

*L'invocation de la littérature dans le récit concentrationnaire*

Nous avons vu que le projet même d'écrire les camps, l'intention de raconter, de transmettre et de faire comprendre l'univers concentrationnaire se heurtaient à des difficultés immenses, puisqu'il s'agit pour le survivant de s'exprimer comme en une langue étrangère à toute langue, et de faire admettre ou reconnaître, *ex nihilo* (oui, à partir d'une annihilation), la réalité de cet outre-monde dont il revient par miracle, et dont sa propre «normalité», dès qu'elle ressurgit, lui affirme que ce n'était qu'un cauchemar. Nous avons alors noté qu'une des manières de restituer quand même cet outre-monde consistait d'une part à retenir et nommer des détails extrêmement précis, des sensations qui, en tant que telles, sont irréfutables et se rattachent à l'univers partagé par tous les hommes, et d'autre part à reconduire ces détails à leur signification la plus générale, à les montrer comme des révélateurs de tout un monde. Leur vérité propre est indéniable, mais en outre leur surgissement n'a de sens que si l'ensemble de l'univers concentrationnaire est vrai.

Que les survivants tentent de restituer des sensations élémentaires éprouvées dans les camps, afin de rejoindre, en quelque manière, l'expérience des hommes «normaux», quand bien même leurs propres sensations surgissent dans un contexte indiciblement plus dramatique, cela se comprend. Ce qui paraît plus improbable, c'est que les récits concentrationnaires, pour faire pressentir le sens de la souffrance éprouvée, se réfèrent à des *oeuvres littéraires*. Les motifs sautent aux yeux, pour lesquels la littérature d'avant les camps, d'avant le génocide, peut apparaître impuissante à dire les camps ou le génocide, et ne saurait donc servir, semble-t-il, de terrain commun pour les hommes «normaux»

et les survivants.

D'abord, le geste même de citer une oeuvre littéraire, parce qu'il est un geste de culture, une entreprise du second degré, implique ou risque d'impliquer que le survivant n'est plus un survivant, mais a trop bien repris sa place dans les meubles et les bibliothèques de l'érudit ou du lettré. Quand on en est à crier, est-ce que l'on songe à citer? Bien sûr, il faut faire la distinction, à cet égard, entre le recours à la littérature dans l'enceinte même du camp, et la citation littéraire faite après coup, dans le récit concentrationnaire. Mais même dans ce deuxième cas, subsiste la menace d'une prise de distance trop grande, le danger de «faire de la littérature», au sens péjoratif du terme, en invoquant la littérature.

Un autre motif qui rend apparemment douteux tout recours à la citation littéraire dans un récit concentrationnaire, c'est que par définition, aucune littérature d'avant les camps n'avait raconté ni même prévu les camps, sinon de façon toute métaphorique et tout involontaire. Autant il est vrai qu'au travers du récit des sensations élémentaires éprouvées au camp, le survivant peut espérer rejoindre la sensibilité des hommes normaux, autant il est à craindre que le recours à des oeuvres élaborées dans des contextes «normaux», c'est-à-dire à peu près toute la littérature, ne conduise le lecteur qu'à des rapprochements illusoires et ne le trompe sur la nature de l'expérience du survivant.

\*

Pourtant, c'est un fait que les rescapés des camps n'ont pas toujours ressenti la littérature «normale» comme une réalité étrangère ou inégale à leur expérience. Ils ne l'ont pas toujours considérée comme trompeuse ou privée de force. Il faut même dire le contraire: la plupart d'entre eux ont puisé dans la littérature une partie plus ou moins importante de leur forces de résistance, alors même qu'ils subissaient le camp. Et, une fois qu'ils en

sont sortis, ils y ont trouvé de quoi exprimer, parfois même expliquer leur propre expérience.

Je commencerai cependant par évoquer devant vous, à titre de repoussoir, l'exception la plus notable à cet égard. Il s'agit d'un rescapé d'Auschwitz, d'un intellectuel de la plus haute culture, d'un penseur et d'un écrivain qui n'a eu de cesse d'affirmer que la vie de l'esprit en général, et la littérature en particulier, étaient devenues pour lui lettre absolument morte durant tout son séjour dans l'enfer concentrationnaire. Que la littérature ne lui servit de rien, ou ne servit qu'à l'affaiblir. La chose fut même pour lui si flagrante qu'il y consacre un chapitre entier de son témoignage, chapitre d'autant plus intéressant qu'il interpelle directement Primo Levi. Et Primo Levi, à son tour, lui répondra dans *Les naufragés et les rescapés*.

Ce témoin négatif, désespéré parmi les désespérés, nous est connu sous le nom de Jean Améry. C'est un Juif autrichien dont le nom véritable était Hans Mayer. Quittant l'Autriche lors de la montée du nazisme pour se réfugier en Belgique, il y entra dans la résistance, fut arrêté et torturé par la Gestapo, puis envoyé à Auschwitz. Il en sortit vivant, raconta son expérience, mais se suicida en 1977, dix ans avant Primo Levi. Jean Améry, dans un ouvrage intitulé *Par delà le crime et le châtement* (*Jenseits von Schuld und Sühne*), publié pour la première fois en 1966, dialogue à distance avec celui qu'il appelle son «camarade de baraque», c'est-à-dire précisément Primo Levi. Même s'ils ne se sont pas connus dans le camp, les deux hommes ont effectivement vécu fort près l'un de l'autre, dans le même univers concentrationnaire. Ils ont donc traversé des expériences parallèles.

Le chapitre du livre d'Améry qui nous intéresse ici s'intitule «Aux frontières de l'esprit». Avec une amère ironie, l'auteur se plaint d'abord à

souligner que les intellectuels et les penseurs, dans le camp, étaient les plus mal lotis, parce que les plus mal armés pour s'adapter à un univers où il n'y avait rien à *comprendre*, où seuls régnaient l'arbitraire pur et la violence meurtrière. Pour Jean Améry, l'intellectuel, plus que les autres hommes, est celui qui cherche le pourquoi des choses; l'intellectuel a besoin que l'univers soit logique, il attend d'autrui des comportements raisonnables. Etant donné l'atroce absurdité de l'univers concentrationnaire dans lequel il est jeté, il souffrira davantage que ses camarades qui, autour de lui, ont toujours eu l'habitude de prendre la vie comme elle vient, sans trop se poser de questions sur sa logique, sans trop se tourmenter avec les pourquoi.

Non seulement, donc, la situation des intellectuels et des penseurs, au camp de concentration, était selon Jean Améry plus misérable et plus démunie que celle des autres détenus, mais surtout, et par conséquent, la culture, la pensée, la poésie, dans un tel enfer d'horreur et d'absurdité mêlées, étaient devenues, littéralement, lettre morte. Améry raconte sa stupeur quand il prit connaissance, après la guerre, de l'ouvrage d'un autre rescapé qui s'intitulait, lui, *Goethe à Dachau*; un livre dont l'auteur était parvenu à mettre, en captivité, toute sa foi dans la culture. Cet auteur, un écrivain hollandais nommé Nico Rost, affirme avoir survécu, dans le camp, grâce à la présence de Goethe, ou d'autres grands penseurs, allemands ou non: leur art et leur écriture réparaient le mal que causaient quotidiennement à la langue et à la pensée les cris et les vociférations des kapos ou des SS<sup>1</sup>. Jean Améry, lui, tant qu'il fut à Auschwitz, affirme exactement le contraire. Il consigne la victoire de la vocifération sur le poème, et déclare avoir perdu absolument tout contact

---

<sup>1</sup> Cf. Jean Améry, PCC, Actes Sud, 1977, p. 27.

avec le monde de l'esprit. Un jour, un incident quelconque lui évoque un fragment de poème de Hölderlin. Il essaie de se le réciter, mais il avoue bientôt son échec. Cette récitation n'éveille en lui aucun écho, ne lui fournit aucun réconfort: «Le poème était là, mais n'était plus qu'un énoncé».<sup>2</sup> Plus rien, dans son expérience concentrationnaire, n'entretient le moindre rapport avec le monde de Hölderlin. Hölderlin est étranger aux camps, radicalement. Et comme l'auteur le dit ailleurs, toujours avec la même ironie noire, la mort à Auschwitz n'a décidément rien à voir avec la mort à Venise.

Telle est donc l'expérience de Jean Améry. Et par conséquent, évoquer ou citer la littérature, que ce soit à l'intérieur du camp, pour soulager sa souffrance, ou après le camp, pour la faire comprendre aux hommes normaux, lui paraît totalement vain. Cette perte absolue de la pensée ou de la poésie, cette ruine sans recours de l'esprit, c'est néanmoins, je vous l'ai dit, une expérience plutôt exceptionnelle chez les survivants. Ce n'est pas, en tout cas, celle de Primo Levi, qui consacre tout un chapitre des *Naufragés et les rescapés* à répondre à Jean Améry:

«Quant à moi, la culture m'a été utile: pas toujours, parfois, peut-être, par des voies souterraines et imprévues, mais elle m'a servi et peut-être sauvé»<sup>3</sup>.

Nous allons voir tout à l'heure de quelle manière. Mais une chose doit d'abord nous frapper: pour la plupart des rescapés, si le monde des livres et de la culture a pu apparaître comme futile et vain, ce ne fut pas durant leur captivité, comme il advint pour Jean Améry, mais à leur retour de captivité, ce qui est tout différent. La littérature et la culture, telles qu'elles

---

<sup>2</sup> Jean Améry, *op. cit.*, p. 30.

<sup>3</sup> Levi, NR, p. 136.

sont comprises ou méconnues dans une société dite normale, à savoir des distractions de luxe, apparurent aux rescapés comme le comble de la futilité. Mais alors leur dégoût de lire, ou leur impossibilité de lire était un hommage à la vraie littérature, qui, elle, parle de l'essentiel, et peut être entendue dans les situations extrêmes. Exemple à cet égard est l'expérience de Charlotte Delbo, à son retour en France:

«Un jour j'ai vu — oui, vu — les livres sur ma table de nuit, sur une chaise près de mon lit. Tous étaient à ma main. Ma main ne s'avancait pas vers eux. Longtemps je les ai regardés sans avoir l'idée de les toucher, de les prendre. Quand enfin je me suis risquée à en prendre un, à l'ouvrir, à le regarder, il était si pauvre, si à côté que je l'ai remis sur la pile»<sup>4</sup>.

«A côté»: nous comprenons tous ce que cela signifie: à côté de la vérité, à côté de l'essentiel, comme l'auteur l'explique elle-même dans les lignes qui suivent cette citation. Au retour du camp, tout ce qui n'est pas l'essentiel apparaît irrémédiablement futile. Et beaucoup de livres, qui encombrant les sociétés libres et paisibles, les sociétés d'après-guerre, relèvent du genre futile.

Mais c'est la même Charlotte Delbo qui, en captivité, et dans des conditions invraisemblables, monte avec ses amies *Le malade imaginaire* de Molière, reconstitué de mémoire après des semaines d'efforts. C'est la même Charlotte Delbo qui atteint, dans cette représentation concentrationnaire, le plus pur et le plus authentique de la vie. Je cite cette fois-ci le deuxième volume d'*Auschwitz et après, Une connaissance inutile*:

«Miracle des comédiens sans vanité. Miracle du public qui retrouve

---

<sup>4</sup> Ch. Delbo, MJ, p. 15.

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»<sup>5</sup>.

Bien entendu, cette présence de la littérature, ou, en l'occurrence, du théâtre dans le camp, aurait été impossible si la situation de ces singulières actrices n'avait été, dans l'horreur concentrationnaire, relativement «privilegiée». Comme le reconnaissent tous les survivants, au delà d'un certain degré de dégradation physique et mentale, au delà d'un certain seuil de privations ou de tortures, le survivant n'a d'autre souci que sa survie, et la littérature est morte pour lui, comme toutes les activités de l'esprit et de l'âme. Sur ce point, les témoignages en provenance du goulag soviétique, ceux de Chalamov, de Natalia Ginzburg ou de Soljénitsyne, rejoignent ceux des camps nazis. Mais cette limite posée, la plupart des témoignages concordent aussi pour marquer à quel point l'univers de l'art et de la littérature, tant qu'on n'avait pas atteint l'ultime degré de l'horreur et de la déshumanisation, jouait un rôle essentiel pour les détenus.

Oui, les livres symbolisaient et signifiaient pour eux la dignité humaine, la liberté de l'esprit, l'existence de l'âme, au même titre que ces prières que les Juifs croyants récitèrent jusque dans les pires situations, jusqu'au moment où l'on s'apprêtait à leur infliger la mort la plus inhumaine. Le besoin et le pouvoir de prier aux moments les plus atroces n'est pas éloigné du besoin et du pouvoir d'invoquer ces témoins irrécusables de la vie de l'esprit, donc de la dignité humaine, que sont les grandes oeuvres

---

<sup>5</sup> Ch. Delbo, CI, pp. 95-96.

littéraires.

Oui, c'est comme une prière que la littérature était alors proférée ou remémorée. Du moins se donnait-elle aux mémoires sous sa forme la plus épurée, la plus essentielle, et c'est des oeuvres les plus hautes et les plus fortes que l'on se souvenait pour s'aider à vivre.

Outre l'exemple de Nico Rost, rapporté tout à l'heure, et celui de Primo Levi, dont on va parler, on peut citer aussi celui du poète Benjamin Crémieux, dont David Rousset raconte qu'en détention, et dans un état de faiblesse extrême, il tente d'esquisser pour ses camarades toute une histoire de la littérature mondiale<sup>6</sup>. A Auschwitz, outre Charlotte Delbo, nous savons qu'un comédien polonais monta également des représentations théâtrales, tandis qu'un autre prisonnier de la même nationalité fit des récitations de Mickiewicz. Claude Bourdet, en détention à Buchenwald, écrit un poème invoquant Shelley, Byron, Hugo et précisément Hölderlin<sup>7</sup>.

Une déportée italienne, Liana Millu, auteur de récits intitulés *La fumée de Birkenau*, préfacés par Primo Levi, raconte que pour survivre moralement elle se récitait et récitait pour ses codétenues Homère, Catulle ou Dante<sup>8</sup>. Jorge Semprun, de son côté, insiste dans *L'écriture ou la vie* sur le rôle salvateur que put avoir, pour ses camarades et lui, la récitation de la *Lorelei*, du poète — juif allemand — Heine<sup>9</sup>. Et Robert Antelme raconte le moment précieux qui vit un de ses codétenus réciter,

---

<sup>6</sup> Rousset, UC, pp. 72-4.

<sup>7</sup> Cf. M. Borwicz, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, Gallimard, Idées, 197 (1954), pp. 289-290.

<sup>8</sup> Cf. L. Millu, *La fumée de Birkenau*, Cerf, 1993, p. 187 (éd. or. italienne, 1986).

<sup>9</sup> Cf. Semprun, EV, p. 50.



d'une voix hésitante et maladroite, le célèbre «Heureux qui comme Ulysse»<sup>10</sup>.

La littérature, de par son existence même, permet aux victimes de retrouver ou de défendre leur dignité d'êtres humains, de sauvegarder des bribes de vie spirituelle, bref, de combattre l'entreprise de destruction des bourreaux. Il s'agit alors, pourrait-on dire, de la littérature *comme telle*, et presque indépendamment des oeuvres récitées ou jouées. La littérature, c'est l'irrécusable manifestation de l'homme *comme être de parole*. L'essentiel est de proférer une parole libre, la parole humaine. Peu importe, la plupart du temps, que le texte remémoré soit de Du Bellay, de Catulle ou d'Homère, peu importe qu'il entretienne un rapport direct avec la situation de ceux qui le récitent. La plupart du temps, ce rapport direct n'existe pas. Mais la littérature *comme telle* est signe de l'esprit. L'invoquer, la proférer, c'est imposer silence à la barbarie.

\*

Après coup cependant — non plus dans la vie concentrationnaire mais dans les récits concentrationnaires — la littérature va jouer un rôle différent. Elle ne sera plus seulement un *gage de dignité*, mais également un *moyen d'interprétation*. Les survivants l'invoqueront non plus comme la seule présence de l'esprit, non plus pour sa seule existence, mais bien pour ses pouvoirs d'explication. Je disais tout à l'heure que la référence littéraire, dans les récits concentrationnaires, risque d'être toujours inadéquate ou déplacée, puisque la littérature invoquée ignorait les camps et ne pouvait donc les comprendre d'avance. On constate néanmoins que cette référence est fréquente dans les récits concentrationnaires, et que les survivants demandent aux oeuvres

---

<sup>10</sup> Antelme, EH, p. 204.

littéraires davantage que l'aide de leur simple existence. Ils en font leur interprète. Ils considèrent donc comme possible, en dépit de toutes les réserves et de tous les doutes, de se faire mieux comprendre en invoquant des oeuvres anciennes, qui pourtant ne pouvaient ni décrire ni même prévoir leur expérience extrême.

Dans *L'univers concentrationnaire*, David Rousset cite tour à tour Céline, Kafka, Dante, Shakespeare et Alfred Jarry. Certes, beaucoup de ces citations sont allusives ou fugitives, lorsque Rousset note par exemple, sans plus de commentaires, que tel ou tel kapo du camp est «un personnage shakespearien»<sup>11</sup>, ou lorsqu'il écrit: «Le peuple des camps, c'est un monde à la Céline avec des hantises kafkées»<sup>12</sup>. A la limite, on pourrait craindre que ces expressions, si du moins elles n'émanaient pas d'un rescapé des camps, écrivant immédiatement après sa libération, ne soient des facilités de langage, de simples formules. On sait bien avec quelle superficielle aisance nous affirmons d'une situation qu'elle est «kafkaïenne» ou d'un personnage qu'il est «shakespearien». Mais nous ne sommes pas le déporté David Rousset, retour de Buchenwald. Quand ce déporté mentionne Kafka ou Shakespeare, même fugitivement, ce n'est pas pour ne rien dire.

D'ailleurs, si malgré tout, face à de telles références, le risque de banalisation n'est pas exclu, du moins dans notre esprit paresseux et blasé, il est décidément écarté lorsque l'auteur prend le soin d'explicitier et d'approfondir sa démarche. Lorsque Rousset écrit par exemple, à la fin de son ouvrage: «Ubu et Kafka perdent les traits d'origine liés à leur histoire

---

<sup>11</sup> Rousset, UC, p. 37.

<sup>12</sup> Rousset, UC, p. 63.

pour devenir des composants matériels du monde»<sup>13</sup>. Autrement dit, cet auteur, qui donne à l'un de ses chapitres le titre «Les ubuesques», assume pleinement la métaphore littéraire, ou plus exactement il affirme que cette métaphore n'est pas de son invention, mais s'est produite dans la réalité même. C'est la réalité qui a pris le visage grotesque, absurde, atroce ou terrifiant des oeuvres de Kafka ou de Jarry. A ce titre, et grâce, si l'on peut dire, à ce phénomène d'incarnation de l'imaginaire dans le réel, le lecteur «normal» dispose d'une clé pour comprendre l'incroyable et l'incompréhensible. Il peut se fonder sur son expérience du cauchemar littéraire pour pressentir le cauchemar réel.

La littérature, une littérature qui a précédé les camps, peut donc, si l'on en croit David Rousset, servir de truchement pour nous faire comprendre ce qu'elle ne pouvait prévoir, mais pouvait préfigurer. Ainsi, certaines nouvelles de Kafka, comme *La colonie pénitentiaire*, semblent parfois décrire d'avance, avec une précision stupéfiante, l'univers concentrationnaire. Marcel Proust écrivit, dans *A La Recherche du temps perdu*, que la nature s'était mise à ressembler à la vision qu'en avaient donnée les peintres impressionnistes. Cette remarque n'est pas une boutade. Elle dit exactement ce que dit David Rousset. Proust laisse entendre que l'intuition des grands artistes peut être prémonitoire, et dresser devant nos yeux l'image de ce qui sera notre réalité future.

Vous vous rappelez ce que nous disions au cours de la leçon précédente: l'imaginaire, *c'est un pouvoir de débusquer le réel et d'en désigner les possibles*. Kafka ou Jarry peuvent dire les camps, parce que leur imaginaire, comme celui de tous les grands artistes, marche en éclaireur devant la réalité; parce qu'il explore les futurs de l'humain; parce

---

<sup>13</sup> Rousset, UC, p. 185.

qu'il est toujours, comme le dit Rimbaud de la poésie, *en avant*<sup>14</sup>.

Grâce à ces intuitions des grands artistes ou des grands penseurs, nous pouvons reconnaître dans le passé l'intuition du présent. Et c'est pourquoi nous pouvons pressentir que la nouveauté atroce, inouïe de la vie concentrationnaire n'est pas nécessairement, à l'aune de la pensée la plus puissante et de l'observation la plus aiguë, une nouveauté *absolue*. Cela est si vrai que les témoins des camps, parfois, en croyant ne décrire que leur expérience, ont retrouvé les mots même des observateurs les plus lucides qui décrivaient, bien avant eux, des situations apparemment tout autres. C'est ce qui se produit dans l'ouvrage de Simon Laks intitulé *Mélodies d'Auschwitz*. Simon Laks est un détenu juif polonais qui dut sa survie à ses qualités de musicien, et fut donc enrôlé par les bourreaux dans l'orchestre du camp. Le préfacier de son texte, Pierre Vidal-Naquet, lui-même fils de déportés, et dont on sait l'inlassable travail d'historien du génocide, constate que l'auteur, en racontant la dégradation morale du camp,

«retrouve presque les termes mêmes d'une page célèbre de Thucydide où celui-ci décrit l'inversion des valeurs au moment de la guerre civile de Corcyre»<sup>15</sup>.

Ainsi donc l'auteur grec du Ve siècle avant J.-C. a fourni une description prémonitoire de l'état moral de la société concentrationnaire, et le lecteur de Simon Laks peut espérer comprendre cette dernière, du moins dans certaines de ces aspects, avec les armes intellectuelles que lui fournit l'historien antique. Ce n'est pas à dire que Thucydide a prévu

---

<sup>14</sup> Cf. Rimbaud, OC, Lettre à Paul Demeny, Bibl. de la Pléiade, p. 252.

<sup>15</sup> Cf. P. Vidal-Naquet, préface à *Mélie d'Auschwitz*, Cerf, 1991, p. 16. L'ouvrage de S. Laks a été rédigé en 1978, et publié pour la première fois en 1979.

Auschwitz. Mais l'irréductible et horrible nouveauté du mal nazi ressortira d'autant plus clairement et violemment à nos yeux que nous aurons compris et délimité ce qui, en lui, relève d'un mal ancien.

\*

Mais penchons-nous maintenant sur la plus volontaire des références «littéraires» dans la littérature concentrationnaire, et de loin la plus riche de toutes: le chapitre de *Si c'est un homme* intitulé «le chant d'Ulysse».

Ce texte remplit les deux fonctions, ou plutôt, pour éviter ce trop pauvre mot, revêt les deux sens que nous avons envisagés. D'une part il nous montre la présence et la puissance de la littérature dans la vie même du camp, la littérature comme telle, *gage de dignité*, de vie spirituelle et de liberté intérieure. D'autre part, chez Primo Levi narrateur, cette littérature acquiert une puissance *d'interprétation* exceptionnelle. Elle prend valeur explicative; elle signifie l'expérience concentrationnaire en même temps qu'elle donne la force de la supporter, peut-être même de la surmonter.

Et ces deux sens, ou ces deux pouvoirs de la littérature (fournir une dignité, fournir du sens), fusionnent, dans *Si c'est un homme*, de la manière la plus étonnante. Car le texte du «Chant d'Ulysse» entrelace sans cesse les sentiments et réflexions de Primo Levi *détenu* avec les réflexions et sentiments de Primo Levi *narrateur*. En règle générale, ces deux sens ou ces deux rôles de la littérature correspondent, on l'a vu, à deux moments de la vie du prisonnier: l'oeuvre littéraire *comme telle*, en tant que réalisation de l'esprit humain, quel que soit son contenu, exerce un rôle salvateur pendant la détention même. Et dans un second temps, lorsqu'il s'agit d'écrire et de transmettre son expérience aux hommes normaux, la référence littéraire à telle oeuvre précise, comme celle de Kafka pour David Rousset, joue son rôle *explicateur*.

Mais dans ce chapitre central de *Si c'est un homme* — et le cas est unique dans les textes de déportés qui sont venus à ma connaissance — le détenu Levi cite et récite Dante pour y trouver, au moment même de sa détention, non seulement un réconfort spirituel, mais aussi le sens de son expérience. Et l'écrivain Levi, quant à lui, se raconte en train de chercher, dans les vers de Dante qui remontent à sa mémoire, une clé de l'horrible mystère. Autrement dit, le temps de l'expérience et celui de l'intelligence parviennent à fusionner dans un moment privilégié, presque extatique, et néanmoins narré avec une extrême précision, une grande sûreté de moyens, un sens aigu de ce qu'on ose à peine appeler, dans un tel contexte, la mise en scène littéraire — mais il faut prendre cette expression dans son sens le plus noble. Je vous le disais la dernière fois: bien écrire, pour les témoins de l'horreur concentrationnaire, c'est mettre tous les moyens de l'écriture au service de la vérité et de l'humanité. C'est écrire de son mieux contre le mal. Et bien mettre en scène son expérience, c'est, pour les témoins des camps, tout faire pour mettre le sens sur le devant de la scène, afin que le lecteur en soit frappé, en soit atteint; c'est se mettre, le mieux possible, au service du sens.

On sera peut-être tenté de penser que l'auteur, après coup, a procédé, même involontairement, à une espèce de reconstruction de l'épisode vécu; que sur le moment, il a simplement invoqué Dante comme Charlotte Delbo invoquait Molière, et Liana Millu Catulle ou Homère. Mais Primo Levi ne l'entend pas ainsi, qui tient à souligner — et cela précisément dans le passage des *Naufragés et les rescapés* qu'il écrit en réponse aux propos de Jean Améry, que

«le chapitre intitulé "le chant d'Ulysse" [est] un des rares épisodes dont j'ai pu vérifier l'authenticité, parce que mon interlocuteur, Jean Samuel, compte parmi les rares personnages du livre qui ont

survécu».

Et plus loin, afin que le lecteur ne puisse garder le moindre doute, il ajoute encore:

«Là où j'ai écrit: "je donnerais la soupe d'aujourd'hui pour pouvoir faire la jonction entre 'non ne avevo alcuna' et la fin", je ne mentais pas, et je n'exagérerais pas non plus. J'aurais vraiment donné du pain et de la soupe, autant dire du sang, pour arracher au néant ces souvenirs (...)»<sup>16</sup>.

Autrement dit, ce chapitre du «chant d'Ulysse», dans lequel Primo Levi se remémore des bribes du chant XXVI de *l'Enfer* de la *Divine Comédie*, pour les réciter à son ami Jean Samuel, ce chapitre, l'auteur y insiste, n'est pas une reconstruction littéraire. Du moins ne l'est-il pas au sens où Levi donnerait après coup à Dante, dans le confort retrouvé de la liberté, une importance qu'il n'avait pas vraiment eue à Auschwitz. Il constitue assurément une oeuvre littéraire, à un double titre, puisqu'il met en scène, avec un art consommé, la littérature et la vie, la littérature dans la vie. Mais il n'en est pas moins la mise en mots d'une expérience authentique et salvatrice.

\*

Avant d'en venir à ce texte même, encore une remarque sur la présence de *Dante* comme référence chez d'autres témoins des camps. Il faut avouer que l'auteur de *La Divine comédie* est sans doute l'auteur le plus cité dans la littérature des camps. On voit bien pourquoi, et l'on comprend bien que les images de *l'Enfer* soient tout naturellement venues sous la plume de ceux qui racontaient l'horreur ou réfléchissaient sur elle. Si le sujet n'était si grave, ou pourrait dire qu'une telle référence est

---

<sup>16</sup> Levi, NR, pp. 136-7.

forcément tentante, dès qu'il s'agit de fournir une métaphore de la vie concentrationnaire.

Liana Millu mentionne le nom de Dante dans ses récitations, aux côtés d'Homère et de Catulle, et précise même qu'elle se remémorait un chant de l'*Enfer* «qui parlait des damnés transportant des pierres»<sup>17</sup>. On a vu que David Rousset avait également recours à cette référence. Il évoque des «couloirs dantesques, à cinq cents mètres sous terre»<sup>18</sup>, ce qui bien sûr fait référence à la topographie infernale de la *Divine comédie*. Dans le récit d'un autre survivant, Filip Müller, l'un des rarissimes rescapés des commandos spéciaux, qui travaillaient directement dans la proximité des chambres à gaz, la référence à Dante apparaît aussi<sup>19</sup>. Il n'est pas jusqu'aux SS eux-mêmes qui n'y recourent. Ainsi le sinistre docteur Kremer, dont le journal, au moment de noter le massacre d'un train de déportés à leur arrivée à Auschwitz, porte la mention suivante: «En comparaison, l'*Enfer* de Dante m'apparaît presque comme une comédie»<sup>20</sup>.

La référence à Dante est donc le bien de tous, victimes et bourreaux. Elle en vient alors à paraître banale, et menacée d'insignifiance, ce qui ne l'empêchera pas d'être encore reprise, non plus par des témoins mais bien par des penseurs de l'univers concentrationnaire, et non des moindres, puisqu'on la peut la trouver aussi bien sous la plume de Hannah Arendt<sup>21</sup> que sous celle d'Emmanuel Levinas<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> Millu, p. 187.

<sup>18</sup> Rousset, UC, p. 38.

<sup>19</sup> Müller, *Trois ans... (Sonderkommando)*, Pygmalion, 1980, p. 181.

<sup>20</sup> Cité in Steinberg, YTRB, Cerf, 1990, p. 50.

<sup>21</sup> Arendt, ST, p. 184.



\*

Mais chez Primo Levi, auquel je reviens maintenant, nous sommes bien au delà d'une simple référence. Nous assistons à toute une mémorisation, accompagnée d'une méditation, d'une interprétation. En outre, et c'est très important, Levi ne va pas citer un chant de l'Enfer qui raconte des supplices atroces, mais seulement le «récit d'Ulysse», qui, lui, ne parle guère de tourments, mais d'un voyage vers l'inconnu. A tous égards, son Dante est donc original.

Il est vrai qu'il arrive parfois à Primo Levi d'évoquer l'Enfer dantesque au premier degré, comme font les autres survivants. Mais, même dans ces cas-là, c'est d'une façon plus précise et plus circonstanciée que nul autre, et qui témoigne d'une grande familiarité avec l'oeuvre du poète florentin. Ainsi, au début de *Si c'est un homme*, lorsque l'auteur nous raconte le passage épouvantable de l'univers humain à l'univers concentrationnaire, où l'homme, d'un seul coup, est privé de tous ses repères et de tout ce qui fait son humanité. Il cite alors deux vers tirés du chant XXI de l'Enfer (v. 48-9). Un démon rappelle à un damné que rien de sa vie terrestre n'existe plus dans ce monde souterrain. Cette citation, faite en passant, est pourtant extrêmement précise et circonstanciée, comme celle qui, un peu plus haut dans le texte, évoque la figure du passeur Charon<sup>23</sup>.

\*

Mais j'en viens au *Chant d'Ulysse*.

Je vous rappelle d'abord la situation. Primo Levi et son ami Jean Samuel, dit «le Pikolo», un Français qui porte ce surnom en raison de son

---

<sup>22</sup> Levinas, «La poésie et l'impossible», in *Difficile liberté*, p. 187.

<sup>23</sup> Levi, SCH, pp. 29 et 20.

très jeune âge, sont de corvée de soupe, ce qui représente un grand privilège: la tranquillité pendant près d'une heure, le temps du trajet jusqu'aux cuisines, ou ce qui en tient lieu. Durant ce moment, Jean Samuel demande à Primo Levi de lui donner une leçon d'italien. Et c'est au moment de s'exécuter que l'auteur de *Si c'est un homme* songe à Dante et à un passage précis de son *Enfer*, passage qu'il se met à réciter. Parfois, sa mémoire le trahit; il est donc contraint de paraphraser le texte, sans compter qu'il lui faut le traduire en français. Mais malgré toutes ces difficultés, il est saisi d'une exaltation croissante, au point que ces vers de Dante lui semblent à la fin

«contenir l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui»<sup>24</sup>.

Pour comprendre tout le sens et toute l'importance de ce moment, il nous faut commencer par examiner de quoi parle Dante lui-même dans le passage cité. Il s'agit, je le répète, du chant XXVI de l'*Enfer*, et des vers 85-142 de ce chant — ce que Primo Levi ne précise pas dans son livre, sans doute parce que pour un lecteur italien, la référence va de soi. Ulysse se consume donc dans l'Enfer. Ou plutôt, il y est transformé en une flamme dont la langue est capable de proférer des paroles. Le poète Virgile qui, je vous le rappelle, est le guide de Dante dans ces régions inférieures, demande au héros grec ce qui a causé sa mort. Ulysse répond qu'après son retour à Ithaque il n'a pu s'empêcher de quitter Pénélope et de s'embarquer sur un navire, avec quelques compagnons, à la découverte des confins du monde. Arrivé aux colonnes d'Hercule, il a franchi cette limite interdite aux mortels pour gagner les mers des antipodes. Après cinq mois de navigation dans l'hémisphère austral, il

---

<sup>24</sup> SCH, p. 123.

découvre une immense montagne brune, mais à cet instant, une vague gigantesque retourne le vaisseau, et c'est ainsi qu'Ulysse meurt. Tel est donc, dans ce chant de l'Enfer, le récit que le héros grec fait à Virgile et à Dante lui-même.

La montagne brune, c'est la montagne du Purgatoire, qui se trouve, dans la cosmologie même de *La Divine comédie*, aux antipodes de la terre habitée. Ulysse, en gagnant l'hémisphère austral interdit, a pénétré dans des régions défendues aux mortels, ces régions que seul Dante lui-même aura le droit de visiter à son tour, puisque, dans son poème, il descend d'abord aux Enfers dont le fond crève, si j'ose dire, sur les antipodes, ce qui permet au voyageur d'atteindre cette même montagne du Purgatoire en passant par ces fonds infernaux, eux-mêmes situés sous nos pieds. Et les commentateurs s'accordent à dire qu'Ulysse est mort pour avoir transgressé l'interdiction faite à l'homme de connaître les régions d'outre-tombe.

C'est donc ce passage de *La Divine comédie* où Ulysse, transformé en flamme parlante, raconte à Virgile son destin, que Primo Levi s'est efforcé de réciter ou de résumer à son ami Jean Samuel, au cours d'une corvée de soupe, à Auschwitz. La question qui se pose immédiatement, c'est: pourquoi ce passage-ci plutôt qu'un autre, qui paraîtrait infiniment plus adéquat à la situation, tel le chant récité par Liana Millu, et qui raconte le travail des damnés transportant des pierres?

Pourquoi? C'est la question que se pose le narrateur lui-même. Et la réponse va rester partiellement énigmatique. Mais essayons de voir cela de plus près.

\*

Dans un premier temps, ou plutôt, au premier niveau, ce qui semble justifier ce choix, ce qui dans ces vers fait vibrer Primo Levi, ce n'est pas

l'histoire d'Ulysse en elle-même. C'est bien plutôt tel ou tel vers descriptif, qui pourrait provenir d'un tout autre contexte, mais qui évoque pour le détenu sa vie passée. C'est ainsi que Levi s'attarde, dans le récit du voyage d'Ulysse en mer, sur la formule «l'alto mare aperto» (la haute mer ouverte, v. 100, cité p. 120), et qu'il la commente ainsi:

«c'est quand l'horizon se referme sur lui-même, dégagé, rectiligne, uni, et qu'il n'y a plus dès lors que l'odeur de la mer: douces choses férocement lointaines»<sup>25</sup>.

Autrement dit, cette formule évoque soudain la mer Méditerranée, dont le détenu Levi est bien sûr privé dans sa captivité. Soudain revit pour sa mémoire l'époque, «férocement lointaine», où il pouvait voir librement la mer, donc le monde; bref, l'époque où il était un homme libre. De même, un peu plus loin, la montagne brune aperçue par Ulysse n'est plus pour le détenu Levi la montagne du Purgatoire, mais

«les montagnes, quand on les voit de loin... les montagnes... oh, Pikolo, dis quelque chose, parle, ne me laisse pas penser à mes montagnes, qui apparaissaient, brunes dans le soir, quand je revenais en train, de Milan à Turin!»<sup>26</sup>

C'est donc tout à fait clair: dans ces deux passages, le texte de Dante éveille simplement et douloureusement, pour celui qui les récite, la présence de la vie ancienne, de la vie libre et normale, en Italie, ce pays qui est le sien, ce pays qu'il aime et dont il pouvait voir la mer et les montagnes. C'est à ce titre que ces vers lui sont précieux, même s'ils n'ont rien à voir avec la vie concentrationnaire. Au contraire d'ailleurs, et nous pouvons noter cet étrange paradoxe: une vision de l'Enfer de Dante,

---

<sup>25</sup> Levi, SCH, p. 121.

<sup>26</sup> Levi, SCH, p. 122.

loin de servir à évoquer l'enfer des camps, éveille au contraire des souvenirs de liberté, des souvenirs de paradis perdu. Il n'y a rien là d'étonnant, à la fois parce que la poésie de Dante, même et surtout quand elle décrit des enfers imaginaires, est chargée de notations concrètes, extraordinairement précises, et pétrie de sensations ou d'observations issues, comme il est naturel, de la vie d'ici-bas; singulièrement, de la vie italienne. Et puis il faut garder présent à l'esprit que cet auteur, pour Primo Levi, comporte évidemment une valeur affective particulière: Dante, c'est la langue italienne, c'est l'Italie même, et n'importe quel passage de Dante rend à l'Italien Primo Levi sa patrie perdue et ses souvenirs d'enfance.

\*

Cependant, à un deuxième niveau de profondeur, le texte de la *Divine comédie* rejoint non plus l'expérience antérieure du récitant, sa vie d'homme libre en Italie, mais bien son expérience présente, dans l'enceinte du camp. Non pas tant parce qu'elle la décrirait, mais parce qu'elle semble, d'une manière ou d'une autre, la *comprendre*, en donner la clé. L'exaltation de Primo Levi se met à croître au fur et à mesure que la récitation avance, et que le temps passe, ce temps qui lui est compté, car sa liberté de se souvenir, et d'être écouté par son compagnon, ne va pas durer plus de quelques minutes.

Et cette exaltation du récitant atteint un tel degré qu'en évoquant le moment où il proféra les vers 118-120 de ce XXVI<sup>e</sup> chant de l'Enfer, Primo Levi peut écrire, en guise de commentaire:

«Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois: comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis».

Autrement dit, ces vers sonnent comme une révélation, comme la voix même de l'essentiel, comme ce qui, d'en-haut, comprend et dévoile la

vérité des hommes. Et quels sont ces trois vers? Les voici: ce sont les paroles qu'Ulysse adresse à ses compagnons pour les exhorter au voyage d'exploration des mers et des terres inconnues:

«Considerate la vostra semenza  
Fatti non foste a viver come bruti  
Ma per seguir virtute e conoscenza».

En traduction française:

«Considérez votre origine  
Vous n'avez pas été faits pour vivre comme des brutes  
Mais pour suivre vertu et connaissance».

Oui, tels sont les vers qui sonnent, pour Primo Levi, comme la voix de Dieu, comme une révélation. Pourquoi, et pourquoi ces vers-ci, dans cette situation-ci? Eh bien, parce que ces vers contiennent rien de moins qu'une définition de l'homme et de sa dignité foncière, de ce qui le distingue de tous les autres êtres vivants. Ce qu'Ulysse dit à ses compagnons, c'est que le désir de connaître le monde au-delà des colonnes d'Hercule n'est pas simple curiosité, ni curiosité blasphématoire, mais l'accomplissement de valeurs qui sont la connaissance et même la vertu. L'homme est l'être qui veut aller «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», si vous me permettez cette citation anachronique. Oui, c'est à cause de ce désir fondamental que l'homme est un homme. Sa grandeur, sa destinée, c'est de connaître, d'explorer son univers, et d'en transgresser les limites. L'Ulysse de Dante est une figure de Prométhée.

Et l'on comprend bien, alors, pourquoi Primo Levi entend ces paroles comme une révélation: n'est-il pas évident que dans l'enceinte du camp, les prisonniers sont niés dans leur dignité humaine, dans leur humanité même, et que les nazis tentent de les faire «viver come bruti» («vivre

comme des brutes»), de les dégrader, de les faire descendre au-dessous de l'humanité? *Si c'est un homme* est l'histoire de cette tentative de dégradation. Il est temps de se rappeler l'épigraphe même du livre, qui lui a donné son titre:

«Considérez si c'est un homme  
Que celui qui peine dans la boue  
Qui ne connaît pas de repos  
Qui se bat pour un quignon de pain  
Qui meurt pour un oui ou pour un non»<sup>27</sup>.

L'extrême fin de l'ouvrage, pose la même question, ou plutôt fait état de la même angoisse, l'angoisse d'avoir perdu sa dignité humaine:

«Celui qui tue est un homme, celui qui commet ou subit une injustice est un homme. Mais celui qui se laisse aller à partager son lit avec un cadavre, celui-là n'est pas un homme. Celui qui a attendu que son voisin finisse de mourir pour lui prendre un quart de pain, est, même s'il n'est pas fautif, plus éloigné du modèle de l'homme pensant que (...) le plus abominable des sadiques»<sup>28</sup>.

Nous pouvons aussi penser, bien sûr, au titre du livre de Robert Antelme, qui dit tout: *L'espèce humaine*. L'enjeu de la vie concentrationnaire, pour les bourreaux comme pour les victimes, c'est la dignité humaine. Le sens premier et dernier de la tentative nazie, c'est de retrancher des êtres humains de l'espèce humaine. C'est de prouver que leurs victimes, et singulièrement les Juifs, ne sont pas des êtres humains. Et pour fabriquer cette «preuve», il faut faire bien davantage que tuer les détenus, il faut les convaincre eux-mêmes, à force d'humiliations,

---

<sup>27</sup> Levi, SCH, p. 9.

<sup>28</sup> Levi, SCH, p. 185.

d'abaissements et de mépris, qu'ils ne sont en effet plus dignes du nom d'hommes, qu'ils ne sont plus sur terre pour penser et pour connaître, comme le dit l'Ulysse de Dante, mais uniquement pour s'arracher l'un à l'autre un quignon de pain, bref, pour «vivre comme des brutes». C'est ainsi que la parole d'Ulysse, du fond de l'enfer de Dante, rappelle à Primo Levi, au fond de son propre enfer, que son humanité, malgré les nazis, demeure, ou doit demeurer intacte.

\*

Cependant, la récitation ne se termine pas là. Devant son compagnon qui l'écoute avec patience, mais qui peine à le suivre, Primo Levi tente de se remémorer les vers qui racontent le voyage d'Ulysse jusqu'au delà des colonnes d'Hercule, au-delà de l'univers connu, après sa harangue à ses compagnons, et sa louange à la dignité de l'homme. Il y parvient tant bien que mal, avec des lacunes de mémoire. Il raconte ou récite les vers qui disent l'apparition de la montagne brune, la montagne du Purgatoire, puis la tempête qui se lève, jusqu'au naufrage final. Je vous rappelle que toute cette remémoration tâtonnante se passe dans le court moment où le narrateur et son compagnon, de corvée de soupe, marchent jusqu'aux cuisines du camp. Le récitant parvient à l'avant-dernier vers du discours d'Ulysse au moment où le trajet se termine (v. 139-141).

«Tre volte il fe' girar con tutte l'acque  
 Alla quarta levar la poppa in suso  
 E la prora ire in giù, comme altrui piacque...»

En français:

Trois fois [la trombe d'eau] fit tourner [notre vaisseau] avec toutes  
 ses eaux  
 A la quatrième fois, elle souleva la poupe  
 Et la proue s'enfonça, comme il plut à l'Autre...



Ce vers est mystérieux, et Primo Levi ne le commente pas. Qui est cet «Autre», à qui, bien cruellement, ou bien étrangement il «plut» de faire couler le navire d'Ulysse? Les commentateurs de l'oeuvre de Dante nous précisent qu'il s'agit de Dieu, nommé par périphrase, parce que son nom même n'apparaît jamais dans l'Enfer. Autrement dit: c'est à Dieu qu'il plaît de punir Ulysse de sa témérité. J'y reviendrai.

Cependant, la récitation de Dante est alors interrompue. Primo Levi et son compagnon parviennent aux cuisines, et le Primo Levi narrateur nous restitue le dialogue qui s'engage entre les détenus présents, sur la nature de la soupe du jour: des choux et des navets. Inutile de dire que le contraste, avec les vers de Dante et le chant d'Ulysse sur la dignité humaine, est aussi violent qu'ironique. Même si les choses se passèrent ainsi dans la réalité, le contraste est souligné, bien sûr, qui nous montre, dans l'enfer concentrationnaire, l'homme réduit à satisfaire ses besoins élémentaires, l'homme oublieux, par force, de la destinée élevée qui est la sienne, et que rappelle le discours d'Ulysse.

Cependant, c'est Dante qui dans ce chapitre aura le dernier mot puisque, après les choux et les navets, le dernier vers du récit d'Ulysse, le vers 142, ressurgit enfin à la mémoire de Primo Levi:

«Infin che l' mar fu sopra noi rinchiuso».

«Jusqu'à ce qu'à la fin la mer se fût refermée sur nous».

\*

Nous n'en avons pas fini avec l'interprétation de ce chapitre, qui pose des problèmes aussi ardues que passionnants. Il faut dire que le passage de Dante qui en fait l'ossature est par lui-même chargé de mystère. On dira que cela n'importe guère, et que nous ne sommes pas là pour apporter notre commentaire à tels vers ambigus de *La Divine comédie*. Que si le sens dernier du chant d'Ulysse reste quelque peu mystérieux

dans l'oeuvre de Dante, son sens est parfaitement clair pour Primo Levi, dans le contexte du camp. Ce sens, nous l'avons, semble-t-il, suffisamment dégagé: ce que le détenu Levi, puis le narrateur Levi retiennent de ces vers anciens, c'est un rappel de la dignité inaliénable de l'homme, contre l'entreprise de déshumanisation nazie. Le reste n'est-il pas secondaire?

Je n'en suis pas sûr, pour la simple raison que Primo Levi lui-même, après avoir entendu les propos d'Ulysse sur la destinée de l'homme comme la voix de Dieu, présente la suite du récit comme un mystère qu'il ne pénètre pas, et qui n'est rien de moins que le mystère même de son existence concentrationnaire. En effet, au moment où il récite les vers du naufrage, et juste avant de rappeler le vers 142, où s'accomplit la mort d'Ulysse, il a ce cri:

«Il est absolument nécessaire et urgent qu'il [il, c'est-à-dire Jean Samuel, son compagnon] comprenne ce «come altrui piacque» [comme il plut à l'Autre] avant qu'il ne soit trop tard; demain, lui ou moi nous pouvons être morts, ou ne plus jamais nous revoir; il faut que je lui dise, que je lui parle du Moyen-Age (...) et d'autre chose encore, de quelque chose de gigantesque que je viens d'entrevoir à l'instant seulement, en une fulgurante intuition, et qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui...»<sup>29</sup>

Mais ce «quelque chose de gigantesque», contenu dans le «come altrui piacque», nous ne saurons jamais ce que c'est. En guise d'explication, nous aurons simplement l'énoncé du dernier vers, «infin che l'mar fu sopra noi rinchiuso». Et le narrateur Levi, pas plus que le récitant Levi, ne reviendra sur cette «fulgurante intuition» qui fut la sienne.

---

<sup>29</sup> Levi, SCH, p. 123.

Comme si le texte de Dante contenait une vérité plus profonde et plus exacte encore qu'on ne l'avait cru, et ne rappelait pas seulement la destinée éternelle de l'homme pensant, mais illuminait en quelque manière la destinée de l'homme des camps, fournissait

«l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui».

Je n'ai découvert, au cours de mes lectures, qu'une tentative d'interprétation, de la part d'un critique français, de ce passage mystérieux de *Si c'est un homme*. (Peut-être en est-il d'autres, en langue italienne, et dont j'ignore l'existence). Quoi qu'il en soit, Alain Parrau, dans son ouvrage *Ecrire les camps*, commente longuement le chapitre qui nous occupe. Selon lui, la «fulgurante intuition» de Primo Levi, c'est que

«l'oeuvre littéraire [est] dépositaire du sens de l'insensé, *ultima ratio* de l'événement des camps». <sup>30</sup>

Pour ce critique, donc, ce qui provoque la «fulgurante intuition», ce n'est pas le sens caché de tel passage de Dante (en l'occurrence le chant d'Ulysse), c'est, d'une façon très générale, et comme au second degré, le fait même de la littérature qui, en tant que telle, en tant qu'oeuvre de l'esprit, marquerait le triomphe de l'homme sur toutes les tentatives d'avilissement. Expliquer les camps et les surmonter, c'est accéder à l'esprit, c'est faire le geste de l'écriture et de la lecture. Dante symboliserait ce geste. Et le détenu Primo Levi, dans un éclair, aurait pris conscience que ce geste lui demeure possible, à lui aussi, envers et contre tout.

Une telle lecture n'est certainement pas un contresens. Mais elle me paraît bien abstraite, bien générale, bien intellectualisante. Et l'on ne peut s'empêcher de penser que la «fulgurante intuition» de Levi n'a pas pour

---

<sup>30</sup> Parrau, EC, Belin, 1995, p. 260.

origine la littérature en tant que telle, mais bien ce passage précis de Dante, qui raconte le voyage et la punition d'Ulysse. C'est d'ailleurs bien ce que l'auteur lui-même confirme, qui plusieurs fois est revenu sur ce fameux chapitre, et l'a reconsidéré, en ne cessant de s'interroger sur le sens de sa propre intuition, mais sans avancer de réponse définitive.

Dans une interview, citée par le même Alain Parrau mais dont la date n'est pas précisée<sup>31</sup>, Primo Levi déclarait par exemple:

«Le chant d'Ulysse renvoie à l'idée du lien rompu. Et plus profondément encore: le lien rompu est la punition pour avoir rompu un lien. Nous étions punis pour avoir osé défier le monstre (ou la divinité?), et nous étions punis comme Ulysse. Le péché d'Ulysse était différent du nôtre mais à ce moment-là, en récitant Dante, je me suis identifié à Ulysse et j'ai voulu transmettre ce sentiment à Jean.»

Voilà qui apporte un élément essentiel au débat, même si le mystère semble d'une certaine manière s'épaissir encore. Cette fois-ci, Ulysse et son discours à l'adresse de ses compagnons n'est plus seulement le symbole très général de la dignité de l'homme bafouée par les nazis. Une correspondance terme à terme est établie: Ulysse, c'est l'homme concentrationnaire, l'homme puni par la détention à Auschwitz, et par conséquent celui qui le punit, cet «Autre» à qui il plaît de le punir («come altrui piacque»...), cet Autre qui selon les commentateurs est Dieu, eh bien, aux yeux de Primo Levi, c'est le nazi lui-même — «monstre» ou «divinité» pour reprendre les termes de cette interview. Voilà qui est à la fois parfaitement clair et singulièrement surprenant: n'est-ce pas interpréter Dante contre Dante, que de faire du Dieu de la *Divine comédie* l'équivalent de Hitler?

---

<sup>31</sup> Parrau, EC, p. 260, note 2.

Myriam Anissimov, dans l'ouvrage qu'elle vient de consacrer à Primo Levi, revient à son tour sur ce fameux chapitre du «Chant d'Ulysse», sans en fournir, elle non plus, d'interprétation nouvelle. Mais elle cite une autre interview de Primo Levi, qui va peut-être nous conduire vers une solution de ce mystère. Le texte cité est extrait d'un entretien qui remonte à juillet 1980. L'auteur s'y exprime en ces termes:

«Auschwitz serait la punition infligée par les barbares, par l'Allemagne barbare, le nazisme barbare, à la civilisation juive, c'est-à-dire la punition de l'audace, de la même manière que le naufrage d'Ulysse est la punition infligée par un dieu barbare à l'audace de l'homme.

Je pensais à cette veine de l'antisémitisme allemand, qui frappait principalement l'audace intellectuelle des Juifs, comme Freud, Marx et tous les innovateurs, dans tous les domaines. C'était cela qui perturbait un certain philistinisme allemand, beaucoup plus que le fait du sang ou de la race»<sup>32</sup>.

Cette fois-ci, l'interprétation déjà donnée dans l'interview précédente est entièrement confirmée, et même renforcée. Et la correspondance terme à terme, dont nous parlions tout à l'heure, est réaffirmée de la façon la plus claire: l'Autre de Dante, c'est-à-dire Dieu, c'est un Dieu barbare, c'est le nazi, dont la noire toute-puissance punit l'audace de l'homme qui veut être homme. Singulièrement du Juif, considéré comme le grand transgresseur de l'histoire humaine, donc, en quelque manière, l'homme par excellence.

Remarquons d'abord que cette interprétation «métaphysique» de

---

<sup>32</sup> Cité in M. Anissimov, *Primo Levi*, Lattès, 1996, p. 265 (je modifie légèrement le texte pour éviter l'ambiguïté du génitif subjectif-objectif [«la punition des barbares»]).

l'antisémitisme n'est pas unique. Vous la retrouverez notamment, exprimée presque dans les mêmes termes, dans plusieurs ouvrages de George Steiner. De Jésus à Marx, en passant par Spinoza, et sans oublier Freud ou Einstein, les Juifs seraient ceux par qui le scandale intellectuel et spirituel arrive, ceux qui font éclater les frontières bien closes de notre univers intérieur, ceux qui vont au-delà, au point de se rendre intolérables au reste de l'humanité. La vieille accusation de la chrétienté contre les Juifs (vous avez tué le Christ) occulterait le vrai scandale, dissimulerait ce qui est vraiment insupportable à cette même chrétienté, à savoir que le Christ était Juif.

Mais ce qui est sûr, et pour revenir à notre «Chant d'Ulysse», c'est que Primo Levi se reconnaît dans l'Ulysse dantesque; tandis qu'en revanche, le Dieu de Dante est devenu le dieu noir, le bourreau nazi. Mais à y regarder de près, la contradiction, ou l'oxymore qui rapproche Dieu du Mal suprême, n'est pas une invention de notre auteur. Ce phénomène, ou ce scandale est déjà présent dans l'oeuvre de Dante lui-même: C'est chez Dante lui-même qu'Ulysse, le représentant de la dignité de l'homme, celui qui rappelle que l'homme n'est pas fait pour vivre comme une brute, est puni par l'Enfer. Comment faut-il le comprendre? La chose est d'autant plus surprenante, et la difficulté d'autant plus grande que, selon plusieurs commentateurs de l'oeuvre, Dante lui-même, bien avant Primo Levi, s'est identifié à Ulysse... en effet, qui donc, dans le poème du grand Florentin, pénètre dans les Enfers et découvre la montagne brune du Purgatoire? Qui, sinon Dante en personne? Mais alors pourquoi l'audace de la découverte métaphysique serait-elle punie chez Ulysse, et bénie chez Dante? La critique classique se sort généralement de la contradiction en avançant qu'Ulysse est puni pour avoir tenté de connaître l'au delà sans l'autorisation divine, avant l'heure,

en se confiant à ses seules forces humaines. Tandis que Dante se laisse guider par Dieu lui-même.<sup>33</sup>

Il reste, comme la bien noté Jorge Luis Borges dans ses *Neuf essais sur Dante*, que le «Chant d'Ulysse», dans la *Divine comédie*, comporte une tension, une contradiction irrésolues; si Dante est Ulysse, et ne peut que s'identifier à lui, ce n'est pas tant parce qu'il essaie physiquement de transgresser les frontières de l'ici-bas, et de naviguer jusqu'à la montagne du Purgatoire, c'est évidemment parce qu'il ose écrire *La Divine comédie*, qui le transporte et transporte son lecteur dans les royaumes qui normalement sont interdits à la spéculation humaine. Et Dante est alors déchiré: il est à la fois l'homme audacieux, qui ose explorer les confins, et le croyant traditionnel pour qui l'audace humaine, lorsqu'elle veut égaler l'homme à Dieu, doit être punie.

\*

Et je me demande alors, sans prétendre résoudre un mystère que Primo Levi lui-même n'a pas voulu résoudre, si sa «fulgurante intuition», au moment de réciter les vers qui disent le châtement d'Ulysse, n'est pas liée à cette contradiction contenue dans le texte de Dante lui-même. L'intuition de Levi serait que *l'espèce humaine est l'espèce qui cherche à se punir de sa propre dignité*. Oui, la dignité même de l'homme, qui se conquiert par une transgression de sa nature animale, ou inférieure, épouvante l'homme, au point de susciter en lui le désir d'autopunition.

Primo Levi découvrirait et soulignerait ainsi pour nous une ambiguïté fondamentale de la spiritualité occidentale, incarnée ici par Dante; une ambiguïté, ou une hésitation sur la nature de l'homme. Plus grave: une terreur de l'homme devant sa propre liberté. Mais cette terreur même est

---

<sup>33</sup> Cf. Borges, *Neuf essais sur Dante*, Gallimard, Arcades, 1987, p. 38.

meurtrière, puisqu'elle conduit certains humains, voire une nation entière, l'Allemagne nazie, à rabattre, réduire, torturer chez autrui la dignité humaine. L'intuition de Levi, c'est que ce crime sans exemple est la conséquence d'une épouvantable contradiction spirituelle de l'homme occidental, et de la chrétienté occidentale en particulier: comment! l'homme occidental et chrétien a reconnu qu'il n'est pas fait pour vivre comme une brute, mais pour suivre son désir de science et de connaissance, et même de vertu, et ce même homme peut imaginer, par Dante interposé, de condamner Ulysse à l'enfer! Ulysse, l'homme par excellence, Ulysse, le vénérable représentant de la dignité de l'homme? Comment la haute spiritualité du Moyen-Age, mais hélas, celle de la modernité également, a-t-elle pu seulement supporter une seconde de penser que *la dignité de l'homme devait être punie*?

Oui, cette pensée insoutenable, «impensable», est au coeur de notre tradition occidentale et chrétienne. Après tout, c'est bien la volonté de Dieu qui, dans cette tradition, a conçu l'Enfer. L'intuition fulgurante de Primo Levi, c'est peut-être simplement que dans la tradition occidentale et chrétienne elle-même, l'Enfer est voulu par nul autre que Dieu; c'est que l'Enfer trouve place, et quelle place, dans une religion de l'amour et de la dignité. Or s'il semble que nul péché, nulle *transgression* humaine ne pourra jamais mériter l'Enfer d'Auschwitz, que dire de la *dignité* humaine! Pourquoi donc le Dieu de Dante veut-il punir Ulysse d'avoir été un homme? Pourquoi l'Occident chrétien a-t-il supporté qu'on inflige des tourments vraiment infernaux, à des hommes coupables d'être des hommes?

Oui, ce passage de Dante contient bien «l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui»: nous sommes ici, à Auschwitz, a découvert Primo Levi, parce que l'homme a imaginé de se punir, par Dieu



interposé, de sa dignité même. Une telle intuition, pour le lecteur pressé, peut paraître abstraite, trop éloignée des réalités du camp, trop superbement métaphysique. Mais qu'on y songe: si l'homme imagine de se punir de sa dignité même, cela veut bel et bien dire que des hommes peuvent imaginer de punir d'autres hommes simplement parce qu'ils sont hommes. Cela veut dire Auschwitz.

Il va de soi, néanmoins, que ces suggestions ne valent pas explication *historique* du génocide. Mais c'est dans cette direction qu'il faut chercher, je crois, le sens de l'intuition de Primo Levi. L'homme occidental, symbolisé par Dante, c'est à la fois celui qui a su inventer le chant d'Ulysse et inventer un Enfer voulu par Dieu, pourtant figure suprême du Bien. Et l'oeuvre de Dante, comme toutes les grandes oeuvres, éclaire à la fois volontairement et involontairement ce mystère de la pensée occidentale. Elle donne voix à la fois à Ulysse et au dieu barbare, et dans ses contradictions insurmontées, elle nous parle de notre condition. Elle nous fait voir, par la médiation et la méditation de Primo Levi, que l'homme peut être son propre gouffre.

J'espère vous avoir suggéré, par l'exemple du «Chant d'Ulysse», à quel point l'invocation de la littérature, même ancienne, dans un récit concentrationnaire, peut être révélatrice. Retour des camps, et même dans le camp, le détenu devient le plus exigeant, le plus clairvoyant, le plus éclairé des lecteurs. Il sait mieux que personne que la littérature de tous les temps, toujours, porte le mystère «de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui».