schiacciato sotto lo spirito di Dio, ma da cui lo spirito dell'uomo è assente: non ancora nato o già spento.²¹

20 Voir à ce propos : Luca Cevenini, « Questione di chimica. Primo Levi, Freud e la riparazione temporanea », *PsicoArt*, n° 3, 2013, pp. 1-13, <https://psicoart.unibo.it/article/view/3683/3018>, consulté le 29/12/2016.

21 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi [1986] 2007, p. 64. En français : « Je serais incapable de dire si nous l'avons fait, ou le faisons, par une sorte d'obligation morale envers ceux qui se sont tus, ou, au contraire, pour nous délivrer de leur souvenir, la chose certaine, c'est que nous le faisons en obéissant à une impulsion puissante et durable. Je ne crois pas que les psychanalystes (qui se sont jetés sur nos problèmes embrouillés avec une avidité professionnelle) soient compétents pour expliquer cette impulsion. Leur savoir a été construit et mis à l'épreuve 'au-dehors', dans le monde que, pour simplifier, nous appelions 'civilisé' : il en décalque la phénoménologie et tente de l'expliquer ; il en étudie les déviations et s'efforce de les guérir. Leurs interprétations, mêmes celles de ceux qui, tel Bruno Bettelheim, ont traversé l'épreuve du Lager, me paraissent approximatives et simplifiées, un peu comme si quelqu'un voulait appliquer les théories de la géométrie plane à la résolution des triangles sphériques. Les mécanismes mentaux des *Häftlinge* étaient différents des nôtres ; curieusement, et parallèlement, leur physiologie et leur pathologie étaient aussi différentes. Au camp, le rhume et la grippe étaient

La « névrose » qui se manifeste dans le sommeil des prisonniers et des survivants, ainsi que dans leur besoin pathologique de raconter – leur « hémorragie d'expression », pour le dire avec Antelme – ne peut pas avoir de nom, ne peut pas être étiquetée, réduite à un simple schéma ou à un théorème. Au contraire, les « mécanismes mentaux » qui présidaient au vécu des prisonniers, des *Häftlinge*, s'inscrivent dans un ordre complexe, radicalement *autre*, différent, qui dépasse et défie les interprétations scientifiques et les ordonnées des psychanalystes. Il est intéressant de noter que, dans ce passage, Levi préfère plutôt se tourner vers les sources bibliques, dépositaires d'un savoir mystique, universel, tenu pour irréfutable en ce qu'il a d'insondable et d'indéfini. S'il y a donc trace de la leçon freudienne, ce n'est pas dans le sens d'une réélaboration de son analytique et puis de sa thérapeutique de psychologue. C'est plutôt Freud l'anthropologue, le théoricien de la culture, le poète-philosophe et le lecteur de la Bible qui émerge dans les pages de Levi : un Freud fortement métissé avec l'héritage des moralistes classiques et de Leopardi.

D'ailleurs, l'anti-freudisme de Levi ne constitue pas un cas isolé, mais semble s'inscrire dans une tendance précise de la pensée européenne, qui consiste à mettre en question le *scientisme* de l'analytique freudienne ainsi que sa dogmatique des rêves. En ce sens, la leçon freudienne vaut aussi, certainement, par les réactions qu'elle suscite auprès du public intellectuel européen : contre la « voie royale » tracée par la *Traumdeutung*, des parcours alternatifs se font jour, qui restent sans doute moins visibles, rarement cités, mais tout aussi importants pour une historiographie idéale des rêves et de leur exégèse. C'est surtout à partir des années 1920-1930, en particulier, qu'une nouvelle hypothèse autour du *songe* s'établit en Europe, en contrepied avec la théorie naturaliste de Freud : à partir des travaux de Sartre, Binswanger et Foucault, toute une anthropologie phénoménologique du rêve se développe ainsi, qui se pose comme objectif premier d'outrepasser « la psychologisation » opérée par Freud, et de décrire le rêve comme *expérience globale*, manière particulière de l'être-homme. Non que les auteurs du témoignage aient choisi de s'appuyer explicitement sur ce type d'onirologie pour ainsi dire phénoménologique ; cependant, une coïncidence semble se produire, du moins en partie, entre leurs représentations littéraires du rêve et les idées avancées par les théoriciens d'une « morphologie » de l'imagination et du *songe*.

inconnus, mais on mourait parfois brusquement, de maux que les médecins n'ont jamais eu l'occasion d'étudier. Les ulcères gastriques et les maladies mentales guérissaient (ou devenaient asymptomatiques), mais tous souffraient d'un trouble continu qui empoisonnait le sommeil et qui ne porte pas de nom. Le définir 'névrose' serait réducteur et ridicule. Il serait plus juste, peut-être, d'y reconnaître une angoisse atavique, celle dont on entend l'écho au deuxième verset de la Genèse : l'angoisse inscrite en chacun de nous du 'tohu-bohu', de l'univers désert et vide, écrasé sous l'esprit de Dieu, mais dont l'esprit de l'homme est absent : ou pas encore né ou déjà éteint », Id., *Les naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 83-84.

Influencé tour à tour par Freud, Husserl et Heidegger, Ludwig Binswanger est celui qui a le plus insisté, dans le domaine de la phénoménologie, sur l'expérience onirique. En effet, dans l'immense corpus d'écrits de ses prédécesseurs, le rêve n'occupe qu'une position marginale. Edmund Husserl y consacre un nombre de pages très exigü, affirmant qu'il s'agit d'un concept difficilement accessible à l'analyse phénoménologique et utilisable dès lors surtout *ex negativo*. Le rêve n'apparaît donc que rarement dans les réflexions de Husserl et de ses héritiers. Il revient notamment sous la plume de Sartre, dans les essais des années 1930 et 1940, et apparaît également, mais seulement par endroits, dans les méditations des premiers disciples de la philosophie husserlienne (entre autres Jean Héring, Eugen Fink ou Jan Patočka). Mais en général le *songe* semble faire l'objet d'une sorte d'ostracisme dans le domaine de la phénoménologie : une éviction probablement favorisée par la progressive affirmation de la méthode psychanalytique, qui semblait ne laisser place à aucune autre approche possible pour l'interprétation du rêve.²²

Ce n'est qu'à partir des réflexions de Binswanger et puis de Foucault qu'une piste de recherche alternative s'affirme finalement en Europe, rivalisant contre la suprématie de l'analytique freudienne. Psychiatre, psychologue et philosophe, Ludwig Binswanger publie en 1930, sous forme d'article, un essai devenu célèbre, *Traum und Existenz, Rêve et existence*, dans lequel il tente pour la première fois de conjuguer l'analytique phénoménologique de Heidegger avec la psychopathologie. Sorte de manifeste programmatique de la *Daseinanalyse*, le texte sera ensuite traduit en français grâce à l'intermédiation de Jacqueline Verdeaux, et préfacé par Michel Foucault en 1954, auteur d'une tout aussi célèbre « Introduction » à l'article du psychologue suisse.²³

Épisodes tenus traditionnellement pour marginaux, tant dans l'*opus* binswangerien que dans l'*opus* foucauldien, ces écrits sur le rêve présentent néanmoins plusieurs points dignes d'intérêt et ont fait récemment l'objet de nombreux commentaires et de travaux critiques.²⁴ Toujours est-il que ces textes semblent donner libre cours à une certaine veine

22 Pour une historiographie des rapports entre philosophie phénoménologique et rêve, voir en particulier : Nicola Zippel, « Fenomenologia e sogno », *Mente e cura*, n° 1, 2011, pp. 33-53.

23 Ludwig Binswanger, « Traum und Existenz », *Neue Schweizer Rundschau*, septembre-octobre 1930, puis repris in Ludwig Binswanger, *Aufgewählte Vorträge und Aufsätze*, Vol. I, Bern, Francke, 1947. Traductions françaises : « Le rêve et l'existence », traduction de Jacquelin Verdeaux et préface de Michel Foucault, Bruges, Desclée de Brouwer, 1954, puis in Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction de Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Éditions de Minuit, 1971. Nous utilisons la traduction réalisée par Françoise Dastur : Ludwig Binswanger, *Rêve et existence*, Paris, Vrin, 2012.

24 En France et en Italie, c'est surtout Elisabetta Basso qui s'est intéressée à la question, en lui consacrant plusieurs articles et ouvrages. Pour ne citer que les plus récents : Elisabetta Basso, *Il sogno e il dramma immanente del destino* in Ludwig Binswanger, *Il sogno. Trasformazioni nella concezione e interpretazione dei Greci al presente*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 117-148 ; Id., « Le rêve comme argument: Les enjeux épistémologiques à l'origine du projet existentiel de Ludwig Binswanger »,

de polémiste. Tant Binswanger que Foucault semblent refuser l'option freudienne, son naturalisme et sa « dérivation de la vie mentale à partir de la pulsionnalité » :²⁵ contrairement à ce que fait Freud, les philosophes cherchent ainsi à dépsychologiser le phénomène onirique, pour renouer avec une tradition authentiquement littéraire, antipositiviste et romantique qui fait du rêve une forme fondamentale de l'expérience et une catégorie à la fois religieuse et métaphysique. Cette exigence antipositiviste semble en quelque sorte faire écho à celle ressentie et exprimée, des années plus tard, par un écrivain tel que Levi. Les prémisses théoriques ne sont pas du tout identiques, certes, mais un dénominateur commun les unit : ce qui semble être en jeu, en tout cas, c'est un bouleversement des catégories interprétatives classiquement appliquées aux rêves et aux autres phénomènes de *l'inconscient*. Un bouleversement visant à protéger le rêve et plus en général les expériences de l'intime contre toute forme de réduction scientifique ou causaliste.

La question du rêve, en effet, renvoie chez Binswanger à une réflexion complexe d'ordre plus général, concernant les fondements épistémologiques de la psychologie. Contrairement aux différentes *clefs de songes* qui se sont succédé depuis l'Antiquité jusqu'à Freud, le philosophe ne fait pas du rêve un élément à interpréter, mais bien un *argument* à lire et parcourir,²⁶ et enfin le signe d'une profonde révélation du sujet à soi-même. Pour Binswanger, le rêve « nichts anderes ist als eine bestimmte Art des Menschseins »²⁷ et il équivaut donc à une modalité particulière de l'existence, un *Dasein* que l'on doit considérer dans sa globalité, dans son devenir monde. Et en effet, comme le dit Foucault, ce que Binswanger tente de montrer dans son article de 1930 « n'est pas tellement le rêve *et* l'existence que l'existence telle qu'elle s'apparaît à elle-même ».²⁸ Ce que la philosophie phénoménologique

Archives de Philosophie, Vol. 73, no. 4, 2010, pp. 655-686 ; Id., *Postface* in Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*, édition dirigée par Françoise Dastur, Paris, Vrin, 2012, pp. 87-114.

25 Ludwig Binswanger, *Mein Weg zu Freud*, in Id., *Ausgewählte Werke*, Vol. 3, édition dirigée par Max Herzog, Heidelberg, Roland Asanger Verlag, 1994, pp. 17-33, traduction française de Roger Lewinter, *Mon chemin vers Freud* in Ludwig Binswanger, *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 253. Le rapport entre Freud et Binswanger est loin d'être réductible au régime de la simple opposition. Comme Françoise Dastur l'a correctement fait remarquer, Binswanger reconnaît à Freud les mérites d'avoir assigné au concept de « nature » une primauté d'ordre quasi ontologique, ainsi qu'une valeur littéraire antécédente à toute forme de *scientisation*. Dans l'article intitulé *Mein Weg...*, Binswanger cite en particulier la célèbre formule freudienne de « l'ombilic » du rêve : elle montrerait la persistance chez Freud d'une croyance dans le caractère insondable du *songe*, irréductible à un schéma simpliste. Voir : Françoise Dastur, *Introduzione a Ludwig Binswanger, Il sogno. Trasformazioni nella concezione e interpretazione dei Greci al presente*, cit., p. XVIIIss.

26 Voir : Georges Lantéri-Laura, « Le rêve comme argument », *Cahiers Laënnec*, n° 2, 1968, pp. 15-36.

27 Ludwig Binswanger, « Traum und Existenz », cit. p. 678. En français : « n'est rien d'autre qu'une modalité déterminée de l'être-homme », Ludwig Binswanger, *Rêve et existence*, cit., p. 43.

28 Michel Foucault, *Introduction à Ludwig Binswanger, Le rêve et l'existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, repris in Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 68.

ne peut accepter, c'est donc l'approche interprétative propre à l'analytique freudienne et, par conséquent, sa subdivision du rêve en contenu manifeste et latent. À l'opposé de la *Traumdeutung* freudienne, c'est le rêve dans sa globalité qui est important, non pas le lien – univoque et symbolique – traditionnellement établi entre ses deux faces. Pour Binswanger, l'essentiel ce n'est pas donc de diviser ce qui est un, ou d'interpréter le rêve selon une grille de lecture symbolique ; mais bien de le *lire*, de l'observer en ce qu'il est, en ce qu'il dramatise d'un point de vue ontologique et existentiel. C'est en raison de sa nature même dramatique que le rêve peut mettre en lumière les directions signifiantes d'une vie, sans toutefois les réduire aux termes oppositifs de cause/effet ; pour Binswanger et Foucault, le rêve *signifie* la totalité du destin intérieur, il est le moyen par lequel une existence s'apparaît à elle-même. Comme l'écrit Elisabetta Basso, le rêve révèle pour eux un « destin qui n'est rien d'autre que la *condition de possibilité immanente* ou la *structuration* de l'existence selon des connexions ou directions de sens qui – pour le psychiatre qui les suit – ne peuvent plus être ni présumées ni déduites, mais seulement portées à la lumière ». ²⁹ Ce qui est en question, une fois encore, c'est la possibilité de conférer à tel ou tel phénomène (en l'occurrence le rêve) un sens certain ou univoque. La pensée européenne montre donc de questionner son héritage scientifique et positiviste, pour faire plutôt émerger une rationalité nouvelle, une forme de pensée moins orientée vers l'interprétation et la détermination du *sens/symbole*, qu'à l'exploration horizontale, ontologique et existentielle des formes de vie. Citons encore les mots de Foucault : « l'analyse du rêve ne s'épuisera pas au niveau d'une herméneutique des symboles ; mais à partir d'une interprétation extérieure qui est encore de l'ordre du déchiffrement, elle pourra, sans avoir à s'esquiver dans une philosophie, parvenir à la compréhension des structures existentielles ». ³⁰

Dans *L'imaginaire* déjà, Sartre s'interroge sur la qualité existentielle propre au rêve, défini comme une « expérience privilégiée qui peut nous aider à concevoir ce que serait une conscience qui aurait perdu son *être-dans-le-monde* et qui serait privée, du même coup, de la catégorie du réel ». ³¹ On retrouve donc le même caractère proprement phénoménologique de l'analyse du rêve, étudié et compris comme élément ontologique et non simplement psychologique. C'est à partir du rêve et des phénomènes adjacents tels que la fantaisie et les images hypnagogiques, que Sartre développe une réflexion sur la nature globale de la conscience et sur son caractère essentiellement *libre*. Contrairement à ce que dit Husserl, pour Sartre l'imagination précède la perception et, indépendante du monde des *entia réels*, elle possède donc une sorte de primauté ontologique sur la conscience sensible : de cette manière, grâce à Sartre, l'imagination acquiert de nouveau, à l'époque contemporaine,

29 Elisabetta Basso, « Le rêve comme argument », cit., p. 675.

30 Michel Foucault, *Introduction à Le Rêve et l'existence*, cit., p. 68.

31 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard [1940], 2005, p. 339.

une centralité particulière, une prééminence de fait qui n'est pas sans rappeler les théories esthétiques du Romantisme allemand. D'ailleurs, c'est également dans le Romantisme que Binswanger va trouver la plus grande source et le plus important modèle de sa théorie onirologique. En ce sens, en matière d'onirisme, le XX^{ème} siècle semble être marqué par une sorte de retour en arrière, un retour à la grande saison de Tieck, Novalis ou Hoffmann. Pour les philosophes de la contemporanéité, l'époque des Romantiques semblerait encore correspondre à l'âge d'or du rêve. Rappelons, par ailleurs, que c'est précisément dans les années 1930 qu'apparaît le célèbre essai de Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*. D'une certaine manière, les penseurs de cette époque reconnaissent au Romantisme le mérite d'avoir réalisé non seulement une représentation littéraire du rêve des plus convaincantes, mais aussi une métaphysique et une éthique qui restituent au *songe* sa valeur et sa dimension authentiques.

Dans un livre de 1928 intitulé *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes*, initialement conçu comme prolongement du chapitre premier de la *Traumdeutung* freudienne, Binswanger se montre particulièrement explicite à ce propos : ce n'est que dans le Romantisme que le rêve atteint à sa réalisation la plus haute, car cette époque est la seule à avoir compris et maintenu intact le lien qui existe entre l'homme et le cosmos. Pour Binswanger : « Die Romantik ist die Geistesepoche, die, als einzige, dem Traume gab, was des Traumes ist ». ³² Les grands représentants de ce courant littéraire ont été les seuls à avoir fait du rêve non pas un territoire d'analyse scientifique et herméneutique, mais une sorte de fondement philosophique et existentiel, susceptible de révéler l'homme à lui-même, à sa vérité primaire : « Der Traum wird hier aus einem zu analysierenden Phänomen zu einer leitenden Kategorie, d.h. zu einer apriorischen, religiös-metaphysischen Lebens-, Denk- und Kunstform ». ³³ Comme le mythe et la poésie, le rêve devient ainsi, pour Binswanger lecteur de Novalis, l'expression même de l'être humain. Dans le livre de 1928, Binswanger trace pour la première fois les contours de sa théorie onirique, jetant ainsi les bases de sa future critique à la psychanalyse symboliste freudienne. Dans cette ébauche d'essai, on retrouve en effet l'idée du rêve comme élément signifiant en soi, car pour Binswanger « rêver n'est pas une autre façon de faire l'expérience d'un autre monde, c'est pour le sujet qui rêve la manière radicale de faire l'expérience de son monde ». ³⁴

32 Ludwig Binswanger, *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1928, p. 35. En français : « Le Romantisme est la seule époque de l'esprit à avoir rendu au rêve ce qui lui appartient ». [C'est nous qui traduisons].

33 *Ibid.*, p. 38. En français : « De phénomène à analyser, le rêve devient une catégorie-guide, c'est-à-dire une forme de vécu, de pensée et d'art religieux et mythique *a priori* ». [C'est nous qui traduisons].

34 Michel Foucault, *Introduction à Le Rêve et l'existence*, cit., p. 100.

Compte tenu des différences entre phases historiques et systèmes esthétiques très éloignés entre eux, les auteurs-témoins héritent – d’une façon sans doute indirecte – cette forme de repenser, recadrer, réaffirmer et dépsychologiser le *songe* : si le rêve a tant de poids dans leurs créations littéraires, c’est qu’il désigne un espace de densification sémantique particulière, du moins en partie influencé par des paradigmes littéraires très connus et bien établis ; il se charge d’une signification moins symbolique que franchement existentielle, mettant à nu dans ses diverses formes et fonctions les coordonnées fondamentales du vécu affectif et biographique du personnage/narrateur. Sans recourir à une herméneutique des symboles, les auteurs-témoins semblent ainsi insister sur la « tonalité affective » générale du rêve, suggérant d’emblée une nouvelle définition des rapports entre image onirique, narration autobiographique et représentation de la souffrance. Ils suivent ainsi les traces laissées par cette pensée alternative du rêve, qui cherche à tout moment d’outrepasser les limites imposées par une dogmatique interprétative ressentie de plus en plus comme contraignante, et de revenir en arrière, à une anthropologie de l’imaginaire qui soit encore solidement ancrée dans des exemples littéraires inspirés d’une longue tradition romantique. D’une certaine manière et empruntant des voies très différentes, les auteurs de notre corpus semblent ainsi suivre l’exemple offert par les psychologues et les théoriciens du rêve qui les ont précédés : déconstruire lentement l’hypothèse symboliste freudienne pour revenir à un paradigme ancien du rêve, qui en fait non seulement l’un des modes de l’irréalité, mais aussi l’expression d’une « cosmogonie »³⁵ intérieure très articulée et complexe, irréductible à un chiffre ou à une formule.

Par ailleurs, un principe fondamental semble être à la base de ces différentes réflexions sur le rêve et l’imaginaire : le sens même de l’être homme. Pour certains écrivains et philosophes, le rêve et les pouvoirs imaginatifs semblent correspondre au dévoilement révélateur de la nature humaine. La capacité à s’abstraire du présent, à se retirer dans une sphère exclusive, semblerait restituer l’homme à sa détermination essentielle. Notons par ailleurs que Binswanger a mis en exergue de son essai *Traum und Existenz* une citation de Kierkegaard: « Man halte vielmehr daran fest, was es bedeutet, ein Mensch zu sein ».³⁶ La préoccupation qui sous-tend l’argument binswangerien consiste à identifier l’essence de l’être homme. Pour le philosophe suisse, la réponse est à chercher plutôt du côté de l’imagination, du rêve et du mythe que de celui de la science et de la philosophie. « Art des Menschseins »,³⁷ le rêve dévoile ainsi l’homme à soi-même :

35 *Ibid.*, p. 112.

36 Exergue de *Traum und Existenz*, cit. En français : « Il s’agit de s’attacher à ce que signifie : être un homme ».

37 *Ibid.*, p. 678. En français : « modalité déterminée de l’être homme », Ludwig Binswanger, *Rêve et existence*, cit., p. 43.

... denn auf die Frage, wer denn eigentlich « wir Menschen » seien und was wir seien, hat noch keine Zeit weniger eine Antwort zu geben vermocht als die unsrige, und wir stehen heute gerade wieder im ersten Beginn eines neuen Fragens nach diesem Wir. Auch hier haben Dichtung, Mythos und Traum eher Antwort gegeben als Wissenschaft und Philosophie. Sie haben wenigstens das *eine* gewußt, das dieses Wir, das Subjekt des Daseins, keineswegs offen daliegt, sondern daß es sich « in tausend Formen » zu verbergen liebt, und das *andere*, daß dieses Subjekt keineswegs mit dem individuellen Leib und seiner äußeren Gestalt identifiziert werden darf.³⁸

Cette revendication est d'autant plus importante qu'elle semble être également à la base de certaines représentations du rêve dans le corpus testimonial. D'une certaine manière, ce que les « livres nocturnes » des rescapés s'engagent à montrer c'est la lutte désespérée des prisonniers pour « rester des hommes », contre toute tentative d'écrasement, suppression, abrutissement de l'humain. En ce sens, la capacité à rêver, songer, se souvenir semble littéralement acquérir un pouvoir de détermination de l'être, et répondre ainsi strictement, fidèlement, aux propos de Binswanger : rêver c'est aussi préserver l'espèce humaine – pour le dire avec la célèbre formule d'Antelme.

Dans la littérature testimoniale, le rêve et la rêverie sont souvent décrits comme des voies d'évasion, suivant une tradition ancienne qui fait de l'esprit le premier rempart contre les souffrances carcérales. Une méditation autour de la *pensée*, de ses capacités et de ses limites, émerge ainsi dans ses textes, qui deviennent dès lors, aux yeux du lecteur, de véritables petits traités psycho-philosophiques. Les rêves et les rêveries font donc l'objet d'une méditation assidue de la part des écrivains-témoins, sur le thème plus général de l'*intelligence* abstraite et des capacités spirituelles sous conditions extrêmes. À la fois niée et justifiée, décrite comme une réaction naturelle d'autodéfense ou, au contraire, comme un pouvoir amoindri, l'imagination devient ainsi le centre d'une réflexion englobant la relation du sujet au monde concentrationnaire, à la réalité passée et à son *moi*. Fait plus important encore, cette réflexion sur les états d'*esprit* va de pair avec l'observation de la dégradation/diminution de l'humain : ainsi, indirectement ou non, le rêve, la rêverie et l'imagination demeurent un fondement important de l'être et de l'être homme en particulier. Rappelons

38 *Ibid.*, p. 677. En français : « Car à la question de savoir qui et ce que, nous autres êtres humains, sommes véritablement, aucune époque moins que la nôtre n'est parvenue à y donner réponse, et nous sommes aujourd'hui précisément à nouveau aux tout premiers commencements d'un nouveau questionnement au sujet de ce Nous. Ici aussi la poésie, le mythe et le rêve ont mieux répondu que la science et la philosophie. Ils ont du moins su *d'une part* que ce Nous, le sujet du *Dasein*, ne s'offre pas ouvertement, mais aime au contraire à se cacher 'sous mille formes', et *de l'autre* que ce sujet ne peut nullement être identifié au corps individuel et à sa forme extérieure », Ludwig Binswanger, *Rêve et existence*, cit., p. 41.

ce qu'écrit Primo Levi dans *Se questo è un uomo* : « Guai a sognare : il momento di coscienza che accompagna il risveglio è la sofferenza più acuta. Ma non ci capita sovente, e non sono lunghi sogni : noi non siamo che bestie stanche ». ³⁹ Si le camp est une machine à broyer les âmes, à transformer les hommes en bêtes, le rêve et la rêverie se configurent à l'opposé comme instruments de résistance et de revendication de l'humain. D'ailleurs, les rêves ne survivent que sous la forme de résidu : ils doivent en quelque sorte lutter contre les besoins primaires et contre la « réalité écrasante » ⁴⁰ du *Lager*. C'est précisément cet état de faiblesse et de diminution qui fait des rêves des expériences si extraordinaires, au sens étroit du terme, les désignant d'emblée comme objets méritant d'être racontés, mis en paroles. C'est également à travers les rêves que le prisonnier/témoin arrive à mesurer et ensuite à communiquer sa condition tragique, ainsi que le lent processus de dégradation auquel il est forcément soumis :

Da questa condizione di appiattimento eravamo usciti solo a rari intervalli, nelle pochissime domeniche di riposo, nei minuti fugaci prima di cadere nel sonno, durante la furia dei bombardamenti aerei, ma erano uscite dolorose, proprio perché ci davano occasione di misurare dal di fuori la nostra diminuzione. ⁴¹

Comme chez Binswanger, ⁴² le rêve devient en quelque sorte le prototype de l'angoisse existentielle. Plus en général, les mécanismes qui président au bon fonctionnement de la conscience sont souvent décrits comme altérés, dégradés, fortement mis à mal par la violence extrême des camps. L'imagination désigne ainsi un concept quelque peu aporétique chez les écrivains du témoignage : elle est à la fois diminuée et pleine de vigueur, le signe tant d'une corruption de l'humain que de sa sauvegarde et de sa résistance. Les textes les plus explicites à ce sujet figurent, en particulier, dans le corpus d'ouvrages de Charlotte Delbo et de Jean

39 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, Vol. I, Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987, p. 39. En français : « Malheur à ce qui rêve : le réveil est la pire des souffrances. Mais cela ne nous arrive guère, et nos rêves ne sont pas longs : nous ne sommes que des bêtes fourbues », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, traduction de Martine Schruoffenegger [1987] in Primo Levi, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 32.

40 Voir : Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, rééd. 2013, p. 10.

41 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 56. En français : « Nous n'étions sortis de cet état d'aplatissement que par intervalles, les très rares dimanches de repos, dans les minutes fugitives précédant la chute dans le sommeil, pendant le déchaînement des bombardements aériens, mais ces sorties étaient douloureuses, précisément parce qu'elles nous donnaient l'occasion de mesurer du dehors notre diminution. », Id., *Les naufragés et les rescapés*, cit., p. 74.

42 Citant Heidegger, Binswanger écrit : « Wir betrachten die Angstträume als den Prototyp der im Dasein als solchem gelegenen existenziellen Urangst », Ludwig Binswanger, *Traum und Existenz*, cit., p. 778. En français : « Nous considérons les rêves d'angoisse comme le prototype de l'angoisse existentielle », Id., *Rêve et existence*, cit., p. 84.

Améry : dans les deux cas, la réflexion autour de l'imagination entraîne naturellement celle de l'*endurance* de l'humanité contre l'oppression et la violence du camp. En ce sens, la représentation littéraire du rêve laisse également émerger une méditation d'ordre moral et même politique, concernant non seulement la résilience et la solidité corporelle, mais aussi la force de contestation de l'esprit sous des conditions coercitives : ce qui semble être en jeu dans ces textes c'est la définition d'un champ d'action unitaire pour la conscience, dans lesquels les vécus personnels – tant corporels que spirituels – d'un sujet parviennent à s'organiser en une histoire.⁴³

43 Par ailleurs, c'est précisément à partir de l'essai de Binswanger, *Rêve et existence*, que le philosophe italien Giorgio Agamben a mis en lumière le caractère pour ainsi dire irréductible et foncièrement outrancier du témoignage *shoatique*. Pour Agamben, ce que Binswanger suggère dans son essai sur l'onirisme c'est l'écart profond qui existe entre « l'histoire intérieure » de la vie qui se manifeste en rêve et « les fonctions vitales », corporelles, qui coïncident avec une sorte de « macro-veille » de la conscience personnelle : « [...] Ma proprio questa impossibilità di congiungere insieme il vivente e il linguaggio, la *phone* e il *logos*, il non-umano e l'umano [...] è ciò che permette la testimonianza. Se non vi è articolazione fra il vivente e il linguaggio, se l'io sta sospeso in questo scarto, allora può darsi testimonianza. L'intimità, che tradisce la nostra non-coincidenza con noi stessi, è il luogo della testimonianza. *La testimonianza ha luogo nel non-luogo dell'articolazione*. Nel non-luogo della Voce non sta la scrittura, ma il testimone. E proprio perché la relazione (o piuttosto, la non relazione) fra il vivente e il parlante ha la forma della vergogna, dell'essere reciprocamente consegnati a un inassumabile, l'*ethos* di questo scarto non può che essere una testimonianza – cioè qualcosa d'inassegnabile a un soggetto, che costituisce, tuttavia, l'unica dimora, l'unica possibile consistenza di un soggetto », Giorgio Agamben, *L'archivio e il testimone. Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, [1998] 2012, p. 121. En français : « Mais cette impossibilité de faire se rejoindre le vivant et le langage, la *phone* et le *logos*, le non-humain et l'humain, loin de laisser la signification indéfiniment différée, est cela même qui autorise le témoignage. S'il n'y a pas d'articulation entre le vivant et le langage, si le *je* se trouve suspendu sur cet écart, alors il peut y avoir témoignage. L'intimité, qui trahit notre non-coïncidence à nous-même, est le lieu propre du témoignage. *Le témoignage a lieu dans le non-lieu de l'articulation*. Ce qui se tient dans le non-lieu de la Voix n'est pas l'écriture, mais le témoin. Et justement parce que la relation (ou plutôt la non-relation) entre vivant et parlant prend la forme de la honte, de l'abandon réciproque à un inassumable, l'*ethos* de cet écart ne saurait être qu'un témoignage – à savoir quelque chose d'inassignable à un sujet, et qui néanmoins constitue sa seule demeure, sa seule consistance possible », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduction de Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, [1999] 2003, pp. 141-142. S'appuyant sur l'essai binswangerien sur le rêve, Agamben développe une réflexion complexe et stratifiée sur le genre littéraire du témoignage, qui recoupe également son projet de relecture de la philosophie foucauldienne : en ce sens, son interprétation du témoignage et de la question concentrationnaire s'insère parfaitement dans l'ensemble des livres qui constitue la série *Homo sacer*, où le philosophe italien tente d'envisager une théorie générale de la subjectivité fondée sur le langage, et sur le binôme *enfance / histoire*. Sans vouloir insister outre mesure sur ces pages, il importe néanmoins de souligner l'intuition centrale d'Agamben : pour le philosophe italien, le témoignage s'enracine précisément dans cet espace intermédiaire qui se crée entre *humain* et *outré-humain*, entre *logos* et *vie* et entre *corps* et *esprit*. Il est même le genre où la non-coïncidence de ces deux pôles se montre avec plus de force et d'évidence. D'où peut-être l'importance du rêve, qui se situe juste sur la crête qui divise ces deux courants « coestentive, ma non coincidenti », Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 126. En français : « courants sont coextensifs, mais ne coïncident pas », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit., p. 147. Comme le rêve théorisé par Binswanger, qui conjoint les deux faces de l'histoire – l'histoire intérieure de la vie et l'histoire extérieure du monde – le témoignage n'est envisageable que dans la mesure où il dévoile et se tient dans cet *entre-deux*. De ce

La thèse d'Améry est célèbre : suite à la crise civilisationnelle d'Auschwitz, l'humanisme et sa croyance dans les pouvoirs de l'esprit subissent un coup d'arrêt. Améry décrit d'une manière extrêmement précise le processus d'amoindrissement de la conscience à Auschwitz : la dimension spirituelle dans le camp ne s'avère finalement qu'un « unerlaubte[r] Luxus » et l'intellectuel « stand also allein mit seinem Geist, der nichts war als barer Bewußtseinsinhalt und sich nicht aufrichten und erhärten konnte an einer gesellschaftlichen Wirklichkeit ». ⁴⁴ Selon l'écrivain autrichien, dans les camps d'extermination l'esprit touche littéralement à ses limites : la violence extrême désactive les capacités d'abstraction qui sont le propre de l'être humain, en le réduisant à un état d'ineptie et d'inintelligence presque animales. La matérialité prédomine ainsi sur la virtualité, et la pensée recouvre son caractère accidentel :

Auch hier stand der Geist vor seinen Schranken.

Alle jene Probleme, die man einem Sprachübereinkommen gemäß die „metaphysischen“ nennt, wurden gegenstandslos. [...] Mit Worten hinauszulangen über die Realexistenz wurde vor unseren Augen nicht nur zu einem wertlosen und luxuriös-unerlaubten, sondern auch zu einem höhnischen und bösen Spiel. [...] Anders formuliert: Nirgendwo sonst in der Welt hatte die Wirklichkeit soviel wirkende Kraft wie im Lager, nirgendwo anders war sie so sehr Wirklichkeit. An keiner anderen Stelle erwies sich der Versuch, sie zu überschreiten, als so aussichtslos und so wohlfeil. ⁴⁵

Se transposer ailleurs *par la parole* : pour Améry, la dimension de la rêverie – qu'elle soit mentale ou discursive – ne relève au camp que d'un jeu fort gratuit. Toutefois, ce même jeu de la pensée n'est pas complètement nié, mais bien observé dans sa diminution :

point de vue, le genre du témoignage correspondrait toujours, pour Agamben, à une sorte de défection : l'abandon du projet qui consiste à recomposer complètement *corps* et *esprit*, *phoné* et *logos*, *humain* et *non-humain*, et qui met plutôt en lumière l'écart irréductible entre « funzioni vitali e storia interiore, fra il divenir parlante del vivente e il sentirsi vivente del parlante », Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 115. En français : « du devenir-parlant du vivant, du devenir-vivant du logos », Id., *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit., p. 147.

⁴⁴ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, [1977] 2015, p. 28 et p. 27. En français : « [...] la dimension spirituelle [...] acquérait le statut de luxe non autorisé » ; « [...] l'intellectuel s'y retrouvait-il seul avec son esprit qui n'était rien d'autre qu'une pure et simple conscience dépourvue de toute possibilité de se conforter ou de s'endurcir au contact d'une réalité sociale », Id., *Par-delà le crime et le châtement*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Actes Sud, 1995, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 46-47. En français : « Ici aussi l'esprit se retrouvait à ses limites. Tous ces problèmes conventionnellement qualifiés de 'métaphysiques' devenaient sans objet. [...] Se transposer en paroles au-delà de l'existence réelle était devenu un luxe inadmissible et un jeu non seulement futile, mais ridicule et méprisable. [...] Autrement dit : nulle part ailleurs dans le monde la réalité n'exerçait une action aussi efficace qu'au camp, nulle part ailleurs elle n'était à ce point réalité. En aucun autre endroit la tentative de la dépasser ne s'avérait aussi ridicule et désespérée », Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, cit., p. 46.

Der Geist in seiner Totalität erklärte sich im Lager als unzuständig. Als brauchbares Werkzeug zur Bewältigung der uns gestellten Aufgaben dankte er ab. Aber [...] zu seiner Selbstaufhebung war er zu gebrauchen, und das war gar nicht wenig. [...] Das Denken [...] hob sich selbst auf, indem es bei fast jedem Schritt, den es tat, an seine unüberschreitbaren Grenzen stieß. Die Achsen seiner traditionellen Bezugssysteme zerbrachen dabei.⁴⁶

La pensée sert donc à *se maintenir*, comme si elle était l'expression ultime d'une humanité au rabais. De fait, les concepts d'imagination et d'*esprit* sont soumis au crible d'une réflexion fermement résolue à nier toute nécessité ontologique primaire à l'imagination. La pure existence végétative impose et implique une dégradation des facultés spirituelles et des préoccupations dites *métaphysiques*. L'incompétence substantielle de l'esprit s'érige en règle à Auschwitz, et la pensée se montre pour ce qu'elle est vraiment : « ein *ludus* »,⁴⁷ un jeu, un passe-temps arbitraire et parfois même risqué. La démarche d'analyse logique d'Améry, intellectuel non croyant et non engagé politiquement, conduit donc à réexaminer les concepts d'esprit et d'imagination, rendant explicite leur déchéance et leur éviction éventuelle dans l'univers radicalement matériel du camp.

Toutefois, dans les littératures testimoniales, la représentation des *états mentaux* ne relève pas toujours d'une démarche rigoureuse et cohérente visant à mettre en lumière l'inutilité foncière de l'imagination ou encore l'abolition de toute forme de vie spirituelle. Au contraire, c'est plutôt sous le signe d'une contradiction et d'une aporie que déploie la représentation littéraire de la *pensée* dans le corpus testimonial : ainsi, comme nous l'avons montré dans les pages précédentes, les rêves, les rêveries et l'imagination deviennent en quelque sorte l'espace d'une opposition plus ou moins explicite entre *résistance* et *capitulation*, négation et confirmation de la souffrance. En tout état de cause, l'imagination et ses figures se font pour l'écrivain-témoin le creuset d'interactions, le théâtre où s'affrontent corps et esprit, présent et passé, histoire intérieure et extérieure du prisonnier-survivant.

Cette structure dichotomique se manifeste à maintes reprises dans les œuvres de Delbo. Une fois encore, la déconstruction de l'imagination devient le trope pour suggérer à la fois l'anéantissement intégral de l'*humain* et sa perpétuelle régénérescence. Une oscillation se

46 *Ibid.*, pp. 47-48. En français : « Au camp l'esprit dans sa totalité s'avérait donc incompetent. Il cessait de fonctionner comme un instrument capable de venir à bout des problèmes qui nous étaient posés. Mais [...] il pouvait encore servir à *se maintenir tout en s'anéantissant*, ce qui n'était pas peu de chose. [...] La pensée [...] se détruisait et se maintenait à la fois, étant donné qu'à chaque pas elle se heurtait à ses propres frontières infranchissables. Ce faisant, les coordonnées de ses systèmes de référence traditionnels s'effondraient », Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, cit., p. 47.

47 *Ibid.*, p. 49. En français : « un *ludus* », Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, cit., p. 48.

produit également, sous la plume de l'auteure française, entre anéantissement et survivance de l'imagination. Dans *Le Convoi du 24 janvier* déjà, Delbo énonce le problème en ces termes : à Auschwitz, s'abstraire du réel relève de l'impossible. La notation est contenue dans le fragment consacré à Yvonne Picard, philosophe et déportée résistante, morte au *revier* du camp en 1943. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que la réflexion sur l'imagination marque, dans un texte qui se veut neutre et scientifique, l'émergence d'une instance subjective et évidemment autobiographique :

Je la revois, dans ce morne cortège que nous formions pour porter des briques, d'un tas sur l'autre, deux briques à la fois. Elle tenait ses deux briques contre sa poitrine, sur son bras gauche plié. « Comme si je portais des livres. C'est ainsi qu'on porte ses livres, n'est-ce pas ? Si je pouvais imaginer, seulement imaginer que ce sont des livres ».

À Auschwitz, on ne pouvait pas s'imaginer, on ne pouvait pas s'évader en imagination, on ne pouvait pas essayer de jouer un instant que ce n'était pas vrai. Aucun dédoublement n'était permis.⁴⁸

Dans cette page, revient cette notion de « dédoublement » qui occupait un rôle de premier plan également chez Cayrol. D'une certaine manière, Delbo anticipe ici ce que la trilogie d'*Auschwitz et après* mettra en scène : le conflit entre résistance et impossibilité de l'imagination. En particulier, la présence du mot « jouer » renvoie d'emblée à la dimension du théâtre, qui occupe une place majeure dans l'œuvre de Delbo. Par ailleurs, le personnage de la prisonnière Picard « rêve » de livres : une fois encore, c'est le savoir intellectuel, ainsi que les grandes questions *métaphysiques*, qui menacent de se dissoudre au contact de la terrible réalité du camp. Comme Améry, Delbo semble le suggérer, par cette allusion à l'impossible rêverie des livres, une *crise fondamentale* du monde humaniste, de sa civilisation et de ses valeurs. Il est aussi intéressant de noter que, dès ce premier texte, la réflexion sur l'*esprit* oriente le discours vers une forme d'énonciation quasi lyrique (avec des stratégies littéraires telles que l'anaphore et la répétition des syntagmes – « on ne pouvait pas... on ne pouvait pas... on ne pouvait pas »).

En général, l'idée d'une impossibilité de l'imagination constitue une sorte de fixation de la réflexion delbotienne sur Auschwitz. Elle parcourt d'un bout à l'autre son œuvre et sa pensée d'écrivain survivante. Dans un texte publié posthume, par exemple, l'image d'Yvonne s'efforçant de ressaisir son passé par voie imaginative et mémorielle revient avec plus de force encore :

⁴⁸ Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, pp. 230-231.

Au camp, on ne pouvait jamais faire semblant, jamais se réfugier dans l'imaginaire. [...] Nos mains étaient bleues de froid, nos lèvres fendues par les gerçures. Yvonne me dit : « Pourquoi ne puis-je m'imaginer que je suis Boulevard Saint-Michel, que je me rends à mon cours, mes livres sur le bras ? » et elle met ses deux briques sur son avant-bras, comme les étudiants portent leurs livres. « C'est impossible. On ne peut s'imaginer, ni être autre, ni être ailleurs ». ⁴⁹

Quelques lignes plus loin, Delbo revient sur cette impuissance à recourir à l'imagination. Une tension se dessine, un conflit s'affirme entre la terrible réalité qui anéantit la *pensée* et la ferme volonté d'y échapper par la voie de l'esprit précisément :

Moi aussi, j'ai essayé souvent de m'imaginer que j'étais ailleurs. J'ai essayé de me voir autrement, comme lorsqu'on est transposé hors de soi, au théâtre par exemple. Non.

À Auschwitz, la réalité était si écrasante, la souffrance, la fatigue, le froid si extrêmes, que nous n'avions aucune énergie de reste pour cet effort de dédoublement. Quand je récitais un poème, quand je racontais un livre ou une pièce de théâtre à mes camarades autour de moi, tout en bêchant la boue du marais, c'était pour me garder en vie, pour garder ma mémoire, pour demeurer moi-même, m'en assurer. Cela ne réussissait jamais à annuler, même une seconde, le moment que je vivais. C'était une grande victoire sur l'horreur que penser, se souvenir, mais cela n'en atténuait rien. La réalité était là, mortelle. Impossible de s'en abstraire. ⁵⁰

Comme dans *Se questo è un uomo* – où le narrateur tente de se remémorer quelques vers de la *Divine Comédie* – l'évasion imaginaire passe ici aussi par l'évocation de référents culturels, à savoir « un livre » ou « une pièce de théâtre ». Dans l'un comme dans l'autre cas, l'espace virtuel offert par la *rêverie*, le récit ou l'évocation d'un livre, redonne sens à l'existence du déporté, et rend plus supportables l'aridité du vécu ainsi que la souffrance physique. D'ailleurs, la menace du camp planant constamment à l'horizon, il ne s'agit jamais d'une sauvegarde ou d'une rédemption complètes. Citons une fois de plus un passage de *Se questo è un uomo* : « [...] così concrete la fame e la desolazione, e così irreali tutto il resto, che non pareva possibile che veramente esistesse un mondo e un tempo, se non il nostro mondo di fango, e il nostro tempo sterile e stagnante a cui eravamo ormai incapaci di immaginare una fine ». ⁵¹ Ce n'est que sous cette forme fragilisée que le rêve et

49 Id., *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, rééd. 2013, p. 10.

50 *Ibid.*

51 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 120. En français : « [...] si concrètes la faim et la détresse et si irréal tout le reste, qu'il nous semblait impossible qu'il eût réellement un monde

l'imagination peuvent surgir au sein des littératures testimoniales. Dans ces textes, le rêve et l'imagination n'atteignent jamais un régime stationnaire, mais constituent le théâtre d'oppositions déchirantes, qui renvoient à une antinomie fondamentale, sous-jacente à toute écriture *shoatique* : *humain vs inhumain*.

Chez Delbo, cela se manifeste d'une manière particulièrement évidente dans le second volume de la trilogie d'*Auschwitz*, intitulé *Une connaissance inutile*. L'auteure nous livre ici une magistrale réflexion sur l'abolition du rêve et de la pensée à l'époque des génocides et des totalitarismes :

Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d'imaginer. Vous ne savez pas. On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser. L'imaginaire est le premier luxe du corps qui reçoit de nourriture, jouit d'une frange de temps libre, dispose de rudiments pour façonner ses rêves. À Auschwitz, on ne rêvait pas, on délirait.⁵²

La définition de l'imagination ne change guère chez Delbo : de même que chez Améry, elle est considérée comme un « luxe ». L'abolition de l'être humain, sa réduction à un « squelette », va de pair avec l'anéantissement du rêve et de la pensée. Ce que l'écrivain semble nous suggérer ici, quoique de façon indirecte, c'est donc le pouvoir instituant et résilient de l'*esprit*. Une fois de plus, le rêve seul permet à l'homme de s'épanouir, de transcender la pure corporalité et d'accéder ainsi à une plénitude existentielle. Une plénitude toutefois niée au prisonnier du camp.

Cette méditation semble toutefois péremptoirement démentie par les propos suivants : contre la violence et l'impitoyable matérialité d'Auschwitz, seule persiste la capacité de *parler*, d'évoquer des mondes et des réalités *autres* à travers la parole : « Parler restait la seule évasion, notre délire ».⁵³ Contrairement à Améry, donc, pour Delbo la capacité à s'abstraire *à travers* la parole peut en effet subsister à Auschwitz et se configurer même comme ultime rempart de l'humain.

Delbo affirme à la fois les pouvoirs et les *impouvoirs* de l'imagination et du rêve. Dans le second volume de la trilogie, en particulier, c'est la scène du théâtre qui met en évidence la possibilité pour l'esprit du prisonnier de révoquer la matérialité douloureuse du camp, et de se réfugier ainsi dans le domaine de l'imaginaire. Delbo et ses camarades se trouvent dans un Kommando privilégié, où le travail est moins pénible et où leur est permis de

et un temps autres que ce monde de boue et ce temps stérile et stagnant dont nous étions désormais incapables d'imaginer qu'il pût finir un jour », Primo Levi, *Si c'est est un homme*, cit., p. 91.

52 Id., *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 88.

53 *Ibid.*, p. 88.

monter une pièce théâtrale, *Le Malade imaginaire* de Molière. Comme Elisabetta Ruffini l'a correctement fait remarquer, la mise en scène de la pièce est un « acte de sabotage des lois du camp ». ⁵⁴ Elle marque la réappropriation du passé et de la mémoire comme savoir du sujet, prélude à une redécouverte de la beauté à travers l'imaginaire, ouvre une brèche dans les horreurs du camp :

Le rideau se lève. C'est magnifique. [...]

C'est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable.

C'est magnifique parce que chacune, avec humilité, joue la pièce sans songer à se mettre en valeur dans son rôle. Miracle des comédies sans vanité. Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imaginaire.

C'était magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures, nous y avons cru.

Nous y avons cru plus qu'à notre seule croyance d'alors, la liberté, pour laquelle il nous faudrait lutter cinq cents jours encore. ⁵⁵

À travers cette recreation d'un univers théâtral, c'est la possibilité d'une abstraction et d'une croyance qui ressurgit. L'imaginaire est donc ressuscité, revendiqué, contre toute condamnation définitive à la disparition. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Delbo, ancienne collaboratrice de Louis Jouvet, choisit précisément le théâtre comme planche de salut métaphorique de l'esprit, du recouvrement d'une liberté nouvelle et d'une forme imaginative qu'elle avait qualifiée d'impossible quelques pages auparavant.

Comme nous le verrons plus loin, le fil rouge de la pensée delbotienne est l'équivalence entre théâtre et rêve : dans les deux cas, il s'agit de suspendre la réalité, de mettre entre parenthèses le monde pour le restituer à une forme de vérité primordiale, à la fois esthétique et existentielle. À travers le théâtre-rêve, les prisonnières de Delbo parviennent à croire, à redécouvrir leur humanité blessée.

Le livre de Delbo qui approfondit le plus cette concordance entre rêve, rêverie et théâtre est sans doute le pamphlet épistolaire *Spectres, mes compagnons*. Dès le début, l'auteure construit autour du thème de « l'imagination au camp » un tissu méditatif complexe et élaboré : l'argumentation procède d'une comparaison avec l'Antiquité classique, qui établit

54 Elisabetta Ruffini, *La voix du narrateur, le corps et l'identité*, in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, cit., p. 214

55 Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile*, cit., p. 93.

une correspondance entre l'expérience concentrationnaire, l'univers des enfers et le mythe d'Eurydice. Une fois encore, ce qui est en jeu c'est la possibilité même, pour l'homme de culture déporté au camp, de s'abstraire par les subterfuges de l'*esprit*, c'est-à-dire à travers le rêve et l'imagination. Une fois encore, l'auteure discute des rapports entre expérience concentrationnaire, rêve et théâtre – ce dernier conçu comme l'une des formes suprêmes de la rêverie esthétique :

L'enfer d'où je reviens n'était guère favorable au rêve. Quel rapport pouvait-il avoir avec le théâtre ? Cependant... [...] Était-ce rêve, cette patience et difficile élaboration de l'imagination ? Était-ce rêver que recomposer un monde de l'imaginaire qui, parfois, devait devenir plus réel que le réel où je vivais, si bien qu'il subsiste en moi aujourd'hui tandis que je commence à douter de l'autre, le vrai, celui où j'étais ? Et cette prisonnière au regard sans espoir, était-ce moi ? Ou cette Électre insensible ? Je ne sais plus.⁵⁶

Dans cet petit livre en forme de lettre ouverte à Jouvet, on retrouve les thèmes qui avaient caractérisé la trilogie d'*Auschwitz et après* : l'inversion entre réel et imaginaire, le dédoublement du sujet, le théâtre comme rêve et forme de l'élaboration imaginative. Toutefois, dans le même livre, c'est la menace de la déshumanisation qui ressurgit, et l'idée – partagée avec Améry – qui consiste à refuser tout pouvoir à l'imagination sous la violence extrême qu'assène Auschwitz. Entrent ainsi en lice de nouvelles antinomies : rêve/non-rêve, humain/abolition de l'humain :

C'est ainsi que j'ai eu la certitude que le personnage de théâtre ne peut vivre que dans la société des hommes. Là où les hommes meurent, il meurt à son tour, après s'être décoloré en une image toujours plus pâissante qui s'évanouit comme un reflet dans la mémoire de moribonds. Le personnage de théâtre fait partie de la société. Lui aussi il est homme, homme idéal, mais qui se nourrit des rêves humains et des passions humaines. [...]

Que restait-il de cette société, de cette hiérarchie, à Auschwitz ? [...] Comment des personnages pourraient-ils vivre là ? Jamais ils ne supporteraient une misère aussi totale, dans une horreur aussi quotidienne de crasse, de souffrance, de déchéance. Le personnage de théâtre est né dans une société libre, en tout cas une société qui sait ce qu'est la liberté et qui peut y aspirer, une société composée d'hommes qui ont du temps pour penser et la volonté de s'idéaliser dans des héros.⁵⁷

56 Id., *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, [1977] 1995, p. 9.

57 *Ibid.*, p. 44.

La méditation de Delbo semble ici faire écho à celle d'Améry, qui souligne la contradiction radicale entre camp et culture, camp et pensée, camp et esprit : le fondement même de la pensée humaniste étant soumis à un profond bouleversement, la possibilité d'abstraction à Auschwitz devient de l'ordre de l'impossible. Et cela se traduirait pour Delbo par l'impossibilité même du théâtre.

Il est clair que la représentation des états mentaux – des rêves, des souvenirs, des rêveries – relève donc d'une contradiction profonde dans la littérature testimoniale : ces éléments peuvent constituer le lieu d'une intensification et d'une confirmation de la radicale irréfutabilité du camp ou, au contraire, la condition préalable d'un dépassement, d'une abstraction et d'une suspension de la réalité tangible d'Auschwitz.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que, dans la plupart des cas, rêve, rêverie, mémoire et *racontage* semblent en effet converger en un seul lieu, définissant dans leur ensemble la seule possibilité du prisonnier de *maintenir* son être propre, en vue de conjurer l'abolition de toute forme d'humanité. Les personnages décrits par les œuvres de témoignage se tiennent souvent compagnie l'un l'autre, se distraient et se détendent en se racontant des histoires. Leur parole réactive l'imagination et génère une sorte de rêve éveillé aux confins illimités. À travers la narration, c'est le souvenir du monde extérieur qu'ils convoquent à l'intérieur du camp, tout en suspendant – quoique temporairement – son horreur.

Perspective historique.

Une fois encore, le rêve, la rêverie, la croyance – un terme qui, par ailleurs, revêt une importance cruciale dans l'idiolecte de Semprún – définissent dans ces œuvres un champ de forces et un ensemble de fonctions non seulement psychologiques, mais surtout politiques, morales et existentielles. Il y aurait donc lieu de s'intéresser davantage à la singularité et à la phénoménalité de ces récits de rêve plutôt que de spéculer sur les arrière-plans symboliques.

Dans un certain sens, la représentation des rêves renvoie chez ces auteurs à un projet esthétique précis, qui fait du rêve un élément textuel important non seulement d'un point de vue psychologique, mais aussi et surtout d'un point de vue historique et littéraire. Échappant aux modèles interprétatifs offerts par les oniromancies et par la psychologie des profondeurs, les rêves représentés par ces écrivains semblent plutôt s'ouvrir à une dimension existentielle et anthropologique : les récits oniriques ne valent pas tant par leur message symbolique que par leur expressivité rhétorique et leur valeur documentaire. C'est à ces deux aspects que nous consacrerons nos dernières observations, en tentant de souligner la manière dont les rêves représentés par les auteurs du témoignage sont liés à des questions d'ordre historique ou étroitement littéraire.

En ce qui concerne le premier point, il convient de distinguer deux fonctions principales du rêve dans ses rapports avec le savoir historique : le rêve comme source et le rêve comme modèle pour une nouvelle méthode historiographique.

L'historien allemand Reinhart Koselleck a écrit plusieurs pages parmi les plus importantes de l'historiographie du Troisième Reich, et a été sans doute l'un des premiers chercheurs à s'intéresser à la portée « historique », au vrai sens du terme, des rêves. Dans son commentaire au livre de Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, Koselleck propose des réflexions précieuses sur le rêve *écrit et transcrit*, considéré comme une source d'une grande valeur pour l'analyse historique. Thèse centrale : malgré son caractère inconscient, le rêve appartient de plein droit à la réalité de la vie et, en tant que tel, acquiert droit de cité dans le récit et la reconstruction historique du passé. Dans son essai intitulé *Traum und Terror*, publié dans le célèbre recueil *Vergangene Zukunft*, Koselleck écrit :

Vielmehr sollen Träume als Quellen eingeführt werden, die von einer vergangenen Wirklichkeit zeugen, wie es vielleicht kaum eine andere Quelle zu leisten vermag. Gewiß stehen Träume am äußersten Ende einer denkbaren Skala historischer Rationalisierbarkeit. Aber streng genommen zeugen die Träume von einer unentrinnbaren Faktizität des Fiktiven, auf die sich einzulassen ein Historiker deshalb nicht verzichten sollte.⁵⁸

Koselleck insiste en particulier sur l'importance des rêves transcrits par Beradt et de ceux représentés par les auteurs de la littérature testimoniale, tels que Jean Cayrol, Viktor Frankl ou Bruno Bettelheim. Dans ce corpus d'écrits, les rêves affichent toute leur puissance et leur rigueur de document historique. Plus que toute autre source écrite, les rêves restituent ainsi une image on ne peut plus fidèle de l'époque à laquelle ils appartiennent, portant à la surface des couches du vécu qui resteraient autrement invisibles et inconnues. Dès lors, pour l'historien qui s'intéresse aux totalitarismes, les rêves constituent « eine Quelle ersten Ranges », ⁵⁹ révélant les recoins d'un quotidien sans cesse menacé par la montée de la terreur. Koselleck souligne la valeur à la fois littéraire et historique de ces rêves : paraboles

58 Reinhart Koselleck, *Terror und Traum in Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeitein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1979] 1989, pp. 283-284. En français : « Nous allons tenter par contre de montrer que l'on peut traiter le rêve comme une source, source qui témoigne d'une réalité passée, comme aucune autre source ne peut le faire. Certes, les rêves se situent sans aucun doute à l'extrémité d'une possible échelle de la rationalité historique, telle qu'on pourrait du moins l'imaginer. Il n'empêche que les rêves témoignent d'une valeur de fait de la fiction à laquelle on ne peut guère se soustraire et que l'historien ne devrait pas pour autant renoncer à prendre en considération », Id., « Terreur et Rêve », *Francia*, Paris, Institut Historique Allemand et Munich, Artemis Verlag, Vol. 8, 1980, repris in *Le Débat*, n° 25, 1983, p. 185.

59 *Ibid.*, p. 286. En français : « une source de premier ordre », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., p. 186.

dignes d'un Kleist ou d'un Kafka, ces rêves constituent un moyen privilégié susceptible de témoigner et de refléter une violence qui échappe parfois à l'ordre du dicible. En effet, ces rêves ne sont pas seulement des rêves de terreur, mais aussi « Träume im Terror »,⁶⁰ des rêves *dans* la terreur.⁶¹ Ils nous parlent à partir d'une racine primaire, en laissant sur la page écrite la trace d'un savoir antérieur à toute logique discursive, c'est-à-dire la trace d'un savoir essentiellement corporel :

Die eingangs geschilderten Träume sind mehr als nur ein fiktionales Zeugnis vom Terror und über den Terror. Sie sind, obwohl nur als erzählender Text greifbar, bereits vorsprachliche Geschichten, die sich in und mit den betroffenen Personen ereignet haben. Sie sind leiblich manifeste gewordene Erscheinungsweisen des Terrors, ohne daß die Zeugen Opfer physischer Gewalt hätten sein müssen. Mit anderen Worten, gerade als Fiktion sind sie Element der geschichtlichen Wirklichkeit gewesen. Die Träume verweisen nicht nur auf die Bedingungen, die solche Träume – als Fiktion – ermöglicht haben. Bereits als Erscheinung sind die Träume Vollzugsweisen des Terrors selbst.⁶²

Dans cette description des rêves « im Terror », nous reconnaissons les caractéristiques propres aux épisodes oniriques racontés par nos trois auteurs. Il s'agit en tout cas d'une modalité nouvelle de relater l'expérience du camp : afin de *témoigner* d'une réalité outrancière et radicalement exceptionnelle telle que celle des camps, les auteurs font souvent le choix de revenir à une source intérieure, élémentaire voire primitive. En ce sens, si les rêves revêtent une grande importance et un rôle de premier plan au sein des littératures *shoatiques*, c'est parce qu'ils constituent la condition préalable et pour ainsi dire le postulat primordial de l'entreprise testimoniale. Dans le cas de la Shoah, il n'est plus question de donner corps à une *histoire* purement objective, l'histoire dite événementielle.

60 *Ibid.*, p. 287. En français : « Ce ne sont pas seulement des rêves de terreur, mais bien plus et surtout des rêves dans la terreur, cette terreur qui poursuit ainsi l'homme jusque dans son sommeil », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., p. 186.

61 *Ibid.*, p. 287. En français : « Ce ne sont pas seulement des rêves de terreur, mais bien plus et surtout des rêves dans la terreur, cette terreur qui poursuit ainsi l'homme jusque dans son sommeil », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., p. 186.

62 *Ibid.*, p. 286. En français : « Ces rêves sont de toute évidence plus qu'un témoignage, en forme de fiction, de la terreur ou sur la terreur. Ils sont, bien que saisissables sous la seule forme du récit, déjà des histoires avant d'être articulés sous la forme du récit: des histoires qu'on a subies ou qui sont arrivées en présence des personnes concernées. Ils sont une manifestation corporelle de la terreur. Autrement dit, les rêves dont nous parlons ne nous renvoient pas seulement aux conditions qui les ont rendus possibles [...] mais en eux-mêmes ils sont déjà l'expression d'une des formes sous lesquelles s'accomplit la terreur », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., pp. 186-187.

Ce que les auteurs du témoignage tentent de produire à travers les rêves, c'est une histoire dramatique, mnémonique et pathologique, qui reconnaît une valeur de fait à la fiction, « eine unentrinnbaren Faktizität des Fiktiven ». ⁶³ En ce sens, si les littératures testimoniales privilégient le thème de l'indicible, c'est aussi parce qu'elles nous indiquent par là la nécessité de revenir à une forme d'expression métaphorique et corporelle dans la représentation du camp. On ne saurait mieux le dire que Koselleck : dans le cas de la réalité concentrationnaire, « Damit werden wir in einen Bereich gestoßen, in dem offenbar die schriftsprachliche Quellenlage unzureichend wird, um überhaupt begreifen zu lernen, was der Fall war. Wir werden auf die Metaphorik der Träume verwiesen, um sehen zu lernen, was wirklich geschah ». ⁶⁴

Pour le témoin, il ne s'agit plus d'assister à une représentation neutre, impassible et respectablement distanciée du passé. Au contraire, la littérature testimoniale enregistre un écart par rapport aux pratiques usuelles du savoir historique, et vise à un nouveau type de compréhension, impliquant aussi une participation du destinataire et prévoyant une appréhension *en commun*. En ce sens, la représentation du rêve dévoile une sorte de projet implicite à toute écriture testimoniale : réaliser une histoire pour ainsi dire victimaire, qui ne peut se concevoir hors d'une implication conjointe de l'auteur et du lecteur dans la violence.

Comme nous le verrons, la dialectique onirique sert ici à suggérer un nouveau modèle historiographique, basé sur la réactivation du passé dans le présent et sur une pensée anti-progressiste et anti-linéaire de l'histoire. En effet, ce n'est que dans le cadre de cette nouvelle conception du savoir historique, que la notion freudienne de « traumatisme » prend toute sa signification. Désignant une rupture du temps chronologique, qui affirme la survivance du passé dans le présent, cette notion renoue avec toute une tradition de pensée qui conçoit l'histoire en des termes radicalement nouveaux : non pas comme une chaîne ordonnée de faits se succédant dans le temps, mais plutôt comme un flux dominé par les effets de la *survivance*, c'est-à-dire par des crises et des latences multiples. Ce que la représentation du rêve suggère alors dans ces textes, c'est l'adoption d'un modèle théorique qui fait de l'histoire une sorte de danse de réminiscences.

Dans cette optique de *revenance* fantomale, le rêve est à considérer comme ce qui survit dans le présent d'un temps désormais révolu. Comme dans l'analytique freudienne, le

63 *Ibid.*, p. 284. En français : « Il n'empêche que les rêves témoignent d'une valeur de fait de la fiction à laquelle on ne peut guère se soustraire et que l'historien ne devrait pas pour autant renoncer à prendre en considération », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., p. 185.

64 *Ibid.*, p. 288-289. En français : « Nous sommes confrontés à un domaine où apparemment toute source écrite s'avère insuffisante, incapable de nous apprendre ce qui se passait. Nous dépendons entièrement du langage métaphorique des rêves, afin de pouvoir voir ce qui avait alors lieu réellement », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », cit., p. 188.

rêve est donc une sorte de sédimentation anthropologique devenue partielle, fragmentaire, virtuelle ; et, comme dans les théories des grands penseurs hétérodoxes de l'histoire, le rêve devient ce qui permet à l'historien-témoin de devenir à la fois psychologue et anthropologue. À travers le rêve, le témoin fonde son projet d'écriture sur une mémoire non seulement rationnelle, mais aussi pathologique du passé. D'où le sens de la hantise et l'exclusion de toute perspective d'achèvement, tant historique que textuel, qui émergent dans ses œuvres. Entre rêve et conception présentiste de l'histoire plusieurs associations s'établissent ainsi, et c'est précisément ce que nous tenterons d'examiner ici.

Une première suggestion nous est livrée par la figure du « sismographe ». Dans *Das Dritte Reich des Traums* déjà, Charlotte Beradt décrit l'ensemble des rêves collectés auprès du public allemand à travers la métaphore du capteur sismique : « Aber Träume dieser Art, Nachtbücher gleichsam, schienen zwar die Wirkung äußeren politischen Geschehens im menschlichen Innern minutiös aufzuzeichnen wie ein Seismograph, doch sie stammten aus einer unwillentlichen psychischen Tätigkeit. So könnten Traumbilder die Struktur einer Wirklichkeit deuten helfen, die sich gerade anschickte, zum Alptraum zu werden ».⁶⁵ La métaphore géologique qui conçoit les *songes* comme des détecteurs du sous-sol, parcourt d'un bout à l'autre l'histoire culturelle du rêve. Elle est présente également chez Binswanger, qui dans son essai de 1928 définit l'homme endormi comme un sismographe concentrant toute sa sensibilité sur les battements qui rythment les rapports entre l'être humain et le cosmos. Dans *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes*, le philosophe suisse écrivait :

So erscheint der Mensch eingebettet in das « kosmische » Geschehen, wovon er im Wachen wegen der stärkeren Reize der nächsten Umgebung weniger bemerkt als im Schlaf. Hier ist der Mensch, ich möchte sagen wie ein lebendiger, *beseelter Seismograph*, in das Universum hineingestellt, eine Vorstellung, die wir später insbesondere bei Plotin, bei dem Renaissancephilosophen Campanella, bei Schelling, Carus, G.H. Schubert, Novalis, bei Fechner und Schopenhauer noch mehr oder weniger spiritualisch-mystisch oder biologistisch-magisch ausgedeutet finden, während Leibniz ihr den konsequentesten und tiefsten *rein* spiritualistisch-metaphysischen Ausdruck verliehen hat.⁶⁶

65 Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, Berlin, Suhrkamp Verlag, [1966] 2016, p. 15. En français : « Mais des rêves de ce genre, des journaux de nuit pour ainsi dire, s'ils semblaient enregistrer minutieusement, comme des sismographes, l'effet des événements politiques extérieurs à l'intérieur des hommes, résultaient d'une activité psychique involontaire. Les images de rêves pourraient ainsi aider à comprendre la structure d'une réalité sur le point de se transformer en cauchemar », Id., *Rêver sous le III^e Reich*, traduction de Pierre Saint-Germain, Paris, Payot, [2002] 2004, pp. 50-51.

66 Ludwig Binswanger, *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, cit., p. 6. [C'est nous qui soulignons]. En français : « Ainsi, l'homme

Or, le modèle du « sismographe » ne désigne pas seulement l'univers des rêves, mais devient aussi, au cours de ces mêmes années, la figure emblématique d'une nouvelle historicité. On la retrouve en particulier dans les écrits contemporains d'un Aby Warburg, intellectuel allemand qui révolutionna l'approche esthétique de l'histoire et qui fut également l'un des plus célèbres patients de Ludwig Binswanger à la clinique Bellevue. Les rapports et les influences réciproques qui ont uni ces deux grands penseurs ont fait d'ailleurs l'objet de nombreuses études et recherches ; contentons-nous d'exposer dans les grandes lignes quelques éléments de concordance, ayant comme point de mire le nouveau modèle d'histoire qui semble surgir à côté d'une nouvelle théorie du rêve.

Pour Binswanger, donc, l'homme qui dort est comparable à un sismographe vivant ; pour Aby Warburg, c'est l'historien qui est en effet superposable à l'image d'un « sehr empfindliche Seismographen »,⁶⁷ d'un sismographe très sensible. La citation est tirée d'un texte célèbre : le séminaire consacré par Warburg, en 1927, au grand historien de l'art Jacob Burckhardt. Or, comme Georges Didi-Huberman l'a correctement montré,⁶⁸ ce qui change avec cette image du sismographe, c'est la conception même qui sous-tend tout projet historiographique. Ce que Warburg entend suggérer à travers cette métaphore géologique, c'est qu'un historien-sismographe comme Burckhardt a tracé la voie pour un renouvellement de l'écriture de l'histoire : affranchie du modèle téléologique traditionnel, la pratique de l'histoire telle qu'elle se définit dans la leçon burckhardtienne sera fondée non plus sur une systématique officielle des faits, mais bien sur l'idée d'une sorte d'« inconscient » du temps.

Aby Warburg sera, comme chacun sait, le grand fondateur d'une pensée de l'histoire comme *symptomatologie* et *pathologie* du temps. Par ses représentants les plus célèbres – Burckhardt, Nietzsche, Freud –, un courant particulier de la pensée contribuera ainsi à faire naître le projet warburgien d'une histoire véritablement « fantomale ». Sur la base de cet héritage protéiforme, la discipline historique remet en cause ses théories classiques, et

apparaît comme enlisé dans l'événement 'cosmique', événement dont il s'aperçoit plus aisément dans le sommeil que dans la veille, à cause des fortes incitations du plus proche environnement. Pendant le sommeil, l'homme est bien situé à l'intérieur de l'univers, je dirais comme un *sismographe vivant* et animé ; on retrouve cette représentation chez Plotin, chez le philosophe de la Renaissance Tommaso Campanella, chez Shelling, Carus, Gotthilf Heinrich von Schubert, Novalis, et également chez Fechner et Schopenhauer, qui l'interprètent au sens spirituel-mystique ou encore biologique-magique, tandis que Leibniz en livre l'expression la plus cohérente et la plus profonde en un sens étroitement spirituel-métaphysique ». [C'est nous qui traduisons].

67 Aby Warburg, *Seminarübungen über Jacob Burckhardt*, 1927 in « Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927 », *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n° 10, 1991, p. 86.

68 Georges Didi-Huberman a consacré à Aby Warburg une monographie importante, intitulée *L'image survivante*, dans laquelle il retrace les influences multiples qui ont forgé le projet warburgien d'une « anthropologie » et « psychopathologie » de l'histoire. Voir : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

arrive enfin à se définir comme une authentique symptomatologie du temps : selon cette optique, l'histoire ne se conçoit plus comme une ligne droite pointant comme une flèche vers une cible, mais bien comme un flux dynamique, traversé sans cesse par des courants contradictoires et marqué par la *revenance* du passé sous forme de *trace*, *symptôme* ou – pour le dire avec les mots de Warburg – de *Pathosformel*. Si ce n'est pas ici le lieu de se lancer dans une étude exhaustive de la théorie warburgienne de l'histoire, il s'impose cependant de tracer les lignes fondamentales de ce nouveau projet historiographique. L'histoire est donc définie par cette dynamique plastique et quelque peu secrète ou souterraine ; dès lors, la figure de l'historien change rapidement et devient assimilable à l'image du sismographe précisément, car « l'historien-sismographe n'est pas le simple descripteur des *mouvements visibles* qui surviennent ici et là ; il est, surtout, l'inscripteur et le transmetteur des *mouvements invisibles* qui survivent, qui se trament sous notre sol, qui se creusent, qui attendent le moment – pour nous inattendu – de se manifester soudain ». ⁶⁹

Si l'image du sismographe a fini par occuper une place centrale dans les écrits de cette époque, c'est qu'elle désigne une nouvelle disposition de l'homme face à son histoire, tant intérieure qu'extérieure. Comme l'homme endormi et rêvant, l'historien-sismographe est donc en communication directe avec un texte sous-jacent au monde pour ainsi visible et à l'histoire officielle *des faits*. On pourrait même supposer un lien direct entre l'idée warburgienne de l'historien-sismographe et l'idée binswangerienne du sismographe-rêve. Certes, il ne s'agit que d'une supposition mais la coïncidence demeure pour le moins troublante. Ce type de concordance, à l'œuvre dans cette tradition de pensée psycho-historique, dessine une forme de dépendance interprétative entre rêve et histoire, semblable à celle observée chez Beradt ou Koselleck. Dans cette nouvelle philosophie de l'histoire, les rêves agissent en quelque sorte comme des *Pathosformeln* : ils forment une sorte de voie d'accès privilégiée au *contre-texte* de l'histoire, laissant ainsi surgir une pratique d'écriture du passé radicalement différente, susceptible de redonner toute son importance à ce que Koselleck avait appelé la « facticité du fictif ».

Comme Didi-Huberman l'a montré dans son étude, la notion freudienne de « symptôme » serait à la base des notions warburgiennes de *Nachleben* (survivance) et de *Pathosformel* (formule pathologique). Revisitée en partie par Binswanger, la leçon freudienne éclaire et ouvre la voie pour une nouvelle pensée de l'histoire qui, à partir de ce moment-là, se définit comme une sorte de métapsychologie du temps. En ce sens, le « symptôme » agirait selon Freud comme l'image agit selon Warburg, c'est-à-dire comme une cristallisation, un résidu, un déchet souterrain, une formule de survivance. C'est encore Didi-Huberman qui

a reconstruit les étapes du processus qui va du « rêve » à « l'image survivante » :⁷⁰ ainsi, pour le philosophe français, il y aurait un lien étroit et aisément identifiable entre théorie du rêve et théorie de l'histoire. Dans le travail de Binswanger sur le rêve, on pourrait en fait déceler une composante indéniablement « warburgienne », qui s'exprime surtout dans l'effort du psychiatre suisse de comprendre le phénomène onirique d'un point de vue essentiellement anthropologique, existentiel et phénoménologique. Dans la dynamique du rêve, pris dans son immédiateté, dans son mouvement intrinsèque, Binswanger identifie le paradigme du symptôme, une notion freudienne qui sera également très importante pour Warburg. Mais ce que les deux penseurs partagent, c'est surtout la compréhension du rêve comme un phénomène existentiel, empathique, signifiant par soi-même. Plus qu'à Freud, ce serait donc à Nietzsche que la pensée du rêve d'un Binswanger et d'un Warburg remonterait, et précisément au Nietzsche de *Par-delà le bien et le mal* : « Was wir im Traume erleben, vorausgesetzt, dass wir es oftmals erleben, gehört zuletzt so gut zum Gesamt-Haushalt unsrer Seele, wie irgend etwas *wirklich* Erlebtes ».⁷¹

Si l'image onirique possède une puissance pour ainsi dire pathique, transformant entièrement le temps du sujet, un nouveau modèle d'histoire se fait jour, qui confère au rêve le statut de modèle. On comprend donc le rôle paradigmatique dévolu au phénomène onirique par ces penseurs : le songe est considéré comme une sorte de prototype de la forme pathologique. Dans le rêve binswangerien, dans la *Pathosformel* de Warburg, dans le symptôme de Freud, le passé n'est plus situé derrière le présent, mais « il revient, il survit »,⁷² instituant ainsi au sein d'une expérience donnée un état de troublante coprésence. Ce que Langer avait défini, dans le cas du genre témoignage, comme une « coterporalité ». En ce sens, le rêve n'est pas seulement un nouveau type de source historique, mais le pilier même sur lequel se construit un nouveau type d'historiographie. À travers le songe, l'histoire se révèle pour ce qu'elle est vraiment : non pas une ligne droite et horizontale, mais un entrelacs de faits passés et présents, qui n'acquiert un sens qu'au prix d'un abandon de toute approche résolutive et objectiviste de l'histoire.

Ces nouvelles conceptions n'apparaissent avec autant de vigueur nulle part ailleurs que dans le rêve. Dans ce contexte, force est de faire allusion à un autre grand penseur révolutionnaire de l'histoire, qui s'est également intéressé à l'univers des rêves : Walter Benjamin. Dans ses écrits sur l'histoire, ainsi que dans le célèbre livre inabouti des *Passages*,

70 *Ibid.*, p. 352ss.

71 Friedrich W. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, Neumann, 1886, pp. 115-116. En français : « Ce que nous éprouvons en rêve, en supposant que nous l'éprouvions souvent, appartient, en fin de compte, aussi bien au cours général de notre âme que si c'était quelque chose de *réellement* vécu », traduction de Henri Albert, in Friedrich Nietzsche, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, dixième édition, 1913, Vol. 10, pp. 156-157.

72 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., p. 384.

un lien essentiel s'établit entre dialectique historique et dialectique onirique, qui mérite ici une brève digression.

Comme pour Binswanger, Benjamin refuse l'approche freudienne du rêve, son analytique ainsi que sa volonté de déchiffrement du sens. Nourri d'influences mystiques et d'expériences religieuses, la pensée benjaminienne du rêve suit une autre direction que celle tracée par Freud, et tente ainsi de sauvegarder le caractère secret, la particularité et enfin l'affectivité propre à l'expérience onirique. Comme pour Binswanger, ce qui est décisif pour Benjamin dans le rêve ce n'est pas son caractère symbolique, mais bien « ses décors et ses tonalités ». ⁷³ Certes, il n'en reste pas moins que Benjamin connaît très bien la pensée freudienne et qu'il revient à maintes reprises, au cours de son œuvre, sur la terminologie propre à la psychanalyse et sur le concept d'inconscient. D'ailleurs tout le projet de *Passagenwerk* se conçoit comme une tentative de fonder une nouvelle philosophie de l'histoire à partir d'une mise en cause de l'historiographie pragmatique et de la signification de la psychanalyse. D'après Barbara Kleiner, si Benjamin s'intéresse à l'apport de la psychanalyse, c'est parce que celle-ci constitue « la seule discipline moderne à poser l'expérience au sens benjaminien, en tant que moyen de la connaissance scientifique ». ⁷⁴ Et en effet, c'est à partir du modèle pulsionnel de Freud que Benjamin construit sa nouvelle méthode dialectique de la science historique.

Benjamin transpose par analogie le modèle onirique et symptomatologique freudien de l'individuel au collectif. L'audace du projet de Benjamin consiste en effet à inscrire l'expérience onirique dans le domaine de l'histoire et de la culture : « Wir fassen den Traum 1) als historische, 2) als kollektive Phänomene ». ⁷⁵ Loin de se limiter au seul spectacle nocturne, l'onirique s'étend donc à une dimension universelle. Le passage d'une conception étroite et individuelle du rêve à une conception collective et surindividuelle se rend explicite dans le grand projet de *Passages* : dans ce livre, la polarité rêve/éveil représente la base du rapport entre connaissance historique et action politique, et réorganise d'une manière tout à fait originale les méthodes de l'analyse historique.

Benjamin transpose les acquis freudiens dans la sphère de l'expérience historique : de même qu'on peut considérer le rêve comme un reflet de la force pulsionnelle de l'individu,

73 Burkhardt Lindner, *Benjamin comme rêveur et comme théoricien du rêve*, in Walter Benjamin, *Rêves*, traduction de Christophe David, Paris, Gallimard, 2009, p. 140.

74 Barbara Kleiner, *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin* in Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Colloque International, 27-29 juin 1983, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 506.

75 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, édition dirigée par Rolf Tiedemann, Vol. 5, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1982] 1991, p. 1214. En français : « Nous considérons le rêve 1) comme un phénomène historique ; 2) comme un phénomène collectif », Id., *Rêves*, cit., p. 97.

de même le philosophe allemand considère les phénomènes culturels d'une époque comme étant les produits d'une force pulsionnelle collective. Ce faisant, Benjamin arrive à faire dialoguer psychanalyse et matérialisme historique, en mettant au point une nouvelle méthode dialectique de l'historiographie qui « se présente comme l'art de vivre le présent en tant que monde éveillé auquel se rapporte en vérité ce rêve que nous nommons passé ». ⁷⁶ Parlant d'un point de vue historique, pour l'auteur des *Passages*, il faudrait que le souvenir prenne la structure dialectique du réveil du rêve. « Erwachen ist der exemplarische Fall des Erinnerns » : ⁷⁷ pour Benjamin, ce sont notamment les surréalistes et Marcel Proust qui ont montré, à l'époque moderne, cette articulation entre le rêve et la remémoration. L'*Eingehen* benjaminien, c'est-à-dire la réactivation du passé dans le présent, trouve donc son modèle dans le binôme antinomique rêve/éveil. Le projet historique de Benjamin se fonde sur cette nouvelle expérience de la temporalité : ce qui vient de se constituer comme passé interpelle directement la conscience du présent, tout comme le rêve interpelle la conscience éveillée.

Ainsi conçu, le rapport entre rêve et éveil fonde non seulement une nouvelle perspective d'historiographie, mais aussi le modèle même de la dialectique benjaminienne. ⁷⁸ Le rêve devient l'élément autour duquel se construit un projet historico-philosophique précis, qui fait de l'histoire non pas un organisme linéaire voué au progrès, mais bien une architecture complexe rythmée par les lois du souvenir et de l'oubli. Pour Benjamin, dialectique onirique et dialectique historique doivent s'enchaîner et générer un savoir de l'histoire entièrement nouveau, visant à l'intégration progressive de ce qui a été oublié, refoulé. Dans un texte des années 1920-1921, intitulé *Theologisch-Politisches Fragment*, Benjamin avait déjà proposé une idée d'histoire comme processus dialectique fondamentalement étranger à toute linéarité ou téléologie : soustrayant l'histoire à tout but défini (*Ziel*) et à toute connotation progressiste, Benjamin anticipe ainsi la grande découverte qui sera au centre du *Passagen-Werk*. La discipline historiographique se définit ainsi comme l'art de reconnaître dans le présent le monde de la veille, veille à laquelle se réfère le rêve que constitue le passé. Par ailleurs, dans l'élaboration de cette philosophie de l'histoire, le rôle joué par l'auteur de la *Recherche* est on ne peut plus évident. Citons une fois encore le grand livre des *Passages* :

Und Erwachen ist der exemplarische Fall des Erinnerns. Jener Fall, in dem es uns gelingt, des Nächsten, Naheliegendensten (des Ich) und zu erinnern. Was Proust

⁷⁶ Barbara Kleiner, *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk*, cit., p. 511.

⁷⁷ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 1057. En français : « le réveil est devenu le paradigme du souvenir », Id., *Rêves*, cit., p. 95.

⁷⁸ Voir à ce propos l'étude de Barbara Chitussi, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2006, p. 12ss.

mit dem experimentierenden Umstellen der Möbel meint, Bloch als das Dunkel des gelebten Augenblicks erkennt, ist nichts anderes als was hier in der Ebene des Geschichtlichen und kollektiv gesichert wird. Es gibt „noch nicht bewußtes Wissen“ vom Gewesen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat.⁷⁹

Pour Benjamin, ce que le grand récit proustien arrive à suggérer, c'est essentiellement un nouveau rapport dialectique vis-à-vis du passé : à travers le réveil du rêve, le sujet découvre l'apparence anti-linéaire de la temporalité, son caractère cyclique et discontinu. Les citations fréquentes empruntées à Proust illuminent d'un jour particulier le thème de l'éveil et du souvenir chez Benjamin, en particulier en ce qui concerne la théorie dialectique de l'histoire. Pour Benjamin, il s'agit enfin d'accomplir le passé dans le souvenir du rêve, car « Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens ».⁸⁰ Ce qui est en jeu dans l'expérience de l'éveil, c'est la possibilité de connaître et d'apprendre rétrospectivement – à partir du passé – le sens du vécu tant individuel que collectif. Il s'agit pour Benjamin de parvenir à une configuration inédite de la temporalité et, par conséquent, de l'historiographie : l'image authentique du passé n'émerge que par son irruption – révélatrice et imprévue – dans le présent.

C'est ce nouveau modèle d'histoire qui a conduit les spécialistes à parler d'une coessentialité de dialectique onirique et dialectique historique chez Benjamin. D'après Rita Bischof et Elisabeth Lenk, « aux yeux de Benjamin, l'historien n'est autre chose, au fond, qu'un interprète des songes » :⁸¹ il serait l'interprète du songe révélateur du passé ainsi que des rêves collectifs comme phénomènes cultures. Pour Barbara Chitussi, le rapport qui s'établit entre historiographie et rêve serait également confirmé par une autre affirmation de *Passagen-Werk* :

Und somit präsentieren wir die neue, die dialektische Methode der Historik: mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht !⁸²

79 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 1057. En français : « Le réveil est devenu le paradigme du souvenir, le cas dans lequel nous parvenons à nous souvenir de ce qui est le plus proche, le plus manifeste (le moi). Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin ; ce que Bloch perçoit comme l'obscurité de l'instant vécu, ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici au niveau collectif et historique. Il y a un 'savoir non encore conscient' de ce qui a déjà eu lieu, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil », Id., *Rêves*, cit., p. 95.

80 *Ibid.*, p. 491. En français : « Le réveil, en effet, est la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration », Id., *Rêves*, cit., p. 96.

81 Rita Bischof, Elisabeth Lenk, *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin*, in Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, cit., p. 190.

82 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 1006.

La méthode dialectique de Benjamin consiste donc à « vivre l'Autrefois avec l'intensité d'un rêve pour voir dans le présent le monde éveillé auquel le rêve se rapporte ». ⁸³ Conçu de cette manière, ce n'est qu'à travers le rêve que l'on peut parvenir à une authentique expérience de l'histoire. Il s'agit d'éclairer le passé avec la rapidité et l'intensité du réveil à l'issue du rêve : non pas donc à travers une connaissance violente, qui effectue une césure entre les deux sphères du passé et du présent, mais bien à travers le surgissement progressif de l'image du rêve-passé dans le réveil-présent.

Comme dans la psychopathologie de l'histoire de Warburg, Benjamin conçoit la temporalité non pas à l'échelle téléologique, traditionnelle et linéaire propre à l'historicisme de l'identification. Le rêve institue plutôt un nouveau modèle temporel, dans lequel passé et présent ne sont plus opposés mais placés côte à côte.

Une concordance frappante semble dès lors s'établir entre ces philosophies révolutionnaires de l'histoire et le corpus des littératures testimoniales. Dans les deux cas, il s'agit d'une nouvelle façon d'écrire l'histoire et de se rapprocher du passé à partir des figures du *songe*. Si le rêve joue un si grand rôle au sein des littératures testimoniales, c'est aussi parce qu'il suggère – d'une façon sans doute indirecte – une nouvelle approche du passé, et peut donc rendre compte, du moins partiellement, des particularités propres à une écriture mnémonique, pathologique, entièrement subjective, du passé. Dans le présent corpus, le témoin se fait à la fois sismographe et interprète des songes, à la manière suggérée par Warburg et Benjamin. Représenter le rêve équivaut aussi à appeler une nouvelle forme de connaissance historique, basée non pas sur le mirage d'une objectivisation – lisez falsification – du passé, mais bien sur son actualisation dans le présent. C'est pour cela que les réflexions des historiens se révèlent si précieuses : elles nous aident à déceler le mouvement sous-jacent à nombreuses écritures *shoatiques*, leur volonté de faire du texte testimonial l'espace d'une remémoration, au sens que ce terme prend dans la philosophie benjaminienne. Car, pour Benjamin, le souvenir « non è solo un punto di rottura, ma una zona in cui soffermarsi, in cui, come accade nel sogno, occorre sprofondare : sprofondare nel ricordo come si sprofonda nel sogno, e riconoscere in questo stesso luogo la possibilità di riscatto dall'apparenza del sogno ». ⁸⁴

D'une certaine manière, ce que l'imagerie onirique peut suggérer dans nos textes, c'est aussi l'idée d'une nouvelle forme de savoir non objectif, davantage axé sur une dimension affective et emphatique. Dès la publication de l'essai de Robert Vischer, *Über das optische*

83 Walter Benjamin cité par Rolf Tiedemann dans Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 17.

84 Barbara Chitussi, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, cit., pp. 43-44. En français : « le souvenir n'est pas seulement un point de rupture, mais une zone dans laquelle il faut s'attarder, s'enliser, comme dans un rêve : s'enfoncer dans le souvenir comme l'on s'enfonce dans un rêve, et reconnaître dans ce dernier la possibilité de rachat de l'apparence du rêve ». [C'est nous qui traduisons].

Formgefühl,⁸⁵ le rêve devient indissociable d'une esthétique de l'*appréhension commune* : par son enchevêtrement d'images et de contenus, Vischer le considère comme le modèle par excellence d'une connaissance par voie empathique, de l'*Einfühlung*. Contrairement aux formes de savoir qui postulent une radicale dissemblance entre sujet et objet, l'imagination inconsciente œuvrerait à leur fusion. Comme dans la théorie dialectique de Benjamin, une nouvelle zone de connaissabilité semble surgir dès lors à partir des figures du sommeil, qui transforme le rapport traditionnellement établi entre sujet et objet et propose ainsi une nouvelle forme de savoir. Il est intéressant de noter comment la réflexion sur le *songe* a produit, au cours des années, une reconfiguration de plus en plus marquée des théories esthétiques. Comme nous avons tenté de le montrer, l'idée d'un passé latent qui ne demande qu'à être réactivé, conduit Benjamin à reconsidérer le rapport entre rêve/éveil dans le cadre d'une nouvelle science dialectique de l'histoire. Pour Benjamin aussi, il s'agit de théoriser – à partir du couple rêve/réveil – une nouvelle approche de la connaissance. Dès son célèbre essai sur le drame baroque allemand, le philosophe insiste sur la nécessité d'outrepasser un modèle gnoséologique fondé sur l'opposition nette entre sujet et objet, pour embrasser une méthode de connaissance indirecte, qui abandonne toute prétention de *possession* et *objectivisation* du vrai et s'ouvre plutôt aux modes de la *Darstellung*, de l'exposition et de l'illumination. Par leur rapport de compénétration, rêve et éveil constituent le prototype de ce type de connaissance précisément : la compréhension de l'Autrefois ne peut surgir qu'à travers une *réconciliation*, une *appréhension commune*, capable de maintenir l'unité complexe entre passé et présent, sujet et objet. Le propos sous-jacent au discours sur le rêve/éveil dans le *Passagen-Werk* est donc le suivant : l'abandon d'une instance *violente* du savoir, qui envisagerait le passé comme achevé. Pour Benjamin, le seul moyen d'établir une forme valable de connaissance historique, c'est de renoncer à « eine falsche Ablösung, deren Zeichen ist die Gewaltsamkeit » :⁸⁶ au lieu de prendre congé *violemment* du temps passé, il faut l'illuminer, l'observer sans prétendre le réduire à une formule. Pour Benjamin, il faut que le rêve du passé *résonne* dans le présent : comme chez Vischer, le rêve est une « Klangform », une forme résonante, à même de libérer la connaissance de toute « rage de vouloir conclure ».

85 Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Credner, 1873. Toute l'argumentation de Vischer se base sur l'ouvrage de Karl Albert Scherner, *Das Leben des Traums*, auquel Freud fera aussi allusion, à plusieurs reprises, dans son *Traumdeutung*. Pour Vischer, la faculté imaginative inconsciente, l'imagination des rêves, est la faculté mimétique qui rend possible l'empathie, car elle permet une sorte d'imitation interne ou, pour le dire avec ses termes, « die anklingende Mimik wird innerlich ausgeführt oder wiederholt », « une mimique résonnante exécutée ou répétée intérieurement », *Ibid.*, p. 22. Pour Vischer, à travers les rêves, nous arrivons à vibrer à l'unisson avec les choses externes, à les connaître de l'intérieur, accédant ainsi à leur intimité, à leur *en soi*. C'est précisément ce type de sentir – un sentir dans quelque chose de différent de soi – qui permet tant l'identification avec l'objet extérieur (*Einsfühlung*) que l'empathie de notre sentiment avec l'objet (*Einfühlung*).

86 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 1058.

Par le recours au rêve, ce que les auteurs du témoignage tentent inlassablement d'opérer, c'est en quelque sorte une revalorisation de cette connaissance du passé. Ce n'est qu'abandonnant toute perspective faussement conclusive et objectiviste qu'il est possible de narrer ce qui vient de vieillir et de se constituer en passé. *La conquête de la distance temporelle*,⁸⁷ donc, ne se réalise jamais complètement dans ces œuvres, et la représentation du rêve est, du moins en partie, un signe de cet inachèvement. Malgré tous les efforts de donner une forme accomplie à la représentation des événements, le texte testimonial indique sans cesse le point où ces mêmes efforts échouent. Pour que les *faits* du passé – et d'un passé particulièrement violent tel que celui raconté par les témoins – puissent être transmis dans leur vérité, il convient d'abdiquer à toute prétention d'explication définitive, et laisser que le texte enregistre les doutes, les oscillations et les tremblements émanant d'un savoir *fantomal* et *pathique*, à l'enseigne de la hantise et de la souffrance.

Perspective littéraire.

Dans ces pages, nous avons cherché à montrer jusqu'à quel point la représentation du rêve dans un texte littéraire peut nous conduire hors du cadre d'interprétation traditionnellement choisi par la critique, à savoir la piste psychanalytique ou médicale. Certes, le discours sous-jacent à ces théories présentistes de l'histoire est encore et toujours la doctrine freudienne, surtout en ce qui concerne ses notions d'inconscient et de symptôme. Il va sans dire toutefois que les auteurs de notre corpus n'entretiennent qu'un rapport tendu – si ce n'est nul – avec l'analytique freudienne et suivent dès lors une voie alternative à la *Traumdeutung*.

Par ailleurs, Jean Bellemin-Noël notait déjà, dans son essai sur *l'inconscient du texte*, qu'il n'y a pas lieu d'interpréter un rêve onirique inséré dans une œuvre littéraire « comme un de ces rêves que les patients soumettent au déchiffrement des psychanalystes ou qu'ils interprètent eux-mêmes dans le cadre de la cure ».⁸⁸ Et cela non seulement pour des raisons d'ordre méthodologique : la différence qui sépare un récit de rêve « quotidien » d'un récit de rêve littéraire est aussi d'ordre essentialiste. Ainsi, le rêve *transcrit* dans une œuvre échappe aux *oniromancies* d'inspiration freudienne, voire aux différentes *clefs de songe*, parce qu'il possède une qualité proprement rhétorique, une spécificité étroitement littéraire. Ce n'est qu'à partir de ce postulat, qu'il sera possible d'éviter toute « interprétation prévisionnelle, de type oraculaire ».⁸⁹

87 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 30.

88 Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, [1979] 1996, p. 34.

89 *Ibid.*, p. 36.

Au cours de notre étude, nous avons cherché de nous en tenir rigoureusement à ce propos. De plus, nous avons essayé d'unir à la perspective *onirocritique*, purement textanalytique, une vision historique, et de voir donc comment les modèles typiques du genre « rêve » agissent dans les textes testimoniaux. Dans la grande majorité des cas, il s'agit de paradigmes littéraires antécédents à la théorie freudienne du songe, qui continuent toutefois d'alimenter substantiellement la littérature contemporaine : la nuit comme espace redoutable ou mélancolique, l'onirisme comme dispositif discursif et métaphorique, le couple *vielsonge*, l'inversion entre réel et irréel, pour ne citer que les principaux. En effet, si le rêve occupe une place cruciale dans ces œuvres, c'est aussi parce qu'il renoue avec une tradition littéraire séculaire, qui l'érige en élément révélateur de l'économie structurelle et idéologique du texte. Comme Norman H. Holland l'écrit, « the dream in literature always reaches toward a substratum of meaningfulness » :⁹⁰ il constitue donc souvent un motif « surfonctionnel » et « sursignifiant ».

D'une manière plus ou moins directe, les auteurs de notre corpus semblent être conscients de cette qualité proprement littéraire du rêve. Chacun suivant sa voie, ces écrivains semblent ainsi conférer au rêve une sorte de *pedigree* culturel bien défini. Ce n'est pas seulement à une nouvelle modalité d'écriture de l'histoire que vise la représentation du rêve, mais à une nouvelle modalité d'écriture *tout court*. En ce sens, l'écriture du *songe* ne peut faire abstraction d'un certain cryptage rhétorique, et les récits de rêve sont donc inévitablement pris dans un lacis intertextuel qui réactive les grands mythes de l'onirisme littéraire. En guise de conclusion, nous nous proposons à présent de parcourir ces allusions littéraires, tout en essayant d'élargir notre cadre d'analyse, et de redonner aux rêves de nos auteurs tout leur essor et leur densité problématique.

En 1986, lors d'une rencontre avec des lycéens, Primo Levi livre ses impressions quant à l'écriture littéraire et à la transcription du rêve. Il discute notamment ses récits fantastiques publiés dans le recueil intitulé *Lilít* :

Alcuni di questi racconti, devo confessarlo, sono veramente dei sogni, sogni nel senso stretto della parola, sogni notturni che – sono stati molto studiati i sogni, contengono molte cose – contengono resti diurni, ma contengono anche tracce profonde della personalità di chi sogna. Sono sogni che ho elaborato, meglio che ho potuto, per dare loro una forma trasmissibile, fruibile da parte del lettore.⁹¹

90 Norman H. Holland, *Foreword: The Literarity of Dreams, the Dreaminess of Literature*, in Carol S. Rupprecht (dir.), *The Dream and the Text. Essays on Literature and Language*, New York, State University of New York Press, 1993, pp. XVII.

91 Primo Levi cité in Luciana Costantini, Orietta Togni (dir.), *Primo Levi. « Il gusto dei contemporanei »*, Cahier n° 7, Banca Popolare Pesarese e Ravennate, 1990, p. 7. En français : « Je

Il n'y a donc aucun doute sur la qualité essentiellement littéraire – élaborée et quelque peu artificielle – des rêves de Levi. D'ailleurs, tout au long de notre recherche, nous avons pu constater jusqu'à quel point ses rêves *écrits* sont nourris de références érudites à Dante, Manzoni, Svevo. Toutefois, d'une manière sans doute indirecte, voire inconsciente, le grand modèle qui traverse en filigrane les pages oniriques de Levi est celui de Giacomo Leopardi. Pour comprendre à fond les rapports qui unissent Levi à Leopardi en référence à l'onirisme, un petit détour dans le territoire des hors-textes s'impose à nouveau.

Venons-en aux faits. En 1986, Levi envoie une lettre à Anthony Rudolf, critique, éditeur et traducteur britannique. L'échange épistolaire fait suite à leur rencontre à Londres : lors de cette visite, Rudolf offre à Levi l'une de ses plus publications les plus récentes, qui porte notamment sur la question nucléaire. Il s'agit d'un pamphlet intitulé *Byron's Darkness : Lost Summer and Nuclear Winter*, dans lequel Rudolf débat du célèbre poème anglais « I had a dream, which was not all a dream ». La lecture de ce célèbre poème suscite dans l'esprit de Primo Levi une comparaison avec un tout aussi célèbre texte lyrique : le fragment léopardien de l'« Odi, Melisso ». En effet, comme le poème byronnien, ce texte est imprégné d'une vision apocalyptique et véritablement cauchemardesque. D'ailleurs, sur le manuscrit de Leopardi, l'idylle figure avec le titre de *Il sogno*, titre maintenu par Levi lors de sa transcription épistolaire. Dans sa lettre à Rudolf, datée de mai 1986, Levi traduit en anglais le texte léopardien. Comme Rudolf le fait remarquer, il ne s'agit pas d'une traduction fidèle à l'original ; mais, en dépit de ses maladroites syntaxiques et lexicales, « it is a perfectly serviceable and accurate first draft of an eventual co-translation, by a man working in the wrong direction, namely *out of his native language* ». ⁹² Par-delà l'aspect purement linguistique, la traduction de Levi est pour le moins emblématique de l'importance que l'auteur accorde au thème onirique. En témoigne le choix du titre : Levi opte pour *Le Rêve – The Dream* – à savoir le titre original du manuscrit léopardien, qu'il substitue à celui qui figure dans la version imprimée de 1826, *Lo spavento notturno*. En voici la traduction anglaise :

l'avoue : certains de ces récits sont des rêves réels, des rêves au sens strict du terme, des rêves nocturnes qui contiennent non seulement des résidus diurnes, mais aussi des traces profondes de la personnalité du rêveur. (Les rêves ont été beaucoup étudiés, ils contiennent beaucoup de choses). Il s'agit de rêves que j'ai élaborés du mieux que j'ai pu, afin de leur donner une forme transmissible, accessible au lecteur ». [C'est nous qui traduisons].

92 Anthony Rudolf, « Darkness and Dream : Levi reads Byron and Leopardi », *The White Review*, n°1, 2011, p. 153.

The Dream (G. Leopardi, 1819).

Alektas :

Melissus, hark : I'm telling you a dream

I had last night, that comes back to my mind

By seeing now the Moon. Here : I was leaning

Out of my window which faces the meadow

Looking up in the air. All of a sudden

The Moon went loose and fell, and in its fall

It looked larger and larger when approaching,

Until it sank and crashed among the grass.

It was big as a bucket, and it spat

A mist of sparks that creaked as when you

Dip and quench in the water a live ember.

Just in that way, it lay amid the meadow

And smoulder'd slowly blackening. All around

The grass was fuming. I looked at the sky,

And I saw there a gleam, a trace, a track,

As though the Mood had left an empty niche.

Melissus :

You're right to fear. The Moon is very likely

To crash one day or other in your field !

Alektas :

Why not ? Every summer don't you see

Stars countless falling ?

Melissus :

Well, stars are so many,

That one or two the less is no great loss :

Thousands of thousands shall remain up there.

But the mood is alone. Luckily

Nobody saw it fall, except in the dream.⁹³

D'un côté, le poème dramatise une expérience autobiographique, c'est-à-dire un rêve réellement rêvé par Leopardi, selon ce qu'il écrit dans *Argomenti e abbozzi di poesie* (« Luna caduta secondo il mio sogno »).⁹⁴ De l'autre côté, il reprend un *topos* ancien et populaire, bien attesté dans les sources classiques : la chute de la lune sur la terre.

En réécrivant le *songe* léopardien, Levi semble revenir une fois de plus, quoique d'une manière indirecte, aux structures conceptuelles mobilisées par son écriture onirique. Dans le fragment poétique de Leopardi, transparaissent plusieurs motifs et figures qui apparaissent dans les rêves de Levi. En premier lieu, la transformation inopinée du *songe* en cauchemar. Comme dans les rêves de *Se questo è un uomo* et de *La tregua*, la dimension nocturne prélude à une hallucination tourmentée, qui précipite le dormeur dans la ruine d'une vision affreuse et épouvantable. La douleur, la crainte, le tourment sont paradoxalement

93 Lettre de Primo Levi à Anthony Rudolf, 20/05/1986, reproduite in Anthony Rudolf, « Darkness and Dream : Levi reads Byron and Leopardi », cit., pp. 152-153.

94 Giacomo Leopardi, *Argomenti di idilli* in *Argomenti e abbozzi di poesie*, [1819] in Id., *Poesie e prose*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1987, p. 636.

les notes principales de cette idylle : «[...]in cotal guisa, / Ch'io n'agghiacciava ; e ancor non m'assicuro ».⁹⁵ L'apocalypse rêvée par Alceta se condense dans l'image de la « nicchia », la *niche*, « l'empty niche », la place laissée vide dans le ciel par la lune. Cela peut également renvoyer à la métaphore obsédante de Levi : celle de l'*emplacement*, de la petite alcôve, du *logement* et enfin de la maison, un thème qui, comme nous le savons, occupe une place de premier plan dans ses récits de rêve.

Un deuxième point à souligner est l'idée des effets durables du rêve : à l'issue du sommeil, le poète est encore tourmenté par le souvenir de son cauchemar (« e ancora non m'assicuro »). De cette manière, le texte met en œuvre une sorte de coessentialité émotionnelle entre réel et rêve, un trait qui caractérise également les narrations oniriques de Levi. C'est précisément cette continuité entre les pôles de la vision et de l'actualité, qui produit l'angoisse, génératrice d'un état d'incertitude perpétuelle quant à la *réalité* de l'univers externe.

D'ailleurs, le poème léopardien est aussi une parabole sur le caractère éphémère et illusoire de la vie. Levi hérite cette perspective idéologique à la fois de Leopardi et de la tradition des moralistes classiques : pour l'auteur de *Se questo è un uomo*, la vie n'est en effet qu'un rêve, un théâtre factice perpétuellement sur le point de se dissoudre et de révéler sa face cachée, ténébreuse et menaçante. Le mouvement à retenir est donc celui qui conduit le rêve à se changer en cauchemar, comme dans la page finale de *La tregua* : ce que Levi nous offre dans ce jeu de reflets oniriques, c'est donc la clé de sa morale stoïque, tragique et antifinaliste. En ce sens, comme chez Leopardi, le rêve devient l'une des figures principales de la caducité.

Aussi, peut-être pourrait-on dire de Levi ce qu'Ungaretti écrit de Leopardi : « I momenti lirici di tono più alto sono in Leopardi metamorfosi di ricordo in sogno ».⁹⁶ Comme dans les textes de Leopardi, dans les romans de Levi, un dramatisme et un lyrisme particuliers caractérisent les scènes de rêve. Dans l'un comme dans l'autre cas, de plus, le rêve se trouve en communication directe avec le souvenir, et coïncide la plupart des fois avec « uno stato violento della psiche ».⁹⁷

Dans un fragment en prose daté de décembre 1820, Leopardi condensait ses réflexions autour de la *mise en texte* d'un *songe* : ce qui est en jeu dans ce court extrait, c'est la

95 Id., *Frammenti XXXVII*, vv. 19-20, *Ibid*, p. 136.

96 Giuseppe Ungaretti, *L'infinito e il sogno [1946-1947]*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, édition dirigée par Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p. 979. « Les épisodes lyriques les plus prononcés coïncident chez Leopardi avec des métamorphoses du souvenir en rêve ». [C'est nous qui traduisons].

97 Antonella Del Gatto, «Come un barlume, o un'orma»: *il sogno di Leopardi*, in Natascia Tonelli (dir.), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Pisa, Pacini, 2008, p. 110. En français : « un état violent de la psyché ». [C'est nous qui traduisons].

définition d'une sorte de micro-poétique de l'écriture de rêve. Sous forme de conseils, une règle d'écriture est donc proposée par le poète, qui met au centre de sa réflexion les thèmes de la mort et de la douleur :

Se tu devi poetando fingere un sogno, dove tu o altri veda un defunto amato, massime poco dopo la sua morte, fa che il sognante si sforzi di mostrargli il dolore che ha provato per la sua disgrazia. Così accade vegliando, che ci tormenta il desiderio di far conoscere all'oggetto amato il nostro dolore; la disperazione di non poterlo; e lo spasimo di non averglielo mostrato abbastanza in vita. Così accade sognando, che quell'oggetto ci par vivo bensì, ma come in uno stato violento. [...] ⁹⁸

En guise de commentaire à un autre poème intitulé *Il sogno*, ce fragment s'avère illuminant pour la genèse et l'économie générale de nombreux autres textes léopardiens. Aussi, toutes proportions gardées, les thèmes qui orientent la petite note poétique se retrouvent, d'une manière sans doute moins évidente mais tout aussi efficace, dans les scénarios de rêve décrits par Levi. Dans l'un comme l'autre cas, à partir d'une situation onirique, le poète-écrivain enregistre une sorte de dissonance, de décalage et de glissement, qui résultent de l'impossible accord entre présence et absence de l'objet évoqué. Pour Ungaretti, lecteur et interprète de Leopardi, c'est essentiellement ce manque de conciliation, cet « état violent » de la psyché, qui constitue « la ragione stessa della sua poesia ». ⁹⁹ En un certain sens, on retrouve chez Levi la dissonance textuelle et idéologique qui animait déjà l'écriture onirique de Leopardi : l'élaboration scripturale du rêve est tout imprégnée de douleur et d'un apaisement à jamais inaccessible. Le plan propre de l'onirique, c'est donc l'effet que produit sur le poète-rêveur l'intuition d'une perte éternelle, d'une « somma sventura ». ¹⁰⁰ Véhicule de la souffrance, le rêve littéraire devient ainsi l'espace où se dissout toute prétention à comprendre rationnellement. Lieu extérieur au rationalisme, le *songe* permet plutôt l'éclosion d'une intelligence *affettive*, relationnelle, dominée par les figures morales de la tendresse et de la pitié : « ma noi non lo comprendiamo bene allora, perché non sappiamo accordare la sua morte con la sua presenza. Ma gli parliamo piangendo, con dolore, e la sua vista e il suo colloquio c'intenerisce, e impietosisce, come di persona che soffre, e non sappiamo, se non confusamente, che cosa ». ¹⁰¹

98 Giacomo Leopardi, *Del fingere poetando un sogno*, in Id., *Argomenti e abbozzi di poesie*, cit., p. 641. C'est notamment le critique Francesco Flora qui a choisi le titre du fragment, dans son édition des œuvres léopardiennes de 1940.

99 Giuseppe Ungaretti, *L'infinito e il sogno [1946-1947]*, cit., p. 976. En français : « La raison d'être de sa poésie ». [C'est nous qui traduisons].

100 Giacomo Leopardi, *Del fingere poetando un sogno*, cit., p. 641.

101 *Ibid.*

Force est de constater l'importance capitale qu'accorde Levi – notamment au cours des dernières années de sa vie – au thème onirique. Peut-être faudra-t-il y voir aussi une expression de son idéologie d'écrivain-scientifique, perpétuellement tiraillé entre devoir poétique et mission documentaire. Écrire l'onirisme équivaut chez Levi à mettre à jour cette lutte secrète qui oppose éternellement principe rationnel et principe irrationnel. Représenter le rêve équivaut à introduire une dissonance dans l'œuvre écrite, laquelle met en lumière les deux faces d'une même médaille, celle de Levi l'intellectuel : esprit scientifique et humanisme tragique.

Remonter aux sources utilisées – consciemment ou pas – par un écrivain dans son élaboration scripturale du rêve n'est pas toujours chose simple. De même que pour Levi, il sera particulièrement nécessaire pour Delbo de faire référence à un hors-corpus, ainsi qu'à une série de textes et de documents inédits. À partir des documents d'archives et des notations critiques, nous essayerons d'identifier le *modus operandi* de Delbo quant au traitement du rêve littéraire. Comme nous l'avons suggéré dans les pages précédentes, l'allusion constante de l'auteure aux figures du rêve et de l'onirisme peut à bien des égards être considérée comme un reflet de sa formation théâtrale. Notre objectif consistera à dégager la charge esthétique de sa conception de l'écriture-rêve.

En général, par son dialogisme, sa rhétorique fantomale, son questionnement constant des plans du réel et de l'irréel, la trilogie d'*Auschwitz* a été rapprochée d'un véritable « théâtre spectral » : selon Catherine Coquio, dans les livres de Delbo, le monde du camp « est ressuscité jusqu'à l'hallucination, par une parole rythmée qui semble jouer le jeu alterné du récit épique, du poème lyrique et de la tragédie antique ». ¹⁰² Suivant cette vulgate critique, les différents éléments oniriques du récit delbotien relèveraient, en effet, de caractéristiques énonciatives et pragmatiques d'un macro-genre précis : la tradition du théâtre onirique telle qu'elle s'est définie, en particulier, au tournant du XIX^{ème} siècle. Delbo renouerait ainsi avec une tradition d'écriture dramaturgique antinaturaliste, qui trouve dans le *Songé* de Strindberg son expression la plus aboutie. Et en effet, de même que chez Strindberg, les « jeux de rêve » sont convoqués par Delbo « dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter ». ¹⁰³ Articulé dans le modèle proposé par ce nouveau théâtre, le mode onirique s'engagerait alors à mettre en mots une réalité qui resterait autrement indicible, insaisissable. On pourrait appliquer aux œuvres de Delbo cette phrase d'Artaud qui renvoie à sa mise en scène du *Songé* strindbergien : par le truchement du rêve, l'auteure entend réintroduire dans ses textes le sens « non pas de la vie, mais d'une

102 Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 260.

103 Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 59.

certaine *vérité* sise au plus profond de l'esprit. Entre la vie réelle et la vie du rêve il existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes », ¹⁰⁴ qui constituent précisément cette vérité lyrique, théâtrale, profondément anti-historiographique que Delbo tente de ressusciter.

La dramaturgie onirique de Delbo se traduirait ainsi en un besoin éthique, en faisant du récit testimonial le siège d'une connaissance intime, affective, radicalement différente du savoir neutre ou objectif produit par les archives et l'historiographie. À travers l'écriture du rêve, Delbo veut produire un nouvel entendement et une nouvelle écriture de l'histoire : excédant les *faits*, sa tâche testimoniale coïncide plutôt avec une dramaturgie vigoureusement antimimétique, qui puise ses références dans le domaine du spectral et du psychique.

Dans cette reconfiguration de l'écriture dans une direction à la fois onirique et dramatique, l'intermédiation de Louis Jovet joue sans doute un rôle de premier plan. Delbo fut l'assistante de Jovet entre 1937 et 1941 ; en qualité de sténodactylographe, elle suit les Cours que Jovet donne au Conservatoire, dont sont issus les ouvrages *Molière et la Comédie Classique* et *La Tragédie Classique et le Théâtre du XIX^{ème} siècle*. Comme Douzou et Dufiet le rappellent, « la nature du lien entre Delbo et Jovet conserve, encore aujourd'hui, une part d'inconnu ». ¹⁰⁵ Certes, il s'agit d'une relation professionnelle, mais aussi amicale, intellectuelle et artistique : l'intensité de leurs rapports transparait d'ailleurs d'une façon évidente dans chacune des lettres conservées dans les fonds Delbo et Jovet de la Bibliothèque Nationale de France. L'ensemble des archives permet d'éclairer d'un jour nouveau la relation qui unissait les deux artistes, mais surtout d'évaluer sous un nouvel angle l'évolution de l'esthétique delbotienne. À travers les documents d'archives, il est possible d'avancer une hypothèse sur la prépondérance du rêve dans *Auschwitz et après* : dans le développement de cette rhétorique onirique, la tutelle intellectuelle de Jovet eut très probablement un effet non négligeable.

Comme les critiques l'ont souvent remarqué, l'écriture littéraire prend chez Delbo une tournure évidemment dramaturgique. Le devoir testimonial ne peut que surgir, chez l'auteure d'*Auschwitz et après*, à travers une réélaboration langagière puissamment transgénérique, à la fois théâtrale et lyrique. D'autre part, un lien se tisse, de façon sans doute implicite mais non moins évidente pour autant, entre *théâtralisation* et *onirisation* de l'écriture. Tout au long de l'œuvre de Delbo, il est possible donc d'assister une assimilation fréquente du théâtre au rêve. Cela équivaut enfin, dans le cas de Delbo, à établir une ressemblance essentielle entre *écriture* et *onirisme*. Or, cette analogie se retrouve encore dans

104 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, Vol. II., p. 79. [Nous soulignons].

105 Catherine Douzou, Jean-Paul Dufiet, « Une écriture à dire » in Id., *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, Labirinti, Università degli Studi di Trento, 2016, p. 15.

l'œuvre théorique de Jovet. Au cours de ses leçons, le mentor de Delbo insiste sur le lien qui unit l'art théâtral à la dimension onirique. Aussi, les figures du rêve reviennent de façon récurrente dans ses écrits, dans un répertoire de formes qui va de la notation biographique – la transcription d'un rêve rêvé *sur le vif* – à l'analyse théorique.

Ainsi, pour le professeur du Conservatoire, le théâtre est en tout point assimilable à un rêve, car il impose une transformation de la vie intérieure et un état de « vacance » de la conscience. Dans une leçon datée de 1943, Jovet compare ouvertement l'art dramatique à un « sommeil », qui offre au spectateur un « rêve non traduit ». ¹⁰⁶ En 1940, il affirme encore que faire du théâtre équivaut à « se défaire dans le rêve » : ¹⁰⁷ en général, l'idée qui sous-tend la pensée jovetienne est que le théâtre constitue une suspension du réel, une mise entre parenthèses du quotidien. C'est précisément cette idée de théâtre comme « fugue durable », comme « escapade à la vie quotidienne », ¹⁰⁸ qui apparaît également dans la trilogie de Delbo, en particulier lorsqu'il s'agit de décrire la mise en scène dans le camp du *Malade imaginaire*. Comme pour Jovet, faire du théâtre signifie pour Delbo « faire une déclaration d'absence ou de vacances ». ¹⁰⁹ Ce n'est que par la voie de l'imagination – une imagination qui est sans cesse menacée d'extinction – que les prisonnières du camp retrouvent, chez Delbo, le sens de leur vie.

De plus, comme chez Jovet, le théâtre et le rêve restent dans la trilogie le véhicules privilégiés pour rétablir un lien entre les parties et la totalité d'un groupe humain (en l'occurrence, celui des rescapées du camp). Pendant le sommeil, ainsi que dans l'épisode de Molière, la communauté se retrouve chez Delbo. En racontant son expérience de survivante, Mado dit : « La nuit [...] je retrouve les autres ». ¹¹⁰ Aussi, la mise en scène de la pièce de Molière devient, au camp d'Auschwitz, l'occasion pour « revenir vivre ensemble » : « C'est magnifique parce que chacune, avec humilité, joue la pièce sans songer à se mettre en valeur dans son rôle ». ¹¹¹ L'imaginaire – dans ses formes spirituelles ou esthétiques – est l'un des moyens pour restaurer le sens de la collectivité. Dans une « Lettre à l'acteur » qui date de 1940, Jovet écrivait : « Rassemblent pour le rêve, communauté, collectivité qui s'obtient par le rêve. Une belle pièce, c'est aussi une *grande réconciliation* entre [...] les hommes ». ¹¹²

106 Louis Jovet, « Sommeil du théâtre » [Colombie, 1943] in *Interrogations sur le théâtre* in Id., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 32.

107 Id., « Se séparer du tel quel » [1940] in Id., *Le comédien désincarné*, cit., p. 40.

108 Id., « Sur les questions de théâtre » [5 juin 1946], *Interrogations sur le théâtre*, in Id., *Le comédien désincarné*, cit., p. 32.

109 *Ibid.*

110 Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, cit., p. 54.

111 Id., *Une connaissance inutile*, cit., p. 93.

112 Louis Jovet, « Lettre à l'acteur » [27 septembre 1940 – 19 décembre 1940] in

Au-delà de ces deux motifs principaux, une constellation de thèmes mineurs unissent le théoricien de théâtre Jovet et l'écrivain-témoin Delbo. Citons entre autres la définition du personnage théâtral comme « ombre » ou « fantôme »,¹¹³ et la caractérisation du *songe* comme espace spécialement dominé par la silence et l'absence de tout bruit : « Tout le bruit que je tâchais de faire ne produisait aucun son et se changeait en silence; c'est le silence qui m'a réveillé »,¹¹⁴ écrit Jovet à la fin d'un récit de rêve.

En général, comme c'est le cas pour Levi, Delbo semble priver le rêve de toute détermination étroitement psychologique, au profit d'une configuration plutôt littéraire/esthétique. En cela, c'est encore l'influence de Jovet que l'on peut aisément reconnaître. Si le rêve et l'imagination ont une valeur cruciale pour le metteur en scène, c'est qu'ils possèdent en effet une qualité métaphysique, transcendante et existentielle. Se basant sur la tradition romantique, qui fait du rêve l'expression d'une vérité fondamentale et primitive, Jovet considère « les mythes, les rêves et la poésie » comme révélateurs de la vraie nature humaine. Dans un cours de 1946, Jovet revient à plusieurs reprises sur ce thème, en soulignant la puissance instituante de « l'irréel » :

Insister sur cette nécessité profonde chez l'homme de l'imagination, de l'état imaginaire.

[...]

L'état imaginaire est constant chez l'homme; c'est la nature même de l'homme.

C'est d'abord la *fuite de sa propre vie comme compensation à sa vie réelle. La vie est chose imparfaite* que nous complétons par l'imaginaire.

Donc:

- 1) fuite devant le réel, naissance de l'imaginaire,
- 2) adhésion à cette irréalité, jusqu'à en faire une réalité véritable,
- 3) irréalité *supérieure* à la réalité, miracle du théâtre.

Là s'inscrit la vie dramatique proprement dite, vie infiniment supérieure à toute autre.

Divagations du comédien – le personnage de théâtre in Id., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 121.

113 *Ibid.*, pp. 115ss.

114 Louis Jovet, « 1er novembre. La Habana. Toussaint » [La Havane, 1943], *Ibid.*, p. 104.

[...]

Par une curieuse coïncidence, tout ce qui certain au théâtre est de l'INCERTAIN, de l'imaginaire.

Tout n'est que représentation, apparence, irréel, fantasme.

La base du théâtre est l'imaginaire.¹¹⁵

Tout est de l'imaginaire, par conséquent du spirituel, du surnaturel.

Au vu de la place prépondérante du thème de l'imagination chez Delbo, on ne saurait exclure la possibilité qu'elle ait été inspirée par son ancien maître. Les thèmes du rêve, du théâtre et de l'imaginaire sont en effet trop récurrents pour ne pas éveiller le soupçon d'une influence directe. De plus, ce que les deux artistes semblent partager, c'est l'idée du rêve et de l'imagination comme seule « vie véritable ». Citant tant Novalis que Giraudoux, Jouvet réaffirme la croyance romantique que le rêve constitue une forme plus proche de la vérité que ne l'est le réel. On retrouve chez Jouvet tous les éléments propres à l'esthétique romantique du *songe* : au théâtre, ainsi que dans le rêve, une vie « souveraine » se fait jour, qui permet à l'homme d'accéder à un plan de vérité supérieur. « Tout peut se comprendre » dans le rêve, car la « vie imaginaire est probablement la seule vie véritable et authentique de notre existence ».¹¹⁶

Jouvet assigne donc au rêve et à l'imagination des pouvoirs révélateurs, existentiels, métaphysiques. Entrer dans le théâtre, c'est-à-dire dans le rêve, c'est pour lui « être en disponibilité pour la poésie, l'esprit, la cosmogonie et la métaphysique ».¹¹⁷ Par l'intermédiation de Jouvet, les rêves *écrits* acquièrent également chez Delbo des capacités de clairvoyance et d'anticipation. Nous l'avons vu : dans la trilogie d'*Auschwitz*, la possibilité de regagner un état de bien-être est étroitement liée aux facultés d'abstraction, d'imagination et de rêve. C'est en ce sens que Delbo, sans recourir à aucune *clef des songes*, restitue aux épisodes oniriques une ampleur et une résonance véritablement existentielles.

Il suffit d'ailleurs d'examiner les archives pour se rendre compte qu'une ligne directe relie ces deux artistes avec la tradition romantique du *songe*. Conservée dans le fonds Delbo, une « note de lecture »¹¹⁸ s'avère, à ce propos, particulièrement précieuse : il s'agit d'un texte

115 Id., « On fuit sa vie » [1946, date incertaine] in *Les Actes du théâtre* in Id., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 263.

116 Id., « Une des particularités du théâtre », *Ibid.*, p. 255.

117 Id., « Sur les questions de théâtre » [5 juin 1946] in *Interrogations sur le théâtre* in Id., *Le comédien désincarné*, cit., p. 32.

118 Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (46), « L'âme romantique et le rêve » : *note de*

tapuscrit qui reproduit exactement, matériellement, une bonne partie du livre de Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*. La note est formée par plusieurs dossiers, dont les pages sont numérotées à l'exception de la première. L'ensemble correspond, en substance, à un montage de citations tirées de l'ouvrage célèbre de Béguin, entièrement consacré au thème du rêve. Nous n'avons aucune indication quant à la date de la transcription ou à sa destination finale. Le dossier intègre cependant la section du fonds consacrée au travail de Delbo comme secrétaire de Jouvet : on peut donc raisonnablement supposer que la note de lecture a été réalisée en vue d'une des leçons du grand metteur en scène au Conservatoire d'art dramatique. Delbo a dû donc lire, relire, transcrire des pages et des pages ayant comme sujet principal le rêve : elle reprend des passages entiers du livre de Béguin, en réécrivant de sa main toutes les analyses du grand critique suisse sur les auteurs du Romantisme allemand et français (Lichtenberg, Moritz, Hamann, Herder, Goethe, Carus, Holderlin, Novalis, Tieck, Brentano, Kleis, Maurice de Guérin, Nerval, pour ne citer que les principaux). Comme nous le savons, dans l'essai de Béguin, l'accent est surtout mis sur la dimension existentielle, cosmogonique, anti-individuelle du rêve à l'âge romantique. Publiant son essai dans les années 1930, Béguin s'inscrit dans ce courant de pensée qui veut « dépsychologiser » le rêve : comme Binswanger, tous ses efforts se dirigent vers une redécouverte de la tradition romantique, de son anthropologie de l'imaginaire, de sa métaphysique et de son esthétique du sublime. Ainsi, l'influence de l'ouvrage de Béguin sur Delbo est plus qu'une supposition : ce qui apparaît dans l'œuvre delbotienne, du moins en partie, c'est la trace indirecte des poètes romantiques.

La représentation du rêve plonge ainsi ses racines dans le passé. Et pourtant, la reprise d'un modèle ancien de « rêve littéraire » se joint, dans le cas de Delbo, à un projet d'écriture authentiquement révolutionnaire. En effet, la réflexion sur le thème onirique fait aussi écho au grand problème de la *vérité* testimoniale, problème central dans toute l'œuvre de Delbo. Comme on l'a vu, ce que la trilogie delbotienne veut montrer, c'est que la vérité qu'il faut donner à voir n'est pas la vérité événementielle, mais bien une vérité esthétique, affective, qui emprunte au langage de la poésie et aux instruments de l'imagination. Cette idée quelque peu aporétique de vérité n'est pas sans rappeler certaines affirmations de Jouvet, pour qui « on possède la vérité pour autant qu'on la vit, qu'on l'invente et la réinvente inlassablement ».¹¹⁹ Si le témoignage de Delbo se distingue si nettement du témoignage historique rivé à l'exactitude des faits, c'est qu'il reconnaît au *songe* un pouvoir instituant et constructeur : ce n'est qu'à travers ces détours imaginatifs que l'on atteint à une vérité quelque peu valable, transmissible voire bénéfique. L'héritage de Jouvet et Béguin, c'est la

lecture : avec des citations tirées du texte de Béguin.

119 Louis Jouvet, « Intuition » [20 août 1936 – 26 novembre 1939] in *Tradition* in Id., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 236.

capacité de l'imagination à dépasser, transcender la réalité, sans pour autant la trahir. À Delbo s'applique bien l'observation du critique suisse sur le romancier allemand Achim von Arnim : dans ses œuvres, Delbo « conclut à la supériorité de la vérité poétique sur celle de l'histoire ». ¹²⁰

S'il faut trouver un modèle pour l'onirisme de Semprún – en plus de ses allusions aux univers littéraires et philosophiques d'Unamuno, Blanchot, Lévinas –, on désignera sans doute l'écrivain et ethnographe Michel Leiris. À plus d'une occasion, Semprún s'est déclaré un lecteur assidu de l'œuvre de Leiris, en soulignant l'importance que revêtait pour lui, écrivain d'autofiction, le projet autobiographique de l'auteur de *L'Âge d'homme*. En 1996, lors d'une soutenance de thèse à l'Université Paul Valéry, Semprún raconte : « En 1939, à peine de seize ans, j'ai découvert le français avec *Paludes* et *L'Âge d'homme*, depuis lors devenu une référence, une référence mythologique. [...] J'ai été sensible – car mon travail littéraire exprime un refus et un besoin de l'autobiographie – à la volonté systématique, cruelle, impitoyable de Leiris dans son entreprise autobiographique [...] ». ¹²¹ Le récit de Leiris est d'ailleurs le prototype explicite du deuxième roman concentrationnaire de Semprún, *L'évanouissement*, dans lequel le protagoniste Manuel, suite à une perte de mémoire, tente de reconstruire rétrospectivement son passé, étape par étape. Quand Jean-Marie Soutou incite Manuel à « tout dire, tout raconter, [à] témoigner », le jeune ex-déporté affirme : « J'ai envie d'écrire *L'Âge d'homme* ». ¹²² Et en effet, éludant la chronologie au profit de la thématique, le procédé narratif du roman suit de près la structure offerte par *L'Âge d'homme* de Leiris.

Nous connaissons les rapports étroits qui unissent, du moins jusqu'en 1929, entre Leiris et les surréalistes. D'ailleurs, son « petit livre » – le récit autobiographique publié en 1939 – en porte encore des traces évidentes. Issu d'une cure psychanalytique, *L'Âge d'homme* confère une grande importance à l'univers onirique, qui fascinera Leiris tout au long de sa vie. Comme les critiques l'ont souvent noté, dans son traitement du rêve, Leiris se révèle à la fois très proche et très éloigné des surréalistes. D'un côté, il transcrit méticuleusement tous ses rêves à partir des années 1920, considérant le *songe* – d'une manière assez classique – comme la voie privilégiée pour l'inconscient. D'un autre côté, le rêve semble susciter chez lui des préoccupations moins psychologiques que franchement

120 La phrase est tirée de l'ouvrage de Béguin, *L'Âme romantique*, transcrite par Delbo dans sa « note de lecture », Fonds Charlotte Delbo, 4-COL-208 (46), page 2 du dossier consacré à Achim von Arnim.

121 Extraits de l'intervention de Jorge Semprún, membre du jury, le 22 mars 1996 à l'Université Paul Valéry de Montpellier lors de la soutenance de la thèse de Annie Maïllis, intitulée *La Tauromachie et ses miroirs dans l'œuvre de Michel Leiris*, repris in *Avant-Propos* in Annie Maïllis, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9.

122 Jorge Semprún, *L'évanouissement* [1967] in Id., *Le fer rouge de la mémoire*, cit., p. 250.

littéraires, en raison sans doute de son projet de réorganisation scripturale du moi. Ainsi, pour lui, « le rêve semble moins [...] un moyen de faire affleurer l'inconscient dans l'écriture que de redéfinir la nature des rapports entre le moi et le monde, et permettre l'éclosion de courants ». ¹²³ En parlant du célèbre groupe de la rue Blomet, bien des années après la fin du surréalisme, Leiris se penche notamment sur la question des rêves, adoptant la double perspective du « langage » et de « la métaphysique » : « à cette époque [...] je me bornais à miser sur la manipulation du langage et sur mes rêves de la nuit pour obtenir je ne sais quelle révélation métaphysique qui, momentanément du moins, m'aurait arraché à mes tourments ». ¹²⁴ Cela témoigne d'ailleurs de la haute valeur que Leiris accorde à la littérature : tant les rêves que le langage – et dans une mesure encore plus grande, les rêves reconfigurés par le langage – possèdent pour Leiris un pouvoir oraculaire, initiatique, et peuvent ainsi révéler l'homme à lui-même. Mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est l'étrange concordance qui existe entre écriture de rêve et écriture de vie chez l'auteur de *L'Âge d'homme*, un élément qui se retrouve, d'une manière sans doute moins évidente mais tout aussi féconde, dans les œuvres sempruniennes. Dans l'un comme dans l'autre cas, en effet, la transcription/réécriture de l'onirique fraye le chemin pour recentrer sous un angle nouveau la question autobiographique. Leiris se sert ainsi de « la valeur poétique attachée aux rêves » ¹²⁵ pour ouvrir un espace particulier tant à la littérature qu'au soi. Les épisodes oniriques correspondent à l'une de ses facettes multiples qui composent, sous la plume de l'écrivain, le « photo-montage » ¹²⁶ de sa personnalité. L'entreprise autobiographique de Leiris s'appuie ainsi sur une nouvelle prise en considération du rêve, tant comme matériel psychologique que créatif et proprement littéraire. Sans doute faudra-t-il citer à ce sujet Philippe Lejeune, qui a remarqué à juste titre l'innovation que représente l'introduction du rêve dans un genre tel que l'autobiographie :

Le récit de rêve réconcilie de manière très élégante la sincérité la plus scrupuleuse et la descente la plus profonde qu'on puisse imaginer dans l'imaginaire. Toute cette partie souterraine inaccessible au récit autobiographique traditionnel, le récit de rêve permet de l'intégrer à l'autobiographie sans rompre le pacte de sincérité et d'exactitude, d'unir dans un même texte le fantasme et l'authenticité. ¹²⁷

123 Xavier Garnier, « Michel Leiris ou l'écriture au risque du style », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 241.

124 Michel Leiris, « 45, rue Blomet », *Revue de Musicologie*, n° 1-2, *Les fantaisies du voyageurs*, 1982, p. 61.

125 Id., *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 15.

126 *Ibid.*, p. 19.

127 Philippe Lejeune, *Lire Leiris*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 92.

Au-delà de son souci d'exactitude, l'autoconfession pour ainsi dire augustinienne ou rousseauiste s'ouvre – tant dans le cas de Leiris que dans le cas de Semprún – à l'espace de l'imaginaire, c'est-à-dire au terrain de la non correspondance entre vérité et réel, entre actualité et virtualité. Un écart se creuse entre les deux plans du réel et du fictif, qui fait ainsi ressortir, dans l'entreprise testimoniale, la puissance du fictif. Si dans l'œuvre de Semprún un état de tremblement identitaire apparaît ininterrompu, et insinue le soupçon quant à la correspondance du sujet avec lui-même, du réel avec le vrai, c'est aussi parce que l'auteur franco-espagnol fait explicitement référence au modèle d'autobiographie « imparfaite » de Leiris : ainsi, la forme documentaire du témoignage et de la confession bascule d'emblée du côté de l'imaginaire, du fantasme et de la vision. Pour Semprún, ainsi que pour Leiris, le précepte qui guide le genre du témoignage (dire « toute la vérité ») se heurte forcément aux apories de l'écriture et d'un vide existentiel souverain : « Il ne peut, tout compte fait, s'agir que d'écrire pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la part la plus lucide de nous-mêmes, le lieu où bée cet incommensurable abîme ». ¹²⁸ À travers les rêves, l'écriture autobiographique, tant chez Leiris que chez Semprún, touche ainsi aux limites de son entreprise objectiviste, et se trouve plutôt reconduite à la menace d'un effondrement et d'une crise. Ainsi, la particularité de l'onirisme de Semprún est d'ouvrir, comme pour le cas de Leiris, l'espace du récit du moi, sans pour autant se limiter aux impératifs d'identification propres aux écritures de la confession. Loin de réaliser l'idéal d'une transparence de soi à soi, le projet autofictif de Semprún, nourri de l'exemple de Leiris, entend plutôt déboucher sur la reconnaissance d'une non-correspondance entre réalité et vérité, où toute illusion identitaire s'évanouit, laissant plutôt surgir le « fantasme », l'Autrui, et le soupçon constant dans l'irréalité foncière du monde et du temporel. De ce point de vue, l'onirique revêt chez Semprún le même rôle que chez Leiris : comme le dit Lejeune, il permet de faire émigrer le pacte autobiographique traditionnel vers l'invention, conférant ainsi au texte testimonial un caractère romanesque et fictionnel indéniable.

À l'issue de cette analyse, nous ne pourrions plus nier le caractère sophistiqué, empathique, livresque au sens littéral du terme, du rêve *écrit* par nos trois auteurs. Loin de s'épuiser au seul niveau d'une analytique *a posteriori*, l'écriture du rêve suit, dans la littérature de témoignage, des parcours variables et sinueux, et peut ainsi se perdre dans une myriade de suggestions différentes. En effet, l'objectif qui nous a guidée jusqu'à ce point a été d'éclairer, mieux qu'une interprétation étroitement psychologue ne le fait, le caractère composite du rêve littéraire. Ces *songes* écrits semblent ainsi posséder l'étrange qualité de faire résonner, tout au long des divers récits, les enjeux principaux que se pose l'écriture,

éclairant d'un jour nouveau les dimensions rhétoriques, sémantiques, philosophiques de l'œuvre littéraire. Ce n'est qu'à travers une exégèse minutieuse, s'inspirant d'une approche pluridisciplinaire et kaléidoscopique, que le rêve littéraire acquiert toute son expression, toute sa raison d'être au sein de l'œuvre : non pas donc comme un élément dissocié d'un contexte, mais comme l'une des pièces essentielles d'un puzzle, riche et complexe, dont il ne faudra jamais perdre de vue l'agencement de toutes les pièces.

Épilogue

- *Considérations passagères sur les rêves dans la littérature de témoignage.*

ÉPILOGUE

Wahrscheinlich sind es verschüttete Erinnerungen, die die eigenartige Überwirklichkeit dessen erzeugen, was man im Traum sieht. Vielleicht ist es aber auch etwas anderes, etwas Nebel- und Schleierhaftes, durch das hindurch, paradoxerweise, im Traum alles viel klarer erscheint.

W.G. SEBALD

Tako, sasvim neočekivano i nepredviđeno, ova istorija, ova skaska, postaje sve više istorija mog oca, istorija genijalnog Eduarda Sama. Njegovo odsustvo, njegovo mesečarstvo, njegovo misionarstvo, sve pojmovi lišeni zemnog i, ako hoćete, pripovedačkog konteksta, materija krhka poput snova, obeležena pre svega svojim primordijalnim negativnim svojstvima, sve to postaje nejo gusto, teško tkanje, materija sasvim nepoznate specifične težine.

D. Kiš

Dans une monographie critique des années 1970, le critique américain Victor Brombert avait préconisé une sorte de révolution de l'imaginaire carcéral, révolution qui en effet apparaît de façon évidente dans la littérature des témoins. Au terme d'un parcours fertile et suggestif, Brombert notait combien la thématique récurrente du *felix carcer*, de la « prison heureuse », qui semblait pouvoir articuler au XIX^{ème} siècle les modes d'une quête identitaire et une forme générale de construction narrative, a soudainement disparu dans la littérature du second après-guerre. Le lien qui avait uni jusqu'alors le thème des limites (déclinée sous ses différentes formes – cloison, parois, murs, cachots, chambres, cellules) aux grands thèmes de la rêverie et du rêve se trouvait ainsi subverti par la recrudescence du conflit mondial et des totalitarismes européens :

Devant la réalité concentrationnaire, les problèmes moraux cessent d'être confortablement théoriques. Pas d'innocence dans l'écriture ; pas de refuge possible dans la cellule privée. [...]

Jean Cayrol, méditant sur les camps de concentration et les rêves du prisonnier, projette cette inquiétude sur l'avenir. « Je pense avec effroi aux raffinements qui pourront être apportés aux prochains camps de concentration et à leurs formes encore plus singulières, où l'on pourra *enlever à l'homme le don même de la souffrance...* ».¹ Peut-

être est-ce là ce qui nous sépare le plus de notre héritage romantique : le rêve d'une prison heureuse a du mal à survivre dans un monde de colonies pénitentiaires et de camps d'extermination, monde qui nous fait soupçonner que même notre souffrance ne pourra plus être notre refuge.²

Citant une fois encore Cayrol – notamment le célèbre article sur la littérature lazaréenne –, Brombert concluait son essai sur une note sombre : à l'époque contemporaine, le couple sémantique « cachot-rêve » – binôme qui correspondait à une thématique obsédante dans l'imaginaire occidental – s'avérait tout d'un coup anachronique. Face aux tragédies de l'Âge des extrêmes, les modes qui avaient organisé, en littérature comme ailleurs, l'imagerie carcérale révèlent à l'improviste leurs défaillances, et le modèle de la clôture protectrice, thème privilégié du siècle romantique, est soudainement remis en question. Symbole sotériologique, espace de « douceurs » incroyables et d'élans profonds de nature poétique et mystique, la prison correspond en effet d'après Brombert à un espace fortement connoté par la littérature, comme en témoigne la plume de nombreux écrivains – de Pascal à Dostoïevski, de Kafka à Stendhal. Fait plus important encore, le cachot privé serait le lieu où se matérialisent, dans les textes de ces différents créateurs, une doctrine et des pratiques particulières de transcendance : « les textes les plus divers confirment ce lien entre la descente en soi du prisonnier et la recherche d'une vérité intime, d'une identité primitive définissable ».³ Or, ce qu'il est important de souligner ici, c'est le rapprochement sémantique entre rêve et prison d'une part et l'ambiguïté foncière que celui-ci revêt dans le contexte des littératures post-concentrationnaires d'autre part. La thèse finale du critique américain est en effet la suivante : après la guerre, après les camps d'extermination, la valorisation métaphorique de la cellule devient, aux yeux du poète-romancier, « difficile, sinon scandaleuse ».⁴ Dans la littérature du XX^{ème} siècle, « le pénitencier collectif remplace la cellule de l'individualisme »⁵ et, par conséquent, toute poésie de l'aventure spirituelle devient inaccessible à l'écrivain. Les entreprises d'avalissement et le génocide supplantent les thèmes romantiques du lyrisme cellulaire et de l'évasion mentale nocturne. Dans un monde où tout individualisme se trouve tout à coup corrompu, l'emprisonnement n'est plus, comme dans les œuvres d'un Hugo, la condition *sine qua non* à l'intimité de l'homme, à son véritable « soi », et la prison n'apparaît donc plus comme le lieu de la liberté intérieure, « le symbole même de l'immensité de la rêverie tranquille, de la méditation

2 Victor Brombert, *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975, p. 195 et p. 210. La citation de Cayrol est tirée de *Lazare parmi nous*, La Baconnière, Éditions du Seuil, 1950, p. 28.

3 Victor Brombert, *La prison romantique*, cit., p. 16.

4 *Ibid.*, p. 177.

5 *Ibid.*, p. 181.

des âmes profondes ».⁶ Pour Brombert, dans la littérature concentrationnaire le rapport entre prison-châtiment et vocation imaginative se trouve en substance perturbé et partant, l'écrivain-témoin privé de sa faculté de rêver.

D'un certain point de vue, il est indéniable que, depuis l'apparition de « l'insaisissable camp », le thème de l'imagination, et en particulier du refuge rêveur, a vu son pouvoir se dégrader progressivement ; comme l'affirme Brombert, devant la catastrophe collective et les « cauchemars de l'Histoire », le mythe de la prison heureuse semble céder la place à un nouveau drame de la conscience solitaire. Dans les arts du court XX^{ème} siècle, la prison ne correspondrait plus, comme dans l'imaginaire romantique, à un espace onirique, et un écart se creuserait ainsi brutalement entre le rêve et le thème carcéral. Dans un essai des années 1960, Yourcenar avait écrit en faveur de la même opinion. Au lendemain d'Auschwitz, l'extase visionnaire qui caractérisait par exemple les *Prisons* d'un Piranèse ne peut plus se produire : si les gravures de l'artiste italien étaient bien superposables à un authentique « rêve »,⁷ « la banalité sinistre des baraquements des camps de concentration derrière laquelle se cachent la torture et la mort modernes »⁸ n'est rien de plus qu'une infecte horreur, une sordide hypocrisie, en tout point étrangère à l'élan lyrique et hallucinatoire que connaît « le rêve de pierre » des *Carceri*.

Mais est-ce vrai dans tous les cas ?

Vue en rétrospective, la présente thèse a pris le contrepied de ce courant de pensée dominant, dont nous avons cherché à nuancer les propos. Convoquant l'apport de plusieurs auteurs, nous nous sommes efforcée de montrer comment la thématique onirique imprègne, sous plusieurs formes et selon plusieurs fonctions, la littérature de l'après-guerre et notamment les chefs-d'œuvre du corpus testimonial. Depuis les postes d'observation privilégiés que constituent les œuvres de Primo Levi, Charlotte Delbo et Jorge Semprún, nous avons essentiellement tenté de réhabiliter la puissance du « rêve » dans un espace traditionnellement considéré comme « anti-onirique ». Loin de le discréditer, la littérature de témoignage semble regorger de constantes qui réfèrent au motif onirique : les rapports *grotesque/onirisme* et le

6 *Ibid.*, p. 116.

7 « Regardons-les, ces *Prisons*, qui sont, avec les *Peintures noires* de Goya, une des œuvres les plus secrètes que nous ait léguées un homme du XVIII^e siècle. Tout d'abord, il s'agit d'un rêve. Aucun connaisseur en matière onirique n'hésitera un moment en présence de ces pages marquées par les principales caractéristiques de l'état de songe : la négation du temps, le décalage de l'espace, la lévitation suggérée, l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté, une terreur plus voisine de l'extase que ne le pensent ceux qui, du dehors, analysent les produits du visionnaire, l'absence de lien ou de contact visible entre les parties ou les personnages du rêve, et enfin la fatale et nécessaire beauté. Ensuite, et pour donner à la formule baudelairienne son sens le plus concret, c'est un rêve de pierre », Marguerite Yourcenar, *Le Cerveau noir de Piranèse, Sous bénéfice d'inventaire* dans Id., *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 93.

8 *Ibid.*, p. 92.

recentrement du texte testimonial sur des coordonnées ouvertement littéraires, contreréalistes et antimimétiques ; le binôme *vielsonge* et la survivance de la tradition du *doute hyperbolique* dans un contexte entièrement nouveau et absolument laïcisé ; la représentation du *for intérieur* et les conséquences qu'un tel repliement peut entraîner – au niveau tant littéraire que philosophique – sur les manières dont la *vie passée* est narrativisée par les textes.

Par cette revalorisation complexe, riche, multidimensionnelle du « rêve », la littérature testimoniale renoue avec les grands mythes de l'onirisme, tout en accouchant d'une reformulation inédite de ses valeurs et de ses prestiges : figure oxymorique où se mirent et se miment les différents enjeux de l'entreprise scripturaire, le rêve est surtout, dans ce contexte, le signe d'une interrogation permanente sur l'humain – sur ses modalités de résistance sous des conditions extrêmes, exceptionnelles, tragiquement inhumaines. La *mise en scène* du rêve – soit-elle réalisée comme *mode, figure, contenu* du discours littéraire – soulève donc des questions non seulement formelles ou narratives, mais aussi éthiques et politiques. Loin de se limiter aux seuls aspects « psychologiques », la représentation du motif onirique s'inscrit ainsi dans une réflexion plus large, portant d'une part sur la coessentialité entre monde réel et monde imaginaire et d'autre part sur la relation complexe qui unit l'expérience imaginative à l'expérience humaine tout court.

Emblème de l'inconnaissable, dans cette littérature le rêve joue un rôle majeur parce qu'il devient l'expression d'une crise à la fois ontologique et épistémologique : telle une fenêtre sur l'inconnu, il indique l'effondrement de la pure logique rationnelle et discursive, et ouvre ainsi dans le texte l'espace d'un savoir intransitif, d'un pathos corporel, et d'une pensée de la négativité qui n'est pas sans rappeler les théories blanchotiennes de *l'autre nuit*.

Parcourant d'un bout à l'autre les œuvres-cycles des différents auteurs-témoins, nous avons ainsi redécouvert la fécondité esthétique du « rêve », motif où résonnent les échos de traditions multiples, antiques et ininterrompues. De ce point de vue, donc, le traitement littéraire du rêve chez les auteurs de la contemporanéité semble relever d'une stratification et d'une synchronie particulières : chaque auteur, selon sa sensibilité originale, s'inspire de telle ou telle tradition et transforme le rêve en une caisse de résonance où les voix des auteurs du passé et du présent s'unissent à l'unisson en une symphonie riche et troublante (Levi et la tradition léopardienne, Delbo et le modèle de la dramaturgie de Juvet, Semprún et les allusions à Unamuno, Calderón, Halbwachs, Blanchot et Lévinas). Le corpus se fait écho du riche patrimoine onirique composé de figures, de styles, de modèles et de valeurs empruntés à une tradition littéraire séculaire : le rêve y révèle son pouvoir initiateur, ses connotations à la fois inquiétantes et suggestives.

La présente recherche s'est donc proposé l'ambitieux objectif de montrer que bien des choses restaient encore à découvrir sur un thème fascinant, universel et – disons – par trop rebattu tel que le rêve littéraire ; un thème sur lequel *tout a été dit* apparemment et qui

pourtant était susceptible d'être encore mis en mouvement, ravivé par la double tâche de la recherche littéraire. Il s'agissait d'apporter un regard à la fois analytique et synthétique, global et inclusif, comparatif et analogique à l'étude du motif onirique. En d'autres termes, pour éviter toute approximation ou toute abstraction orientée vers un objectif préfixé, nous avons tenté d'observer *textanalytiquement* la réalisation du motif onirique chez les différents auteurs de notre corpus, sans pour autant sacrifier la dimension historique, transdisciplinaire et idéologique qu'un tel thème comporte nécessairement.

Par ailleurs, le choix de notre approche fut dicté par la volonté de libérer notre objet d'étude du carcan imposé par l'herméneutique traditionnelle. Depuis l'Antiquité, le phénomène onirique a en effet relevé d'une connaissance entièrement vouée à l'établissement du « sens ». La démarche consistait essentiellement à s'interroger sur la *signification* du rêve. Aussi la voie privilégiée était-elle celle de la *sémantique*, c'est-à-dire d'une modalité discursive qui prétendait en premier lieu déterminer et *expliquer* le *sens* du rêve. Tout compte fait, tel est encore le cadre conceptuel de la *Traumdeutung* freudienne. Cependant, le discours sur le rêve n'a pas manqué de suivre des chemins différents, comme c'est le cas par exemple de la tradition romantique ou phénoménologique représentée par un Binswanger ou par un Foucault.

Empruntant à Vincent Berdoulay⁹ sa dichotomie épistémologique désormais célèbre, on a pu distinguer deux « discours » qui se sont succédé dans le traitement du rêve tant physiologique que littéraire. En premier lieu, un « discours-prison » : inspirée d'une approche déterministe, cette approche vise à produire des *explications* – et donc des théories, des modèles et des schémas logiques – et se caractérise généralement par une rhétorique forte. En second lieu, un « discours-création » à la rhétorique faible, lequel considère ses objets moins d'un point de vue déterministe et causaliste qu'à la lumière d'une pensée innovante sous le signe de la complexité et du nouveau subjectivisme. Dans cette seconde perspective, il s'agit de *comprendre* le phénomène onirique plutôt que de l'expliquer : cela équivaut, la plupart du temps, à examiner le rêve non pas comme un élément isolé, mais comme une partie d'un tout intégré, le parcourant, l'observant ainsi dans tout le spectre de ses valeurs, sans prétendre à en épuiser le(s) « sens ». C'est précisément dans cette deuxième perspective que s'est placé notre discours. Par notre exploration transversale et polycentrique du motif onirique, nous avons tenté de nous aligner sur le modèle pour ainsi dire « phénoménologique » de l'onirisme, en essayant ainsi de produire un cadre vivant, mouvant et varié du thème « rêve » et donc une morphologie plutôt qu'une herméneutique. D'où cette division tripartite, quelque peu artificielle mais en tout cas fonctionnelle à notre propos : le rêve comme *mode*, le rêve comme *figure*, le rêve comme *récit*.

9 Voir : Vincent Berdoulay, Nicholas J. Entrikin, « Lieu et Sujet. Perspectives théoriques », *L'Espace Géographique*, n° 27, 1998, pp. 111-121.

Par ailleurs, l'adoption d'un cadre conceptuel de ce type ne se justifiait pas uniquement par des raisons d'ordre utilitaire ou théorique. C'est la même littérature testimoniale, par son métadiscours et ses rapports étroits avec une certaine pensée de la négation et de la déconstruction, qui encourage un tel recentrement épistémologique, en promouvant ce qu'il convient d'appeler une forme de connaissance *obscure*, antipositiviste, subjective et partiellement émotionnelle.

En un certain sens, ce que notre étude entend mettre en avant, c'est le processus qui a conduit les auteurs du témoignage à abandonner une connaissance pour ainsi dire « violente », à la faveur d'un modèle de rationalité différente, qui trouve dans les figures de la *nuit* et du *rêve* ses pré-requis et ses marques expressives. C'est aussi grâce aux figures de l'onirisme que les écrivains du témoignage parviennent à poser, sinon à résoudre, l'aporie représentationnelle du camp. Ce n'est que par le biais du rêve, conçu à la fois comme expérience du biographique, artifice littéraire et signe philosophique, que l'écrivain-témoin peut communiquer au lecteur le caractère radicalement outrancier de son vécu, montrant ainsi la « réalité » pour ce qu'elle est vraiment : une entité extrêmement fragile, qui peut à tout moment se soustraire aux conditionnements perceptifs liés à la raison positive et diurne, au sentiment commun et à la croyance – plus ou moins spirituelle – en une discernabilité absolue du vrai et du faux.

Dans un cours tenu en 1966 à l'Université de Francfort, Theodor Adorno racontait aux étudiants l'un de ses rêves les plus sombres, le soumettant au crible d'une enquête à la fois esthétique et politique : « [...] ob man nach Auschwitz überhaupt noch *leben* kann: so wie ich es selber erfahren habe etwa in den immer wiederkehrenden Träumen, die mich plagen und in denen ich das Gefühl habe, eigentlich gar nicht mehr selbst zu leben, sondern nur noch die Emanation des Wunsches irgendeines der Opfer von Auschwitz zu sein ». ¹⁰ Rêver que l'on n'est plus vivant, que l'on n'est qu'une émanation d'un désir d'une victime du camp.

Par ce récit de rêve, l'argumentation du philosophe atteint son *climax*, suggérant ainsi une équivalence – sans doute involontaire mais tout aussi révélatrice – dans l'ordre de l'argumentation : se poser des questions relatives à la survie, à la réappropriation de la tradition culturelle et à la production de l'art après Auschwitz, implique d'emblée une participation fortement subjective, qui touche aux aspects les plus intimes de la vie d'un être humain. Adorno esquissait les grandes lignes de son discours autour de la possibilité de concevoir et de faire de l'art après les camps d'extermination : situant le récit de rêve à la fin de sa conférence – c'est-à-dire au moment où les qualités *appréhensives* de l'art sont le plus puissamment questionnées

10 Theodor Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme* [1965] in Id., *Nachgelassene Schriften*, édition dirigée par Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1998, p. 173.

–, Adorno propose une voie alternative pour permettre à la postérité de connaître, représenter, communiquer les horreurs du passé. Dans un certain sens, seul le rêve semble pouvoir remédier aux failles du discours rationnel, artistique ou philosophique, et offrir ainsi une nouvelle forme au témoignage. Telle une « métaphysique minimale », le rêve est à la fois critique et sauvetage. Il dévoile – sous une forme minimale, résiduelle – l'inessentialité radicale de l'existence, la qualité absolument négative de la vie humaine après l'expérience d'Auschwitz : comme dans les rêves *au* retour de Levi, de Delbo et de Semprún, ici c'est la vérité de l'existence qui est mise profondément en question. Survivre après les camps signifie se confronter, avant tout, avec le soupçon de n'avoir pas vraiment survécu ; d'ailleurs, c'est ce soupçon, cette menace, ce pénible sentiment de honte qui permet d'articuler une nouvelle manière de vivre la vie *d'après* et, par conséquent, de raconter les souffrances *d'avant*. Rêver de n'être plus *existant* offre ainsi à Adorno – comme dans les doctrines de Lévinas – la possibilité de se détacher du Même et de rencontrer/raconter l'Autre – un autre qui, comme dans les romans de Semprún, ne serait en fait qu'une victime perdue au camp.

Le rêve a ainsi pour vertu de transformer l'expérience de la *survie* en une *quête* incessante de sens, qui conduit l'écrivain et le témoin à découvrir une façon radicalement différente de raconter le passé : raconter les souffrances subies, donc, non pas à partir d'un système figé de données, de documents et de valeurs, mais bien selon une dynamique complexe, multiperspectiviste et antilinéaire. C'est précisément la question d'une nouvelle perspective « historiographique » qui se trouve posée par les auteurs-témoins dans leur corpus testimonial. D'une manière ou d'une autre, les narrateurs du témoignage essaient de comprendre comment relater l'expérience de l'extrême sans en trahir la substance : ils se remémorent, racontent, imaginent et rêvent, tentant ainsi d'observer, parcourir et préserver le passé, plutôt que de l'élucider. Ils nous offrent ainsi une vision du passé moins efficiente qu'intensive, moins positive qu'indéterminée, se situant en cela dans la lignée d'un Benjamin, et notamment de son historiographie antiprogressive, mémorielle et victimaire.

Si le rêve a un rôle si important au sein de ces textes, c'est aussi parce qu'il résume d'une façon saisissante les modes d'une nouvelle *appréhension* du passé : il ne s'agit plus de déterminer le sens, mais bien de produire un savoir lacunaire, fragmentaire et flânant. En effet, ce qui est mis en question dans le corpus testimonial, c'est aussi la vision linéaire, positive et déterministe qui caractérise, selon Benjamin, l'historicisme. À travers le rêve, ainsi que nous le rappelle le fragment adornien cité plus haut, les écritures du témoignage cherchent à recentrer le rapport habituel qui unit le passé au présent, mettant au cœur de leurs textes une mémoire pathologique, subjective et partiellement incontrôlée. Représentant leurs rêves, les témoins semblent pointer vers ce qui, dans leurs textes, excède une compréhension entièrement rationnelle ainsi qu'une diction étroitement documentaire des *faits* ; dans un certain sens, il s'agit pour eux d'adopter la perspective du mélancolique,

de l'allégoriste baroque, à savoir de l'homme qui, procédant par fragments, tente de reconsidérer le passé et le présent dans leur état de troublante coprésence. Raconter les souffrances subies à travers les rêves correspond donc à l'une des formes que prend, pour les témoins, cette nouvelle épistémologie de l'histoire. L'onirisme et les récits de rêves reflètent une nouvelle façon de se confronter au passé à travers le prisme d'une mémoire profondément personnelle : toute autre tentative d'élucider le passé, de l'*expliquer* du point de vue de la seule raison positive, ou à partir d'une vision antidialectique, risquerait de rendre techniquement pauvre et moralement douteux le texte testimonial.

Au lendemain des grandes guerres, des génocides et des bombes atomiques, nombreux sont ceux qui ont eu recours, dans la confrontation et dans la réélaboration du passé, au lexique du rêve, de la rêverie, du spectre et du fantasme. Aussi, l'« âge des témoins » a été à plusieurs reprises décrit comme l'âge de la culture de la mémoire et, dès lors, connoté par les figures – éminemment baroques – du *fragment* et des *traces*. Selon le philosophe espagnol Reyes Mate, par exemple, l'époque contemporaine serait marquée par sa conscience dans la nature fondamentalement « catastrophique » de l'histoire : « La potmodernidad que nos envuelve proclama el fin de los grandes relatos. Es la apoteosis del fragmento. [...] Ahí está, por ejemplo, la cultura de la memoria, que no sería nada sin las ruinas, sin las huellas del desastre, en una palabra : los fragmentos. Gracias a los supervivientes de la catástrofe podemos llegar a entender que el progreso es catástrofe ».¹¹ La vision du philosophe espagnol est en effet profondément influencée par la conception benjaminienne du temps historique ; il n'est donc pas étonnant que son projet « mémoriel » soit calqué sur le modèle dialectique qui opposait, dans les écrits du penseur allemand, éveil et rêve :

La memoria funciona como el despertar de un sueño, teniendo en cuenta que sueño, en castellano, es « dormición » (*Schlaf, sommeil*) y también ensoñación (*Traum, rêve*). Despertar del sueño significa entonces abandonar el estado de inconsciencia (que es el que caracteriza a la vida) y habilitar lo que hay tras ese estado de vida, proyección de deseos, utopía.¹²

11 Reyes Mate, « Todo el mundo es trazas. Una interpretación de Calderón », *Fronterad. Revista digital*, 31 mars 2013, <http://www.fronterad.com/?q=todo-mundo-es-trazas-interpretacion-barroco-calderon>, consulté le 22/02/2017. En français : « La postmodernité qui nous entoure proclame la fin des grands récits. Elle est l'apothéose du fragment. [...] C'est le cas, par exemple, de la culture de la mémoire, qui ne serait rien sans les ruines, sans les traces du désastre. En un mot : [sans] les fragments. Grâce aux survivants de la catastrophe, nous pouvons arriver à comprendre que le progrès est une catastrophe ». [C'est nous qui traduisons].

12 Id., « Memoria e historia : dos lecturas del pasado », *Letras libres*, 28 février 2006, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/memoria-e-historia-dos-lecturas-del-pasado1>, consulté le 22/02/2017. En français : « La mémoire fonctionne comme le réveil d'un rêve, considérant que le mot *sueño*, en castillan, signifie tant *sommeil* (*Schlaf*) que *rêve* (*Traum*). Se réveiller du rêve signifie donc abandonner l'état d'inconscience qui caractérise la vie, et s'adapter à ce qu'il y a derrière cet état de la

Pour Reyes Mate, le témoin ainsi que l'historien intéressé par la question *shoatique* se doivent de prendre en compte les changements survenus, à l'âge des extrêmes, dans le paradigme épistémologique de l'histoire. Il faudra ainsi concevoir le savoir du passé d'une façon radicalement différente de l'approche traditionnelle, qui reconstruisait *l'avant* à partir des seuls *faits*, c'est-à-dire à partir du seul domaine événementiel. En relisant Benjamin, Reyes Mate esquisse ainsi un projet tant philosophique que politique : la tâche de l'historien, du philosophe et, en général, de tous ceux qui vivent dans la contemporanéité, est de relire le passé à l'aune de « la memoria de los vencidos ». ¹³ La leçon subversive de Benjamin consisterait, en effet, à accorder un prestige sans égal à l'histoire « *non fáctica* », une histoire qui s'intéresse donc non pas seulement aux « *hechos* » – aux faits – mais surtout aux « *no-hechos* » – aux non-faits :

La mirada del historiador benjaminiano se emparenta con la del alegorista barroco que no considera las ruinas y cadáveres como naturaleza muerta, sino como vida frustrada, una pregunta que espera resupestada de quien lo contemple. Esa atención a lo fracasado, a lo desechado por la lógica de la historia es profundamente inquietante y subversiva, tanto desde el punto de vista epistémico como político, porque cuestiona la autoridad de lo fáctico. Lo que se quiere decir es que la realidad no es sólo lo fáctico, lo que ha llegado a ser, sino también lo posible [...]. ¹⁴

Par le recours au paradigme benjaminien de l'histoire, Reyes Mate entend mettre en lumière la puissance du « *vacío* », du vide, du vacuum : comme le dormeur qui, à l'issue du sommeil, cherche à reconstruire un rêve inévitablement perdu, l'historien doit donc se tourner vers les *fissures* de l'histoire, brossant ainsi un portrait *en creux* du passé. Redécouvrant la face cachée de l'histoire, l'historien allégoriste met à l'honneur les faits minimaux, les interstices, les lacunes du passé. Ce faisant, comme chez Koselleck, il accorde une nouvelle valeur de fait à la fiction – « Faktizität des Fiktiven ». ¹⁵

vie, la projection des désirs, l'utopie ». [C'est nous qui traduisons].

13 *Ibid.* En français : « la mémoire des vaincus ».

14 *Ibid.* En français : « Le regard de l'historien benjaminien s'apparente à celui de l'allégoriste baroque qui ne considère pas les ruines et les cadavres comme une nature morte, mais bien comme une vie avortée, une question qui attend une réponse de la part de celui qui la contemple. Cette attention envers ce qui a été raté, ou rejeté par la logique de l'histoire, est profondément inquiétante et subversive, tant du point de vue épistémique que politique, parce qu'elle met en question l'autorité de l'événementiel. J'entends par là que la réalité ne correspond pas seulement aux *faits* – à ce qui est arrivé à exister, à se réaliser – mais aussi à ce qui aurait pu advenir [...] ». [C'est nous qui traduisons].

15 Reinhart Koselleck, *Terror und Traum in Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeitein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1979] 1989, p. 284. En français : « Il n'empêche que les rêves témoignent d'une valeur de fait de la fiction à laquelle on ne peut guère se soustraire et

À l'âge des témoins, les enjeux de la discipline historique semblent correspondre, d'une façon ou d'une autre, aux propos énoncés par l'auteur des *Thèses sur le concept d'histoire*, c'est-à-dire du Benjamin qui, citant Hofmannsthal, écrit : « Die historische Methode ist eine philologische, der das Buch des Lebens zugrunde liegt. 'Was nie geschrieben wurde, lesen' ». ¹⁶ S'opposant à la construction sémantique traditionnelle, l'historien postmoderne assigne ainsi un rôle majeur à la dimension du *virtuel* – dont le rêve a été évidemment, depuis toujours, l'une des figures emblématiques. La reconstruction du passé – et en particulier du passé catastrophique du XX^{ème} siècle – ne pourra donc se faire qu'au détriment de la morphologie historiographique traditionnelle, de sa linéarité, sa positivité, son déterminisme. D'où, sans doute, l'insistance des écrivains et des philosophes sur les figures de l'absence, du fictif, de l'irréel, du négatif : ce n'est qu'à partir de cette constellation de significations et de ressources que l'on pourra rendre partiellement justice au *déjà advenu*, en le racontant comme le *non encore achevé*.

L'expérience du rêve, en ce sens, fournit à la fois les matériaux et le modèle théorique pour cette nouvelle écriture du passé. D'une part, comme Koselleck l'a correctement fait remarquer, le rêve peut devenir une source inépuisable d'information, révélant des aspects de la vie d'avant qui autrement resteraient lettre morte. D'autre part, comme Reyes Mate le suggère en relisant l'œuvre de Walter Benjamin, c'est grâce à l'expérience onirique que l'historien peut recentrer, sous un angle éthique et politique, son rapport à son objet d'étude : on se remémore le passé comme on se réveille d'un songe.

Ayant trait tant aux images du fragment qu'au concept orphique du regard en arrière, le rêve semble s'adapter parfaitement à l'expérience du témoin. Il traduit de façon ponctuelle cette appréhension *mémorielle* du passé qui, dans le cas de l'œuvre testimoniale, sous-tend toute l'architecture discursive. Au cours de notre étude, nous avons voulu montrer jusqu'à quel point le *songe* reflète les différents enjeux de la littérature testimoniale, métaphorisant sous plusieurs formes l'expérience de l'écrivain rescapé. S'il fallait résumer en un mot l'esprit de notre recherche, l'image benjaminienne du *fragment* nous serait une nouvelle fois d'un grand secours. Intrinsèquement lié au genre de l'enquête mémorielle, le témoignage littéraire se fonde entièrement sur ce concept de *trace*, de fragment : le récit advient à partir des souvenirs résiduels d'une expérience. En cela, il s'apparente de près au récit de rêve. Au même titre

que l'historien ne devrait pas pour autant renoncer à prendre en considération », Reinhart Koselleck, « Terreur et Rêve », *Francia*, Paris, Institut Historique Allemand et Munich, Artemis Verlag, Vol. 8, 1980, repris in *Le Débat*, n° 25, 1983, p. 185.

16 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. I, édition dirigée par Rolf Tiedemann et Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 1238. En français : « La méthode historique est une méthode philologique dont la base est le livre de la vie. 'Lire ce qui ne fut jamais écrit' », traduction de Jean-Marie Gagnebin cité par Bernard Witte, *Topographies du souvenir : Le livre des passages de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 99.

que pour le transcritteur des *songes*, il s'agit pour le témoin de « noter en bref avant que tout ne s'efface ». ¹⁷ Toute proportion gardée, on pourrait bien appliquer au genre testimonial la définition que Jean-Daniel Gollut a donnée du récit de rêve : il est « d'abord un récit menacé, anémié, continuellement poursuivi par le risque de son extinction. Rescapé de l'oubli, il en garde une prédisposition chronique à l'effacement ». ¹⁸ De ce point de vue, le récit de rêve pourrait bien fonctionner comme une sorte de blason – une image emblématique qui reflète, comme un microcosme, la vocation générale de l'œuvre.

Ainsi, font florès les formules qui rendent compte du récit testimonial comme expérience du *fragment*, du *débris* et du *fantomal*. La question que posait Henri Raczymow – un des principaux représentants de « la génération d'après » – dans un cours tenu en 2009 au Collège de France apparaît significative à cet égard. À cette occasion, l'auteur s'interrogeait une fois de plus sur les grands thèmes du témoignage, de la disparition des proches familiaux et des pouvoirs pour ainsi dire commémoratifs de la littérature. En évoquant *Reliques*, l'un de ses livres les plus récents, la réflexion de Raczymow se développe autour des concepts de débris, de reste, d'oubli et de mémoire : la question que se pose l'auteur est en effet de savoir s'il est possible de « célébrer, renommer, faire revivre » ¹⁹ ses parents morts dans les camps à travers la littérature. Malgré son scepticisme et son matérialisme laïque, l'écrivain s'oriente initialement vers un optimisme modéré : l'écriture, et l'écriture littéraire en particulier, aurait un certain pouvoir d'évocation et l'on dirait même de résurrection. Toutefois, cette forme de témoignage n'advierait qu'au prix d'une douleur qu'il incombe à l'écrivain de transposer, de mettre en évidence. En effet, si tentative il y a de « surmonter la mort », elle est en tout cas vouée à un échec partiel. Convoquer les victimes signifie pour Raczymow faire l'expérience de la « pure absence, [du] blanc, [du] vide, [du] creux ». ²⁰ Autant de concepts qui se cristallisent enfin en une image significative : le rêve.

17 Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 350.

18 *Ibid.*, p. 169. Bert O. States, outre-Atlantique, partage la même opinion, mettant toutefois l'accent sur la « postmodernité » du rêve littéraire : « Indeed, there is something very deconstructive about dreaming as a psychic activity. Where, among the productions of the brain, could one find an experience that relies more centrally on the instability of images and the pursuit of the trace? [...] We might see dreaming as a normal form of schizophrenia, or, if you like, a permanent postmodernism of the psyche. [...] The dream is antecedent to postmodernism, which goes all the way back, in a manner of speaking, to the pharaoh's dream of the seven fat kine and seven lean kine that ate them. Joseph, who was working with early semiotic principles, thought it was a prophecy of things to come; today we view it as a collapse of signifiers », Bert O. States, *Dreaming and Storytelling*, Ithaca, New York, Columbia University Press, 1993, pp. 185n.

19 Henri Raczymow, « Proust, la mémoire, la Shoah », Séminaire tenu au Collège de France au cours de l'année académique 2008/2009, *Témoigner*, 17 février 2009, <http://www.college-de-france.fr/audio/antoine-compagnon/2009/sem-compagnon-raczymow-20090217.mp3>, consulté le 23/02/2017. [C'est nous qui transcrivons].

20 *Ibid.*

Tout livre est un palimpseste, comme le rêve d'ailleurs. Un rêve non interprété est comme une lettre non lue, on peut lire dans le Talmud.

Cette histoire de lettre non lue, parce que non reçue, fait penser évidemment à Bartleby, le personnage que conçut Melville en 1856. On s'en souvient de Bartleby, c'est ce personnage qui répondait devant chaque demande sociale ou professionnelle *I would prefer not no*, j'aimerais mieux pas. À la fin de ce cours, le narrateur rapporte la rumeur selon laquelle Bartleby aurait été « *clerc subalterne au bureau des Lettres modernes* » de Washington. Cette perte de la lettre, la missive, la *dead letter* de Melville, c'est ça l'effacement.

Le livre c'est un palimpseste donc, mais d'une certaine façon définitivement illisible, indéchiffrable.²¹

En un certain sens, Raczymow condense dans l'image du rêve sa conception de l'écriture testimoniale. Fixer les souvenirs des êtres, sauver de la mort, c'est en un sens la tâche qui incombe tant à l'écrivain qu'à l'historien. Les narrateurs autobiographiques de Raczymow se donnent comme but de « *desanonymiser* » les morts, de les *présentifier*, à travers l'écriture, contre les rouages implacables de l'oubli. Toutefois, restant fidèle à cet objectif, l'œuvre d'art ne peut qu'exposer ses failles, ses manquements, ses tâtonnements : loin de devenir monument, elle se construit plutôt par bribes, par ajouts de déchets (et le déchet, nous rappelle encore Raczymow, « *c'est aussi le rêve non interprété* »).²² Entre mémoire et oubli, entre *parole* et *lettre morte*, le livre, et le livre testimonial en particulier, s'apparente de plus en plus à l'image du rêve.

Pour Raczymow, la vocation de l'histoire et de la littérature est de « *prendre en charge les morts et les morts que nous sommes, rendre vie, sauver de la mort, fixer à jamais les souvenirs des êtres* ». Mais cette vocation n'a en effet qu'un triste destin : « *l'échec* ». Si la littérature répare donc « *l'effacement* »,²³ elle ne se soustrait jamais complètement aux ombres de l'oubli. Il est certes encore nécessaire de s'engager dans cette lutte, – ne pas cesser de prendre en charge la mémoire des victimes –, mais ayant conscience du statut pour ainsi dire mineur de toute entreprise mémorielle : et c'est encore « *l'ombilic* » du rêve – ou plutôt le rêve ininterprétable de la tradition judaïque – qui métaphorise la nature essentiellement fragile du discours testimonial, son caractère fragmentaire, sa mélancolie profonde.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie des auteurs.

PRIMO LEVI (1919-1987)¹

- LEVI P., *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947 et Torino, Einaudi, 1958
— *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963
— *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966
— *Se questo è un uomo*, version théâtrale, Torino, Einaudi, 1966
— *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971
— *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975
— *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978
— *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981
— *Lilít e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1981
— *Se non ora, quando ?*, Torino, Einaudi, 1982
— *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984 et 1998
— *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985
— *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986
— *Conversazioni e interviste*, Torino, Einaudi, 1997
— *Opere*, 3 Voll., Biblioteca dell'Orsa, Torino, Einaudi, 1987-1990
— *Opere complete*, 2 Voll., édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997
— *Opere complete*, 2 Voll., édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016
— *Io che vi parlo : conversazione con Giovanni Tesio*, Torino, Einaudi, 2016

Traductions consultées.

Quand les citations choisies de l'auteur sont extraits d'un texte qui n'a pas été traduit en français, la traduction proposée en note en bas de page est la notre.

- LEVI P., *Lilith*, traduction de Martine Schruoffeneger, Liana Levi, 1987
— *Les naufragés et les rescapés, quarante ans après Auschwitz*, traduction de André Maugé,

1 Au vu du vaste panorama des études sur Primo Levi, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie des sources primaires et secondaires proposée par le *Centro Internazionale di Studi Primo Levi*, Torino : <http://www.primolevi.it/Web/Italiano/Strumenti/Bibliografia>, site consulté le 19/01/2017. Dans la présente bibliographie, nous signalerons en particulier les ouvrages qui ont été fondamentaux au développement de la recherche.

Paris, Gallimard, 1989

— *Histoires naturelles suivi de Vice de forme*, traduction de André Maugé, Paris, Gallimard, 1994

— *À une heure incertaine*, traduction de Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1997

— *À la recherche des racines : anthologie personnelle*, traduction de Marilène Raiola, Paris, Mille et une nuits, 1999

— *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005

— *Est-il un homme*, édition numérique dirigée par Philippe Mesnard, 2008, http://theatre-shoah-genocides-violences.net/primolevi/texte_integrale.html, consulté le 19/01/2017

Sources critiques sur Primo Levi.

Ouvrages critiques.

BARENGHI M., *Perchè crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013

BELPOLITI M. (dir.), *Primo Levi*, Riga Books, Milano, Mondadori, 1997

— *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015

FERRERO E. (dir.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997

GORDON R., *Primo Levi: le virtù di un uomo normale*, Roma, Carocci, 2003

NEZRI-DUFOUR S., *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Firenze, La Giuntina, 2002

Articles ou chapitres d'ouvrages.

BALDINI A., «Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2002, n° 1, pp. 161-203

CARMAGNANI P., « La luce della memoria: figure e funzioni della memoria involontaria in *Se questo è un uomo* », *Levia Gravia*, 2005, n° 7, pp. 141-150

CAVAGLION A., *Commento al testo*, in LEVI P., *Se questo è un uomo*, édition dirigée par Alberto Cavaglioni, Torino, Einaudi, 2012

CEVENINI L., « Questione di chimica. Primo Levi, Freud e la riparazione temporanea », *PsicoArt*, n° 3, 2013, <http://psicoart.unibo.it/article/view/3683>

DEL GIUDICE D., *Introduzione a Primo Levi, Opere*, édition dirigée par Marco Belpoliti, Torino, L'Espresso, 2009

DUFLET J-P., «La langue et l'extrême dans la version théâtrale de *Se questo è un uomo* de Primo Levi», *Tangence*, n° 83, 2007, pp. 125-150

LAGORIO G., « Rileggere Primo Levi ad ora incerta », *Cuadernos de Filología Italiana*, n°

9, 2002, pp. 139-149

MARIANI M.A., « Decantare il ricordo: fiction e non fiction in Primo Levi », *Esperienze letterarie*, 2011, n° 4, pp. 127-155

MATTIODA E., *Il ritorno del mussulmano. Usi e senso della poesia in Jorge Semprun e Primo Levi*, in CAVAGLION A. (dir.), *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, Milano, Angeli, 2007

MEGHNAGI D., « The word to tell. Trauma and writing in Primo Levi's work », *Trauma and Memory*, n° 1, 2014, pp. 2-17

NYSTEDT J., « Réalisme et imagination chez Primo Levi » ; *Moderna Sprak*, n° 82, 1991, pp. 159-164

PEPE T., « Anabasi, speculazione e caduta: i volti della poesia "incerta" di Primo Levi », *Testo*, 2014, n° 68, pp. 91-111

RONDINI A., « Parini, Primo Levi e la comunicazione », *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, n° 1, 2006, pp. 19-29

CHARLOTTE DELBO (1913-1985)²

DELBO Charlotte, *Les Belles Lettres*, Paris, Minuit, [1961] 2012

— *Le convoi du 24 janvier*, Paris, Éditions de Minuit, [1965] 1995

— *Auschwitz et après :*

1. *Aucun de nous ne reviendra*, Éditions de Minuit, [1965] 1995

2. *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, [1970] 1994

3. *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, [1971] 1994

— *Qui rapportera ces paroles ?*, Paris, Fayard, [1974] 2013

— *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, [1977] 1995

— *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International, [1985] 1995

Sources critiques sur Charlotte Delbo.

Ouvrages critiques.

CARON D., MARQUART S. (dir.), *Les Revenantes. Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2011

MESNARD P., RUFFINI E. (dir.), *Dossier Charlotte Delbo*, « Témoigner entre Histoire et mémoire », n° 105, octobre-décembre 2009

² Pour un extrait plus complet de la bibliographie primaire et secondaire sur Charlotte Delbo, voir le site de l'Association *Les Amis de Charlotte Delbo*, <http://www.charlottedelbo.org/bibliographie>, consulté le 19/01/2017.

PAGE C. (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014

Articles ou chapitres d'ouvrages.

BOJADZIJA-DAN A., *Reading Sensation: Memory and Movement in Charlotte Delbo's Auschwitz and After*, in CREET J., KITZMANN A. (dir.), *Memory and Migration, Multidisciplinary Approaches to Memory Studies*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2011

BRACHER N., « Faces d'histoire, figures de violence : métaphore et métonymie chez Charlotte Delbo », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 3, 1992, pp. 252-262 — « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo : une écriture d'Auschwitz », *French Forum*, n° 1, 1994, pp. 81-93

COQUIO C., *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015

CULBERSTON R., « Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self », *New Literary History*, n° 1, 1995, pp. 169-195

GEDDES J., « Banal Evil and Useless Knowledge: Hannah Arendt and Charlotte Delbo on Evil after the Holocaust », *Hypatia*, n° 1, 2003, pp. 104-115

HAMOUI L.F., « Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works By Piotr Rawicz and Charlotte Delbo », *Law and Literature*, n° 2, 1991, pp. 243-259

KINGCAID R.A., « Charlotte Delbo's *Auschwitz et après*: The Struggle for Signification », *French Forum*, n° 1, 1984, pp. 98-109

ROTHBERG M., *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, 2000

SCHEIBER E., « *Tout cela n'est que souvenir rapporté*: Representing and Reconstructing Memory in the Work of Charlotte Delbo », *Dalhousie French Studies*, n° 81, 2007, pp. 71-81

TOUGAW J., « We Slipped into a Dream State»: Dreaming and Trauma in Charlotte Delbo's *Auschwitz and After* », *JAC*, n° 3, 2004, pp. 583-605

ZANGL V., « Autobiographies and Autobiographical Writing after the Shoah », *Jewish Studies Quarterly*, n° 2, 2002, pp. 121-142

JORGE SEMPRÚN (1923-2011)³

- SEMPRÚN J., *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963
 — *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967
 — *La Deuxième mort de Ramón Marcader*, Paris, Gallimard, 1969
 — *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977
 — *Quel beau dimanche !*, Paris, Gallimard, 1980
 — *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, 1981
 — *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986
 — *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994
 — « Adieu, vive clarté ! », Paris, Gallimard, 1998
 — *Le Retour de Carola Neher*, Paris, Gallimard, 1998
 — *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001
 — *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003
 — *Pensar en Europa*, Barcelona, Tusquets, 2006
 — *Une tombe au creux des nuages*, Paris, Flammarion, 2010
 — *Exercices de survie*, Paris, Gallimard, 2012
 — *Le fer rouge de la mémoire* [Œuvres complètes], Paris, Gallimard, 2012
 SEMPRÚN J., DE VILLEPIN D., *L'homme européen*, Paris, Plon, 2005

Traductions consultées.

- SEMPRÚN J., *Autobiographie de Federico Sánchez*, traduction de Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1978
 — *Vingt ans et un jour*, traduction de Serge Mestre, Paris, Gallimard, 2004

Sources critiques sur Jorge Semprún.

Ouvrages critiques.

- AUGSTEIN F., *Von Treue und Verrat: Jorge Semprún und sein Jahrhundert*, München, C.H. Beck, 2008
 CESPEDES GALLEGO J., *La obra de Jorge Semprún : claves de interpretación*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2012

³ Pour un extrait plus complet de la bibliographie primaire et secondaire sur Jorge Semprún, voir le site de l'*Instituto Cervantes* : http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/semprun_jorge_bibliografia.pdf, consulté le 19/01/2017.

- CORTANZE G., *Jorge Semprún, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004
- FERRAN O., HERMANN G. (dir.), *A Critical Companion to Jorge Semprún : Buchenwald, Before and After*, New York, Palgrave Macmillan, 2014
- NICOLADZE F., *La deuxième vie de Jorge Semprún : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1997
- TIDD U., *Jorge Semprún : Writing the European Other*, London, Legenda, 2014

Articles ou chapitres d'ouvrages.

- BUCARELLI A., « Gérard e Bardamu o *Le Grand voyage* oltre la notte », *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, n° 1, 2008, pp. 47-60
- DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003
- EGRI P., *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust-Déry-Semprun*, Kossuth Lajos Tudománygyetem, Debrecen, 1969
- FERNANDEZ C., « Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprun », *Historia, Antropología y Fuentes orales*, n° 32, 2004, pp. 69-87
- FERRAN O., « *Cuanto más escribo, más me queda por decir*: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún », *MLN*, n° 2, 2001, pp. 266-294
- KAPLAN B.A., « *The Bitter Residue of Death* : Jorge Semprun and the Aesthetics of Holocaust Memory », *Comparative Literature*, n° 4, 2003, pp. 320-337
- LÓPEZ NAVARRO M.J., « Jorge Semprún: El ciclo de "Novelas de la Anamnesis" », *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, n° 6, 2007, pp. 255-262
- MATTIODA E., « *Fenomenologia e rimuginazione in Jorge Semprún* », *Levia Gravia*, n° 13, 2012, pp. 151-161
- MUNTÉ R., « Una entrevista a Jorge Semprún. La narración de la vivencia de los campos de concentración en la literatura y el documental », *Trípodos*, n° 16, Barcelona, 2004, pp. 127-128
- TIDD U., « Exile, language and trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprún », *The Modern Language Review*, n° 3, 2008, pp. 697-714

AUTRES SOURCES PRIMAIRES.

- AMÉRY A., *Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, [1977] 2015
- ANTELME R., *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard [1947], 1957
- BERADT C., *Das Dritte Reich des Traums*, Berlin, Suhrkamp [1966], 2016
- BRUCK E., *Chi ti ama così*, Venezia, Marsilio, 1974

- CAYROL J., *Cœuvre lazaréenne*, Paris, Éditions du Seuil, 2007
- KERTÉSZ I., *Sorstalanság* [1975], Budapest, Századvég Kiadó, 1993, éd. Numérique #
- KLÜGER R., *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1992
- MILLU L., *Il fumo di Birkenau*, [1947] Firenze, La Giuntina, [1986], 2011
- ROUSSET D., *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1965,
- TEDESCHI G., *Questo povero corpo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, [1946] 2005
- *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Firenze, La Giuntina, [1998] 2004
- WIECHERT E., *Der Totenwald*, München, Langen Müller, [1946] 1979
- WIESEL E., *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, [1958] 2007
- *Dimensions of the Holocaust*, Lectures at Northwestern University, Northwestern University Press, 1977

Traductions consultées.

- AMÉRY J., *Par-delà le crime et le châtement*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Actes Sud, 1995
- BERADT C., *Rêver sous le III^{ème} Reich*, traduit de l'allemand par Pierre Saint-Germain, Paris, Payot & Rivages, 2002
- KERTÉSZ I., *Être sans destin*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huszvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 1998, éd. Numérique#
- KLÜGER R., *Refus de témoigner. Une jeunesse*, traduction de Jeanne Étoré, Paris, Viviane Hamy, [1997] 2003
- WIECHERT E., *Le Bois des morts*, traduction de Blaise Briod, Paris, Egloff, 1947

Bibliographie critique.

LE RÊVE.

Ouvrages critiques.

- ADORNO T., *Traumprotokolle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, traduction consultée *Mes rêves*, traduction de Olivier Mannoni, Paris, Stock, 2007
- ALEXANDRIAN S., *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974
- ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI, *Sogno e scrittura nelle culture iberiche : atti del XVII Convegno*, Milano, 24-25-26 ottobre 1996, Roma, Bulzoni, 1998
- ALMANZI G., Béguin, Claude, *Teatro del sonno : antologia di sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988
- AMIGONI F., PIERANTONI V. (dir.), *Crocevia dei sogni : dalla Nouvelle Revue de psychanalyse*, Firenze, Le Monnier, 2004
- BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1960] 1974
- BARRETT D., MCNAMARA P. (dir.), *The New Science of Dreaming*, Vol. 3, Cultural and Theoretical Perspectives, Westport, Praeger, 2007
- BASTIDE R., *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972
- BÉGUIN A., *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, [1937] 1939
- BENJAMIN W., *Träume*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008, traduction consultée *Rêves*, traduction de Christophe David, Paris, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2009
- BERADT C., *Das Dritte Reich des Traums*, Berlin, Suhrkamp Verlag, [1966] 2016, traduction consultée *Rêver sous le III^e Reich*, traduction de Pierre Saint-Germain, Paris, Payot, [2002] 2004
- BETTELHEIM B., *The informed heart*, New York, Free Press, 1960
— *Surviving and Other Essays*, New York, Knopf, 1979
- BINSWANGER L., Ludwig Binswanger, *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin, Verlag von Julius Springer, 1928
— « Traum und Existenz », *Neue Schweizer Rundschau*, septembre-octobre 1930, puis in BINSWANGER L., *Aufgewählte Vorträge und Aufsätze*, vol. I, Bern, Francke, 1947 traduction consultée *Rêve et existence*, traduction de Françoise Dastur, Paris, Vrin, 2012
- BOREL J.-P., *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965
- BOSINELLI M., CICOGLIA P. (dir.), *Sogni: figli di un cervello ozioso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

- BOUSQUET J., *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne) : essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, 1964
- BRANCA V., OSSOLA C., RESNIK S. (dir.), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984
- BRAVI F., *La forma del sogno : la rappresentazione del sogno in romanzi tedeschi e francesi degli anni '70*, München, Martin Meidenbauer, 2011
- CAILLOIS R., *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956
- CALIFANO M., *Sogno e sogni : natura, storia, immaginazione : ciclo di conferenze, febbraio-marzo 2002*, Firenze, L.S. Olschki, 2005
- CAMPRA R., AMAYA F.R. (dir.), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005
- CANOVAS F., *L'écriture rêvée*, Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, 2000
- CINGOLANI G., RICCINI M. (dir.), *Sogno e racconto : archetipi e funzioni : atti del Convegno di Macerata : 7-9 maggio 2002*, Firenze, Le Monnier, 2003
- COHN D., *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978
- CORBELLARI A., TILLIETTE J.-Y. (dir.), *Le rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007
- COX MILLER P., *Dreams in late antiquity : studies in the imagination of a culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- DECHANET-PLATZ F., *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, Paris, Gallimard, 2008
- DERRIDA J., *Fichus. Discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002
- DEVEREUX G., *Reality and Dream : Psychotherapy of a Plains Indian*, New York, International University Press, 1951
- *Dreams in Greek tragedy : an ethno-psycho-analytical study*, Berkeley, University of California Press, 1976
- DODDS E.R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, [1951] 1973
- DRSKOVA K., ZBUDILOVA H. (dir.), *Sueño, imaginación y realidad en literatura, coloquio internacional, České Budějovice 2006*, Universidad de Bohemie del Sur, Departamento de lengua y literaturas románicas, 2007
- DUNLOP C. (dir.), *Philosophical Essays on Dreaming*, Cornell University Press, 1977
- FARBMAN H., *The other night : dreaming, writing, and restlessness in twentieth-century literature*, Fordham University Press, 2008
- FOUCAULT M., *Le Rêve et l'Existence* [1954] in FOUCAULT M., *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 1994
- FREUD Sigmund, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, F. Deutizke, 1900, traduction consultée *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1926 et 1927
- GODARD M.-O., *Rêves et traumatismes : ou la longue nuit des rescapés*, Ramonville Saint-

- Agne, Erès, 2003
- GOLLUT J. D., *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, Paris, Corti, 1993
- GREGORY T. (dir.), *I sogni nel Medioevo*, Seminario Internazionale, Roma, 2-4 octobre 1983, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985
- GRUNEBAUM G.E., CAILLOIS R., *The Dream and The Human Societies*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1966
- HOBSON J.A., WOHL H., *From Angel to Neurones. Art and the New Science of Dreaming*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005, traduction consultée *Dagli angeli ai neuroni. L'arte e la nuova scienza dei sogni*, traduction de Sebastiano Pezzani, Fidenza, Mattioli 1885, 2005
- JAMA S., *Anthropologie du rêve*, Paris, PUF, 1997
- KENNEDY J.J., LANGNESS L.L. (dir.), *Dreams (special issue of Ethos)*, *Ethos*, n° 9, 1981
- LAVIE P., *The enchanted world of sleep*, New Haven, Yale University Press, 1996
- LUSTY N., GROTH H., *Dreams and Modernity, A Cultural History*, New York, Routledge, 2013
- MAZZARELL A., RISSET J. (dir.), *Scene del sogno*, Roma, Artemide, 2003
- MEROLA N., VERBARO C. (dir.), *Il sogno raccontato : atti del convegno internazionale di Rende*, 12-14 novembre 1992, Vibo Valentia, Monteleone, 1995
- MORRISSEY Robert J., *La Rêverie jusqu'à Rousseau : recherches sur un topos littéraire*, Lexington, Ky., French Forum publishers, 1984
- ORWAT F., *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du grand siècle*, Paris, Champion, 2006
- PALLEY J. *The ambiguous mirror : dreams in Spanish literature*, Valencia, Albatros hispanofila, 1993
- PIEMONTI A., POLACCO M. (dir.), *Sogni di carta: dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001
- PIETRANTONIO V. (dir.), *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2012
- PIETRANTONIO V., VITTORINI F. (dir.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003
- PONTALIS J.-B., *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977.
- PORCIANI E., *Attraverso il sogno : dal tema alla narrazione*, Soveria Mannelli, Iride, 2003
- PRIEGO E. (dir.), *Rêves et songes : le discours sur les rêves dans le monde hispanique : actes du colloque international, Université de Caen, 7-8-9 décembre 2000*, Paris, Torino, Budapest, L'Harmattan, 2002
- RUPPRECHT C. S. (dir.), *The dream and the text*, New York, SUNY Press, 1993
- SARTRE J.-P., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, [1940 et 1986] 2005
- SHUMAN D., STROUMSA G., *Dream Cultures : Explorations in the Comparative History*

- of Dreaming*, Oxford, Oxford University Press, 1999
- STATES Bert, *The Rhetoric of Dreams*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988
- *Dreaming and Storytelling*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993
- *Seeing in the Dark: Reflections on Dreams and Dreaming*. New Haven, CT, Yale University Press, 1997
- TEDLOCK B., *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*, Santa Fe, School of American research press, 1992
- THOMAS R., *Dreams of authority: Freud and the fiction of the unconscious*, Cornell University Press, 1990
- TONELLI N. (dir.), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana : atti del Convegno di Siena, 16-18 novembre 2006*, Ospedaletto, Pacini, 2008
- TRUEBA T. G. (dir.), *El sueño literario en España : consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Catedra, 1999
- VANDENDORPE C. (dir.), *Le récit de rêve : fonctions, thèmes et symboles*, Québec, Nota bene, 2005
- VERGER R., *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004
- VISCHER R., *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Credner, 1873, traduction consultée de Maurice Élie in *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009
- VITTORINI F., *Il sogno all'opera : racconti onirici e testi melodrammatici*, Palermo, Sellerio, 2010
- VOLTERRANI S., *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003
- WOLKENSTEIN J., *Les récits de rêves dans la fiction*, Paris, Klincksieck, 2006

Articles ou chapitres d'ouvrages.

- BELLEMIN-NOËL J., *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, [1979] 1996
- BURKE P., « L'histoire sociale des rêves », *Annales*, n° 2, 1973, p. 329-242
- ERMISSE G. (dir.), *Terrain*, numéro spécial consacré au thème du rêve, n° 26, 1996
- KILROE P., « The Dream as Text, The Dream as Narrative », *Dreaming*, vol. 10, n° 3, 2000, pp. 125-137
- KOHN R., « Psychiatric disorders and other health dimensions among Holocaust survivors 6 decades later », *The British Journal of Psychiatry*, n° 195, 2009, pp. 331-335
- KOSELLECK R., *Traum und Terror* in KOSELLECK R., *Vergangene Zukunft : zur Semantik geschichtl. Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, traduction consultée « Terreur et Rêve », *Francia*, Paris, Institut Historique Allemand et Munich, Artemis Verlag, vol. 8,

1980, repris in *Le Débat*, n° 25, 1983, pp. 185-192

LAVIE P., « Sleep Disturbances in the Wake of Traumatic Events », *Current Concepts*, vol. 345, n° 25, 2001, pp. 1825-1832

LAVIE P., KAMINER H., « Dreams That Poison Sleep : Dreaming in Holocaust Survivors », *Dreaming*, vol. 1, n° 1, 1991, pp. 11- 21

— *Sleep, Dreaming and Coping Style in Holocaust Survivors*, in Deirdre Barret (dir.), *Trauma and Dreams*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1996, pp. 114-124

ROP C., « A Hermeneutic and Rhetoric of Dreams », *Janus Head*, n° 3, 2000

SCHRAGE-FRUH M., « *The Roots of Art Are in the Dream* » : *Dreams, Literature and Evolution* in GANSEL C., VANDERBEKE D., *Telling stories : literature and evolution*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012

KELLERMAN N., « The Long-term Psychological Effects and Treatment of Holocaust Trauma », *Journal of Loss and Trauma*, n° 6, 2001, pp. 197-218

WALSH R., « Dreaming and Narration » in HÜHN P. (dir.): *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University Press, en ligne, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, consulté en janvier 2015

LITTÉRATURE TESTIMONIALE, TÉMOIGNAGE, *HOLOCAUST STUDIES*.

Ouvrages critiques.

AGAMBEN Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz, l'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

BLOOM Harold, *Literature of the Holocaust*, Philadelphia, Chelsea House, 2004

CARUTH Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995

— *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996

CATTARUZZA M., FLORES M., SULLAM L.S., TRAVERSO E., *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. IV, Torino, Utet, 2006

CHAMBERS Ross, *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004

COQUIO C., *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015

DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003

DOBBELS D., MOCOND'HUY D. (dir.), *Les Camps et la littérature du XXe siècle*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2006

- EAGLESTONE Robert, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- EZRAHI Sidra, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- FELMAN Shoshana, LAUB Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1981
- FRIEDMAN Saul, *Holocaust Literature: A Handbook of Critical, Historical, and Literary Writings*, Westport, Greenwood Press, 1993
- GORDON R., *The Holocaust in the Italian Culture. 1944 – 2010*, Stanford University Press, 2012, traduction consultée *Scolpitelo nei cuori: l'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, traduction de Giuliana Olivero, Torino, Bollati Boringhieri, 2013
- JURGENSON Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco, Rocher, 2003
- JURGENSON Luba, PRSTOJEVIC Aleksandar, *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Pétra, 2012
- LACAPRA Dominick, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994
- *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001
- LANGER Lawrence, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1975
- *The Age of Atrocity : Death in Modern Literature*, Boston, Beacon Press, 1978
- *Admitting the Holocaust : Collected Essays*, New York, Oxford University Press, 1995
- *Holocaust testimonies: the ruins of memory*, New Haven, Yale University Press, 1991
- MESNARD Philippe, *Consciences de la Shoah, Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000
- *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007
- NANCY J.-L., « La représentation interdite », *Le Genre humain*, n° 36, 2001, pp. 15-39
- PADOAN D., *La costruzione della testimonianza fra storia e letteratura*, in Alessandra Chiappano, *Essere donne nel Lager*, Firenze, La Giuntina, 2009
- PARRAU Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995
- POLLACK M., *L'expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Points Essais, [1992] 2014
- PRSTOJEVIC Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque : comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Cécile Defaut, 2012
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris Éditions du Seuil, 3 voll., 1983-1985
- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000
- RINN M. (dir.), « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », *Tangence*, n° 83, 2007

ROSENFELD A., *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1980

SOSSI Federica, *Nel crepaccio del tempo: testimoniare la Shoah*, Milano, Marcos y Marcos, 1998

STEINER George, *Language and Silence: Essays 1958-1966*, London, Faber, 1967

WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Pluriel, [1992] 2013

— *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, [1998] 2013

YOUNG James, *Writing and Rewriting the Holocaust : Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990

— *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993

Articles ou chapitres d'ouvrages.

BURGELIN C., « Le temps de témoins », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, pp. 79-89

DERRIDA J., *Demeure, fiction et témoignage*, in Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996

GELAS B., « Le témoignage et la fiction », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, pp. 33- 55pp. 57 – 68

GRIERSON K., « Vérité », *littéarité et vraisemblance dans le récit de déportation*, dans WIEVIORKA A., MOUCHARD C., *La Shoah, témoignage, savoirs, œuvres*, Presses Universitaires de Vincennes, Orléans, Centre de recherche et de documentation sur les camps d'internement et la déportation juive dans le Loiret, 1999

— *Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation* in MATHET M.T., *L'incompréhensible: littérature, réel, visuel*, Université de Toulouse-le-Mirail, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003

HEINICH N., « Le témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, 1998, n° 56, p. 33-49

Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire du genre testimonial », *Littérature*, n°135, septembre 2004, pp. 87-117

PIRLOT B., « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations*, n° 56, 2007, pp. 21-48

RIFFATERRE M., « Le témoignage littéraire », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, pp. 33- 55

CRITIQUE THÉMATIQUE.*Ouvrages et articles.*

- BERTONI C., FUSILLO M., *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?* in MORETTI F. (dir.), *Il romanzo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-58
- CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P., *Dizionario dei temi letterari*, Vol. III, Torino, Utet, 2007
- COLLOT M., « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1998, pp. 79-91
- DAEMMRICH H., « Themes and Motifs in Literature : Approaches – Trends – Definition », *The German Quarterly*, vol. 58, n° 4, 1985, pp. 566-575
- DAEMMRICH H. et I., *Themes & Motifs in Western Literature*, Tübingen, Francke Verlag, 1987
- FRENZEL E., *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1992
- LUPERINI R., « Littérature, anthropologie et critique littéraire », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, pp. 29-35
- LUPERINI R., (dir.), *Allegoria. Il tema : la critica tematica oggi*, n° 58, 2008
- RICHARD J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961
- SEIGNEURET J.-C., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York, London, Greenwood Press, 1988
- SHLOMITH R.-K., « Qu'est-ce qu'un thème ? », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 397-406

EUROPE, LITTÉRATURE, MÉMOIRE. SHOAH ET LITTÉRATURE EUROPÉENNE.*Ouvrages et articles.*

- ASSMANN A., « History, Memory, and the Genre of Testimony », *Poetics Today*, n° 27, 2006, pp. 261-273
- « Europe : a Community of Memory? », Twentieth Annual Lecture of the GHI 16, 2006, *GHI Bulletin*, n° 40, 2007, pp. 11-25
- BOITANI P., FUSILLO M., *Letteratura europea*, Torino, Utet Grandi Opere, 2014
- CASANOVA P., *La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ?* in SAPIRO G., *L'espace intellectuel en Europe*, La Découverte, Hors collection Sciences Humaines, 2009
- D'HAEN T. (dir.), *Literature for Europe ?*, Amsterdam, Rodopi, 2009
- DIDIER B. (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998
- DINER D., « Restitution and Memory : The Holocaust in European Political Cultures »,

New German Critique, n° 90, 2003, pp. 36-44

DOMENICHELLI M., *I temi e la letteratura europea*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, Manziana, Vecchiarelli, 2003

— « Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate », *Lea. Letterature d'Europa e d'America*, n° 1, 2004, pp. 318-324

— « Il canone letterario europeo », *XXI Secolo*, 2009, site *Treccani* en ligne, [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_(XXI-Secolo)/), consulté le 19/01/2017

GUISSARD L., *La littérature et l'Europe*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1993

JUDT T., *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York, The Penguin Press, 2005

KERTÉSZ I., *L'Holocauste comme culture*, traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2009

LÓPEZ-QUIÑONES A.G., ZEPP S. (dir.), *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourse*, Leipziger Universitätsverlag, 2010

MEGHNAGHI D., « The Memory of the Trauma of the Shoah in the Building of European Identity », *International Journal of Psychoanalysis and Education*, n° 3, 2009, pp. 176-193

MORETTI F., *La letteratura europea* in ANDERSON P., BARBERIS W., GINZBURG C. et al. (dir.), *Storia d'Europa*, vol. I. *L'Europa oggi*, Torino, Einaudi, 1993

ROZENBERG D., *Espagne : penser la Shoah, penser l'Europe*, in MINK G. et NEUMAYER L. (dir.), *L'Europe et ses passés douloureux*, Paris, La Découverte, 2007

SIMÓN P., *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012

SINOPOLI F., *La dimensione europea nello studio letterario*, Milano, Mondadori, 2009

STOKHOLM BANKE C.F., « The Legacies of the Holocaust and European Identity after 1989 », *Diis working paper*, n° 36, 2009

TOMICHE A., *Littérature européenne ? Littérature occidentale ? Littérature mondiale ?*, in MARTI R., VOGT H. (dir.), *Europa zwischen Fiktion und Realpolitik / l'Europe – fictions et réalités*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014

VARIA.

Autres ouvrages critiques et articles consultés.

- ARTAUD A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964
- BAKHTINE M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- BÉGUIN A., *Création et destinée*, Paris, La Baconnière, Seuil, 1973
- BLANCHOT M., *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, [1941] 1950
- *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942
- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971
- « Dans la nuit surveillée », *Lignes*, n° 21, 1994, pp. 125-131
- BLANCHOT M., GRACQ J., LE CLÉZIO J.-M., *Sur Lautréamont*, Paris, Éditions Complexes, 1987
- BROMBERT V., *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975
- BRONFEL E., *Night Passages : Philosophy, Literature, and Film*, Columbia University Press, 2013
- CHITUSSI B., *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2006
- DELEUZE G., *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993
- DERRIDA J., *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967
- *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993
- DETUE F., « Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative », *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, 2010, pp. 59-79
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002
- DUPRIEZ B., *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, Paris, UGE, 1995
- DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunos, [1969] 1992
- ECO U., *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1985, traduction consultée *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985
- ENGEL V., « L'image de la nuit dans la littérature de la guerre. Lueurs et clartés sur un motif emblématique, de Brasillach à Wiesel », *Les Lettres romanes*, n° hors-série, 1995, pp. 41-50
- FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, [1961] 1972
- GALAND-HALLYN P., *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, 1995
- GENETTE G., « Le jour, la nuit », *Langages*, n° 12, 1968, pp. 28-42
- *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, [1991] 2004

- GOMBRICH E., KRIS E., « The principles of caricature », *The British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938, pp. 319-342
- HALBWACHS M., *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925] 1994
- JOUVE V.(dir.), *L'expérience de lecture*, Paris, Éditions l'Improviste, 2005
- JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2009, éd. Numérique#
- KAYSER W., *Das Grotteske : Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hambourg, Stalling, 1957
- KOFMAN S., *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987
- LEIRIS M., *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939
- « 45, rue Blomet », *Revue de Musicologie*, n° 1-2, *Les fantaisies du voyageurs*, 1982, pp. 57-63
- LEOPARDI G., *Poesie e prose*, vol. I, Milano, Mondadori, 1987
- LÉVINAS E., *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, [1947] 1981
- *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic, Biblio Essais, 1971
- *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1974
- *De Dieu qui vient à l'Idée*, Paris, Vrin, 1982
- MAGRIS C., *Lontano da dove : Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971, traduction consultée *Loin d'où*, traduction de Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Éditions du Seuil, 2009
- MONTANDON A. (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Honoré Champion, 2013
- POULET F., ROUSSET J., STAROBINSKI J., GROTZER P. (dir.), *Albert Béguin et Marcel Raymond*, Actes du Colloque de Cartigny, 1977, Paris, José Corti, 1979
- PROPP V., *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduction de Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983
- PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, [1913] 1919
- SARRAZAC J.-P., *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004
- UNAMUNO DE M., *Del Sentimento Trágico de la Vida*, Madrid, Renacimiento, 1912, traduction consultée *Le Sentiment tragique de la vie*, traduction de Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Gallimard, 1997#
- UNGARETTI G., *L'infinito e il sogno [1946-1947]*, in UNGARETTI G., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, édition dirigée par Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000
- VATTIMO G., ROVATTI P.A. (dir.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, [1983] 1995
- WISMANN H. (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Colloque International, 27-29 juin 1983, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986
- ZARADÈR M., *L'Être et le néant : à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, 2001

NOM D'AUTEURS

A

Adorno Theodor 516, 517
Agamben Giorgio 40, 112, 353, 417
Alexandrian Sarane 29, 30
Almansi Guido 10, 186, 343, 360
Améry Jean 79, 85
Antelme Robert 85, 98, 99, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 174, 213, 218, 220, 309, 319, 320, 321, 339, 343, 358, 364, 365, 377, 378
Artaud Antonin 30
Assmann Aleida 81, 82, 84, 86

B

Bakhtine Mikhail 205
Barthes Roland 217, 221, 322
Bastide Roger 18, 19, 20, 21
Baudelaire Charles 29, 40, 139, 146, 225, 336
Béguin Albert 10, 11, 23, 27, 28, 29, 46, 47, 48, 67, 114, 115, 116, 120, 186, 343
Bellemine-Noël Jean 33, 49, 50, 53, 61
Benjamin Walter 16, 517, 519, 520
Beradt Charlotte 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228
Bertoni Clotilde 60
Binswanger Ludwig 1, 2, 341, 434, 515
Blanchot Maurice 98, 102, 111, 113, 114, 116, 153, 155, 159, 160, 171, 172, 179, 180, 181, 211, 332, 345, 449, 514
Borges Jorge Luis 31, 36, 59, 449
Brombert Victor 511, 512, 513
Bruck Edith 117
Brunel Pierre 73
Burgelin Claude 95, 229
Burke Edmund 21, 150, 167
Burke Peter 21, 150, 167

C

Caillois Roger 9, 10, 11, 14, 15, 59, 199, 200, 214, 219
Caldéron de la Barca Pedro 30, 31, 41, 433, 518
Calvino Italo 97, 151, 356, 357
Casanova Pascale 70, 71
Cayrol Jean 98, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 230, 314, 315, 316, 320, 322, 335, 345, 353, 356, 375, 376, 377, 378, 382, 383, 384, 421, 511, 512
Celan Paul 78, 129, 130, 131, 133, 148, 429
Céline Louis-Ferdinand 157, 221
Ceserani Remo 42, 54, 55, 69, 73, 109, 196

Charuty Giordana 12, 15
Chevrel Yves 76
Cohn Dorrieth 34, 38
Collot Michel 62, 63, 65, 66, 67
Coquio Catherine 85, 86, 94, 95, 96, 98, 99, 169, 219, 451

D

Daemrich Horst 52, 53
Dante 43, 58, 97, 138, 145, 210, 324, 357, 363
Déchanet-Platz Fanny 38, 318, 330, 332, 333, 348, 390
Delbo Charlotte 1, 77, 79, 85, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 112, 113, 128, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 224, 230, 311, 312, 313, 319, 322, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 347, 352, 355, 356, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 382, 383, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 433, 447, 448, 450, 451, 513, 514, 517
Deleuze Gilles 159, 366, 423
Derrida Jacques 98, 190, 191, 201, 230, 345, 427
Devereux Georges 13, 14, 37
Didier Béatrice 29, 43, 70, 71, 73, 76
Didi-Huberman Georges 2, 358, 359, 439, 451
Diner Dan 81
Dodds E.R. 13
Domenichelli Mario 54, 55, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 75
Durand Gilbert 55, 107, 109, 332, 441

E

Eco Umberto 121, 331
Engel Vincent 43, 108, 109, 121
Ette Ottmar 77, 78, 79, 80

F

Foucault Michel 98, 107, 108, 109, 111, 434, 515
Frenzel Elisabeth 51, 52, 57
Freud Sigmund 10, 13, 21, 24, 32, 59, 203, 208, 218, 321, 328, 332, 338, 339, 353
Fusillo Massimo 60, 70, 71, 76

G

Genette Gérard 94, 95, 107, 117, 119, 160, 166, 203
Ghelli Francesco 55, 56, 59
Gollut Jean-Daniel 27, 34, 35, 38, 58, 206, 207, 331, 521
Gombrich Ernst 224

Gordon Robert 83, 97, 398, 449

H

Halbwachs Maurice 18, 19, 20, 441, 446, 449, 514

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 111, 169, 170

Heidegger Martin 131, 132, 133, 169

Heinich Nathalie 94, 158

Hillman James 333

Hobsbawm Eric 80

Hobson J.A. 38, 213

Husserl Edmund 91, 92

J

Jouvet Louis 514

Judt Tony 81

Jung Carl Gustav 13, 21, 332

Jurgenson Luba 85, 87, 95, 193, 205, 206, 209, 229

K

Kafka Franz 29, 33, 54, 59, 61, 87, 93, 159, 185, 187, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 204, 212, 216, 219, 220, 221, 226, 228, 329, 366, 512

Kayser Wolfgang 205

Kertész Imre 79, 86, 87, 88, 320

Koselleck Reinhart 24, 25, 519, 520

Kris Ernst 224

L

Lacan Jacques 328

Langer Lawrence 383, 426, 450

Lautréamont 210, 211, 212, 332

Le Clézio Jean-Marie 211, 212

Le Goff Jacques 21, 22, 23, 24

Leiris Michel 30

Leopardi Giacomo 116, 136, 148, 149, 150

Levi Primo 1, 77, 79, 85, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 109, 112, 113, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 161, 162, 168, 171, 172, 173, 177, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 212, 215, 219, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 340, 342, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388,

389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 442, 444, 445, 447, 448, 449, 451, 513, 514, 517

Lévinas Emmanuel 514, 517

Lévi-Strauss Claude 308

Lo Cascio Daniele 195, 196

Luperini Romano 50, 51, 63, 73, 77

M

Manzoni Alessandro 40, 129, 138, 324, 364, 369

Mesnard Philippe 96, 163, 216, 220, 337, 372

Millu Liana 117, 351

Montaigne Michel de 310

Moretti Franco 60, 71, 72, 75, 76

N

Nietzsche Friedrich W. 91

Novalis 27, 28, 29, 52, 120, 121

P

Palley Julian 31

Paul Jean 12, 27, 28, 29, 32, 36, 78, 92, 95, 120, 129, 130, 133, 174, 373, 379, 384, 429

Perec Georges 20, 98

Poe Edgar Allan 29, 87, 147, 410

Pollack Michael 96

Pontalis Jean-Bertrand 29

Poulet Georges 46, 47, 62, 146

Prete Antonio 116, 149, 310

Propp Vladimir 203

Proust Marcel 33, 193, 194, 198, 199, 312, 417, 521

Prstojevic Alexandre 85, 87, 95, 229

R

Raczynow Henri 521, 522

Raimondi Ezio 40, 364

Raymond Marcel 12, 30, 46, 47, 175

Reyes Mate Manuel 518, 519, 520

Richard Jean-Pierre 36, 48, 62, 63, 64, 67, 224

Ricœur Paul 92, 95, 174, 384

Riffaterre Michael 95, 229

Risset Jacqueline 43, 364

Rousset David 46, 62, 77, 85, 98, 221, 222, 224

S

Seigneuret Jean-Charles 53, 194, 195

Semprún Jorge 1, 77, 78, 79, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 113,

128, 130, 131, 132, 133, 148, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 168, 171, 172, 214, 215, 312, 313,
316, 317, 320, 322, 328, 355, 382, 383,
392, 417, 418, 428, 429, 430, 431, 432,
433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440,
441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449,
450, 451, 513, 514, 517

Starobinski Jean 40, 46

States Bert O. 35, 36, 37, 380, 521

Steiner George 40, 219, 220

Svevo Italo 308, 327, 328

T

Tedeschi Giuliana 117, 118, 120, 329, 330

Tedlock Barbara 16, 17

Traverso Enzo 82, 83, 84

Tylor Edward 16, 18

U

Unamuno Miguel de 75, 159, 433, 514

V

Vergier Romain 33, 187

Vischer Robert 208

Vittorini Fabio 42, 43, 57, 344

W

Warburg Aby 2

Weidhorn Manfred 53, 54, 60, 195

Wiechert Ernst 213, 214, 343, 344

Wiesel Elie 96, 97, 108, 109, 112, 121, 122, 123,
126, 174, 317, 318, 343, 352

Wieviorka Annette 82, 173, 383

Y

Yourcenar Marguerite 33, 513

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 1

INTRODUCTION 7

RÊVE ET SCIENCES HUMAINES : ÉTAT DE L'ART (9)

Études anthropologiques et sociales (11) Anthropologie du rêve (11) Sociologie du rêve (18) **Études historiques** (21) **Études littéraires** (26) Approche historiographique (27) Approche théorique (34) Ouvrages collectifs et groupes de recherche universitaires (40).

LE RÊVE ET LA CRITIQUE THÉMATIQUE (46)

Sur les traces du thème : le rêve dans les dictionnaires thématiques (51) **Thème et thématique : propositions de méthode** (62).

EUROPE, LITTÉRATURE, MÉMOIRE (69)

La littérature européenne : théories et outils de recherche (69) **Shoah et identité européenne** (79) **Note sur le choix du corpus** (94).



VIVRE, REMÉMORER, PENSER À TRAVERS LA NUIT 105

« UN SOUVENIR SANS REPOS » : LA NUIT COMME THÈME, UNE CRITIQUE À LA RAISON POSITIVE (107)

La nuit et le camp : un dialogue contrasté. Modèles et exemples (112) Le camp sous le ciel étoilé : un nocturne anti-romantique ? (113) La nuit éternelle : les allusions bibliques (121) **Écrire l'autre nuit : formes et symboles. Levi, Semprún, Delbo : la nuit antagonique, la nuit infinie, la nuit lyrique** (128) **Livres comme « signaux nocturnes » : la nuit comme modèle de compréhension** (168).

ÉCRIRE L'ONIRISME 183

GOYESQUE, GROTESQUE, KAFKAÏEN. L'ONIRISME COMME « MODE » DU DISCOURS.
RÉFIGURATION FANTASMATIQUE ET TENTATION DE L'IRRÉEL (185)

Représenter le camp sous les traits de l'hallucination (188) **Entre romanesque onirique et poétique des rêves** (216).

DOUTE ET IRRÉALITÉ. LE RÊVE COMME FIGURE DU DISCOURS.

ONIRISATION DE L'EXPÉRIENCE ET DÉRÉALISATION DU RÉCIT (231)

La vie pareille à un songe (235) **Est-ce réel ? Témoignage, vérité, croyance** (284).

REPRÉSENTER LE RÊVE 305

PÂTIR, NARRER, SE SOUVENIR. LE RÊVE COMME RÉCIT.

DE LA NARRATION DE LA SOUFFRANCE À LA SOUFFRANCE DE LA NARRATION (307)

Sommeil, insomnie, parasomnies (315) **Les rêves : récits et représentations** (322)

Pâtir par le rêve : revivre et représenter la vérité de la souffrance (323) *Les rêves de travail* (323) *Les rêves de désir : la faim, la soif* (345) Rêver le retour, rêver au retour (356) *Les rêves de fugue et de liberté* (356) *Les rêves post-concentrationnaires* (383).

« *ART DES MENSCHSEINS* » : TROIS TENTATIVES DE DÉPSYCHOLOGISATION DU RÊVE.
(PHILOSOPHIE, HISTOIRE, LITTÉRATURE) (453)

Perspective philosophique (456) **Perspective historique** (478) **Perspective littéraire** (491).



ÉPILOGUE 509

BIBLIOGRAPHIE 525

ABSTRACT

«MI SONO ALZATO, SONO RICADUTO / NEL FONDO DOVE IL SECOLO È IL MINUTO».
SOGNO E ONIRISMO NELLA LETTERATURA TESTIMONIALE
(PRIMO LEVI, CHARLOTTE DELBO, JORGE SEMPRÚN)

Il lavoro di tesi si prefigge come obiettivo l'analisi del tema del sogno nella letteratura testimoniale europea, con riferimento particolare alle opere di tre autori (Primo Levi, Charlotte Delbo, Jorge Semprún). Collocando il motivo onirico all'interno di una specifica tradizione filosofico-letteraria, di matrice per lo più europea, se ne indagano le diverse forme e declinazioni all'interno di un corpus vasto, multiforme e trans-generico. Due, in particolare, le problematiche emerse con maggiore evidenza: 1) l'uso del sogno come dispositivo discorsivo atto a ribaltare l'enunciazione classicamente mimetico-realista propria al testo testimoniale; e 2) la rappresentazione della *visio* notturna come grimaldello, cardine meta-discorsivo, attorno a cui ruota un profondo ripensamento della *scrittura della storia* e della *narrazione del sé*, secondo una prospettiva per lo più anti-psicologica, anti-simbolica e anti-fattualista. Nelle opere prese in esame, verrebbe dunque meno l'ipotesi freudiana, di un *simbolismo* intrinseco proprio al sogno, e emergerebbe piuttosto una caratura affettivo-esistenziale dell'episodio onirico: incubi e sogni presiedono dunque alla costruzione del testo testimoniale, alla sua ricalibratura su modi per lo più *irrealistici*, alla sua fondazione su un tipo di sapere altamente anti-positivo, e invece fatico, frammentario e corporale. Essendo a un tempo esperienza del biografico, artificio letterario e contrassegno filosofico, il *sogno* non si limita in questi testi a essere elemento episodico/decorativo, ma riflette invece – come in un microcosmo – i diversi livelli e le diverse problematiche insite nella scrittura.



«MI SONO ALZATO, SONO RICADUTO / NEL FONDO DOVE IL SECOLO È IL MINUTO».
DREAM AND ONEIRISM IN TESTIMONIAL LITERATURE
(PRIMO LEVI, CHARLOTTE DELBO, JORGE SEMPRÚN).

This dissertation explores how the *dream* – as a literary theme – is conceived, illustrated and conveyed in testimonial literature, focusing on the works of Primo Levi, Charlotte Delbo and Jorge Semprún. While retracing the philosophical and literary history of the dream, we address this phenomenon in its textual specificity and various forms and functions. Two specific issues have been considered: 1) the use of the dream as a literary device for contrasting/reversing the conventional “realistic” framework of testimonial narrative; 2) the representation of the dream as a cornerstone, a sort of metadiscursive strategy for reinventing and reorganizing the *narrative of the self* and the *writing of history*. The *oneiric process*, as seen in the works examined, does not seem to be influenced by the usual, symbolic, Freudian hermeneutics; rather, it is suggestive of a more philosophical and morphological approach to *writing/interpreting* the dream, based on what Binswanger and Foucault referred to as an “affective” and “existential” experience of the self. Being at once a biographical experience, a literary artifice and a philosophical mark, the literary dream represented by the testimonial authors is never confined to a minor, sporadic, ornamental role, but has the qualities of a real microcosm: it reflects the entire universe of the work of art in which it originates, featuring its stylistic as well as semantic and ideological connotations in detail.

To be an expert simply means that one has experience. But there are different kinds of experience and quantity does not always have the same significance as quality. There are many experts and many people have great experience, but no one is infallible. As far as the general public is concerned the person who rejects and ridicules most often is the one regarded as having most knowledge. How else would he be able to see that others are wrong? It is a common belief that approval does not demand knowledge since anyone and everyone can express approval without knowing anything about the subject. But to reject something is a different matter and demonstrates knowledge. This author is of the opinion that there aren't any experts when it comes to art. Our present knowledge may be worth paying attention to, but it will be questioned within a couple of years and before a generation has passed it will be regarded as no more than the delusions of a past age. In cases where there is doubt and disagreement the best way is to seek for the provenance and to assess in it a rational and unprejudiced way. All knowledge is at best approximate.

G. EISEN