



UNIVERSITÀ  
di VERONA

Dipartimento  
di LINGUE  
E LETTERATURE STRANIERE



*Gruppo di studio sul Cinquecento Francese*

# *Identité en héritage, identité en partage*

XIII Giornata della Francofonia  
Verona, 27 aprile 2021

a cura di Francesca Dainese



GRUPPO DI STUDIO SUL CINQUECENTO FRANCESE  
**Feuillages, n° 5**

ISBN 978-88-941890-8-7



9 788894 189087

Feuillages, Collana del Gruppo, n° 5

2022

**Francesca Dainese (Université de Padoue)**

*Introduction. «Ni d'idéologie, ni de politique mais d'éthique»*

**Alberto Cavaglion (Université de Florence)**

*Il Museo di Ambroise Fleury. Romain Gary e i luoghi di memoria*

**Daniela Tononi (Université de Palerme)**

*Traces autour de la mémoire. Configuration et fonction de l'attente dans l'œuvre de Georges Perec*

**Rosanna Gorris Camos (Université de Vérone)**

*«Con voce altrui»: l'intertesto francese in Primo Levi*

**Francesca Dainese (Université de Padoue)**

*Patrick Modiano: une identité en dépôt*

**Margareth Amatulli (Université de Urbino)**

*La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La «place» de la photographie*

**Fabio Libasci (Université de Udine)**

*Una loquace reticenza. Raymond Federman tra memoria e invenzione*

**Silvia Zollo (Université de Naples Parthénope)**

*Repérage des thèmes et des classes lexicales dans un corpus de récits mémoriels de la Shoah: une analyse outillée des données textuelles*

**Luca Mozzachiodi (Université de Bologne)**

*Ma esistono gli ebrei di Sartre? Le Réflexions sur la question juive nelle prime letture italiane*

**Entretien avec Colombe Schneck**

*Propos recueillis par Francesca Dainese (Université de Padoue) et Armelle Gréham (Alliance française Vérone)*

## INTRODUCTION: «...NI D'IDÉOLOGIE, NI DE POLITIQUE, MAIS D'ÉTHIQUE»<sup>1</sup>

Francesca DAINESE



### L'identité: une notion de crise, une notion en crise ?

Amin Maalouf, dans *Les identités meurtrières*,<sup>2</sup> refuse de se définir «plutôt français» ou «plutôt libanais», ne se reconnaissant qu'«à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles».<sup>3</sup> De même, il décrit la difficulté de préserver une «identité plurielle»: «plus les appartenances [...] sont nombreuses – écrit-t-il – plus [l'] identité s'avère spécifique»<sup>4</sup> et il

<sup>1</sup> La phrase est tirée d'une affirmation de Romain Gary parue dans «André Malraux ou l'honneur d'être un homme», *Le Monde*, 18 novembre 1977, rééditée dans M. Sacotte et M. A. Arnaud Toulouse (dir.), *L'Abécédaire de Romain Gary*, Paris, Éditions de l'Observatoire, p. 99.

<sup>2</sup> Amin MAALOUF, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, p. 43: «Dès le commencement de ce livre je parle d'identités “meurtrières” – cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans des tueurs».

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 9: «Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais “plutôt français” ou “plutôt libanais”. Je réponds invariablement: “L'un et l'autre!” Non par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même?».

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 27.

suffit qu'un seul aspect de la personnalité complexe de l'individu soit mis en doute pour qu'il y ait «crise d'identité»:

L'identité est faite de multiples appartenances; mais il est indispensable d'insister tout autant sur le fait qu'elle est une, et que nous la vivons comme un tout. L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes, ce n'est pas un «patchwork», c'est un dessin sur une peau tendue; qu'une seule appartenance soit touchée, et c'est toute la personne qui vibre.<sup>5</sup>

Autrement dit, l'identité, étant toujours en cours de décomposition et de recomposition, pose un double défi. D'une part, l'individu cherche à se reconnaître en tant qu'être unique et identique à soi-même à travers le temps; de l'autre, il doit faire face simultanément à la complexité des attributs, parfois opposés, qui, selon les temps et les circonstances, le constituent de manière spécifique. Dans ce contexte, l'auto-affirmation d'une personne ou même d'un groupe ou d'une communauté, impliquant toujours une quête de reconnaissance, «commence par refléter une aspiration légitime» pour devenir soudain «un instrument de guerre».<sup>6</sup>

Peut-on alors se passer d'un concept autant problématique que celui d'identité? Claude Lévy-Strauss, à l'occasion d'un séminaire au Collège de France en 1979 envisageait l'identité comme «une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il n'ait jamais de référence réelle».<sup>7</sup> Elle serait ainsi une abstraction indépassable, car elle articule et structure notre rapport au monde. Michel Foucault, de son côté, incitait à surmonter la conception «catégoriale» de l'identité comme instrument de pouvoir et de contrôle des masses,<sup>8</sup> alors que Francesco Remotti se dit «contre l'identité»<sup>9</sup> comme paradigme de la pensée, tant au niveau individuel (où elle se fait l'instrument de la cristallisation narcissique du «je»), qu'au niveau collectif (où elle est finalement inséparable de l'idéologie). Nous renvoyons à l'étude de Gerard Izenberg, *Identity, The Necessity of a Modern Idea*,<sup>10</sup> pour une analyse approfondie – d'un point de vue historique, ontologique, sociologique et psychologique – de ce concept complexe, fluide et polysémique. Ici, il sera problématisé à partir de l'expression de «crise d'identité» dominant le discours occidental depuis la Seconde Guerre mondiale, pour aboutir aux enjeux de la transmission intergénérationnelle de la mémoire juive à l'époque contemporaine.

Erik Erikson a été le premier à parler de «crise d'identité» en rapport à la question de l'«identité ethnique»,<sup>11</sup> qui se pose impérativement suite à la tragédie de l'Holocauste et à l'écroulement des grands référents nationaux, et qui se réveille à nouveau au cours des années 1960, avec l'affirmation de la minorité afro-américaine. En effet, déjà à partir des années 1950, en Amérique, comme en Europe, la question identitaire commence à primer, entre autres, dans la sphère

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 36, 37.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 46: «Ne disais-je pas tantôt que le mot “identité” était un “faux ami”? Il commence par refléter une aspiration légitime, et soudain il devient un instrument de guerre. Le glissement d'un sens à l'autre est imperceptible, comme naturel, et nous nous y laissons tous prendre quelquefois. Nous dénonçons une injustice, nous défendons les droits d'une population qui souffre, et nous nous retrouvons le lendemain complices d'une tuerie».

<sup>7</sup> Claude LÉVI-STRAUSS et Jean-Marie BENOIST, «Conclusions», dans C. Lévi-Strauss (dir.), *L'Identité, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, professeur au Collège de France, 1974-1975, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1977, pp. 317-332: p. 332.

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT, *Une Pensée a-catégorique*, dans *Theatrum philosophicum*, «Critique», 1970, 282, pp. 885-908: p. 900.

<sup>9</sup> Francesco REMOTTI, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2012 et du même auteur *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>10</sup> Gerald IZENBERG, *Identity, The Necessity of a Modern Idea*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016. Cf. également Robinson BAUDRY, Jean Philippe JUCHS, *Définir l'identité*, «Hypothèses», 2007, 1, 19, pp. 155-167 et Philip GLEASON, *Identifying Identity: A Semantic History*, «The Journal of American History», 69, 4, mars 1983, pp. 910-931.

<sup>11</sup> Cf. Erik ERIKSON, *Childhood and Society*, New York, Norton, 1986 [1950], p. 42. Erik Salomonsen (1902-1994) est le fils illégitime d'une femme d'origine danoise et juive. Bien qu'à trois ans il reçoive le nom de son beau-père, Theodor Homberger, il le change pour un nom d'emprunt, une fois obtenue la nationalité américaine, en 1939. Erik «Erik-son» signe ainsi son auto-engendrement, alors qu'il arrive à faire de son propre symptôme identitaire une théorie universelle.

politique, éveillée par la réalité de la colonisation, du racisme et du sexisme.<sup>12</sup> Au cours de cette période de passage, caractérisée par l'essor économique, les individus se réunissent dans la configuration sociale anonyme des consommateurs. Cependant, les années 1960 marquent un tournant et traduisent une modification considérable dans la manière d'aborder le thème identitaire, qui se cherche en revenant en arrière: «retrouver l'évidence du sens de la vie. La retrouver dans une direction opposée à la subjectivité censée être en marche: vers le passé [...]. Comme si l'identité était non à construire mais à trouver».<sup>13</sup>

En France, la fin du gaullisme laisse place au vide et conduit dans les années 1970 à l'«affaiblissement de l'identité nationale républicaine classique et [à] l'avènement de ce qu'on pourrait appeler le régime des identités».<sup>14</sup> Selon Pierre Nora, cette période est caractérisée par l'émancipation et par la prise de conscience de toutes les minorités – «sociales, sexuelles, religieuses, provinciales» – qui remettent en question une «Histoire homogénéisatrice» et «une dimension essentielle de la tradition nationale républicaine»: «le problème de l'identité nationale – soutient Nora – ne se pose que dans un retour *des* identités de nouvelle génération *sur* l'identité de la France».<sup>15</sup> Suite au divorce entre l'État et la nation et à l'écroulement de leurs ambitions assimilatrices, «des groupes qui dérivent en quête d'ancrage»<sup>16</sup> remettent en question «les conceptions dites “culturelles” de l'identité». Ainsi, la réinvention d'une identité française collective s'installe dans un contexte radicalement nouveau, celui de la montée des mouvements de revendication des minorités ethniques et de l'exaltation de la différence, «de l'affaiblissement du modèle de l'État-Nation, de l'extension de l'intégration politique supranationale et d'une certaine forme de mondialisation de l'économie».<sup>17</sup> Ce n'est qu'une des étapes qui président à la reconstruction de la mémoire collective dans le contexte plus ample de l'histoire nationale française, à l'instar de la mémoire du féminisme et de la mémoire coloniale.<sup>18</sup> En effet, si l'on considère l'identité du point de vue de l'«identitaire», voire de l'ensemble des identifications et des appartenances par lesquelles chaque individu/chaque groupe se définit, on se confronte le plus souvent à un «paradigme oppositionnel» (majorité/minorité, nous/eux, noir/blanc, homme/femme...) qui nie la spécificité et la complexité, à la faveur d'une défense, souvent belliqueuse, d'une «totalité close».<sup>19</sup>

D'ailleurs, comme l'explique Denys Cuche:

tout l'effort des minoritaires consiste non pas tant à se réapproprier une identité – une identité spécifique qui leur est le plus souvent concédée par le groupe dominant – qu'à se réapproprier les moyens de définir eux-mêmes, selon leurs propres critères, leurs identités. Il s'agit alors pour eux de transformer l'hétéro-identité, qui est le plus souvent une identité négative, en identité positive.<sup>20</sup>

---

<sup>12</sup> Comme l'écrit Jean-Claude Kaufmann: «Dans la période qui suivit la Seconde Guerre Mondiale [...] les individus, qui étaient restés intégrés dans des emblèmes sociaux relativement stables lors de la première phase de la modernité, “organisée” [Wagner, 1996] et “institutionnelle” [Dubet, 2002], se trouvèrent alors livrés à eux-mêmes pour définir le sens de leur vie. D'où une angoisse nouvelle, et une quête d'appartenances, censées remplacer les cadres perdus. D'où un questionnement sur soi, particulièrement sensible dans les contextes de changements existentiels. De l'adolescent en crise aux communautés culturelles déracinées, la question identitaire se manifestait de façon multiple mais coordonnée et convergente, et n'allait pas tarder à occuper les devants de la scène», Jean-Claude KAUFMANN, *L'Invention de soi*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 18-19.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>14</sup> Pierre NORA, *Les Avatars de l'identité française*, «Le Débat», 159, 2, 2010, pp. 4-20: p. 14.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>16</sup> Zygmunt BAUMAN et Benedetto VECCHI, traduit de l'anglais par Myriam DENNEHY, *L'Identité*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, p. 85.

<sup>17</sup> Denys CUCHE, «VI. Culture et identité», *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 97-114, en ligne, URL: <https://www.cairn.info/la-notion-de-culture-dans-les-sciences-sociales--9782707158833-p-97.htm>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>18</sup> Pierre NORA, art. cit., p. 16.

<sup>19</sup> Cécile VOISSET-VEYSSEYRE, *L'injonction identitaire*, «Trahir», mars 2011, pp. 1-14: pp. 3, 4, en ligne, URL: <https://trahir.files.wordpress.com/2015/06/trahir-voisset-veysseyre-identite.pdf>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>20</sup> Denys CUCHE, art. cit.

Cependant, cette démarche ne va pas sans poser problème. Lorsqu'en 1946, dans *Réflexions sur la question juive*, Jean-Paul Sartre écrit que «le Juif est en situation de Juif parce qu'il vit au sein d'une communauté qui le tient pour Juif»<sup>21</sup> il donne voix à une conception dialectique et négative de l'identité juive. Son affirmation suscite un vif scandale, même parmi les israélites français: d'après le philosophe, ce serait le regard de l'antisémite, nourri de sa «passion de la haine»<sup>22</sup> et «peur de soi», à créer le juif, et non pas la spécificité de la religion juive, ni l'historicité de sa tradition. Toutefois, au cours de ses *Réflexions*, Sartre distingue entre les juifs «authentiques», qui, au lendemain des camps, assument stoïquement leur identité, même au risque d'un nouveau martyr, et les juifs «inauthentiques» qui essaient au contraire de camoufler leur nature, la reniant sans cesse pour mieux s'assimiler.<sup>23</sup> Face à cette ambiguïté essentielle, Sartre propose aux Juifs de s'approprier une identité positive, c'est-à-dire, d'être des hommes (et des citoyens) «en situation», revendiquant leur identité juive française, ou bien devenant des israélites sionistes.

### La spécificité de l'identité et de la mémoire juives

Si Jean-Paul Sartre reviendra sur ses positions lors de l'édition de 1954 de *Réflexion sur la question juive*, l'ouvrage de 1946 a eu le mérite de susciter le débat autour d'un sujet tabou, tant en France que partout en Europe. En effet, la question juive demeurerait «tra le cose di cui non si deve parlare»<sup>24</sup> même dans un pays comme l'Italie, où, dans l'après-guerre, on devait rebâtir les institutions républicaines à partir du scandale des lois raciales de 1938. Dans l'article de Luca Mozzachiodi, contenu dans ce volume, on voit bien l'impact de cet ouvrage capital dans le milieu intellectuel italien, bien que l'auteur souligne la diversité du contexte socio-politique et culturel de réception par rapport à celui de la France hexagonale:

mentre in Francia (eccettuato naturalmente il periodo della dominazione tedesca) l'antisemitismo era un problema sociale, di opinione e di cultura e, pur nella discontinuità del dopoguerra, non si è mai trattato davvero di rifondare le istituzioni repubblicane, in Italia l'antisemitismo è stato un problema di stato con le leggi razziali [...] Negli anni in cui Sartre elaborava il suo pamphlet e il suo esistenzialismo politico[,] era in corso in Italia la fondazione di un nuovo stato e ricca era la discussione intellettuale intorno ai problemi della democrazia e della società.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Jean-Paul SARTRE, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1946, p. 93.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 23 et suiv.

<sup>23</sup> On peut retrouver un exemple du juif inauthentique de Sartre dans la description de M. Cohn chez Hannah Arendt: «M. Cohn de Berlin [...] a toujours été allemand à 150 % et un Allemand ultra patriote. En 1933, ce même M. Cohn s'est réfugié à Prague et s'est très rapidement révélé un patriote tchèque convaincu – aussi sincère et loyal qu'il avait été vis-à-vis de l'Allemagne. [...] Vers 1937, le gouvernement tchèque, déjà sous l'oppression nazie, a commencé à expulser les réfugiés juifs [...]. Notre M. Cohn gagna alors Vienne [puis] Paris. Ayant déjà acquis un grand savoir-faire dans l'art de confondre ses désirs et la réalité, tellement convaincu qu'il séjournerait désormais en France, il refusait de prendre au sérieux de simples mesures administratives. Par conséquent, il préparait son intégration à la nation française en s'identifiant à "notre" ancêtre Vercingétorix», Hannah ARENDT, *Nous autres réfugiés*, traduit de l'anglais par Danielle ORHAN, Paris, Éditions Allia, 2019, pp. 32, 33.

<sup>24</sup> Norberto BOBBIO, *Sartre e gli ebrei*, in «Comunità» A. II, 24, Sabato 29 novembre 1947, p. 279, cité dans l'article de Luca MOZZACHIODI, *Ma esistono gli ebrei di Sartre? Le Réflexions sur la question juive nelle prime letture italiane*, *infra*.

<sup>25</sup> *Ibid.*

En France, les années de l'Après-guerre sont caractérisées par une phase de silence<sup>26</sup> autour de la mémoire de la Guerre et de la Shoah, qui s'interrompt progressivement à la fin des années 1960, avec la diffusion des films de Michel Ophüls et d'Alain Resnais, ainsi que des ouvrages littéraires de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, faisant ressortir de manière plus ou moins explicite la réalité de l'Occupation et du génocide. Concernant la spécificité de la mémoire juive, il s'agit d'un long parcours de reconnaissance, conditionné par l'influence de faits historiques et politiques majeurs, comme le procès à Eichmann (1961), la Guerre d'Algérie (1958-62), la Guerre des Six jours (1967) et celle du Yom Kippur (1973). Pourtant, la diffusion de l'expression «Nous sommes tous des juifs allemands», et ses variantes «nous sommes tous des immigrés», «nous sommes tous des étrangers», «nous sommes tous des sans-papiers», traduit déjà en 1968 l'émergence d'un mouvement d'identification collective aux minorités. Ainsi, la réappropriation du mot *juif* dans les années soixante-dix peut être interprétée comme une redéfinition d'une identité minoritaire problématique, mais également comme une identification collective à celle-ci, «d'autant plus fortement revendiquée que la solidarité de tous est nécessaire à la lutte pour la reconnaissance».<sup>27</sup> D'ailleurs, c'est ce que souhaitait Sartre, lorsqu'il écrivait, encore en 1946: «Il conviendra de représenter à chacun que le destin des Juifs est son destin. Pas un Français ne sera libre tant que les Juifs ne jouiront pas de la plénitude de leurs droits. Pas un Français ne sera en sécurité tant qu'un Juif, en France et *dans le monde entier*, pourra craindre pour sa vie».<sup>28</sup>

Si on a souvent parlé des années 1980-90 comme d'une ère d'hypermnésie, obsédée par un «devoir de mémoire» parfois stérile et évidé de son contenu, le parcours de reconnaissance de la mémoire juive aboutit au discours de Jacques Chirac au Vel' d'Hiv, le 16 juillet 1995, admettant les responsabilités de la France entière dans le génocide et non pas seulement celles de Vichy, comme l'avait fait jusque-là François Mitterrand. Malgré le grand pas en avant, la tragédie des camps de concentration demeure aujourd'hui un héritage dont l'appropriation reste problématique pour les nouvelles générations, qui montrent tout leur manque de repères face à la Seconde Guerre mondiale et à la tragédie de l'Holocauste. En effet, le cadre institutionnel des journées de la mémoire ne suffit pas à contraster l'action parfois déroutante de certains discours provenant du monde politique ou du monde de la culture: l'époque contemporaine se voit à nouveau caractérisée par la manipulation de l'information, par l'essor des populismes et par le retour de différentes formes de racisme et d'antisémitisme. Au moment où le monde a dû faire front à l'émergence du Covid-19 et à la guerre en Ukraine de tristes comparaisons avec l'Holocauste ont refait surface. Entre-temps, des ouvrages littéraires et des séries télévisées mettant en scène une histoire altérative de l'expérience nazie sont symptomatiquement revenues à la mode. Ces réalités dystopiques nourrissent l'imaginaire des nouvelles générations sans que ces dernières aient forcément les instruments nécessaires pour comprendre les limites entre réel et fiction, ni pour faire le lien entre le passé historique qui les a précédés et le présent qui les voit protagonistes.

En raison de cela, la réflexion d'Alberto Cavaglioni<sup>29</sup> contenue dans ce livre, sur des politiques de la mémoire devenues inactuelles ou simplement trop exploitées, trouve tout son sens: si l'impératif de se souvenir, au lieu de nous défendre des risques de l'oubli, semble avoir bloqué la transmission du passé, le chercheur souligne la nécessité de «décontaminer» la mémoire, pour lui donner une nouvelle forme, plus pure et régénératrice. Par son «Manifesto del quarto paesaggio» il propose ainsi de protéger les lieux de mémoire, aussi bien des nouveaux négationnismes que du trop-plein des commémorations officielles, cherchant dans la mémoire oblique de la littérature un espace de rencontre entre époques et générations différentes.

---

<sup>26</sup> Une publication de François AZOUVI essaie pourtant de renverser «le mythe du grand silence» de l'après-Shoah, cf. *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, éd. revue et augmentée, postface inédite, Paris, Gallimard, 2015.

<sup>27</sup> Denys CUCHE, art. cit.

<sup>28</sup> Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 198.

<sup>29</sup> Alberto CAVAGLIONI, *Paesaggi contaminati, infra*.

Heureusement, l'«ère de non-témoins»<sup>30</sup> s'accompagne aussi des nouvelles possibilités offertes par les technologies digitales. L'archive Fortunoff, par exemple, a recueilli des millions de sources documentaires et de témoignages écrits, audio ou vidéo<sup>31</sup> qui doivent encore être analysés avec la plus grande attention. Les humanités numériques jouent en cela un rôle majeur. Dans le présent ouvrage, Silvia Zollo<sup>32</sup> essaye d'appliquer de manière expérimentale les outils de la logométrie, pour étudier les mémoires de trois déportés écrites dans les années 2000. Son analyse permet de caractériser de façon spécifique les discours sur la Shoah, voire de distinguer entre les structures argumentatives du langage mémoriel appartenant à l'histoire collective et celles qui articulent l'histoire individuelle des témoins de la Catastrophe.

Du reste, la difficulté de la transmission de la mémoire de la Shoah hante les écrits des survivants dès leurs premières pages: «Personne ne témoigne pour le témoin» écrivait, par exemple, Paul Celan dans *Aschenglorie*,<sup>33</sup> déclarant, comme Primo Levi, que le seul vrai témoin de l'Holocauste est le musulman, l'englouti, celui qui est mort à Auschwitz sans pouvoir raconter sa propre expérience de la douleur. Dans *Se questo è un uomo*,<sup>34</sup> l'écrivain turinois décrivait le sentiment de malaise (sinon d'ennui) des personnes invitées à la table de sa sœur, lorsqu'il tentait de raconter son expérience de survivant.<sup>35</sup> Les difficultés de publication que rencontre son texte sont indicatives du tabou qui pèse sur la mémoire du génocide dans l'après-guerre. Et pourtant Levi ne cesse d'écrire et de confier à la littérature une charge de transmission essentielle.

Rosanna Gorris Camos dans son essai «*Con voce altrui*»: *l'intertesto francese in Primo Levi*<sup>36</sup> montre bien comment les lectures de Dante, Rabelais, Montaigne, Vercors, Calvino, Queneau et tant d'autres tiennent en vie Primo Levi durant l'expérience de la déportation: les œuvres littéraires de ces maîtres d'écriture, apprises par cœur, fonctionnent comme des «munitions» contre l'horreur. De plus, elles deviennent à leur tour des instruments de compréhension<sup>37</sup> et de transmission des événements indicibles des camps de la mort. Dans *Se questo è un uomo*, l'écrivain turinois se sert ainsi des mots des grands auteurs de la littérature pour un besoin personnel d'exprimer l'indicible, mais aussi dans le but de rendre son témoignage transitif. D'ailleurs, «miscere utile dulci»<sup>38</sup> était déjà chez Horace l'avertissement pédagogique et esthétique par excellence: ravir son lecteur à la fois pour l'instruire (et l'admonester). S'il n'y a rien de «doux» dans le récit d'Auschwitz, la langue de la littérature *résiste* et fait résister. Elle représente un moyen d'identification et de communication entre les déportés, à l'exemple du chant d'Ulysse, récité par le narrateur à son ami Jean (Pikolo). De même, elle devient un support de compréhension et de transmission pour les générations successives. *Se questo è un uomo* ressemble, aujourd'hui plus que jamais, au «livre-cache» que le jeune Dobranski écrit dans *Éducation européenne*<sup>39</sup> de Romain Gary: à la fois force agissante dans le présent de l'écriture et testament du futur, chargé de ressusciter la dignité de l'homme et toutes ses valeurs fondatrices, une fois la barbarie terminée.

---

<sup>30</sup> Aurélie BARJONET, *L'Ère des non-témoins. La littérature des «petits-enfants de la Shoah»*, Paris, Kimé, 2022.

<sup>31</sup> Cf. par exemple le Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, en ligne, URL: <https://fortunoff.library.yale.edu>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>32</sup> Silvia Domenica ZOLLO, *Repérage des thèmes et des classes lexicales dans un corpus de récits mémoriels de la Shoah: une analyse outillée des données textuelles*, *infra*.

<sup>33</sup> La phrase originelle de Paul CELAN, «Personne / ne témoigne / pour le témoin», est contenue dans *Aschenglorie* «Gloire des cendres», dans le recueil *Renverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003, p. 78.

<sup>34</sup> Primo LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947, réédition: *Se questo è un uomo*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, «Novecento», 2002.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 62, 63: «Qui c'è mia sorella e qualche amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo. [...] Racconto [tutto nel dettaglio]. È un godimento intenso, fisico, inespriabile, 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, sono del tutto indifferenti».

<sup>36</sup> Rosanna GORRIS CAMOS, «*Con voce altrui*»: *l'intertesto francese in Primo Levi*, *infra*.

<sup>37</sup> *Ibid.* La chercheuse fait référence à Primo LEVI, *Sommersi e salvati*, Torino, Einaudi, 2015 [1986]: «Comprendere è impossibile, ma conoscere è necessario».

<sup>38</sup> HORACE, *Ars poetica*, pp. 342-343.

<sup>39</sup> Romain GARY, *Éducation européenne*, Paris, Calmann-Lévy, 1945.

## La parole des «non-témoins», un pont entre les générations

Puisque le parcours de reconnaissance de la mémoire juive a été long et difficile, hériter cette mémoire-là, bien avant que la posséder, c'est avoir les moyens de la recevoir. C'est en être affecté, dans le double sens du terme: d'affection (ce qui naît d'un fort intérêt) et d'affliction (l'appropriation d'une douleur) et non pas d'affectation (l'ostentation d'un sentiment insincère et simulé). Si la question du «comment raconter» l'histoire des camps de concentration interroge les survivants comme Primo Levi, Robert Antelme et Jorge Semprun, elle est d'autant plus puissante chez des écrivains comme Georges Perec et Raymond Federman, qui ont été sauvés par leurs parents et qui n'ont quasiment aucun souvenir de la tragédie qui a bouleversé leur existence. Surmontant l'interdit qui pèse sur la littérature après les célèbres paroles d'Adorno,<sup>40</sup> Georges Perec trouve dans l'œuvre de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*,<sup>41</sup> l'autorisation à l'usage de la fiction en tant que «grille de compréhension»<sup>42</sup> des événements traumatiques qui l'obsèdent.

Le mot anglais «trauma» vient du grec τραῦμα (blessure) et du verbe τινώσκω (percer) qui désigne une blessure avec effraction.<sup>43</sup> C'est exactement ce que provoque l'Histoire «avec sa grande H» chez Georges Perec, dont les «souvenirs enterrés *sans sépulture légale*»,<sup>44</sup> au lieu de disparaître, sont conservés dans une *crypte* intérieure, «en attente de résurrection». Daniela Tononi montre comment cette dimension de cri intérieur se traduit chez Perec dans le comportement du protagoniste d'*Un homme qui dort*, un personnage «enfermé dans son immuabilité et perdu dans l'inaction»,<sup>45</sup> mais aussi dans la structure narrative du texte: de fait, l'écriture méta-réflexive de ce récit de 1967 anticipe les points de suspension de *W ou le souvenir d'enfance*,<sup>46</sup> qui «séparent l'écriture sans mémoire de la première partie de l'écriture-mémorial de la deuxième».<sup>47</sup>

À l'instar de Georges Perec, Raymond Federman appartient également à la «génération 1.5»,<sup>48</sup> celle des enfants de la Shoah, présents aux événements de la Seconde Guerre Mondiale mais trop jeunes pour s'en souvenir. Si la mère de Perec envoie son fils en zone libre grâce à un train de la Croix rouge, la mère de Federman le cache dans un placard, l'hiver 1942. Depuis cet abri, le jeune homme, âgé de 13 ans, assiste à l'embarquement par la police de ses parents et de ses sœurs sans jamais les voir revenir. Fabio Libasci retrace ainsi la présence obsédante de cette scène matricielle dans l'œuvre de l'écrivain, à partir du texte *La voix dans le débarras*,<sup>49</sup> où elle se concrétise par deux phénomènes opposés de censure et de résurgence. En effet, malgré les réactions de défense, d'évitement, d'inhibition, d'oubli, Federman n'est amnésique qu'en partie, puisque les événements choquants du passé demeurent suspendus dans sa conscience, déguisés par une stratégie de survie

---

<sup>40</sup> Theodor W. ADORNO, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 23.

<sup>41</sup> Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947].

<sup>42</sup> Georges PEREC, *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, «Partisans», 8, janvier-février 1963, pp. 121-134.

<sup>43</sup> Cf. par exemple François LEBIGOT, *L'effraction traumatique*, dans ID. (dir.), *Traiter les traumatismes psychiques. Clinique et prise en charge*, Malakoff, Dunod, 2016, pp. 1-11 et l'introduction de Marita NADAL et Monica CALVO, *Trauma in contemporary literature, Narrative and representation*, New York, Routledge, 2014.

<sup>44</sup> Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de N. Rand, Paris, Flammarion, 2001, p. 297.

<sup>45</sup> Daniela TONONI, *Traces autour de la mémoire. Configuration et fonction de l'attente dans l'œuvre de Georges Perec*, *infra*.

<sup>46</sup> Cf. Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Susan SULEIMAN, *Crises of Memory and the second World War*, London, Harvard University Press, 2006, p. 178: «[When I speak about the] generation that I call "1.5"[...] I mean child survivors of the Holocaust, too young to have an adult understanding of what was happening to them and sometimes too young to have any memory of it at all, but old enough to have been there during the Nazi persecution of Jews».

<sup>49</sup> Raymond FEDERMAN, *La voix dans le débarras*, Paris, Les impressions nouvelles, 2002 [1979].

inconsciente. Cette scène qui se répète devient donc à la fois un symptôme de refoulement, une forme de défense, et une façon de se souvenir.<sup>50</sup>

Les protagonistes autofictionnels de Patrick Modiano, dont parle Francesca Dainese dans son article<sup>51</sup> semblent également prisonniers d'un «spectre du passé»,<sup>52</sup> condamnés à l'aliénation et au dépaysement, comme l'individu «en mal d'archive» de Derrida, hanté par un «désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour [...] au lieu le plus archaïque de commencement absolu».<sup>53</sup> Pour l'écrivain de seconde génération, né au lendemain des événements d'un juif collaborationniste et d'une flamande travaillant pour Goebbels, l'écriture se fait instrument d'enquête et d'interrogation du passé. Les années noires restent encryptées dans une scène, celle du panier à salade qui reste à jamais «garé sur le trottoir» dans maints récits de l'auteur. Si la camionnette figure comme un «objet désuet dans l'imaginaire littéraire»<sup>54</sup> elle est toutefois au centre du «retour du réprimé».<sup>55</sup> Outil de prélèvement des indésirables, le souvenir du panier à salade demeure comme «en dépôt» dans la conscience de Modiano. Ressasser le souvenir de la fuite du père, qui a indirectement permis la vie du futur écrivain, signifie «faire sas»<sup>56</sup> du traumatisme afin de le filtrer, tamiser ce dernier par la «textilité» du langage, en cherchant à approcher l'«inatteignable indicible», bien que l'effort reste asymptotique.

C'est la spirale intérieure d'un moi qui ne pourra se ressaisir en son tréfonds, qui toujours se dérobe à lui-même comme autre que lui-même. C'est la spirale d'un langage qui, passant toujours par presque les mêmes points, ne parviendra pas à coïncider à son sujet, ni à son objet: parole toujours ailleurs que ce qu'elle désigne, et qui ne peut le désigner que comme irréductiblement ailleurs.<sup>57</sup>

Dans les textes étudiés par Margareth Amatulli,<sup>58</sup> *Reliques*<sup>59</sup> d'Henri Raczymow, *C'est maintenant du passé*<sup>60</sup> de Marianne Rubinstein, *Y penser sans cesse*<sup>61</sup> de Marie NDiaye et *Sur la scène intérieure*<sup>62</sup> de Marcel Cohen il est encore question d'héritage et de transmission. Les quatre écrivains se confrontent à la post-mémoire<sup>63</sup> par les biais du support photographique. Bien que dans la diversité de leurs vécus respectifs et de leurs choix d'expression littéraire, ces auteurs fondent et intègrent de manière singulière le texte et l'image, se servant de ces deux modalités sémiotiques pour contourner<sup>64</sup> l'absence, sans la combler. Ainsi, faire voir la disparition (ce qui n'existe pas, ou plus)

---

<sup>50</sup> Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *op. cit.*, p. 17: «[l'analysé] ne se libérera plus de cette contrainte de répétition. On comprend finalement que c'est là sa façon de se remémorer».

<sup>51</sup> Francesca DAINESE, *Patrick Modiano: une identité en dépôt*, *infra*.

<sup>52</sup> Cf. Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.

<sup>53</sup> ID., *Le Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142: «Être en mal d'archive [...] c'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. [...] C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque de commencement absolu».

<sup>54</sup> Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>55</sup> ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>56</sup> Éric BENOIT, «Sas (la parole en exil)» dans É. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron, I. Poulin (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, «Modernités 15», 2001, pp. 23-40: Benoit rappelle que «sas» dérive du latin *seta*, *setacium* et utilise la métaphore du tissu filtrant des différentes matières pour expliquer comment le traumatisme se ressasse par le langage.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>58</sup> Margareth AMATULLI, *La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La «place» de la photographie*, *infra*.

<sup>59</sup> Henri RACZYMOW, *Reliques*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>60</sup> Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>61</sup> Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, Talence, L'arbre vengeur, 2011.

<sup>62</sup> Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure. Faits*, Paris, Gallimard, 2013.

<sup>63</sup> Cf. Marianne HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

<sup>64</sup> Pour le concept de *contournement*, nous nous permettons de renvoyer à la préface du volume codirigé avec Elena QUAGLIA, *Contourner le vide: écritures et judéité(s) après la Shoah*, Firenze, Giuntina, 2020.

serait paradoxalement une façon de la rendre signifiante, voire «tangible». But ultime de la chercheuse est celui d'interroger les diverses structures formelles et imaginatives que les «générations d'après»<sup>65</sup> utilisent pour trouver une façon de raconter la mémoire juive qui soit «juste», aussi bien au niveau éthique qu'esthétique.<sup>66</sup>

Les sources photographiques et documentaires, issues des archives familiales ou institutionnelles, sont de plus en plus utilisées par les écrivains contemporains qui aujourd'hui se plongent sur le passé du génocide. Parmi eux, Colombe Schneck, dans l'entretien ici publié,<sup>67</sup> retrace l'histoire de sa famille d'origine lituanienne et de toute une communauté dont il ne reste aucune trace. Dans *La Réparation*<sup>68</sup> l'auteure témoigne de la difficulté de se faire l'héritière d'un passé problématique et angoissant comme celui de sa tante Salomé, disparue à Auschwitz. Au début du texte, l'écrivaine se montre imperméable à cette douleur, refusant de savoir quoi que ce soit sur son passé familial. Cependant, au fil de la narration, elle s'appropriera cet héritage, décidant de donner le nom de Salomé à sa fille. La transmission intergénérationnelle, entravée par le vide du génocide, initialement repoussée, puis fortement voulue, est enfin possible. L'histoire de Salomé, narrée par sa nièce, déborde ainsi le cadre intime du récit de soi pour contribuer à la (re)construction d'un héritage culturel partageable, sinon commun. En effet, qu'ils soient des petits-neveux des survivants, comme Colombe Schneck, ou des «écrivains impliqués»,<sup>69</sup> comme Marie NDiaye, des nombreux auteurs de l'extrême contemporain tentent de reconstruire un pont avec le passé, ayant recours à l'imaginaire et à des artifices littéraires toujours renouvelés. Ils font ressentir, comme Télémaque, leur volonté de recevoir, de conserver et de transmettre la mémoire de la Shoah, bien qu'ils savent que «cette démarche ne s'effectue pas en ligne droite, mais par contorsions, sinuosités, spirales, enroulement et déroulement successifs, formant parfois des anneaux et de véritables nœuds».<sup>70</sup>

*Ce volume prend son élan de la XIII<sup>e</sup> Journée de la Francophonie de l'Université de Vérone intitulée Identité en héritage, identité en partage, mais il en est aussi le prolongement. Organisée le 27 avril 2021, à l'initiative de Rosanna Gorris Camos et de la directrice du volume, la Journée d'études visait à interroger les différentes manières de décliner l'identité juive de l'Après-Shoah dans le contexte de la littérature française et francophone contemporaine. Ce sujet, déjà abordé au cours du Séminaire doctoral L'Alphabet de la Shoah. Memoria e narrazione (2014-2022),<sup>71</sup> dans le cadre du Doctorat de Langues et littératures étrangères, est aussi au centre d'une publication récente, issue du même cycle de rencontres sur les rapports entre judéité et littérature: Contourner le vide: écriture et judéité(s) après la Shoah.<sup>72</sup> La Journée de la Francophonie, se déroulant annuellement à l'Université de Vérone, représente une opportunité de recherche et de formation importante pour les spécialistes, les enseignants et les étudiants mais s'ouvre également à un public plus large. Toutes les initiatives ici mentionnées, voire les rencontres, les échanges et les publications qui ont suivi, n'auraient jamais vu le jour sans l'inlassable activité de Rosanna Gorris Camos, professeur titulaire de Littérature française à l'Université de Vérone: qu'elle en soit ici vivement remerciée.*

---

<sup>65</sup> «Génération d'après» est le titre d'un film de Robert Bober (1971) sur les enfants cachés. Annelise Schulte Nordholt reprend cette expression pour lui donner un sens plus large qui regroupe les survivants-enfants et les enfants de survivants, cf. Annelise SCHULTE NORDHOLT, *Perec, Modiano, Raczynow. La génération d'après et la Mémoire de la Shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 15.

<sup>66</sup> Cf. On parle de «trouver une juste forme qui soit aussi une forme juste» dans Bruno BLANCKEMAN, *L'Écrivain impliqué: écrire (dans) la cité*, dans B. Blanckeman et B. Havercroft (dir.), *Romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 71-81, nouvelle édition en ligne: <http://books.openedition.org/psn/460>, consulté le 3 novembre 2022.

<sup>67</sup> *Entretien avec Colombe Schneck*, propos recueillis par Francesca DAINESI et Armelle GRÉHAN le 27 avril 2022 et revus par l'auteure, *infra*.

<sup>68</sup> Colombe SCHNECK, *La Réparation*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2012.

<sup>69</sup> Bruno BLANCKEMAN, art cit.

<sup>70</sup> Romain GARY, *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, «Folio», 1974 (écrit sous le nom d'Émile Ajar), p. 17.

<sup>71</sup> Cf. le calendrier du Séminaire Doctoral *L'Alphabet de la Shoah. Memoria e narrazione*, en ligne, URL: <https://www.dlts.univr.it/documenti/Iniziativa/dall/dall489000.pdf>, consulté le 3 novembre 2022.

<sup>72</sup> Francesca DAINESI et Elena QUAGLIA (dir.), op. cit.

Crédits:

L'image de couverture est un détail du tableau de Charlotte Salomon *Leven? of Theater*, 1940-1942, gouache, Collection Joods Historisch Museum, Amsterdam (Stichting Charlotte Salomon ©).

Dans l'article de Rosanna Gorris Camos, la photo de Primo Levi en 1960 à la Capanna Regina Margherita fait partie des archives privées Eredi Primo Levi ©; celle de la Chapelle Sanctuaire des Partisans d'Amay, construite entre 1951 et 1962, appartient à la paroisse de Saint Vincent ©. Dans ce lieu, la nuit du 13 décembre 1943, Primo Levi a été arrêté et déporté à Auschwitz. Les autres photos utilisées dans ce volume sont extraites de l'album *Auschwitz, 2018* de Luca Dainese (Luca Dainese ©).

## PAESAGGI CONTAMINATI

Alberto CAVAGLION



### Premessa

C'è il degrado ambientale, ci sono i terremoti, le alluvioni, ora le pandemie, lo sappiamo, ma alla contaminazione del suolo non hanno collaborato altri fattori? Ci è stato ripetuto che il paesaggio è il grande malato: per accorgersene basta affacciarsi alla finestra e vedere i condomini, le villette a schiera là dove c'erano pinete e spiagge. Giusto, ma la Storia non ha inferto al paesaggio danni altrettanto irreparabili? Anche la memoria è degradata. La discussione sul futuro dei memoriali, dei musei del fascismo mi sembra sia giunta a un punto morto. Ogni anno, con l'approssimarsi del 27 gennaio o del 25 aprile abbiamo modo di rendercene conto. Da molto tempo il dibattito ruota intorno alle medesime lamentazioni, producendo saturazione e noia.

E dire che il dissesto causato dalla Storia sui luoghi della nostra quotidianità dovrebbe essere sentito almeno quanto lo è il prodotto della fatica umana: quelle ferite inferte al paesaggio dall'odio vengono a oscurare un manto che è frutto del lavoro di millenni. Una nazione civile si dovrebbe distinguere da una nazione selvaggia nella misura in cui riconosce di essere un deposito di lotte crudeli, di patimenti. Questo degrado stride con l'antico *topos* dell'Italia come grande giardino, celebrato da generazioni di viaggiatori stranieri.

«Paesaggi contaminati» è l'espressione adoperata da uno studioso tedesco, Martin Pollack.<sup>1</sup> Significa luoghi dove *non* è consentito entrare con le consuete modalità di accesso. I paesaggi famigliari rimangono tali perché ci abitano degli amici, perché ci andiamo in vacanza. I paesaggi contaminati sono pericolosi per definizione. Il tempo della fretta, del mordi e fuggi produce danni incalcolabili. Dal libro di Pollack va ricavato un ammaestramento. Andrebbe organizzata in questi luoghi non una visita all'interno, ma una sosta «*sulla soglia della casa dei morti*», come scrive Primo Levi in *Se questo è un uomo* citando Dostoevski: un luogo dove elaborare insieme strategie «oblique» di decontaminazione, operando su tempi lunghi. Il turista e lo studente, davanti alle baracche di Fossoli o alle cascine bruciate di Stazzema dovrebbe essere avvertito: «Stai per entrare all'interno di un paesaggio contaminato; anche tu, nel tuo piccolo, devi contribuire a bonificarlo: che cosa suggeriresti di fare affinché possa essere restituito a se stesso?»

L'errore che abbiamo commesso è consistito nel credere che il processo educativo potesse svolgersi *dentro* e non *sulla soglia*. Per decontaminare un paesaggio la prima cosa da fare è accantonare il desiderio di onnipotenza. Aprire le porte degli Inferi ai nati con la libertà, senza avvertire che il veleno corrode, è stato un errore. La pandemia potrebbe favorire l'individuazione di vie d'uscita più funzionali. La lontananza favorisce l'autocritica.

## 1.

Nella mia visione di paesaggio contaminato ricorrono temi, luoghi, edifici, riflessioni che hanno molto a che fare con l'architettura, il territorio, il paesaggio. Nel mio libro sostengo che l'equazione secondo la quale «ricordare le tragedie della storia costituisca un antidoto al loro ripetersi», non ha prodotto i risultati sperati.<sup>2</sup> Mentre oggi il tema della Memoria straripa nei nostri cerimoniali sociali, assistiamo al crescere non solo dell'indifferenza, quanto di atteggiamenti di concreta, feroce intolleranza, di politiche discriminatorie e autoritarie, di diritti e doveri rimossi. Le parole (e le azioni che le incarnano), se usate con eccessiva disinvoltura e insistenza, perdono di senso, diventano «parole ombrello» (ne vengono in mente altre: resilienza, partecipazione, ecologia...) suggestive ma sempre più generiche e sfocate, percepite come indistinto rumore di fondo e, in definitiva, inefficaci. Insomma, il senso della riflessione è forse che, nell'equazione che riconosce nel Passato le premesse per costruire il Futuro, siamo rimasti intrappolati nella prima parte dell'enunciato, senza riuscire a trovare il dispositivo che utilizzi la Memoria come risorsa per alimentare il progetto di Futuro.

I deludenti risultati delle nostre pratiche della memoria sono davanti agli occhi di tutti. Nelle frasi che ascoltiamo per strada, in rete, nei discorsi dei giovani. Vien da chiedersi a quale livello di degrado saremmo giunti senza queste pratiche, alcune fra l'altro assai notevoli, ma non vi è dubbio che la somma dei risultati negativi prevalga sui risultati positivi. Prima ne prenderemo atto, meglio sarà. La forzata lontananza, dettata dalla pandemia, dovrebbe, secondo me, favorire, una pausa di riflessione. Una sospensione di talune pratiche logorate dall'uso sarebbe auspicabile; ancora più utile potrebbe essere una generale autocritica fra gli addetti ai lavori che, come me, si sono sentiti e si sentono a disagio quando indossano i panni dei «guardiani della memoria». L'immagine dei guardiani è efficace, ma chi l'ha coniata, così come i tanti che oggi, in numero sempre più elevato, tuonano contro gli abusi della memoria o polemizzano contro il 27 gennaio poco o nulla stanno facendo per rimediare, che poi vuol dire incentivare l'autocritica. Gli storici più di altri sono sempre molto dubbiosi nel mettere in discussione se stessi. Soprattutto, poco o nulla si fa per aiutarci a individuare

---

<sup>1</sup> Martin POLLACK, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*, Rovereto, Keller edizioni, 2014. Molto utile per un inquadramento generale della questione-paesaggio: Niccolò SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, pp. 101-102.

<sup>2</sup> Alberto CAVAGLION, *Decontaminare le memorie. Libri, luoghi, sogni*, Torino, Add editore, 2021.

qualche via d'uscita praticabile. In Italia domina sempre il genere della *deprecatio temporum*, minor fortuna hanno le persone di buona volontà.

## 2.

A partire dal titolo, il significato che attribuisco al termine «contaminazione» è totalmente negativo: qualcosa di «tossico» che turba, corrode, deforma il senso e la fruibilità del territorio. Nel libro abbandono i panni dello storico «militante», cerco sostegno in chi si occupa di letteratura, ma intenzionalmente lancia un avvertimento che attraversa i confini del mio ambito disciplinare, coinvolgendo istituzioni, operatori della cultura, del turismo, della scuola, pianificatori, architetti, ecc. Nel testo mi riferisco spesso a Gilles Clément, un grande studioso e progettista di giardini, uso parole che sono familiari al linguaggio dell'architettura: *memoriale, soglia, paesaggio, territorio, conservazione, dissesto...*<sup>3</sup> Si tratta in questo caso di una «contaminazione», di una azione perturbante positiva. La disgregazione dei confini, di luogo, di tempo, di categorie, di discipline, che impediscono il rimescolarsi di saperi e di pratiche, che distinguono perentoriamente Passato, Presente e Futuro, non potrebbe contribuire a superare stereotipi ripetitivi, ad attivare «*strategie oblique*» e a «*suggerire a chi verrà dopo di noi un percorso di guarigione, di rigenerazione, in una parola di speranza*». Un ruolo importante ha avuto la lettura incrociata di Gilles Clément e del saggio di Martin Pollack sui «Paesaggi contaminati» (dove si parla dei luoghi di sterminio di massa perpetrati dai nazisti nell'Europa centro-orientale, quelli che noi conosciamo attraverso i romanzi di una torinese, Marina Jarre).<sup>4</sup>

Ho provato a seguire le orme di Pollack e Clément. In un paradossale binomio concettuale ho ipotizzato l'esistenza di un quarto paesaggio, quello dei luoghi dove si esercitò la violenza dell'uomo sull'uomo. Ho provato a chiedermi: «Cos'è il Quarto paesaggio? – Tutto. Cosa si è fatto finora per conservarlo? – Niente. Cosa aspira a diventare il Quarto paesaggio? – Qualcosa». È la prima volta che mi capita di ricorrere a una fonte esterna alla ricerca storiografica, spero non sia una forzatura. Tra il Terzo paesaggio e il nostro (per ora ipotetico) Quarto paesaggio – quello costituito dalle memorie da decontaminare – sussiste un legame più stretto di quello che sussiste fra il Terzo paesaggio e i primi due (quello della natura incontaminata e quello delle arti figurative). Si tratta di iniziare un percorso nuovo e diverso: considerare musei, memoriali e monumenti futuri non nella loro fissità, ma come entità in movimento. Si potrebbe parlare di un doppio legame. «Luoghi abbandonati dall'uomo» sono gli interstizi urbani, gli angoli incolti sul bordo di una strada, di cui scrive Clément. Non diverso, il destino di molti altri *loci soli*: il terreno dove sorgeva un campo di concentramento, una caserma dove si torturavano gli oppositori politici, un prato dove si fucilavano i condannati a morte, la riva di un torrente dove si abbandonava la salma di un prigioniero morto in seguito alle vessazioni subite, i resti di un villaggio bruciato dai tedeschi per rappresaglia. In un primo momento avevo pensato d'intitolare il libro «Manifesto del Quarto paesaggio» e di concepirlo come un documento politico. Il rigore di Pollack e il peso della pandemia hanno poi spostato l'ago della bilancia sul concetto di «contaminato», luogo non che attrae, ma respinge il nostro sguardo. Luoghi convalescenti, malati che richiedono lunghi periodi di attesa, altro che visite «mordi e fuggi» o trasformazioni in parchi *disneyani*.

---

<sup>3</sup> Gilles CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2004.

<sup>4</sup> Penso soprattutto a un libro che nel mondo della scuola non ha conosciuto la circolazione che merita: Marina JARRE, *Ritorno in Lettonia*, Torino, Einaudi, 2003.

### 3.

Uno dei perni intorno a cui ruota la mia riflessione è che l'incontro con la Memoria si limiti troppo spesso a produrre compassione, ad un atto di contrizione auto-assolutorio che non costruisce in realtà alcuna prospettiva «strutturale» di speranza. Invochi una sorta di moratoria, «una pausa di riflessione accompagnata da qualche buona lettura» che sospenda le ridondanti e frettolose iniziative destinate alla rammemorazione, per riflettere sulle strategie da mettere in atto. E tra queste strategie primeggia il ritorno al libro, alla narrazione dilatata, alla necessità di ragionare e comprendere, prima di attraversare «in-avvertitamente» la soglia che introduce ai terreni insanguinati. Questo ritorno alla lettura e agli spazi che la accolgono, richiama alla mente la definizione data da Philip Lejeune alle strategie narrative di Georges Perec: *memorie oblique*.<sup>5</sup>

Il sasso che vorrei gettare nello stagno è destinato a ripensare alcune categorie consolidate, fino a toccare il nesso profondo che lega architettura (nella sua estensione più ampia) e memoria; dalle sue espressioni più arcaiche (il tumulo), alle architetture che più hanno richiamato attenzione e dibattito nella contemporaneità (i musei e i memoriali). Non so se la mia prospettiva di lettura sia corretta, ma la mia riflessione porta a mettere in discussione le più recenti architetture dedicate alla memoria della Shoah, da Peter Eisenman a Daniel Liebeskind, e forse anche i progetti per i nuovi memoriali delle vittime dei naufragi (da Vincenzo Latina a Mimmo Palladino...) o memoriali di altre tragedie: perchè per comunicare l'«indicibile» privilegiano il coinvolgimento sensoriale ed emotivo e l'azione performativa, piuttosto che la descrizione degli eventi?

Il mio obiettivo non è in verità destabilizzare, ma suscitare discussioni, raccogliere punti di vista che non siano quelli tradizionali. Vorrei che apparissimo agli occhi dei giovani diversi da come ci immaginano. Un mio vecchio e caro maestro amava ripetermi che un docente dovrebbe sempre seguire l'esempio dei poeti, «il fin della meraviglia». Dobbiamo sforzarci tutti di non essere identici a quello che i giovani che ci ascoltano pensano di noi. Nella mia analisi non ho guardato alle grandi opere, Musei e Memoriali. Non ho competenze che non siano quelle del semplice visitatore di luoghi teatro di tragedie recenti (Lampedusa, il confine di Ventimiglia, la stazione di Gorica). Cerco di suggerire la strada dell'antidoto contro il loro ripetersi, individuando là dove possibile la strada da compiere affinché si possa accelerare il percorso di guarigione per questo o quell'altro paesaggio malato. Il passato è sempre una traccia, ma spesso dimentichiamo gli sforzi delle anime solitarie, degli sconfitti. Nel Novecento i Musei progettati e non attuati sono stati di gran lunga migliori di quelli realizzati: nel libro ricostruisco la storia della Casa del Ridere di Formiggini (con materiali raccolti in trincea) o del Museo degli Esuli inaugurato a Como da Arcangelo Ghisleri, oggi diremmo un Museo per perseguitati politici, richiedenti asilo.

Un altro degli aspetti su cui insisto è costituito dal tema della «speranza». Un «modo» che ci interroga sulla configurazione degli spazi per la Memoria e richiama alla opportunità di concludere il percorso (lo spazio) pedagogico non con una partecipazione afflittiva, ma con una apertura gratificante verso il futuro (la soglia, non di ingresso in questo caso, ma di uscita), con un «rinforzo positivo», per adottare una terminologia comportamentista, che stimoli e consolidi una risposta costruttiva all'incontro con la Memoria. Questa la ragione per cui, a corollario della mia modesta proposta, in conclusione, accanto a Pollack e Clément, colloco un romanzo non fra i più celebri di Romain Gary, *Gli aquiloni*. Gary aiuta a sognare a occhi aperti, a fantasticare con l'ingenuità dell'infanzia e predisporre a inaugurare piccoli musei dove la memoria del luogo sia garantita, da artigiani di aquiloni come Ambroise Fleury, il protagonista del romanzo.<sup>6</sup> La «speranza» intesa come un gesto lieve ed ingenuo, che allevia il peso del dolore di cui è impregnata la Memoria, può contribuire alla «riparazione del mondo».

---

<sup>5</sup> Philippe LEJEUNE, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

<sup>6</sup> Romain GARY, *Gli aquiloni*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Gli storici, come gli architetti, dovrebbero fare affidamento sulle parole moderne scritte da Benedetto Croce più di cento anni fa: «Raccogliere casi di brutture e delitti e malanni e viltà e stoltezze e follie non significa intendere la verità storica di un'età». Nel libro io mi servo di un'espressione di Thomas Mann, più sintetica, altrettanto efficace: la «Filosofia del Ciononostante», che altro non è se non il tema della speranza. Mann, Gary, Perec e la loro memoria obliqua saranno in futuro risorse indispensabili per dare sostanza a una positività che non dovrà più essere soltanto l'oggetto di un sogno.

#### 4.

«Giochiamo al 1943 per illuderci di dare ancora un senso al nostro tempo», così titola *Il Foglio* del 20 novembre scorso. Un bellissimo articolo di Guido Vitiello, che si conclude con un elogio di Liliana Segre. Guerrieri, giochiamo a fare la guerra. La certificazione verde e la stella gialla. È la capitolazione della storia all'isteria, per adoperare la formula di Alvin H. Rosenfeld, applicata alla poetessa Sylvia Plath, né ebrea né deportata, che aveva proiettato le sue private nevrosi facendo indossare al suo io una divisa da superstite immaginario. Quello che si vede in questi giorni, l'orribile episodio di Novara, l'uso disinvolto dei simboli della deportazione nelle manifestazioni *no-vax* è il segno ultimo di una deriva che ha radici lontane. Conviene risalire a queste radici, per evitare di rimanere sul piano astratto e scivoloso della pura indignazione.

Hannah Arendt ci ha spiegato che mentre la prima guerra mondiale ha lasciato in eredità il tema della Morte, la seconda ci mette di fronte alla questione del Male. Analizzando questo scritto della Arendt un grande storico, Tony Judt, in un libro che non per caso s'intitola *Quando i fatti ci cambiano*, ha scritto:

Stiamo perdendo la capacità di distinguere le comuni debolezze, il pregiudizio, l'opportunismo, la demagogia, il fanatismo dal vero male. Abbiamo perso di vista che cosa, nel credo politico di estrema sinistra e di estrema destra del ventesimo secolo, fosse tanto seducente, tanto normale, tanto moderno e quindi veramente *diabolico*. In fondo, se vediamo il male ovunque, come possiamo riuscire a riconoscere quello vero? Sessant'anni fa Hannah Arendt temeva che non ne avremmo mai capito il senso. Oggi parliamo continuamente del "male", ma con il medesimo risultato: *ne abbiamo annacquato il significato*.<sup>7</sup>

[ITA]

Come mai negli ultimi vent'anni il razzismo e l'intolleranza sono aumentati a dismisura proprio nei Paesi in cui le politiche della memoria sono state implementate con maggior vigore? Dobbiamo riconoscere il fallimento di quelle politiche, come fanno alcuni autori che scrivono libri «contro» quella Memoria? Non sarebbe più saggio individuare gli errori del passato e infine proporre qualche concreta via di uscita? *Decontaminare le memorie* si sofferma su uno dei concetti ormai più inattuali e logorati dall'uso: i «luoghi di memoria». Soprattutto quelli «minori», purtroppo diffusi, teatro di violenze di massa anche nella storia più recente. Cosa fare di questi paesaggi? «Comprendere» un luogo flagellato dalla violenza, dall'isolamento, dalla riduzione dell'uomo a cosa richiede l'intervento di quella che si potrebbe chiamare, alla maniera di Georges Perec, una «memoria obliqua». Al fine di individuare nuovi strumenti e imboccare un percorso di rigenerazione. Da qui nasce l'idea di *Decontaminare le memorie*. Un manifesto del «quarto paesaggio» che restituisca ai luoghi della memoria quella funzione riparatrice che talvolta riesce alla letteratura, quando non è solo testimonianza. Come gli aquiloni del romanzo-testamento di Romain Gary, ci sono ideali da tenere stretti perché non scappino nel cielo, ma non troppo ancorati al suolo, per non farli schiantare in terra.

**Parole chiave:** decontaminazione della memoria, luoghi di memoria, Romain Gary, quarto paesaggio

---

<sup>7</sup> Tony JUDT, *Quando i fatti ci cambiano. Saggi 1995-2010*, Bari-Roma, Laterza, 2020, p. 111.

[EN]

Why have racism and intolerance increased dramatically in the last twenty years and precisely in the countries where memory policies have been implemented with greater vigor? Do we have to acknowledge the failure of those policies, as some authors who write books «against» that Memory do? Wouldn't it be wiser to identify the mistakes of the past and finally propose some concrete way out? *Decontaminating the memories* focuses on one of the most dated and worn out concepts: the «places of memory». Especially the «minor» places of memory, theatre of mass violence even in more recent history. What to do with these landscapes? «Understanding» a place plagued by violence, by isolation, by the reduction of man to an object requires the intervention of what could be called, in the manner of Georges Perec, «oblique memory». An oblique memory that serves to identify new tools and to embark on a path of regeneration. Hence the idea of *Decontaminating memories*. The «Manifesto of the fourth landscape» meant to restore the places of memory through the reparative function of literature, when it is not just testimony. Like the kites in Romain Gary's testament novel, there are ideals that we must hold tight, so they do not flow across the sky. But we don't even have to keep them anchored to the ground: otherwise the risk is that they will crash.

**Keywords:** Decontamination of Memories, Places of Memory, Romain Gary, Fourth Landscape

# TRACES AUTOUR DE LA MEMOIRE. CONFIGURATION ET FONCTION DE L'ATTENTE DANS L'ŒUVRE DE GEORGES PEREC

Daniela TONONI



## **L'inactivité et le récit en suspension**

Intégrer la mémoire de la Shoah à la création littéraire n'aurait pas été possible sans une transformation profonde et radicale des formes narratives et des paradigmes textuels de la littérature de l'après-guerre. Afin de résoudre l'impuissance du langage ordinaire et face au risque de banaliser l'expérience concentrationnaire, les formes nouvelles qui, à partir des années soixante/soixante-dix caractérisent la deuxième phase de la littérature de la Shoah, celle qui s'affirme après le procès Eichmann de 1961, se placent ainsi sous le signe d'un nouveau rapport entre écriture et réel. Parmi les écrivains juifs de la deuxième génération, Georges Perec, après une longue réflexion identitaire qui lui permettra de lier son destin à celui des autres juifs, met en jeu des stratégies narratives nouvelles afin de compenser la crise du langage face à la complexité du monde qui se manifeste au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. À partir des articles publiés dans la «Ligne Générale», et

en particulier dans *Engagement ou crise de langage* (1962)<sup>1</sup> et *Robert Antelme ou la vérité en littérature* (1963),<sup>2</sup> Georges Perec remarque la nécessité pour l'écrivain d'avoir une nouvelle sensibilité<sup>3</sup> et pour la littérature de trouver un nouveau langage capable d'instaurer «une relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire».<sup>4</sup> Dans cette réconciliation avec l'Histoire et dans la construction et la réalisation de son projet identitaire, la déstructuration et la reconfiguration du langage constituent, alors, des étapes préliminaires nécessaires.

Ainsi pour Perec l'écriture doit permettre une nouvelle description du monde afin de rétablir le rapport entre littérature et vérité: si la littérature engagée donne une forme trop éphémère à la représentation du réel<sup>5</sup> et si le formalisme ne prétend éclaircir aucune vérité, c'est à partir de ce double échec romanesque, donc, qu'il faut renouveler la littérature. À *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, caractérisé par une parfaite «distanciation»<sup>6</sup> face à la représentation de l'expérience concentrationnaire, Perec reconnaît le mérite d'avoir redonné à la littérature le sens qu'elle avait perdu, ce qui permet à l'écriture de retrouver prise sur le monde.<sup>7</sup>

Bien qu'il s'agisse d'un Perec jeune écrivain qui ne reconnaît pas encore son origine juive comme sienne, dans ces articles réside le sens du travail qu'il entreprend sur le langage pour reconstruire ses souvenirs et son histoire personnelle d'orphelin de la Shoah et la lier, enfin, à la mémoire collective. L'article *Robert Antelme ou la vérité en littérature* constitue alors plus qu'une simple réflexion sur l'écriture concentrationnaire et sur *L'Espèce humaine*: il représente pour l'auteur en devenir le fondement de toute la littérature<sup>8</sup> car, à partir de son texte sur Antelme, Perec nous permet de lire la préfiguration de son écriture et de son entreprise mémorielle. D'ailleurs, comme l'observe David Bellos, le texte d'Antelme a permis à Perec de s'approcher de son propre chagrin de manière oblique car «c'était un ouvrage qui respectait, [...] la distance affective et intellectuelle qui convenait à Perec».<sup>9</sup>

L'article de Perec sur Antelme, qui contient plusieurs citations de *L'Espèce humaine*, alterne les réflexions personnelles et les approches théoriques. Les citations ne sont pas cachées mais, mises en évidence, elles s'intègrent parfaitement avec le texte de Perec, lui permettant d'aborder plusieurs notions qui lui seront essentielles pour avancer dans son projet d'écriture autobiographique. Toute sa réflexion se construit autour des concepts d'attente et de solitude qui dominaient le monde concentrationnaire, où le temps qui n'était plus mesurable imposait un présent éternel. L'aliénation et le sentiment de solitude qui caractérisent la condition de Robert Antelme, comme celle de tout déporté, nourrissent ainsi la solitude du personnage d'*Un homme qui dort*, roman écrit en 1965 et publié en 1967<sup>10</sup> aux éditions Denoël. Bien que Perec écrive son livre à partir d'une expérience vécue

---

<sup>1</sup> Georges PEREC, *Engagement ou crise de langage*, in *L-G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, pp. 67-86.

<sup>2</sup> ID., *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, in *ivi*, pp. 87-114.

<sup>3</sup> ID., *Engagement ou crise de langage*, op. cit., p. 85: «La crise du langage [...] Elle n'est évidemment pas inhérente au langage. La crise du langage est un refus du réel».

<sup>4</sup> Cf. ID., *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, op. cit., p. 114: «Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire. D'où naît notre liberté».

<sup>5</sup> Perec écrit à propos du rapport entre engagement sartrien et formalisme: «Sartre imposa, de l'autorité de son éphémère suprématie, une voie décisive et désastreuse pour la littérature, où ceux-là mêmes qui voulurent le contester ne purent que se féliciter de l'avoir suivi», ID., *Engagement ou crise de langage*, op. cit., p. 86.

<sup>6</sup> Le concept de «distanciation» brechtienne caractérise plusieurs œuvres de Perec. Voir: Georges PEREC, *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*, in *Georges Perec. Entretiens et conférences 1965-1978*, sous la direction de D. Bertelli & M. Ribière, vol. I, Nantes, Joseph K, 2003, pp. 84-85.

<sup>7</sup> Cf. Georges PEREC, *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, op. cit. p. 114.

<sup>8</sup> ID., *Engagement ou crise de langage*, op. cit., p. 86.

<sup>9</sup> David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 299.

<sup>10</sup> À l'occasion de l'adaptation du roman pour l'écran, Perec affirme: «Ce qui peut être significatif, c'est qu'il s'agit d'une expérience vécue vers 1956, écrite en 1965, dont j'ai voulu faire un film en 1974. C'est donc un thème qui continue à parcourir un peu tout ce que je fais»: «Entretien avec Georges Perec et Bernard Queysanne», in *Georges Perec. Entretiens et conférences 1965-1978*, op. cit., pp. 158-167: p. 163. Cf. aussi Georges PEREC, *Un homme qui dort*, Paris, Folio, 2007 [Denoël, 1967].

en 1956, ce n'est pas seulement le mécanisme mnémonique déclenchant l'écriture qui permet d'attribuer une fonction très importante à ce roman. Il s'inscrit au cœur de l'entreprise mémorielle de Perec car sa rédaction s'entrecroise avec celle du projet autobiographique, plus tard abandonné, qui aurait dû comprendre *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille* (commencé en 1967), *L'Âge* (commencé en 1966), *Lieux*<sup>11</sup> (commencé en 1969) et, enfin, *W ou le souvenir d'enfance* (publié en 1975).<sup>12</sup>

De plus, la fonction d'*Un homme qui dort* dans la réflexion identitaire de Perec est aussi remarquée par Claude Burgelin<sup>13</sup> qui rappelle qu'avant d'arriver à la narration à la première personne de *W* et de réaliser son projet autobiographique, Perec a dû prendre de la distance par rapport au sujet-écrivain à travers le «tu» d'*Un homme qui dort* que Roger Kleman interprète comme expression de la solitude absolue.<sup>14</sup> Cette distance, la même qui est essentielle pour le roman d'Antelme, est aussi établie au moyen de citations cachées d'autres écrivains car, comme l'observe Bellos «Perec fabrique aussi une image de lui, mais il la tient à distance en se servant des mots des autres».<sup>15</sup> Cette distance par rapport à l'acte d'écriture coïncide alors d'un point de vue narratif avec l'indifférence du personnage du roman, projection de Perec/écrivain, qui s'isole du monde et dans son demi-sommeil déambule dans la ville pour faire l'expérience de l'absence au monde et à soi.

Notons d'autre part que Georges Perec désigne *Un homme qui dort* comme appartenant aux romans de la nostalgie,<sup>16</sup> à savoir les romans qui, à travers l'évocation d'une réalité qui n'est pas celle du vécu de l'écrivain mais une réalité générique et fictionnelle propre au vécu de chaque individu, essaient de restituer une partie de la vie de Perec ce qui lui permettra d'explorer ses souvenirs et son enfance oubliés,<sup>17</sup> de comprendre son rapport avec l'Histoire.

Dans cette élaboration scripturale de l'expérience vécue, Perec soumet le langage à un processus de transformation pour qu'il acquière la neutralité et la transparence qui lui permettront d'aboutir à l'émergence du *je* et, ainsi, à l'écriture autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*. Afin de désembrouiller le langage et décortiquer la mémoire, Perec dans *Un homme qui dort* met le monde entre parenthèses, suspend le temps, fige le personnage et le contraint à l'inaction en imposant une poétique de l'attente.<sup>18</sup>

Selon la définition qu'en donnent Jean Bessière et Micéala Symington dans leur essai consacré à la littérature de l'attente,<sup>19</sup> l'attente est en elle-même une pratique de la mémoire qui par la dilatation et la suspension du temps, éternise le présent en donnant une identité fixe au sujet qui attend. Ce rapport entre attente et mémoire avait été déjà abordé dans *L'attente l'oubli*,<sup>20</sup> texte à la fois romanesque et théorique, dans lequel Blanchot suggère que l'attente repose sur un paradoxe épistémique: l'objet de l'attente est absent car «[l']attente commence quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de l'attente. L'attente ignore et détruit ce qu'elle attend. L'attente n'attend

---

<sup>11</sup> Pour la description du projet de ce *livre-fantôme* cf. Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, pp. 76-77. Cf. ID., *Lieux = inédit*; précédé d'un avant-propos de S. Richardson; préfacé par C. Burgelin; édité et introduit par J.-L. Joly, Paris, Seuil, 2022.

<sup>12</sup> Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, 2007, [Denoël, 1975].

<sup>13</sup> Claude BURGELIN, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>14</sup> Roger KLEMAN, *Un homme qui dort de Georges Perec*, «Les Lettres nouvelles», juillet-septembre 1967, pp. 159-166.

<sup>15</sup> David BELLOS, *Georges Perec*, op. cit., p. 367.

<sup>16</sup> Cf. «“Busco el mismo tiempo lo eterno y lo efímero”. Diálogo con Georges Perec», in *Georges Perec. Entretien et conférences 1965-1978*, op. cit., p. 185.

<sup>17</sup> Cf. *Les 400 coups*, «Passages», n. 59, déc. 1993, janv. 1994: «*Un homme qui dort*, c'est intégralement lui, c'est le texte le plus personnel qu'il a pu écrire sur les années 56-57».

<sup>18</sup> D'ailleurs dans l'article consacré à Robert Antelme, Perec anticipe à travers sa lecture de *L'Espèce humaine*, plusieurs éléments utiles à l'interprétation de son roman. Il écrit: «La littérature a perdu son pouvoir ; elle cherche dans le monde les signes de sa défaite: l'angoisse suinte des murs nus, des landes, des corridors, des palaces pétrifiés, des souvenirs impossibles, des regards vides. Le monde est figé, mis entre parenthèse», Georges PEREC, *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, op. cit., p. 112.

<sup>19</sup> Micéala SYMINGTON et Jean BESSIÈRE, *Littérature et mémoire des territoires de l'attente*, in *Les territoires de l'attente. Migrations et mobilités dans les Amériques (XIX<sup>e</sup> XX<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction de L. Vidal et A. Musset, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 261-272.

<sup>20</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

rien»<sup>21</sup> souligne Blanchot. Cela signifie que d'un point de vue narratif, l'attente se construit à partir d'un objet caché qui ne se révèle jamais mais qui est évoqué, tout en étant absent, au long de la narration de son attente. On s'aperçoit alors en lisant *Un homme qui dort* que le texte même se construit autour de cette notion d'attente dont le paradoxe est incarné par le personnage somnambule enfermé dans son immuabilité et perdu dans l'inaction. Mais on reconnaît aussi que l'attente, nourrie par les gestes monotones et l'indifférence du personnage face au réel quotidien, n'atteint pas seulement la dimension fictionnelle du roman mais s'intègre parfaitement à la dimension proprement métalittéraire du texte.

En fait, il semble même que l'attente et la suspension du temps de la narration permettent à l'auteur de se pencher sur son écriture pour en déconstruire et reconstruire le langage. Pour cette raison il faut lire *Un homme qui dort* comme le roman qui réfléchit sur la préfiguration d'une écriture à venir car il annonce et il comble, à la fois, l'attente qui se matérialisera plus tard par les points de suspension qui dans *W ou le souvenir d'enfance*<sup>22</sup> séparent l'écriture sans mémoire de la première partie de l'écriture-mémorial de la deuxième.

## Désarmer la parole

Même si plusieurs études ont remarqué que dans l'œuvre perecquienne l'écriture blanche ne coïncide pas avec celle que Blanchot théorise dans *L'écriture du désastre*<sup>23</sup> et s'il est impossible d'attribuer la structure fragmentaire d'*Un homme qui dort* à l'influence du texte blanchotien, il est toutefois important de remarquer que l'influence de Blanchot sur *Un homme qui dort* a été, à notre avis, déterminante: *L'attente l'oubli* publié en 1962, quelques années avant *Un homme qui dort*, n'est pas seulement évoqué dans le texte perecquien mais devient un référent intertextuel à partir duquel Perec construit sa poétique de l'attente: «Tu es un oisif, un somnambule, une huître. Les définitions varient selon les heures, selon les jours, mais le sens reste à peu près clair: tu te sens peu fait pour vivre, pour agir, pour façonner; tu ne veux que durer, tu ne veux que *l'attente et l'oubli*».<sup>24</sup>

Dissimulés dans le texte sous forme de citation cachée, le texte de Blanchot et la définition qu'il nous donne du concept d'attente semblent se trouver en forte proximité avec l'écriture de l'attente du roman de Perec. D'ailleurs l'attente qui coïncide pour Blanchot avec la quête d'une nouvelle appréhension du réel est de la même nature que celle du somnambule de Perec: «Attendre, se rendre attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas»<sup>25</sup>.

De plus, l'attente de Blanchot en tant qu'«acte neutre» ne permet pas d'approche dialectique avec le monde et semble préfigurer le refus du réel qu'aborde Perec dans l'article consacré à Robert Antelme<sup>26</sup> et qui explique la crise du langage incarnée par le personnage de Bartleby dont s'inspire Perec pour son personnage: «le refus de rien attendre» du somnambule du roman perecquien est de

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 56.

<sup>22</sup> Cf. Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit.: «Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés [...] Car il commence par raconter une histoire et, d'un seul coup, se lance dans une autre: dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture».

<sup>23</sup> Sur l'écriture blanche chez Perec je renvoie à Maryline HECK, *L'«écriture blanche» de Georges Perec*, in *Georges Perec artisan de la langue*, Textes réunis et présentés par V. Montemont et C. Reggiani, Québec, PUL, 2012, pp. 90-102: p. 91.

<sup>24</sup> Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 25. Nous soulignons.

<sup>25</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Attente l'oubli*, op. cit., p. 16.

<sup>26</sup> Je renvoie sur ce point à David Bellos qui remarque: «*L'Espèce humaine* fournissait ainsi à Georges une approche oblique de son propre chagrin et même le consolait, en le confortant dans la conviction qu'il avait que l'écriture était une réponse morale appropriée. C'était en somme un ouvrage qui respectait, comment dire? La distance affective et intellectuelle qui convenait à Perec», David BELLOS, *Georges Perec*, op. cit., pp. 298-299.

la même essence que le refus du personnage de Melville: «Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre: que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent, que les souvenirs s'estompent»,<sup>27</sup> «Ne plus rien vouloir. Attendre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. [...] perdre ton temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Être sans désir, sans dépit, sans révolte»,<sup>28</sup> écrit Perec.

Cette attente, réitérée et évoquée par les gestes et par l'immobilité du protagoniste qui ne connaît pas l'objet de son attente («Tu attends, place Clichy que la pluie cesse de tomber»<sup>29</sup>) coïncide, suivant une interprétation métatextuelle du roman, avec l'attente du langage déchiffrable capable de redonner du sens aux mots qui cessent, enfin, d'être vides. Ainsi Perec en guise de conclusion écrit dans son article sur Robert Antelme: «La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres».<sup>30</sup>

## Éterniser le présent

La notion d'attente détermine au niveau de la narration une nouvelle configuration spatio-temporelle afin d'éterniser le présent du récit. Or, Perec encadre le roman dans un temps suspendu en imposant un présent continu soit à travers la négation de trois temps – passé, présent et futur – dans la même phrase («Ce réveil qui n'a pas sonné, qui ne sonne pas, qui ne sonnera pas l'heure de ton réveil»<sup>31</sup>), soit à travers des expressions qui annulent la distinction entre les dimensions temporelles évoquées:

Dans le silence de ta chambre, le temps ne pénètre plus, il est alentour, bain permanent, encore plus présent, obsédant, que les aiguilles d'un réveil que tu pourrais ne pas regarder, et pourtant légèrement tordu, faussé, un peu suspect: le temps passe, mais tu ne sais jamais l'heure, [...].<sup>32</sup>

Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent: ce sont la seule lourdeur de tes membres, ta migraine insidieuse, ta lassitude, la chaleur, l'amertume et la tiédeur du Nescafé.<sup>33</sup>

Mais la suspension temporelle qui caractérise le roman naît aussi de la conjonction de trois niveaux qui, suivant le même principe de répétition, pérennisent le présent. Lorsque Perec, à l'occasion de l'adaptation cinématographique du roman, essaie d'expliquer le rapport entre le livre et sa transposition à l'écran, il précise que le roman est construit à partir du ressassement des mêmes mots, de la répétition des mêmes gestes et de la représentation des mêmes itinéraires.<sup>34</sup> Nous proposons à titre d'exemple deux extraits<sup>35</sup> qui montrent l'effet de cette répétition:

---

<sup>27</sup> Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 25.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>30</sup> ID., *Robert Antelme ou la vérité en littérature*, op. cit., p. 13.

<sup>31</sup> ID., *Un homme qui dort*, op. cit., p. 30.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>34</sup> *Un homme qui dort. Lecture cinématographique*, «Combat», 4 avril 1974. Sur la structure du roman Jehn Pedersen écrit: «La partie centrale du récit, la période d'immobilité, se construit principalement selon deux principes : répétitions, qui confèrent au récit son rythme particulier, et énumérations de gestes (on ose à peine parler d'actions, à tel point ces activités sont-elles dépourvues d'énergie, d'impact sur le monde extérieur)»: *Histoires per excellence... Une lecture d'Un Homme qui dort*, in *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international, Université de Copenhague du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1998, Museum Tusulanum Press, «Études Romanes», 46, 2000, pp. 129-142: p. 132.

<sup>35</sup> Pour rendre plus sensibles ces répétitions scandant les deux passages, nous avons mis en couleur les mots repris d'une phrase à l'autre.

Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l'immobilité, l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres. Tu apprends à rester assis, à rester couché, à rester debout.<sup>36</sup>

Tu traînes, mais la foule ne te porte plus, la nuit ne te protège plus. Tu marches, encore et toujours, marcheur infatigable, immortel. Tu cherches, tu attends. Tu traînes dans la ville fossile, pierres blanches intactes des façades ravalées, poubelles figées, chaises vides où venaient s'asseoir les concierges; tu traînes dans la ville morte, échafaudages abandonnés près des immeubles éventrés, ponts emportés par le brouillard, par la pluie. Ville putride, ville ignoble, hideuse. Ville triste, lumières tristes dans les rues tristes, clowns tristes dans les music-halls tristes, queues tristes devant les cinémas tristes, meubles tristes dans les magasins tristes. [...] Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée, ville hérissée d'interdits, de barreaux, de grillages, de serrures.<sup>37</sup>

Dans ce présent continu, le personnage plongé dans le labyrinthe urbain est condamné à l'inaction par la répétition insensée des mêmes gestes qui n'ont d'autre but que celui d'augmenter l'indifférence du sujet par rapport à ce qui l'entoure et de le jeter dans une dimension hors de l'être. D'autre part, cette condition existentielle est renforcée par le personnage qui, comme nous avons déjà vu plus haut, inspire Perec dans la construction de son somnambule, *Bartleby* de Melville. Bien que tout le roman soit un collage citationnel d'autres textes, le personnage de Melville ne reste pas un référent intertextuel car il incarne l'évocation d'une nouvelle langue<sup>38</sup> que Perec essaie d'inventer en désarmant<sup>39</sup> les mots et en décortiquant le langage ordinaire. Mais *Bartleby* est aussi un personnage/seuil entre l'imaginaire et le réel, projection d'un état d'âme et aussi, suivant les notes manuscrites du petit carnet noir de *W ou le souvenir d'enfance*, de l'image paternelle que Perec tente de reconstruire par l'imaginaire:

*Petit carnet noir, section «W. Autobiographie» 19.09.70*

1.4 Quelques interprétations sur son caractère.

[...] 1.4.3 Il est difficile d'extrapoler. Il ne me déplaît pas de voir mon père sous les traits de *Bartleby*: il ne se reconnaît pas dans le milieu des diamantaires grim pant 4 à 4 les échelons de la réussite sociale et il reste dans son ghetto, dans le 20<sup>e</sup> au lieu d'aller dans les quartiers chics. Mais *Bartleby* ne se marie pas et ne me donne pas naissance!

1.5 Franz Kafka

Je ne sais pas depuis quand je sais que mon père ressemblait à F.K. 3 photos du K par lui-même (p. 46, 149, 160) m'en persuadent à chaque fois, mais il y a des années que je n'ai pas vu de portrait de mon père.

La mauvaise qualité des photos donne à cette certitude un caractère plausible, sinon probable.<sup>40</sup>

Ainsi, dans les documents avant-textuels de *W*, l'élaboration fantasmagorique de l'image paternelle qui oscille entre le personnage-papier de Melville et l'écrivain des *Méditations sur le péché*, semble évoquer la tension formelle qui caractérise *Un homme qui dort*. Kafka dont l'écriture représente le parfait équilibre entre forme et contenu, permet d'évoquer le journal intime que Perec n'arrivera jamais à écrire tandis que *Bartleby* qui par sa formule «je préférerais ne pas» suspend toute interprétation du monde, résout l'opposition entre l'écriture et le silence par l'imposition d'une autre langue. Si d'une part, Kafka et *Bartleby* permettent donc de réfléchir sur l'écriture et sur la langue de

<sup>36</sup> Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 59.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>38</sup> Gilles DELEUZE, Giorgio AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, pp. 9-42.

<sup>39</sup> Robert Antelme écrit à propos de *L'écriture du désastre* de Blanchot: «Immensité de cette parole désarmée. Aurore de la "faiblesse humaine", souveraine»: *Sur l'écriture du désastre de Maurice Blanchot*, «Lignes», 1994/1, 21, pp. 121-122.

<sup>40</sup> Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Fonds Perec, BnF, Cote 71,1, 94. Les documents avant-textuels concernant *W ou le souvenir d'enfance*, conservés dans le Fonds Georges Perec de la Bibliothèque de l'Arsenal, se composent d'un dossier avec les premières ébauches du roman (cote 7), d'un «petit carnet noir» (cote 116), de l'agenda de 1974 (cote 43) et du dossier 71. À la Bibliothèque royale de Suède est conservé le manuscrit de la dernière version du roman.

l'écriture intime qui est en train d'émerger et qu'on retrouvera dans *W*, d'autre part leur fonction n'est pas exclusivement celle d'offrir au lecteur une réflexion métatextuelle du roman mais aussi celle de lier cette réflexion sur l'écriture et sur la langue à la question identitaire.

De plus, comme remarque Perec, le projet d'*Un homme qui dort* correspond au vécu d'une expérience personnelle qui naît des sentiments de vide et d'angoisse que l'absence du père et de la mère fait émerger en 1956. Après une période marquée par une profonde dépression, au cours de l'automne de la même année Perec se rend pour la première fois sur la tombe de son père, expérience qui marque un vrai tournant dans le rapport entre identité et écriture : accepter sa condition d'orphelin de la Shoah fera naître en Perec un sentiment de solitude absolue et la nécessité d'explorer son passé. La solitude radicale devient alors la condition nécessaire pour comprendre soi-même abdiquant du monde. Et si la solitude constitue déjà une condition essentielle du roman *Le fou*, texte de jeunesse commencé en 1956 et abandonné ensuite, elle permet plus tard dans *Un homme qui dort* de démasquer le langage et de s'appropriier l'écriture. Sans adhérer à aucune idéologie,<sup>41</sup> comme répète à plusieurs reprises Perec, le somnambule perecquien devient alors l'incarnation de la mise en question de l'intelligibilité du monde qui ne peut être accessible qu'à travers un langage autre qui doit tenir compte de la profonde transformation des paradigmes littéraires au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale.

## Conclusion

Si *Un homme qui dort* se construit tout autour d'une attente, celle d'une écriture à venir, les signes de la réflexion portée sur cette attente sont dispersés entre l'aphorisme kafkaïen<sup>42</sup> qui ouvre le roman et la formule de Bartleby qui le parcourt au fur et à mesure que la narration avance. Le caractère fantasmatique du roman et le caractère évanescent du personnage dont l'existence flotte sur l'Histoire en attendant qu'il lui arrive quelque chose ou qu'il ne lui arrive rien, peuvent aussi se lier aux élaborations fictionnelles de l'image paternelle que nous retrouvons dans *W* et qui sont bien plus développées dans les documents avant-textuels du roman et, en particulier dans les notes manuscrites de 1970.

Dans l'exercice constant de la mémoire et de l'écriture identitaire, *Un homme qui dort* semble alors combler l'absence d'une écriture proche du journal intime, ce qui permet à Perec d'exprimer ses sentiments face à un monde qui n'est plus intelligible pour trouver l'écriture qui lui permettra de se réconcilier avec l'Histoire.

[ITA]

Restituire la complessità del reale superando la crisi del linguaggio all'indomani del secondo conflitto mondiale rappresenta per Georges Perec il fine di una nuova letteratura che sia capace di reinterpretare il suo rapporto con il reale attraverso forme inedite. Così, a partire dal saggio su Robert Antelme (*Robert Antelme ou la vérité en littérature*), Perec sperimenta nuove strategie narrative riprendendo contemporaneamente il progetto autobiografico che aveva più volte abbandonato. Questo lavoro non intende quindi solo sottolineare l'importanza della scrittura di Antelme nella definizione del Perec più maturo, ma vuole anche dimostrare quale sia stata la funzione di *Un Homme qui dort* nel progetto autobiografico di Perec. Si rifletterà in particolare sul concetto di attesa intesa in questo romanzo come prefigurazione di una scrittura futura, quella stessa scrittura che in *W ou le souvenir d'enfance* permetterà a Perec di accedere ai ricordi del suo passato.

---

<sup>41</sup> Sur ce point je renvoie à Florence DE CHALONGE, *Georges Perec, Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2017, pp. 968-997.

<sup>42</sup> Georges PEREC, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 9: «Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi». Cf. Franz KAFKA, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*, cité en exergue par Perec.

**Parole chiave:** Perec, Shoah, autobiografia, finzione, attesa

[EN]

For Georges Perec, restoring the complexity of the real by overcoming the crisis of language in the aftermath of the Second World War is the aim of a new literature that succeeds in describing its relationship with reality through a new form. Starting from the essay on Robert Antelme (*Robert Antelme ou la vérité en littérature*), Perec not only experiments with new narrative strategies, but also resumes and advances the autobiographical project that had abandoned several times. This paper will not only be underlining the importance of Antelme's writing in defining the more mature Perec, but also demonstrate the function of *Un Homme qui dort* in Perec's autobiographical project. It will reflect on the concept of waiting, understood in this novel as a prefiguration of future writing, the same writing that will allow Perec to access the memories of his past and that we will find again in *W ou le souvenir d'enfance*.

**Keywords:** Perec, Shoah, Autobiography, Fiction, Suspense

# «CON VOCE ALTRUI»: L'INTERTESTO FRANCESE IN PRIMO LEVI

Rosanna GORRIS CAMOS



«La vita è guerra»  
«E venne la notte»

À Robert Camos maquisard

## Dante et les autres

Se sappiamo bene come la voce di Dante risuoni non solo nel capitolo più celebre di *Se questo è un uomo*, *Il canto di Ulisse*, ma nel lessico di Levi che diventa nel suo personale viaggio infernale *écho sonore* del viaggio all'Inferno dell'autore della *Divina Commedia*,<sup>1</sup> meno evidente è la densità dell'intertexto leviano in cui, come in una foresta, si affacciano, si incrociano autori francesi da lui letti e studiati lungo tutta la sua esistenza. Ombre, presenze dichiarate talvolta, spesso riferimenti criptati – per scoprirli ci vuole quella «selvaggia pazienza»<sup>2</sup> che Levi cristallizza in uno dei suoi preziosi ossimori (come ad es. «pacato tumulto»: due parole chiave di *Se questo è un uomo*) – che, solo un'attenta lettura del testo, può rivelare per ritrovare, per esempio, accanto al «metallo Dante»,<sup>3</sup> inaspettata, «la gemma Baudelaire»,<sup>4</sup> oppure accanto all'amatissimo «Maestro» Rabelais, Montaigne

---

<sup>1</sup> Sull'intertexto dantesco si vedano i lavori fondamentali di Alberto Cavaglioni, a partire da *Se questo è un uomo*, edizione commentata a cura di A. Cavaglioni, Torino, Einaudi, 2012 e in particolare l'«Indice delle fonti», pp. 253-254, nonché ID., «La Bibbia e la Commedia», *Primo Levi: guida a Se questo è un uomo*, Roma, Carocci, 2020, pp. 82-101 e pp. 106-107.

<sup>2</sup> Cfr. ID., *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 72. Lo studioso precisa che la «patience sauvage» è una pianta utilizzata dai tintori, ma anche una pianta con proprietà magiche e terapeutiche, cfr. Guy DUCOURTHIAL, *Flore magique et astrologique dans l'Antiquité*, Paris, Belin, 2003, pp. 55, 149, 166, 172, 503, 522.

<sup>3</sup> Cfr. Alberto CAVAGLIONI, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 92 e p. 106.

<sup>4</sup> Primo LEVI, *Se questo è un uomo* (SQU), ed. Cavaglioni, op. cit., p. XII.

e Pascal, Voltaire e Vercors, Queneau e Céline, per limitarci ai francesi, ma anche: Virgilio (la morte di Niso, *En.* V, 33, «col viso nell'erba»), Manzoni,<sup>5</sup> Lorenzo de' Medici, Dostoevskij, Thomas Mann e Jack London (*The Call of the Wild*).<sup>6</sup>

«*Se questo è un uomo* è un libro pieno di letteratura».<sup>7</sup> Solo nel 1985, in una delle sue ultime interviste, sfatando la leggenda della spontaneità di *Se questo è un uomo*, Levi dirà: «Ora che ci penso, capisco che questo libro è colmo di letteratura, letteratura che ho assorbito attraverso la pelle anche quando la rifiutavo e la disdegnavo».<sup>8</sup>

Maestro, Primo Levi, non solo dell'arte di scrivere, di un lessico, ma di una poetica della citazione,<sup>9</sup> di un «sistema parodico» che intreccia imitazione e parodia, utilizzo e deviazione della parola altrui per riuscire a dire l'indicibile anche attraverso la voce dell'«altro che è in noi».<sup>10</sup> La parola dell'altro per dare voce a chi non ce l'ha più, come tanti *dibbuk* che utilizzano «le armi della notte» per far rivivere i morti, attraverso un alfabeto che, come il *Bereshit*, dà avvio alla creazione di un mondo altro, quasi impossibile da dire, da evocare, popolato da ombre e da assenze.

Se per Giovanni Tesio Levi «ha la tempra di Pascal, Machiavelli, Montaigne a lui carissimo», le affinità profonde con Michel de Montaigne colpiscono il lettore. La loro è una comune indagine sul male, condotta con rigore e con determinazione per indagarne i meccanismi profondi. Montaigne infatti, come Levi, ha vissuto il trauma della violenza, della guerra civile, osservandolo con lucida e serrata analisi.<sup>11</sup> Quando la parola per dire l'orrore non si trova, si chiede aiuto ai grandi, si prende dalla biblioteca un libro e si convoca un altro uomo per dire a se stessi che nel libro c'è speranza, c'è continuità. E se «nostre police se porte mal; il en a été pourtant de plus malades sans mourir».<sup>12</sup> Per dire cosa succede nel secolo di ferro, Montaigne cede sovente, negli *Essais*, la parola agli autori della sua immensa biblioteca;<sup>13</sup> per lui i libri sono le migliori «munitioni» contro l'orrore della guerra. In questo contesto di crisi profonda, epistemica e morale, si inserisce la riflessione di Montaigne sulle guerre di religione che fanno da *toile de fond* al suo libro e alla sua vita – «le bruit de la guerre forme la basse continue des *Essais*», scrive Géralde Nakam,<sup>14</sup> una riflessione in cui il suo viaggio diventa,

---

<sup>5</sup> Manzoni è il cantore degli oppressi, dei non-uomini, da cui Levi ricava alcune espressioni: «legge feroce», l'espressione «a tradimento», «ho imparato»; cfr. Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 45, pp. 28-29 e p. 90.

<sup>6</sup> Sulla biblioteca di Levi, si veda *Innesti. Primo Levi i libri altrui*, a cura di R. Gordon e G. Cinnelli, Oxford-Bern, Peter Lang, 2020.

<sup>7</sup> Cfr. Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 19.

<sup>8</sup> *Colloquio con Primo Levi di Germaine Greer*, in Primo LEVI, *Opere complete III, Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2018, p. 570.

<sup>9</sup> Cfr. *Sic*, in Primo LEVI, *Opere complete II*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, p. 1087 in cui cita Montaigne, «spirito aperto, critico e sensato». Si veda inoltre *Intervista a Primo Levi, Opere complete III*, op. cit., p. 600: «Da ragazzo leggevo J. Verne e H. G. Wells; oggi leggo Conrad, Rabelais, Montaigne, Th. e H. Mann e tanti altri». Levi afferma inoltre il *côté* quasi irrazionale della citazione: «La spinta alla citazione è così forte che alcuni scrittori citano inconsciamente allo stesso modo come camminano i sonnambuli: quando rileggono quanto hanno scritto, magari a distanza di anni, ci ritrovano il brano eletto, che ha trovato la via dal profondo alla pagina senza intervento della volontà» (*Racconti e saggi*, II, 1086). L'intertesto è sempre un innesto, un atto creativo.

<sup>10</sup> Francesco ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, Fondazione Sapegno, 1997.

<sup>11</sup> Si veda il nostro Rosanna GORRIS CAMOS, «*J'essaye de soustraire ce coing à la tempeste publique, comme je fay un autre coing en mon ame*» (II, 15, 617): *Montaigne e le guerre di religione, frammenti di una riflessione*, in *Montaigne, penser en temps de guerres de religion*, sous la direction de T. Gontier, E. Ferrari, N. Panichi, Paris, Garnier, 2021, pp. 323-359.

<sup>12</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 9, 960.

<sup>13</sup> Sulla «librairie» di Montaigne, si veda Barbara PISTILLI e Marco SGATTONI, *La biblioteca di Montaigne*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014 e il sito del progetto MONLOE, URL: <https://montaigne.univ-tours.fr/>, consultato il 5 novembre 2022.

<sup>14</sup> Géralde NAKAM, *Montaigne et son temps. Les événements et les Essais. L'histoire, la vie, le livre*, Paris, Nizet, 1982, p. 206.

sempre più, una discesa nelle ombre in compagnia delle sue chimere.<sup>15</sup> Un viaggio nel e del destino umano che porta l'uomo dalle certezze della *dignitas* ai labirinti della *miseria hominis*.<sup>16</sup>

In Montaigne troviamo lo stesso sforzo potente di Levi di dire l'indicibile anche attraverso la parola dell'altro, la stessa poetica del silenzio davanti a ciò che non può essere detto, come l'orrore della notte della strage della Saint-Barthélemy,<sup>17</sup> l'andatura prosopografica, la riflessione morale,<sup>18</sup> il duale (La Boétie - Montaigne, Alberto ed io), il lavoro incessante di ampliamento e di approfondimento, la stratificazione – basti pensare all'esemplare di Bordeaux, il celebre *exemplaire B*, l'edizione del 1588, fitta di note e di varianti di Montaigne,<sup>19</sup> e a Levi che, tra il 1947 e il 1958, compie un profondo lavoro di revisione e consegna ad Einaudi l'edizione Silva con le varianti, delle *paperolles* come quelle di Proust, striscioline di carta dattiloscritte con aggiunte, come il sonetto per Emilia Levi.<sup>20</sup> Levi, come Montaigne, cita a memoria e commette errori nelle citazioni, ma sono «errori» significativi, come l'ultimo verso di Dante de *Il canto di Ulisse*, «infin che 'l mar fu sopra noi richiuso», che diventa nuovamente «rinchiuso», il cui significato evoca la dialettica leviana chiudere/aprire.<sup>21</sup> La chiusura, dal guscio alla pancia, è infatti per lui fonte di dolore. Vi è, inoltre, lo stesso sapiente dosaggio delle fonti letterarie che nulla toglie al valore della testimonianza, ma che anzi lo accentua, lo rende universale.

In *Se questo è un uomo* troviamo la stessa struttura degli *Essais*, in sezioni, alcune lunghe, altre corte (4/20 pp.), alcune ariose, altre brevissime, che hanno l'andatura *à sauts et à gambades* degli *Essais*, e in cui l'*autofiction* si alterna alle parti etico-filosofiche, dalla ricerca di una difficile pacatezza interiore alla cronaca, dall'urgenza del corpo nelle sue manifestazioni più dolorose e infime alla riflessione sulla condizione umana, dall'estrema autocoscienza<sup>22</sup> allo «sforzo di autoconoscenza» (Panichi), fino al fondo, fino al limite, nel tentativo di «s'éprouver comme un autre». Gli *Essais* e *Se questo è un uomo* sono un viaggio in giù, come quello di Dante, ma anche come quello di Thomas Mann, in fondo all'abisso. L'*essai* è «un défi qui permet à l'homme de s'essayer, de s'éprouver nous-

---

<sup>15</sup> Cfr. Fausta GARAVINI, *Mostri e chimere. Montaigne, il testo e il fantasma*, Bologna, Il Mulino, 1991 (traduzione in francese: *Monstres et chimères. Montaigne, le texte et le fantasme*, Paris, Champion, 1993 e *Classiques Garnier*, 2022) e Michel JEANNERET, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

<sup>16</sup> «Nous ne sommes ny au dessus, ny au dessous du reste... Le miserable n'a garde d'enjamber par effect au-delà: il est entravé et engagé, il est assubjecty de pareille obligation que les autres creatures de son ordre, et d'une condition fort moyenne, sans aucune prerogative præexcellence vraye et essentielle» (*Essais*, II, 12, 459 A). Lionello Sozzi scrive in un suo libro postumo su Montaigne: «la riflessione e la ricerca di Montaigne sono, con ogni evidenza, il frutto più luminoso e più maturo della crisi della cultura umanistica, negli anni in cui l'Europa prese coscienza del fallimento degli ideali in cui avevano creduto le generazioni di Pico della Mirandola e di Erasmo da Rotterdam», cfr. *L'Italia di Montaigne e altri saggi sull'autore degli Essais*, Torino, Rosenberg Sellier, 2014, pp. 10-11 e il capitolo «La *dignitas hominis*», p. 35 sq. Sugli studi di Sozzi sulla *dignitas*, si vedano ora le riflessioni contenute negli *Atti della Giornata di studi in onore di Lionello Sozzi*, Accademia delle scienze, Torino, 26 settembre 2015, in «Studi Francesi», 178, 2016, pp. 25-55 ed in particolare gli studi di Dario Cecchetti, Frank Lestringant e Rosanna Gorris Camos. Sulla crisi dell'umanesimo si veda inoltre il nostro *Un humanisme «irrégulier»: le défi des humanistes ferrarais*, in *L'humanisme à l'épreuve de l'Europe (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Actes du Colloque organisé par D. Crouzet, E. Crouzet-Pavan, Ph. Desan et C. Revest, Paris, Sorbonne, les 26-27 janvier 2018. Sull'umanesimo e la sua parabola, si veda *Umanisti italiani. Pensiero e destini*, a cura di R. Ebgì, Torino, Einaudi, 2016 e Massimo CACCIARI, *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*, Torino, Einaudi, 2019. Cfr. anche le nostre riflessioni in *Malinconie botticelliane: de la réflexion de Eugenio Garin aux réflexions contemporaines sur l'humanisme tragique*, in *Renaissances. Mots et usages d'une catégorie historiographique*, Paris-Nanterre, les 13-14 mai 2019.

<sup>17</sup> Rosanna GORRIS CAMOS, «Silere melius puto quam parum dicere» (*Sallustio*): il silenzio come antidoto, in «*J'essaye de soustraire ce coing à la tempeste publique, comme je fay un autre coing en mon ame*» (II, 15, 617): *Montaigne e le guerre di religione, frammenti di una riflessione*, op. cit., pp. 357-359.

<sup>18</sup> Cfr. Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 61.

<sup>19</sup> Cfr. su l'*exemplaire B*, il sito del progetto MONLOE <https://montaigne.univ-tours.fr/essais-1588-exemplaire-bordeaux/>, consultato il 5 novembre 2022. L'esemplare B è digitalizzato sul sito della BnF ed esiste una riproduzione anastatica pubblicata da P. Desan, Fasano, Schena, 2002.

<sup>20</sup> La copia di Levi è conservata all'ASTO di Torino, Archivio Einaudi, cartella n. 1052, fascicolo n. 3003.

<sup>21</sup> Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., pp. 49-50.

<sup>22</sup> Pier Vincenzo MENGALDO, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 100.

mêmes comme un autre», «comme un arbre»,<sup>23</sup> «comme un livre».<sup>24</sup> Montaigne mette in scena una dialettica tra quello che definisce «le commerce de soi» e la concezione della scrittura come «adresse d'amitié». L'*essai* permette all'autore di evocare il passaggio dell'essere, il movimento del mondo. La metafora eolica, il vento del Perigord soffia potente su tutto il testo:

le vent des accidens me remue selon son inclination, mais en outre je me remue et trouble moy mesme par l'instabilité de ma posture; et qui y regarde primement, ne se trouve guere deux fois en mesme estat. Je donne à mon ame tantost un visage, tantost un autre, selon le costé où je la couche.<sup>25</sup>

Il vento, che soffia negli *Essais* dalle finestre della torre, soffia ancora più forte nelle pagine di Levi.<sup>26</sup> Vento, fango, gelo dell'inverno polacco rendono le mani congelate simili a strani fiori viola.<sup>27</sup> La morte dell'amico (La Boétie per Montaigne; tanti amici e compagni di sventura per Levi), la morte dell'altro, la strage degli innocenti, non lasciano certo indifferente il grande scrittore francese, ma lo conducono al silenzio,<sup>28</sup> al *non-dit*, allo spazio bianco, alla preterizione o paralipsi, ad una poetica delle «petites touches», ad una riflessione *éclatée*, mai sistematica, che da un *essai* all'altro, da una *couche* all'altra, permettono al lettore di seguire fili rossi e l'evoluzione di un pensiero che dal registro della storia, dalla politica, passa dal tragico e terribile «il le falloit faire»<sup>29</sup> a quell'universale questione dell'esistenza del male<sup>30</sup> e alla tragedia della condizione umana. Il Libro, forse, serve a dare «senso metafisico alle lacrime e alla vita come al dipanarsi di un rimpianto» (Cioran), di un lutto, di un'assenza che incide una ferita inguaribile. A noi resta solo, dice Montaigne, il dovere, seppur permeato di tristezza infinita e di dolore, di tenere la barra dritta.

Come gli *Essais*, *Se questo è un uomo* è un libro «fatale», un aggettivo caro a Levi, fatale come il viaggio di Ulisse, «*Non impedir lo suo fatal andare*», come il viaggio di Giuseppe in Egitto, un libro che accompagna l'uomo sul fondo della cisterna, ma senza mai affondare.

Nous ne sommes ny au dessus, ny au dessous du reste... le miserable n'a garde d'enjamber par effet au delà; il est entravé et engagé il est assubjecty de pareille obligation que les autres creatures de son ordre, et d'une condition fort moyenne, sans aucune autre prerogative, praexcellence vraye et essentielle.<sup>31</sup>

Magnifico cammeo della complessità di un atteggiamento, di un teatro della contraddizione,<sup>32</sup> che nel pessimismo della comprensione non toglie però il senso della speranza. Libro-bambino, gli *Essais* che crescono con Montaigne, libro *consubstantiel* al loro autore, come lo è *Se questo è un uomo* per Levi, un libro che trova la sua ragione, il suo valore di testimonianza proprio nell'oscillare

<sup>23</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 8, 942 C.

<sup>24</sup> ID., *Essais*, II, 18, 665C.

<sup>25</sup> ID., *De l'inconstance de nos actions*, II, 1, 335.

<sup>26</sup> Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 93.

<sup>27</sup> Cfr. Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra* (ANR), in *Auschwitz et après I*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 32: «Les doigts se déplient lentement, c'est la neige qui fleurit en une anémone de mer décolorée».

<sup>28</sup> Cfr. François RIGOLOT, *Le rideau de Timanthe ou les silences éloquentes de la Renaissance*, «Rhetorica. A Journal of History of Rhetoric», 4, 2002, XX, pp. 319-333; André TOURNON, *Les préteritions marquées ou le sens de l'inachèvement*, in *Montaigne et les Essais, 1588-1988*, Paris, Champion, 1990, pp. 231-238; Gérald DEFAUX, *Montaigne et la rhétorique de l'indicible: exemple «De la tristesse»*, 1993, pp. 5-24; ID., *Montaigne et le travail de l'amitié, Du lit de mort d'Etienne de La Boétie aux Essais de 1595*, Orléans, Paradigme, 2001; Denis BJAÏ, *Absents et absences dans les Essais de Montaigne*, «Quêtes littéraires», 1, 2011, pp. 97-129. Sul silenzio come «modalité de dire», si veda Annie DAYAN ROSENMAN, «Seul le silence», *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, 2007, pp. 185-190 e Bice MORTARA GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Bari, Laterza, 2015.

<sup>29</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 1, 799.

<sup>30</sup> Vi sono 177 occorrenze della parola «mal» (male fisico, morale e politico), 92 per «maux»; 91 per «maladie» al singolare, 72 al plurale.

<sup>31</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, II, 12, 459 A.

<sup>32</sup> Nicola PANICHI, «Guerra e violenza. Il mio nome è Legione», in *Ecce homo. Studi su Montaigne*, Pisa, Scuola Normale, 2017, pp. 103-112.

tra il ricordo e l'interpretazione, tra il fatto e la riflessione sulle tendenze del comportamento umano che, come gli *Essais*, muta nel tempo con varianti e inserzioni.<sup>33</sup> «La capacità di Levi, eminente su quella di tutti i testimoni del Lager, [è proprio quella] di convertire la testimonianza in Saggio»,<sup>34</sup> in *Essai*, di passare dall'esperienza individuale ad una riflessione su manifestazioni e atteggiamenti generali dell'umanità. Il libro è un ibrido come hanno forme ibride il teatro di Peter Weiss, di Rolf Hochuth, le storie chassidiche di Yaffa Eliech, o *W ou le souvenir d'enfance* di Perec, le liriche di Celan e di Fondane.<sup>35</sup> «Il Lager è un'eterna presenza», «un non-luogo, luogo assoluto», un luogo fatale. E se «la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo»,<sup>36</sup> si può, si deve far ricorso alla voce dell'altro che è in noi, al plurilinguismo (strategico anche in Montaigne, figlio di una ebrea sefardita), all'ibridazione, alla frammentazione, all'ossimoro, alla serie, all'antitesi, al linguaggio parenetico (fin dal «meditate» di *Shemà*).

Levi, come Montaigne, nella sua *librairie*,<sup>37</sup> si appoggia ai suoi libri, ai suoi autori, ad un canone letterario popolato di affetti di lunga durata, sicuri e duraturi, da Dante e le sue nuvole «maligne», a Rabelais e ai suoi viaggi mostruosi. «Senza tu non c'è io, l'io stesso è posto dall'altro». «Sans l'autre, le cannibale, l'ami, le jardinier, l'auteur qu'il lit, annote et médite dans sa tour, le moi n'existe pas». Nella fenomenologia di Montaigne uno dei volti della «dépossession du moi», della duplicazione del soggetto è rappresentata dal «livre identique et autre par rapport à son auteur». Il suo libro è un libro «consubstantiel», ma anche un libro che si fa uomo (Nietzsche), sa rendersi autonomo, sa escludere il suo autore fino a sottrargli una parte di se stesso, può diventare un labirinto di sapere che l'autore non sa più dirimere. Montaigne rivendica la necessità di diventare un «suffisant lecteur» del suo io, un io che rischia di perdersi nei meandri della sua coscienza. L'uomo-autore è già doppio in se stesso.<sup>38</sup> Montaigne è testimone della crisi epistemica del soggetto moderno.

Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps de m'estre entretenu tant d'heures oisives à pensements si utiles et agreables? Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermé et aucunement formé soy-mesme. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières. *Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres.*<sup>39</sup>

Un doppio che Levi, conscio delle possibilità infinite che un'opera letteraria sfugga al controllo razionale del suo autore, evoca:

Siamo fatti di Io e di Es, di spirito e di carne, ed inoltre di acidi nucleici, di tradizioni, di ormoni, di esperienze e traumi remoti e prossimi; perciò siamo condannati a trascinarci dietro, dalla culla alla tomba, un Doppelgänger, un fratello muto e senza volto, che pure è corresponsabile delle nostre azioni, quindi anche delle nostre pagine.<sup>40</sup>

<sup>33</sup> Sulle varianti, cfr. «Dalla prima alla seconda edizione», Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., pp. 47-51.

<sup>34</sup> Pier Vincenzo MENGALDO, *La vendetta è il racconto*, op. cit., p. 24.

<sup>35</sup> Cfr. Mircea MARTIN, *Le Baudelaire de Fondane ou comment un poète refuse l'approche esthétique de la poésie*, in *Une poétique du gouffre, sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane*, sous la direction de M. Jutrin e G. Vanhese, Actes du colloque de Cosenza, 30 septembre - 2 octobre 1999, p. 231. Su Perec e la *judéité* si veda ora il volume di Francesca DAINESI, *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2022.

<sup>36</sup> Primo LEVI, *Se questo è un uomo*, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 19.

<sup>37</sup> Nicola PANICHI, «Politicità della lettura», in *Ecce homo*, op. cit., pp. 265-314.

<sup>38</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, II, 16.

<sup>39</sup> ID., *Essais*, II, 18, 665.

<sup>40</sup> Primo LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere, Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., 2016, p. 840.

A Levi, come a Montaigne, va lo stesso sigillo: quello «della capacità che è stata sua, e che è data a pochi, di trasformare la propria vita individuale in destino e necessità, significativi per tutti».<sup>41</sup> Montaigne è «maestro ideale»<sup>42</sup> di Levi (il titolo *Se questo è un uomo* suona, secondo Cavaglion, come «un’apologia dell’umanesimo, eco lontana di una stagione al tramonto»)<sup>43</sup> che lo leggeva anche da ragazzo, per la loro attenzione comune al problema della natura umana (l’osservazione dell’animale uomo, cfr. *La Tregua*) che affrontano da moralisti, con disincanto, perché la loro analisi dei comportamenti umani è consapevole del possibile rovesciamento di tali comportamenti nella guerra civile o nel campo di concentramento. Nella razionalità, nella civiltà e anche nella scienza, c’è sempre una sorta di rovescio della medaglia dove si scatenano le forze del male, della distruzione e della barbarie. Le riflessioni leviane sul male, sulla sicurezza della morte, sull’impossibile felicità e infelicità perfetta trovano la loro fonte nel pensiero stoico, scettico *via* Montaigne e le *Pensées* di Pascal.<sup>44</sup> L’affollarsi delle citazioni, delle «parole altrui», corrisponde all’affollarsi delle presenze umane che popolano il testo, come Levi stesso rivela a più riprese. L’arte nasce dalla sofferenza subita, lo scrittore trasforma l’autore cui si appoggia. Il travaso, il trapianto, l’innesto è sempre opera creativa, dinamica, dialettica e di confronto.

La testimonianza dei salvati è una testimonianza in nome di altri, «è per conto di terzi», «per delega». I veri testimoni per Levi, come anche per Delbo e Semprun, sono i sommersi, quelli che non lo possono più fare, i «musulmani»<sup>45</sup> che vivono in un regno intermedio, tra la vita e la morte, e che *hantent* la letteratura della Shoah, da Levi a Semprun, da Vercors (altro autore caro a Levi, come vedremo) a Charlotte Delbo, di cui ho parlato in occasione della Giornata della Memoria del 2017 a Santa Marta.<sup>46</sup> Di quest’ultima, Levi aveva letto, di certo, il suo *Aucun de nous ne reviendra* in francese,<sup>47</sup> e cita il sogno comune, l’incubo di ritornare e di trovare gli altri completamente indifferenti (ANR, I, pp. 90-91). Anche per Levi è frustrante e doloroso, come per tutti i *rescapés*, il desiderio di essere ascoltato, un desiderio non ricambiato: la letteratura diventa allora strumento fondamentale per dire ciò che si deve dire, la poesia più di tutti, per lei, Charlotte, che scrive «un mélange de prose poétique et de vers libres»:<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup>

Non stupisce di trovare, nelle pagine di Jorge Semprun, lo stesso potere della letteratura come arma potente contro la distruzione dell’uomo. Recitare per resistere. Semprun ricorda le «bribes de poèmes partagées comme un morceau de pain, dans une communauté – une communion parfois – d’espoir, de solidarité combative».<sup>50</sup> Lui stesso recita i versi di Rimbaud al musulmano tra i miasmi

---

<sup>41</sup> Pier Vincenzo MENGALDO, *La vendetta è il racconto*, op. cit., p. 3.

<sup>42</sup> Marco BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 198.

<sup>43</sup> Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 11.

<sup>44</sup> Sul rapporto tra Levi e l’amato Pascal, cfr. Daniela ANSALLEM, *Primo Levi au miroir de son œuvre. Le témoin, l’écrivain, le chimiste*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 2001, pp. 37, 169, 170, 171, 184, 189, 194. Levi ammirava Pascal: cita in *La ricerca delle proprie radici* le «raisons du cœur», ma non condivide i suoi dubbi sulla scienza.

<sup>45</sup> Sui «musulmani», cfr. Paul BERNARD-NOURAUD, *Figurer l’autre. Essai sur la figure du «musulman» dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles, Kimé, «Entre Histoire et Mémoire», 2013. Si veda anche Annie DAYAN ROSENMAN, «Le Musulman, le vrai témoin?», in *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, op. cit., pp. 119-122.

<sup>46</sup> Rosanna GORRIS CAMOS, *Charlotte Delbo. «Je me sers de la littérature comme d’une arme» ou comment «faire voir» l’expérience concentrationnaire*, conferenza tenuta a Santa Marta, Università degli studi di Verona, nell’ambito della Giornata della Memoria 2017.

<sup>47</sup> Daniela ANSALLEM, *Entretien avec Primo Levi*, in *Primo Levi. Le témoin, l’écrivain*, op. cit., p. 266. Levi asserisce di aver posseduto il primo tomo della Trilogia. Cfr. inoltre EAD., «Mes deux rencontres avec Primo Levi», *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 2014, p. 119, online, URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/1454>, consultato il 5 novembre 2022.

<sup>48</sup> EAD., *La poésie dans l’œuvre de Charlotte Delbo*, «Bulletin trimestriel», 105, p. 80, online, URL: [https://auschwitz.be/images/bulletin\\_trimestriel/105-amsallem.pdf](https://auschwitz.be/images/bulletin_trimestriel/105-amsallem.pdf), consultato il 5 novembre 2022.

<sup>49</sup> *Entretien avec Charlotte Delbo*, propos recueillis par F. Bott, *Le Monde des livres*, 20 juin 1975, p. 15.

<sup>50</sup> *Paroles de déportés, Poèmes choisis par Yves Ménager*, préface de J. Semprun, Paris, Atelier, 2015.

delle latrine, oppure *Le voyage* de Baudelaire per accompagnare gli ultimi istanti di Maurice Halbwachs a Buchenwald, o ancora *Liberté* di René Char, o il *Kaddish*.<sup>51</sup> Sono 57 i poemi memorizzati che Charlotte recitava durante l'appello... tra i quali un verso di Cendrars:

Sous le regard consterné des étoiles  
Un vers remontait à ma mémoire  
Consterné  
Pour dire cette dureté implacable  
Pourtant le vers me plaisait  
Et je le répétais  
Comme pour implorer les étoiles  
Les supplier d'adoucir leur regard.<sup>52</sup>

Ricordato o creato dalla sua memoria nel campo:

À mon retour j'ai relu les poèmes de Blaise Cendrars  
je n'ai pas retrouvé le vers qui avait affleuré  
transformé  
à ma mémoire  
de là-bas.<sup>53</sup>

Cendrars, Baudelaire, Rimbaud, Éluard, Molière (Charlotte ottiene, a Ravensbruck, un libro di Molière contro due razioni di pane), come Dante, come l'Ulisse per Levi, versi-àncora che affiorano, non senza tormento, per ridare speranza; anche Desnos che morirà a Theresiensdadt, dopo l'arrivo dei russi, morto per il tifo e lo sfinimento, anche lui recitava storielle e poemi per vincere l'orrore.<sup>54</sup> Ma nell'inferno anche gli autori muoiono: se Dante per Levi e Molière per Delbo sembrano «ressurgir [par bribes] intacts dans notre mémoire, revivre inaltérés, chargés de leur pouvoir magique et inexplicable»,<sup>55</sup> Claudel e Apollinaire soccombono e Alceste scompare: «ma mémoire s'en est allée/et nos ivresses anciennes/Apollinaire et Claudel/meurent ici avec nous», dice desolata Charlotte.<sup>56</sup>

Non stupisce di trovare, nel secondo poema di Charlotte Delbo in *Aucun de nous ne reviendra*, «O vous qui savez»,<sup>57</sup> l'eco di *Shemà*, il martellare dei vocativi e il lessico del *lager*: la fame, la sete, che hanno un significato altro per chi ha vissuto nel campo sono: «nos mots à nous/vous ne les comprenez pas».<sup>58</sup> Levi stesso sottolinea come le parole (fame, gelo, neve, fango...) nel campo abbiano un valore altro per loro, per i prigionieri del lager:

---

<sup>51</sup> Cfr. Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 32-33 e p. 80 e ID., *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001. Cfr. su Semprun la tesi di dottorato di Emanuela CAVICCHI, «Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art»: Jorge Semprún, la riscrittura della vita, diretta da R. Gorris Camos, Università degli studi di Milano, 2006.

<sup>52</sup> Charlotte DELBO, «Moi aussi», in *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1995, p. 40.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Cfr. Robert Desnos, *le poète libre*, ouvrage collectif dirigé par M.-C. Dumas, Paris, éditions Indigo/Université de Picardie Jules Verne, 2007 e Anne EGGER, *Robert Desnos, biographie*, Paris, Fayard, 2007. Cfr. inoltre il romanzo di Isabelle LACAMP, *Ombre parmi les ombres*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018 e la recente edizione dei *Sommeils* di Ch. Langlois, Paris, Gallimard, «Poésie/Gallimard», 2022.

<sup>55</sup> Charlotte DELBO, *Une connaissance inutile*, in *Auschwitz et après II*, op. cit., p. 95.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 33. Si veda anche ID., *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995, p. 18 e soprattutto p. 32 sq. in cui Charlotte evoca il suo dialogo con Alceste, un personaggio fondamentale della sua poetica che, l'unico, la segue nel deserto: «Ainsi Alceste m'a suivie. Lui seul a eu ce courage. Pourquoi lui seul de tous les héros assoiffés d'absolu, toujours prêts à se prouver qu'ils surmontent la peur».

<sup>57</sup> ID., *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., p. 20.

<sup>58</sup> ID., *Mesure de nos jours*, III, op. cit., p. 77.

Noi diciamo «fame», diciamo «stanchezza», «paura», e «dolore», diciamo «inverno», e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.<sup>59</sup>

Due poemi scritti alla stessa epoca, *Shemà* e *O vous qui savez*, sembrano riflettersi l'uno nell'altro, come in uno specchio:

O vous qui savez  
Saviez-vous que la faim fait briller les yeux  
Que la soif les ternit  
O vous qui savez  
Saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte  
Et rester sans larmes  
Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite  
L'horreur pas de frontière  
Le saviez-vous  
Vous qui savez<sup>60</sup>

Vous qui avez pleuré deux mille ans  
Un qui a agonisé trois jours et trois nuits  
Quelles larmes aurez-vous  
Pour ceux qui ont agonisé  
Beaucoup plus que trois cents nuits et beaucoup  
Plus que trois cents journées  
...  
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas<sup>61</sup>

E comuni sono le notazioni rapide e sconvolgenti, come la storia di Emilia, quando Charlotte ci mostra gli *arrivants*, tra i quali si notano «le fillettes d'un pensionnat avec leur jupes plissées», oppure «il y a une petite fille qui tient sa poupée sur son cœur, on asphyxie aussi les poupées».<sup>62</sup> Anche lei come Levi sceglie «la parole sobre du témoin», ma bastano queste brevi e graffianti notazioni per dire l'orrore, anche lei distingue come Levi tra comprendere e conoscere («ne pas chercher à comprendre»)<sup>63</sup> tra «comprendre et savoir».<sup>64</sup> Non si può comprendere, ma si deve far conoscere.

Ed ecco che una mano, la mano, tanto importante per Levi e per Charlotte, diventa una stella viola, fredda, sulla neve:

La main retombe – une étoile mauve fanée sur la neige. Retombée, elle avait perdu de son décharné, elle s'amollissait, redevenait chose vivante et pitoyable. Le coude s'appuie, glisse. Tout le corps s'abat.

Derrière, au-delà des barbelés, la plaine, la neige, la plaine.<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> Cfr. Primo LEVI, *Se questo è un uomo* (SQU, I), *Opere complete* I, ed. di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 119-20; Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, p. 107.

<sup>60</sup> Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., pp. 21-22.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>63</sup> Cfr. Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 90, p. 211n e p. 189 *Ka-Be* e Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., 79.

<sup>64</sup> Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., 79.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 42.

E quella «lenta nevicata dei giorni», tutti uguali, senza tregua: «elles font froid les étoiles». Sua madre e lei per tutto il tempo hanno guardato una stella pensando l'una all'altra, ma le dividerà il silenzio, quel silenzio incomprensibile: «Ma mère ne m'a pas jamais parlé du camp, ne m'a jamais rien demandé sur Auschwitz». Il silenzio de *Les Armes de la nuit*, il cui titolo Levi evoca nel presentare Alberto in *Se questo è un uomo*, come vedremo nella parte su Vercors. È lo stesso vuoto di parole evocato da Robert Antelme:

Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrons entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en 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*.<sup>66</sup>

### «Il y a ici un nouveau monde»: i cavoli e la gallina di Rabelais, maestro non tanto segreto

Ora, se sappiamo che Levi scrisse un articolo su Rabelais per *Il Giorno* nel 1964 (poi ripreso in *L'altrui mestiere*)<sup>67</sup> e che inserì brani di Rabelais nel capitolo 11 della *Ricerca delle radici* («Meglio scrivere di riso che di lacrime», in cui esprime «reverenza e amore» per Maistre François, *livre de chevet*,<sup>68</sup> «vademecum indispensabile per ogni uomo moderno»),<sup>69</sup> meno evidente è l'importanza dell'intertesto rabelaisiano in *Se questo è un uomo*, un'opera dove il riso sembra «banni». In realtà, il grande Rabelais, medico e scrittore, è un centauro come Levi, che ha fatto dell'ibridazione tra scienza e letteratura la chiave a stella della sua opera.<sup>70</sup> Rabelais è un autore profondamente affine a Levi che scrive, più volte, come il suo destino profondo sia «l'ibridismo, la spaccatura»,<sup>71</sup> il suo essere «anfibo»: <sup>72</sup> «italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore». <sup>73</sup>

<sup>66</sup> Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

<sup>67</sup> Primo LEVI, *Opere* II, ed. Belpoliti, op. cit., pp. 644-647.

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 644-650. Si vedano altre occorrenze rabelaisiane nell'opera di Levi censite da Belpoliti nella sua monumentale monografia, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 330-332 e *passim*. Si veda inoltre Daniela ANSALLEM, *Primo Levi. Le témoin, l'écrivain*, op. cit., pp. 121, 157-164; Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit. e la sua edizione di *Se questo è un uomo* (SQU), op. cit., pp. 182-183, 200, 212, 222, in particolare l'«Indice delle fonti», p. 255. Cfr. anche Sara GEMMA, *L'umana scienza di Primo Levi: vizio di forma o smagliatura di sostanza?*, «Aura», I, 2020, disponibile online: <https://www.aurarivista.it/lumana-scienza-di-primo-levi/#post-343-footnote-12>, consultato il 5 agosto 2022.

<sup>69</sup> Cfr. Primo LEVI, «Le nostre belle specificazioni», *Opere* I, ed. Belpoliti, op. cit., p. 664. In *Vizio di forma*, Levi evoca spesso Rabelais, con precisione, ad esempio a p. 673, a proposito dei mestieri affibbiati ai grandi personaggi della storia, da Cleopatra che vende cipolle (si veda ora su Rabelais e Cleopatra, «revenderesse d'oignons»: Romain MENINI, *Rabelais et les Mystères d'Égypte*, in *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*, sous la direction de R. Gorris Camos, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, «Renaissance», 2021, pp. 59-70) a Cesare «souillart de cuisine» e Pompeo «goildronneurs de navires». Rabelais (II, 30) scrive inoltre che, in questo mondo *à l'envers*, Annibale fa il pollivendolo, Romolo il ciabattino, Papa Giulio II va in giro a vendere focacce e Livia raschia il verderame delle padelle.

<sup>70</sup> Sul rapporto tra letteratura e scienza in Rabelais, si vedano i lavori recenti di Claude La Charité, di Romain Menini e della loro scuola. Sulla biblioteca di Rabelais, cfr. per esempio i loro articoli pubblicati in *Les labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance*, sous la direction de R. Gorris Camos et A. Vanautgaerden, Genève, Droz, 2015, «Travaux d'Humanisme et Renaissance», *passim*. Tali ricerche partecipano al lavoro di ricostruzione della biblioteca rabelaisiana attraverso studi ed analisi che permettono di identificare le edizioni da cui Rabelais ha attinto per la composizione delle sue opere (Galeno, Ippocrate, Celio Rodigino, Plutarco, l'*Antologia* di Planude e il commento di Brodeau), un risultato raggiunto anche grazie allo studio degli apparati paratestuali di tali edizioni. Si veda inoltre l'ultimo numero di *L'année rabelaisienne* dedicato alla botanica in Rabelais, 6, 2022.

<sup>71</sup> Primo LEVI, *Opere complete* III, ed. Belpoliti, op. cit., p. 241.

<sup>72</sup> Marco BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, op. cit., p. 330.

<sup>73</sup> Primo LEVI, *Opere complete* III, ed. Belpoliti, op. cit., p. 241.

A Rabelais lo rendono affine non solo l'essere centauro e sileno, ma la passione per il meccanismo della lingua, delle lingue, per l'etimologia, passione comune ai kabbalisti che smontano le parole attraverso la *gematria*, il *notarikon* e altre funambolistiche avventure della mente umana,<sup>74</sup> per i giochi linguistici,<sup>75</sup> per i linguaggi tecnici – la navigazione, la medicina, la botanica (per es. la già citata «patience sauvage»), l'alchimia (antenata della chimica) per Rabelais – la chimica, ma non solo, per Levi, gli animali, le piante, le *storie naturali*, sotto l'egida dell'amatissimo, da entrambi, Plinio e le sue *Historiae Naturalis*<sup>76</sup> (quelle di Levi portano in *exergue* una lunga citazione di Rabelais, tratta dal *Gargantua I-VI*),<sup>77</sup> per l'ibridazione linguistica che osserva fin dalla Babele del campo e vive nello *yiddisch* e nel giudeo-piemontese, per il cratilismo... e la lista è lunga.

Ma Rabelais è anche «il maestro segreto per ciò che concerne il tema della fame, delle feci e delle urine»,<sup>78</sup> per l'irrompere sulla scena del corpo, dimenticato, che invece fa irruzione nelle due epopee, mano, ventre, testa, denti con il viaggio dell'autore nella bocca di Alcofribas (anagramma di Rabelais) in *Pantagruel XXXII, Comment Pantagruel de sa langue couvert toute une armée, et de ce que l'auteur veit dedans sa bouche*,<sup>79</sup> a cui Levi pensa quando parla, per esempio, della bocca gigantesca, smisurata, come la loro fame («Il Lager è la fame: noi stessi siamo la fame, fame vivente»),<sup>80</sup> della benna del campo che induce quelle che definisce «fantasie della fame», come la polenta dolce di Bela:

Al di là della strada lavora una draga. La benna sospesa ai cavi, spalanca le mascelle dentate, si libra un attimo come esitante nella scelta, poi si avventa alla terra argillosa e morbida, e azzanna vorace... Poi si rialza fa un mezzo giro, vomita a tergo il boccone di cui è grave, e ricomincia.<sup>81</sup>

Visita, quella di Alcofribas nel corpo del gigante (le cui fonti sono Luciano e Galeno che hanno notevolmente influenzato Rabelais), che Levi evoca anche in una lettera ad Einaudi<sup>82</sup> e che inserisce

---

<sup>74</sup> Sull'attenzione di Levi ai grandi miti della *kabbalah* ebraica, si leggano *Il Servo* e *Lilith* in cui Levi evoca il *Golem* e *Lilith*. Cfr. su questi due miti nei racconti leviani, Daniela ANSALLEM, *Deux mythes juifs: le Golem et Lilith*, in *Primo Levi. Le témoin, l'écrivain*, op. cit., pp. 115-123 e Federico PIANZOLA, *Lilith*, in *Le trappole morali di Primo Levi*, Ledizioni online, 30 marzo 2017, <https://ledibooks.com/primolevi/chapter/lilith/>, consultato il 5 agosto 2022. Sulla *kabbalah* ebraica rinviamo agli studi di Moshe IDEL, *Kabbalà. Nuove prospettive*, trad. di F. Lelli, Firenze, La Giuntina, 1996 (ristampato con il titolo *Qabbalah. Nuove prospettive*, Adelphi, Milano, 2010); ID., *Il Golem. L'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, trad. di A. Salomoni, Torino, Einaudi, 2006 e infine *Catene incantate. Tecniche e rituali nella mistica ebraica*, a cura di E. Abate e M. Mottolose, Brescia, Morcelliana, 2019.

<sup>75</sup> Marco BELPOLITI, *Giochi*, in *Primo Levi di fronte e di profilo*, op. cit., p. 237. Levi ammira, oltre a Rabelais, un altro funambolo della parola, Queneau. Levi e Calvino avevano d'altronde rivisto, a Rhêmes-Notre-Dame, la traduzione della *Piccola Cosmogonia portatile* di Queneau fatta da Sergio Solmi. L'occasione è ricordata sia nell'articolo di Levi dedicato a Calvino del 1985, sia in *Calvino, Queneau e le scienze* per la traduzione di *La canzone del polisterene* di Queneau, entrambi raccolti in *Pagine sparse II*. Cfr. *La Cosmogonia di Queneau, Opere complete II*, ed. M. Belpoliti, 2018, *AM*, pp. 918-921; *Calvino, Queneau e le scienze*, PS, pp. 1681-83 e *Con la chiave della scienza*, PS, pp. 1631-32 dove scrive a proposito dell'amico: «Ammiratore e allievo a Parigi di Raymond Queneau, di recente mi aveva invitato a rivedere con lui alcuni nodi della traduzione italiana della *Cosmogonie portative*, e per me era stata una festa spirituale: ero affascinato dalla sua acutezza di filologo, a cui la mia modesta esperienza di tecnologo non poteva dare grande aiuto» (p. 1632). Sulla traduzione di Sergio Solmi, si veda ora Riccardo BENEDETTINI, *Solmi e Queneau*, in *Sergio Solmi e la Francia*, a cura di G. Radin e R. Gorris Camos, Torino, Aragno, 2022, pp. 125-146, il cui autore ha potuto studiare presso la Fondazione Sapegno la *correspondance* tra Solmi e Calvino. Si ringrazia la Fondazione Sapegno per aver accolto lo studioso a Morgex.

<sup>76</sup> Sul rapporto tra Plinio e Rabelais, si veda Claude LA CHARITÉ, *Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Plin l'Ancien. Le Cinquiesme livre et l'exemplaire BSB de l'édition érasmienne de l'Histoire naturelle (Bâle, Froben, 1525)*, in *L'année rabelaisienne*, 5, 2021, pp. 185-199.

<sup>77</sup> Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 399.

<sup>78</sup> Cfr. Primo LEVI, *SQU*, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 183.

<sup>79</sup> François RABELAIS, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p. 330 (citato da qui in avanti come Pléiade).

<sup>80</sup> Primo LEVI, *SQU*, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 62.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

<sup>82</sup> Primo LEVI, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., pp. 1576-1577.

nella sua antologia personale, *La ricerca delle radici*,<sup>83</sup> lettera in cui si dice denudato, a ventre aperto, in cui il lettore potrà osservare

l'ecosistema che alberga nelle mie viscere, saprofiti, uccelli diurni e notturni, vermi, orchidee, rampicanti, farfalle, grilli e muffe. Proprio come Alcofribas nella bocca e la gola di Pantagruelle nel brano che ho riportato qui: eppure, te lo giuro, scegliendolo non mi ero accorto che fosse così pertinente; si vede che uno straccio di *es* ce l'ho anch'io. Insomma mi hai invitato a denudarmi, e l'ho fatto con tutta la serietà e l'impudicizia che sono riuscito a raggranellare.<sup>84</sup>

Rabelais cristallizza il lato oscuro di Levi (ormai, da Mengaldo a Belpoliti, è un «fatto assodato che in Levi vi sia una parte “chiara” e una parte “oscura”») <sup>85</sup> e Levi stesso, a posteriori, riflettendo sulla sua scelta, scrive:

Proprio come Alcofribas esplora la bocca e la gola di Pantagruelle nel brano che ho riportato qui. Eppure, lo giuro, scegliendolo non mi ero accorto che fosse così pertinente. Si vede che per quanto io ami negarlo, uno straccio di *Es* ce l'ho anch'io. Insomma, mentre la scrittura in prima persona è per me, almeno nelle intenzioni, un lavoro lucido, consapevole e diurno, mi sono accorto che la scelta delle proprie radici è invece opera notturna, viscerale e in gran parte inconscia.<sup>86</sup>

Levi è ben cosciente del lato oscuro, inconscio del trapianto, del travaso che connota l'operazione intertestuale e del suo maestro Alcofribas, non tanto segreto, scrive:

In tutta questa opera sarebbe difficile trovare una sola pagina triste, eppure il savio Rabelais conosce bene la miseria umana; la tace perché, da buon medico anche quando scrive, non l'accetta, la vuole guarire:

*Mieux est de ris que de larmes écrire.  
Pour ce que rire est le propre de l'homme.*<sup>87</sup>

Levi si rende conto del «côté» notturno della sua opera, che lo ha portato a realizzare un'«opera notturna, viscerale e in gran parte inconscia», come ama ripetere in varie interviste. Dallo stesso capitolo del *Pantagruel* deriva inoltre l'esempio della lingua-ombrello che ripara come la chiocchia con i suoi pulcini («Et Pantagruel tira sa langue, seulement à demy, et les couvrit comme une geline faict de ses poulletz»),<sup>88</sup> nonché il rinvio ai cavoli («Je plante des chouls»),<sup>89</sup> che fa pensare a Montaigne e al suo voler morire «plantant des chous»<sup>90</sup> del *Canto di Ulisse*, a quella zuppa (evocata in 3 lingue, oltre all'italiano, tedesco, francese e polacco: «Kraut und Rüben –. Si annunzia ufficialmente che oggi la zuppa è di cavoli e di rape: – Choux et navets. – Káposzta és répak») che, dalle cime dantesche, riporta i prigionieri al ventre, alla bocca, alla fame, mostro divorante.

Ma forse quello che più ha colpito Levi, in questo capitolo 32 del *Pantagruel*, è che la discesa nella bocca spaventosa del gigante («montagne di carne»)<sup>91</sup> sembra quasi evocare il loro viaggio nella Buna, in un Inferno, in un «nouveau monde» senza soli e senza luna,<sup>92</sup> in cui si muore per «une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes depuis n'a gueres, dont ilz sont morts plus de vingt

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 1363.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 1577.

<sup>85</sup> Marco BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, op. cit., p. 177.

<sup>86</sup> Primo LEVI, *Opere* II, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1364.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 647.

<sup>88</sup> Cfr. François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 330 e Primo LEVI, *SQU*, ed. Cavaglion, op. cit., p. 90 e n., p. 212.

<sup>89</sup> Cfr. François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 331.

<sup>90</sup> Sui cavoli in Montaigne, si veda ora Rosanna GORRIS CAMOS, *Le gui, l'hellébore et le dictame crétois: la philosophie des plantes chez Montaigne*, in *Montaigne et la science*, sous la direction de V. Giacomotto-Charra, «Montaigne Studies», vol. 34, nn. 1-2, mars 2022 [2021], pp. 125-140 e il volume, in preparazione, EAD., *Erbari e rizomi: Montaigne e le piante*, Verona, Quiedit [2022].

<sup>91</sup> P. LEVI, ed. Belpoliti, II, p. 645.

<sup>92</sup> Cfr. François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 331.

et deux cens soixante mille personnes, depuis huit jours».<sup>93</sup> Una matematica della morte che sembra evocare lo *humour* nero di Romain Gary nella sua *Danse de Gengis Cohn*, che utilizza le armi del riso *sardonien* per evocare la Shoah, come ha dimostrato Francesca Dainese nella sua bella monografia *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano*.<sup>94</sup>

Un testo in cui Moïché Cohn, *alias* Gengis Cohn, un comico ebreo ucciso dalle SS, diventa il *dibbuk* del comandante Schatz, responsabile della sua morte, un *escamotage* che gli permette di affrontare i meandri della memoria identitaria, «une mémoire – dice Maxime Decout – du passé jusque là indicible, celle du Juif déporté dont le souvenir est obsessionnel».<sup>95</sup> Un *escamotage* che permette di evocare la tragedia del popolo ebraico e di tutta l'umanità con un riso erasmiano che va al di là del ridere, «un rire au-delà du rire», «seule, une sorte de *vis comica* – scrive Burgelin – de comique qui aille jusqu'au bout de sa violence, pouvait donner toute sa mesure à ce qu'il y avait d'insensé, d'absurde au milieu du terrifiant».<sup>96</sup> Un ridere che è talvolta quello di Rabelais nei suoi libri che sono delle vere e proprie *boîtes silènes*, che nascondono una *substantifique moelle*, un significato profondo, dietro la maschera del riso.<sup>97</sup>

Un capitolo seguito dal *récit* della malattia di Pantagruel, «une pisse chaulde qui le tourmenta plus que ne penseriez»,<sup>98</sup> in cui si vedono sempre uomini che entrano «en un goulfre horrible, puant et infect plus que Mephitis, ny la palus Camarine, ny le punays lac de Sorbone, duquel escrit Strabo. Et n'eust esté qu'ilz estoient tresbien antidotez ..., ilz fussent suffocquez et estaintz de ces vapeurs abhominables».<sup>99</sup>

Anche «l'orinare correndo» di *Iniziazione* sembra avere origine rabelaisiana, suggerisce Alberto Cavaglion; i due primi libri di Rabelais sono infatti inondati dal «déluge urinal», da Gargantua<sup>100</sup> a Pantagruel che vi annega i suoi nemici.<sup>101</sup> Il padre non è da meno, perché il suo «pissefort» annega i parigini e dà origine al nome della città, grazie ad una etimologia di fantasia. Panurge, in *Pantagruel*, si vendica di una dama parigina. Grazie ad una droga cosparsa sui suoi abiti, attira sulla donna tutti i cani della città che urinano copiosamente su di lei.<sup>102</sup>

Nel Lager il corpo è mezzo di espressione privilegiata del dolore e dell'atrocità della sofferenza. Da Levi a Delbo, bocche e guance, piedi gonfi che sembrano camminare da soli, «ces pieds»<sup>103</sup> che sono la metonimia di corpi che avanzano meccanicamente, piegati dal dolore,<sup>104</sup> sono ovunque; la ripetizione ossessiva del verbo «marcher», in cui il *vous* diventa *nous*, fa risuonare l'angoscia e il dolore di quei passi:

Vous marchez. Vous marchez sur la route lisse comme une patinoire... Vous marchez. Vous marchez vers les marais... Vous marchez sans rien voir... Vous marchez. Vous marchez dans la plaine couverte de marais. ... Vous marchez.  
Nous marchons depuis le jour.<sup>105</sup>

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>94</sup> Romain GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967. Cfr. sul romanzo e più in generale sulla *judéité* in Gary, Francesca DAINESE, *À chacun sa cicatrice*, op. cit., *passim*.

<sup>95</sup> Maxime DECOUT, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015, pp. 134-135.

<sup>96</sup> Claude BURGELIN, *Georges Perec*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 105.

<sup>97</sup> Sul riso nel Rinascimento, cfr. Rosanna GORRIS CAMOS, «Penser le rire et rire de cœur»: le Traité du ris de Laurent Joubert, médecin de l'âme et du cœur, in *Rire à la Renaissance*, Actes du Colloque de Lille, Lille, les 6-8 novembre 2003, réunis par M. M. Fontaine, Genève, Droz, «T.H.R.», 2010, pp. 141-162 e Daniel MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.

<sup>98</sup> François RABELAIS, *Pantagruel*, Pléiade, op. cit., p. 333.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>100</sup> François RABELAIS, *Gargantua*, Pléiade, op. cit., XVI, XXXVI.

<sup>101</sup> *Id.*, *Pantagruel*, Pléiade, op. cit., XXIV.

<sup>102</sup> *Ivi*, XX, p. 451 sq.

<sup>103</sup> Ch. DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., p. 72.

<sup>104</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 72-73.

Sono soprattutto le mani, le dita irrigidite che sembrano comporre in Charlotte Delbo strani fiori di dolore, come la mano della donna che cerca di «bere la neve», «une étoile mauve fanée sur la neige»,<sup>106</sup> o come le dita che si muovono tra i corpi aggrovigliati: «Les doigts se dépliant lentement, c'est la neige qui fleurit en une anémone de mer décolorée».<sup>107</sup> L'Immagine del fiore di neve, «fleur du mal», cristallizza tutto il dolore, il trauma di chi resta e che verrà segnato per sempre dalla visione di quelle dita violacee causate dal gelo e dalla neve. Charlotte esplora il *gouffre* per ritrovare una forma di terribile bellezza. E quell'io spezzato che vuole credere che siano dei manichini senza vita... «Ses doigts ... se tordent et se nouent comme des brindilles que mord la flamme».<sup>108</sup>

Come l'urlo, le *cri* che si condensa in un blu celeste, mallarmeano: «Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel».<sup>109</sup> Ma il corpo sembra sfuggire da ogni parte (diarrea, freddo che spacca la pelle...), gelo e silenzio intorno. Di Charlotte Delbo si è detto che «comme nulle autre femme déportée elle écrira le corps des femmes. Vécu de l'intérieur et vu de l'extérieur, dans l'horreur et le désespoir de la féminité perdue».<sup>110</sup>

«E le nostre donne?» chiede Levi,<sup>111</sup> poco dopo la rasatura, anche loro «senza capelli», come in *Shemà*: «Considerate se questa è una donna,/Senza capelli e senza nome/Senza più forza di ricordare/Vuoti gli occhi (Baudelaire) e freddo il grembo».<sup>112</sup> La bellezza dei corpi femminili è una risposta, una sfida alla degradazione della persona umana a Birkenau. Charlotte evoca occhi, capelli e la solidarietà tutta femminile di Viva, la figlia di Nenni, Vittoria detta Viva,<sup>113</sup> che morirà nel campo, e che schiaffeggia Charlotte, con forza, per convincerla a rialzarsi; Lulu che la nasconde dietro alla sua schiena.

Yvonne Picard est morte  
qui avait de si jolis seins.  
Yvonne Blech est morte  
qui avait les yeux en amande  
et des mains qui disaient si bien.  
Mounette est morte qui avait un si joli teint  
une bouche gourmande et un rire si argentin.  
Aurore est morte  
qui avait des yeux couleur de mauve.<sup>114</sup>

Tra le 230 donne del *Convoi du 24 janvier*, 119 sono comuniste, 73 senza appartenenza politica, 12 appartengono al *réseau gaulliste*. Tutte sono «Nuit et Brouillard», come i nazisti chiamano le deportate che non devono avere contatti con l'esterno. Ma il linguaggio del corpo può

---

<sup>106</sup> «Un jour», *Aucun de nous ne reviendra*, I, op. cit., p. 42.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>110</sup> Ghislaine DUNANT, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Bernard Grasset, «Littéraire», 2016, p. 133.

<sup>111</sup> Primo LEVI, *SQU*, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 16.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 5 e *A ora incerta*, Milano, Garzanti, 2019, p. 17.

<sup>113</sup> Vittoria Nenni, Viva, ha un ruolo importante per Delbo, è la sua migliore amica, quella che nel momento terribile, nuda e rasata, disorientata, la chiama con la sua voce squillante: «Viens ici, viens t'asseoir près de nous». Questa voce è l'unica emozione del *Convoi*: «J'entends encore sa voix» (*Convoi*, p. 13), la voce di quella che, come una madre, la risveglia dal torpore, a schiaffi, «C'est la voix de ma mère que j'entends» (ANR, I, p. 103; G. DUNANT, *op. cit.*, p. 353). Vittoria Daubeuf, detta Viva, era una delle 4 figlie di Pietro Nenni, nata ad Ancona nel 1915, aveva vissuto a Milano fino al 1928, data dell'esilio del padre. Studia a Parigi e, nel 1937, sposa Henri Daubeuf, stampatore che, dal 1942, pubblica giornali e *brochures* clandestini. Henri fu arrestato nel giugno 1942. Viva, invece di fuggire, va ogni giorno a portare cibo e sigarette alla prefettura e viene arrestata. La sorella fa di tutto per liberarla, ma lei non accetta di rinunciare alla cittadinanza francese. Il marito fu giustiziato nel 1942 sul mont Valérien, a 31 anni. Malata di tifo, Viva muore a Birkenau nel luglio del 1943. Montini lo rivelerà al padre nel 1944. Cfr. *Le convoi*, pp. 78-80. Charlotte andrà a trovarla al *revier* e farà sentire per sempre la sua voce, quella voce che aveva saputo darle speranza (cfr. G. DUNANT, *op. cit.*, p. 304, *Convoi*, p. 13).

<sup>114</sup> Charlotte DELBO, *Une connaissance inutile*, op. cit., p. 49.

anche acquistare un'aura di sacralità rituale a cui l'autore affida un valore simbolico: camminare eretti (Steinlauf/Gedeone), il modo di guardare e di non guardare gli altri, «lo sguardo giudice»<sup>115</sup> e il non sguardo, il non potersi guardare dal dolore e gli sguardi negati di chi considera i prigionieri *Kazett*, neutro singolare, «ça».

### ***Pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyer: il pane sacro***

La parola «pane» torna da una poesia all'altra di *Ad ora incerta*, da *Shemà*, «che lotta per mezzo pane», a *Nel principio*, «Affaticati per il vostro pane», due dei poemi più significativi della *judéité* leviana. Il primo, imitato dalla preghiera fondamentale dell'ebraismo, *Ascolta*,<sup>116</sup> il secondo da *Bereshit*, prima parola del Genesi, della *parasha beresith*. «Pane» è una delle parole-ossessione dell'alfabeto della Shoah. La parola pane è declinata nella Babele del campo di SQU in 7 lingue. Il sette è uno dei numeri sacri dell'ebraismo: la *Menorah* ha 7 braccia,<sup>117</sup> 7 sono i giorni della settimana, 7 i giorni della creazione del mondo, 7 i pianeti, 7 le sfere e i gradi, 7 i petali della rosa, 7 i rami dell'albero, 7 gli «orifices», 7 le virtù, 7 le gerarchie angeliche, 7 le volte che dovrà esser punito colui che ucciderà Caino (Libro di Enoch), 7 i «veilleurs», 7 le grandi montagne, 7 i grandi fiumi.<sup>118</sup> Francesco Giorgio Veneto, il grande Kabbalista veneziano,<sup>119</sup> tradotto da Le Fèvre de la Boderie, scrive nella sua monumentale *Harmonia mundi*: «le repos parfait en la parfaite fécondité est fait au septenaire».<sup>120</sup> Il 7 annuncia la nascita dell'uomo nuovo e la vittoria dell'Agnello, grazie alla sua «Pierre à sept yeux»<sup>121</sup> e ai «sept Flambeaux»,<sup>122</sup> simboli della conoscenza e della totalità:

Jesus Christ nostre vray *sabbath* contenant parfaitement ce septenaire nous fait entrer en l'octave. C'est pourquoy non sans grand mystère S. Jehan élevé en esprit vid les *sept chandeliers d'or*, à sçavoir les sept planetes et toute force septenaire, et au milieu un semblable au fils de l'homme vestu d'une longue robe qui luy descendoit jusques aux talons, et luy couvroit toutes les parties du corps, par là démontrant qu'il a couvert tous nos pechez, nostre vergongne et nudité, et qu'il a parfait l'ouvrage et l'embrasse jusques à la fin, et estant au milieu donne à tous geniture et fruit tant en la premiere geniture des choses qu'en leur regeneration. C'est pourquoy declarant qu'il l'avoit parfaite,

---

<sup>115</sup> Primo LEVI, SQU, I, ed. Belpoliti, op. cit., p. 258.

<sup>116</sup> Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 159.

<sup>117</sup> Cfr. Guillaume POSTEL, *Candelabri typici in Mosis tabernaculo iussu diuino expressi breuis ac dilucida interpretatio. Qua priscorum Hebraeorum patrum de diuina humanaque philosophia sententia explicantur, ipsaque luce clarius demonstratur, eos mirum in modum cum nostris theologis de Indiuiduae Trinitatis et caeterorum fidei arcanorum mysterio consentire. Opus ualde utile, et omnino Euangelicae doctrinae conforme, a Zohare & Behir caeterisque multis antiquissimis Cabalae monumentis ad nos emanatum, nuperrimeque in lucem editum*, Venezia, 1548 (cf. EDIT 16, CNCE 49191). Il candelabro è una figura cosmica che rappresenta il cielo e la terra, i rami il cielo e i pianeti, la base la terra e i suoi elementi. Sul kabbalista Postel, si veda ora *Guillaume Postel (1510-1581). Écrits et Influences*, a cura di P.-V. Desarbres, E. Le Borgne, F. Lestringant e T. Vigliano, Paris, Sorbonne Université Presses, «Cahiers V. L. Saulnier», 39, 2022 e per il suo *réseau* italiano il nostro articolo *Méandres vénitiens: Guillaume Postel et ses réseaux entre Venise et Padoue*, op. cit., pp. 111-150.

<sup>118</sup> Sul settenario, cfr. Francesco Giorgio VENETO, *L'Harmonie du monde, divisée en trois cantiques, oeuvre singulier, et plein d'admirable erudition, premièrement composé en Latin par François-Georges Vénitien, et depuis traduit et illustré par Guy Le Fevre de La Boderie, secrétaire de Monseigneur, frère unique du Roy, et son interprete aux langues estrangeres; plus l'Heptaple de Jean Picus, Comte de Mirande, translaté par Nicolas Le Fevre de La Boderie*, Paris, Macé, 1578-1579 (BnF, Fol. R. 1148). Cf. ff. 68c, 165c 200d, 317b, 324c, 411d, 324-325, 420de, 537d, 574cd, 63d. Cfr. inoltre il *Sefer Ietsirah ou le Livre de la Création, Exposé de cosmogonie hébraïque ancienne*, éd. Paul B. Fenton, Paris, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2002.

<sup>119</sup> Su F. G. Veneto si veda l'edizione *L'armonia del mondo*, a cura di S. Campanini, testo latino a fronte, «Il Pensiero Occidentale», Milano, Bompiani, 2010.

<sup>120</sup> Cfr. «De la consonante fecondité au nombre septenaire des Planetes», *L'Harmonie du monde*, op. cit., cap. 17, f. 324.

<sup>121</sup> *Ap.*, 5, 6.

<sup>122</sup> *Ivi*, 3, 1 e 8, 2.

ayant conduit l'œuvre jusques à la fin il s'ecria: C'est fait, l'ouvrage est consommé. Le septenaire est donc tresfecund aux choses, combien qu'aux nombres il semble sterile et non fecund. [n.m. Christ]<sup>123</sup>

Ora, questo passo non solo rende conto del plurilinguismo del campo, ma rinvia all'entrata in scena nel *Pantagruel*<sup>124</sup> del comme-Ulysse[in corsivo?] rabelaisiano: Panurge (dal greco πανούργος, «apte à tout», capace di tutto),<sup>125</sup> incarnazione della *ruse*, della *mêtis* di Ulisse, «straordinario eroe a rovescio, un condensato di umanità inquieta e curiosa».<sup>126</sup> Alla richiesta di Pantagruel di presentarsi, Panurge risponde in 13 lingue oltre al francese (tedesco, *factice*, italiano, scozzese, basco, *factice*, olandese, spagnolo, danese, ebraico, greco, *factice*, latino), alcune inventate (anche SQU parla di «quattro deportati che parlano una lingua che non sembra di questo mondo»), per dire la sua fame, la sua «nécessité bien urgente de repaistre, dentz agues, ventre vuyde, gorge seiche, appetit strident, tout y est delibéré: si me voulez mettre en œuvre, ce cera basme de me veoir briber».<sup>127</sup> Ma ogni lingua ha una sfumatura diversa, una connotazione particolare: il tedesco rileva come il ricordo delle miserie sia di grande consolazione (come in SQU), nel loro insieme il *patchwork* di lingue «met en avant la démonstration de la bonté évangélique».<sup>128</sup> Panurge è l'occasione per il giovane gigante di essere caritatevole: «Tu aimeras ton prochain comme toi même». Panurge è una sorta di agente della *caritas*<sup>129</sup> inviato da Dio per insegnare la carità, ma che nessuno sembra ascoltare. Il testo ebraico è quello a cui Rabelais sembra affidare il ruolo centrale, esemplare per la sua sobrietà, nella sua richiesta di pane (*lechem* לחם) e nel suo mescolare sacro e profano: «Monsieur, la paix soit avec vous. Si vous voulez faire du bien à votre serviteur, donnez-moi immédiatement une miche de pain, ainsi qu'il est écrit»: «Celui-là prête au Seigneur qui a pitié du pauvre».<sup>130</sup> Ancora una volta Rabelais è il maestro delle esigenze del corpo, del ventre, ma anche dell'anima, pane e pietà, chiede Panurge, declinando la sua preghiera laica in tutte le lingue, ma solo nella lingua del Signore *lechem*, pane e pietà.<sup>131</sup>

Al plurilinguismo del campo, ma anche alla Torre di Babele, fa riferimento, in *Una buona giornata*, la descrizione della Torre del Carbuo i cui mattoni «sono stati chiamati *Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak*, e l'odio li ha cementati: l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: *Babelturm, Bobelturm*; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini».<sup>132</sup>

Anche qui la Bibbia, una «nuova Bibbia»,<sup>133</sup> trae dalla continuità con l'antica e dona a Levi e compagni conforto. Nello stesso tempo però, come l'Inferno di Rabelais, è un mondo all'*envers*, una

<sup>123</sup> Francesco Giorgio VENETO, *L'Harmonie du monde*, op. cit., ff. 324-325.

<sup>124</sup> François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., cap. IX, *Comment Pantagruel trouva Panurge lequel il ayma toute sa vie*, p. 246.

<sup>125</sup> Cfr. le parole di Levi su Panurge in «Rabelais», Primo LEVI, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 646.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 250.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 1274.

<sup>129</sup> *Prima lettera ai Corinti*, XIII, 1.

<sup>130</sup> *Proverbes*, XIX, 17. Per il testo ebraico, cfr. François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 248. Il testo è tradotto, *ivi*, p. 1277. Cfr. Katia CAMPBELL, *Notes sur l'hébreu de Rabelais*, «Études rabelaisiennes», XXV, 1991, pp. 95-105.

<sup>131</sup> Sul ruolo dell'ebraico come lingua eletta, cf. le opere dei kabbalisti come Le Fèvre de la Boderie. Cfr. inoltre Marie-Luce DEMONET, *La voix du signe*, Paris, Champion, 1992, pp. 176-187 che sottolinea l'esemplarità del testo ebraico nella sua sobrietà.

<sup>132</sup> Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 61 che sottolinea come «il nome dei mattoni ripetuto in sette lingue diverse» metta in evidenza «il logorante caos linguistico del Lager» (p. 198). Anche qui, grazie al riferimento alla Torre di Babele (*Genesi*, 11, 1-9) evocata anch'essa in due lingue diverse. Sulla Torre di Babele nella letteratura del Cinquecento, Rabelais compreso: James DAUPHINÉ, *Le mythe de Babel*, «Babel», 1, 1996, pp. 163-173.

<sup>133</sup> Sulla Bibbia di Levi, si veda Alberto CAVAGLIONI e Patrizia VALABREGA, «Fioca e un po' profana»: la voce del sacro in *Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2018; «La Bibbia e la Commedia», Alberto CAVAGLIONI, *Primo Levi: guida*, op. cit., pp. 82-10 e Giovanni TESIO, *La Bibbia di Primo Levi*, in Pietro GIBELLINI, *La Bibbia di Belli come provocazione ermeneutica*, Torino, Aragno, 2021, pp. 115-136. Le citazioni della Bibbia si infittiscono nei libri della maturità (cfr. *ibid.*, p. 96), ma Levi non utilizza una traduzione della Bibbia ebraica: cita dal Diodati, oppure traduce o ricorre alla mediazione dantesca. «Dante – scrive Cavaglioni – che parla di una “Bibbia di Dante”, affiora spesso, anche nel poema introduttivo che è sì un mosaico di citazioni bibliche, ma filtrato da Dante salmista; entrambi si servono del testo sacro per descrivere una realtà in cui i valori sono stravolti, pervertiti come la Torre di Babele che si proietta sulla torre del carbuo, cementata di dolore e di odio collettivo contro i “padroni” del campo».

*Babel à l'envers* in cui il caos è all'origine, nato dal «sogno demente» che fa percorrere à rebours la via della maledizione divina che aveva fatto esplodere in mille linguaggi la lingua unica e sacra. Qui invece dal caos si procede alla distruzione, all'annientamento, alla *Vernichtung* delle identità, a un odio che cementa e nello stesso tempo annienta le anime e le rende schiave.<sup>134</sup>

Ma Rabelais, autore-faro, guida, accompagna Levi anche nel suo percorso successivo, e riappare in una delle varianti più significative di *La Tregua* (il più rabelaisiano dei libri di Levi, una storia de «haulte graisse»), versione assente nel quaderno manoscritto che sta studiando Tesio, splendido esempio del laboratorio-Levi (Belpoliti). Nel capitolo *Una curizetta*, la descrizione delle latrine del campo di Sluzk diventa nella versione definitiva: «All'interno c'era solo un piancito di tavole sconnesse, e cento buchi quadrati, dieci per dieci, come una gigantesca e rabelaisiana tavola pitagorica».<sup>135</sup> L'aggiunta del riferimento a Rabelais, assente nel manoscritto leviano, ma presente nella versione definitiva, ci riporta alla dimensione surreale, ma legata sempre al registro che Levi affida all'intertesto rabelaisiano, quello del corpo affamato e della dimensione smisurata, dalla bennamostro al «déluge urinal», dalla zuppa di cavoli al pane, dalla gallina alle latrine del campo.

Infine, *Nel Parco in Vizio di forma*, ritorna *maistre* François a proposito della smitizzazione all'Inferno dei grandi personaggi antichi, ridotti a mestieri infimi, «leur estat est changé en estrange façon»,<sup>136</sup> da Cleopatra a papa Giulio III che «va in giro a vendere focacce»,<sup>137</sup> esattamente come ne *Le nostre belle specificazioni*, in cui Di Salvo suggerisce a Renaudo di leggere «le nostre belle Decretali» di Rabelais, in cui potrà trovare «le nostre belle Specificazioni», e cita a memoria il *Quart Livre*:

«Le nostre belle Decretali», – disse Di Salvo. – Non hai mai letto Rabelais?

[...] Leggilo: non è mai troppo tardi. «Voi qui similmente vedete le nostre belle Decretali, scritte di mano d'un Angelo Cherubino...» e poi più oltre: «... in carta, in pergamena, miniate o stampate...»: scusa, sto citando a Memoria; si tratta del libro IV, mi pare.<sup>138</sup> Bene, ci troverai tutto: le nostre belle Specificazioni, Peirani il suo entusiasmo fossile, me, e te stesso. Se non ce l'hai, dico Rabelais, te lo impresto; ma compralo, credi a me, è un vademecum indispensabile per ogni uomo moderno.<sup>139</sup>

Levi allude qui al *Quart Livre*, cap. XLIX-L-LI-LII-LIII, *Comment Homenaz évesque des Papimanes nous monstra les uranopetes Decretales, Comment pas Homenaz nous feut montré l'archetype d'un Pape, Menus devis durant le dipner à la louanges des Decretales; Continuation des miracles advenuz par les Decretales e Comment par la vertu des Decretales est l'or subtilment tiré de France en Rome*, in cui Rabelais critica i *papimanes* (la corte papale)<sup>140</sup> e tesse l'elogio paradossale delle «decretales extravagantes» e allestisce un banchetto pantagruelico e parodico in cui si mangia e si beve a dismisura in onore delle «Dives Decretales, tant vous est le vin bon bon trouvé».<sup>141</sup> Le *Décrétales* sostituiscono per i *Papimanes* la Bibbia (come il Papa, «Dieu en terre», si sostituisce a Dio; Giulio II, «crieur de petitz pasteuz» in *Pantagruel*, è qui *Homenaz*, in provenzale uomo robusto, forte ma «beste») e impongono regole autoritarie, un'osservanza cieca, un rituale di gesti e di formule

<sup>134</sup> Cfr. *infra* per il rinvio alla VI sezione del *Voyage* di Baudelaire, sezione morale.

<sup>135</sup> Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 316.

<sup>136</sup> François RABELAIS, *Pantagruel*, XXX, Pléiade, op. cit., p. 324.

<sup>137</sup> Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 673. Cfr. *supra* n. 69. Cfr. il capitolo XXX, «Comment Epistemon qui avoit la coupe testée, feut guery habillement par Panurge. Et des nouvelles des diables, des damnez», *Pantagruel*, Pléiade, pp. 321-327. Per la lista dei mestieri: *ivi* pp. 322-325.

<sup>138</sup> Si tratta di François RABELAIS, *Quart Livre*, inizio del cap. XLIX, Pléiade, op. cit., p. 652-653: «Icy semblablement voyez les sacres Decretales escriptes de la main d'un ange Cherubin... en papier, en parchemin lanterné, en velin, escriptes à la main, et imprimées en moulle».

<sup>139</sup> Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 664.

<sup>140</sup> Cfr. Primo LEVI, «Rabelais», *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 644 in cui Levi sottolinea le violente critiche di Rabelais alla curia romana. Cfr. François RABELAIS, *Quart Livre*, inizio del cap. XLIX, Pléiade, op. cit., pp. 652-653.

<sup>141</sup> François RABELAIS, Pléiade, op. cit., p. 657. Olivier MILLET, *Les décrétales et le droit canon dans le Quart Livre*, in *Langue et sens du Quart Livre*, Actes du Colloque organisé à Rome en novembre 2011, réunis par F. Giaccone, Paris, Classiques Garnier, 2012 («Les mondes de Rabelais», 1), pp. 309-330.

senza senso.<sup>142</sup> L'asservimento alla lettera, applicata in modo cieco e assurdo, trasforma la legge in repressione. Vengono così inviati al massacro coloro che «transgresseront un iota de ses mandemens».<sup>143</sup> Il potere del Papa e delle sue Decretali<sup>144</sup> viene qui, gioiosamente e ironicamente, messo in discussione attraverso l'uso perverso delle *Décrétales*.<sup>145</sup> Secondo Olivier Millet:

l'auteur du *Quart Livre* retient du thème polémique radical la notion de l'idolâtrie, et il va très loin dans la remise en cause de la définition que la papauté donnait d'elle-même, mais il désamorce en même temps ce que ce thème a de révolutionnaire, voire, chez Luther, d'apocalyptique. Avec l'adoration d'une «idée» du pape, nous avons affaire à une idolâtrie de *fantaisie* dans tous les sens de ce terme.<sup>146</sup>

Levi rileva, in modo assolutamente pertinente, come la difficoltà della lingua di Rabelais e «le violente critiche e le satire dirette contro la Curia romana»<sup>147</sup> abbiano ridotto il pubblico dei lettori e come la storia dei giganti sia stata travisata e «contrabbandata», sovente, come «letteratura infantile». Un libro, questo *Quart livre*, che termina su una parola ebraica, *Sela*, «*Sela*, Beuvons»,<sup>148</sup> «certainement», dice Rabelais, ma il termine è complesso, ultima parola di alcuni salmi, *sela* «le double sens de «certainement» et de «pour l'éternité», sans exclure non plus «la marque de l'élévation». *Sela* però significa anche domanda posta ad un rabbino; *Seila* è il nome che viene dato all'anonima figlia di Iefte della Bibbia. Questione terribile quella di questa ragazza sacrificata a causa del folle voto, del «sogno demente» di grandezza del padre, come sono sacrificati al sogno demente di grandezza dei nazisti legioni di uomini, donne e bambini.<sup>149</sup>

Se Rabelais è uno dei maestri del sistema parodico leviano, lo «strabiliante» Rabelais è per Levi colui che insegna il non arrendersi, il sorriso e la gioia nell'abisso, nonostante conosca «la miseria umana»; Rabelais sa esorcizzarla, sa guarirla da bravo medico, scrivendola e allontanando fantasmi e miasmi.<sup>150</sup> Del grande «Maître» («mon Maître»),<sup>151</sup> Levi ha saputo cogliere prima di altri, dietro il sorriso, «la vigorosa e vigile consapevolezza morale di un grande spirito del Rinascimento».<sup>152</sup> Un autore, come la critica più recente ribadisce,<sup>153</sup> che sa accostare geniali invenzioni a un sistema di «citazioni (autentiche e non, quasi tutte fatte a memoria) da testi latini, greci, arabi, ebraici; dignitose e sonanti esercitazioni oratorie sottilità aristoteliche da cui si diparte una risata da gigante, altre sottoscritte ed avallate con la buona fede dell'uomo di vita pura».<sup>154</sup> E come si concilia, si chiede Levi, l'evangelismo di Rabelais «con la dottrina intemperante, pagana,

---

<sup>142</sup> François RABELAIS, *Quart Livre*, cap. XLIX.

<sup>143</sup> *Ivi*, cap. L.

<sup>144</sup> *Lettere decretali*, le decretali erano le costituzioni pontificie (che erano redatte in forma di lettera e contenevano spesso norme giuridiche), considerate testi fondamentali del diritto canonico.

<sup>145</sup> Cfr. Michel JEANNERET, *Les paroles dégelées (Rabelais, Quart Livre, 48-65)*, «Littérature», 17, 1975, pp. 14-30.

<sup>146</sup> Olivier MILLET, *Les décrétales et le droit*, op. cit., p. 321.

<sup>147</sup> Primo LEVI, «Rabelais», *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 644.

<sup>148</sup> Cfr. François RABELAIS, *Pléiade*, op. cit., p. 701.

<sup>149</sup> Cfr. Rosanna GORRIS CAMOS, *Le voile de Timanthe: Jephté ou le vœu de Florent Chrestien, une tragédie de la solitude*, in «*Une honnête curiosité de s'enquérir de toutes choses*». *Mélanges en l'honneur d'Olivier Millet, de la part de ses élèves, collègues et amis*, édité par M. Champetier de Ribes, S. Dembruk, D. Fliege, V. Oberliessen, sous la direction de F. Lestringant, Genève, Droz, 2021, pp. 259-289.

<sup>150</sup> Cfr. Primo LEVI, «Rabelais», *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 647.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 644.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Cfr. lo splendido libro di Romain MENINI, *Rabelais altérateur. «Græciser en François»*, Paris, Classiques Garnier, «Les Mondes de Rabelais», 2, 2014. Sempre illuminante la prefazione di Lionello Sozzi all'edizione di Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di L. Sozzi, Milano, Bompiani, «Classici della letteratura europea», pp. I-XLIV che sottolinea l'importanza della *dignitas* (p. VII), «dignità nell'azione... dignità nel comportamento», in questo romanzo che «cresce lussureggiante su un terreno che è fitto di sottintesi culturali» (p. XVIII) e lo pone ben lontano, nella sua ricerca delle radici umanistiche ed ermetiche, «dalla lettura carnavalesca» di Bachtin. Sulla *dignitas* si veda ora il volume postumo di Lionello Sozzi, a cura di M. Mastroianni, *La dignità dell'uomo. Attualità e continuità di un dibattito*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

<sup>154</sup> Cfr. Primo LEVI, «Rabelais», *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 644.

terrena»? «Non si concilia affatto: anche questo è proprio della condizione umana, di essere sospesi tra il cielo e il fango, fra il nulla e l'infinito!». <sup>155</sup> Levi qui si avvicina al fiume di fango, al «fleuve nommé désir» che scorre impetuoso, non solo in Rabelais, ma anche nelle novelle dell'evangelica autrice dell'*Heptaméron*. <sup>156</sup> E si avvicina ancora più ad un altro dei suoi maestri «inconsci» che della tensione tra cielo e terra, tra *spleen* e *idéal*, ha fatto la chiave di volta della sua opera.

### I neri cristalli de *Les fleurs du mal*

Emergono così, come scrive Levi, nel suo *Rabelais*, «affinità insospettate, ricche di rivelazioni sui lati meno palesi del nostro carattere»; <sup>157</sup> per esempio, che ci fanno nel tessuto leviano i cristalli oscuri delle *Fleurs du mal* baudelairiane? Se i fiori viola della Delbo cristallizzano le sofferenze di Viva Nenni e delle sue compagne, i loro nomi, le loro voci, i corpi, gli oggetti, i dettagli, i frammenti di un mondo infernale dove tutto si spezza, anche il discorso che mima la *brisure identitaire*, i versi di Baudelaire che Levi deve aver letto e riletto, *hanté*, tanto da parlare di «furti inconsci», <sup>158</sup> cristallizzano il *côté* oscuro dell'esistenza umana, lo *Spleen*, piuttosto che l'*Idéal*, l'*Ennui* e il suo tempo infinito, lento, come la nevicata dei giorni, «la sottise, l'erreur, le péché, la lésine». Nell'intento, comune, di «déclarer la guerre aux vices et aux bassesses de l'humanité».

Ed ecco che risuonano in SQU le espressioni del paratesto, del poema *Au lecteur* delle *Fleurs du mal*, <sup>159</sup> fatto di «chemin bourbeux» (v. 7, cfr. SQU, *Shemà*, «nel fango», v. 5), di «objets répugnants» (v. 14), di «vermine» (v. 4), di insetti, di vermi formicolanti («fourmillant, comme un million d'helminthes», v. 21 che ricordano le larve di SQU). Li accomuna la tensione verso l'abisso, una sorta di discesa *sul fondo*: <sup>160</sup> «Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent» (vv. 15-16), una discesa *au fond de l'abîme* orchestrata da un «savant chimiste» e cioè da «Satan Trismégiste», che muove le fila del nostro destino di marionette. In SQU ai prigionieri confusi e stanchi di stupirsi pare di assistere a un «dramma pazzo ... in cui vengono sulla scena le streghe, lo Spirito Santo e il demonio»; <sup>161</sup> sono personaggi che *hantent* le *Fleurs du mal*, da *Au lecteur* (v. 22 e *passim*) alle *sorcières* di *Danse macabre* o alla «Sorcière aux yeux alléchants» di *Chanson d'après-midi*, v. 4, fino al «troupeau de démons» di *Le Vampire* (vv. 3-4), di *La Béatrice* (v. 7, «vicieux») e di *Les litanies de Satan*, ritmate dal *refrain*-preghiera: «O Satan, prends pitié de ma longue misère». <sup>162</sup>

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 646.

<sup>156</sup> Si veda Rosanna GORRIS CAMOS, *Le fleuve et le pré: rhétorique du cœur et de l'esprit dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, in *Pratiques de la rhétorique dans la littérature de la fin du Moyen Age et de la première modernité*, Actes du Colloque de Wolfenbüttel, les 9-11 octobre 2003, Herzog August Bibliothek, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 65-88.

<sup>157</sup> Cfr. Primo LEVI, «Rabelais», *Opere* II, ed. Belpoliti, op. cit., p. 644.

<sup>158</sup> Per l'intertesto baudelairiano in SQU si veda la preziosa edizione Cavaglioni, op. cit., pp. XII, XIII, 156-158, 162, 164, 166, 175, 195, 196, 206, 223, 224, 232, 237. Cfr. inoltre ID., *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 57 che evoca le metafore baudelairiane «travasate» dal francese nel tessuto leviano, metafore ripescate nella memoria, ma anche frutto di possibili e frequenti riletture del poeta, tanto amato in giovinezza. Si veda ora anche Sibilla DESTEFANI, *Primo Levi e Charles Baudelaire*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di G. Cinelli e R. S. C. Gordon, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien, Peter Lang, 2020, pp. 273-285 che parla di «una presenza associata dentro il racconto, una presenza che è sufficientemente discreta e sufficientemente importante perché Levi sentisse il bisogno di rilevarla» (p. 274).

<sup>159</sup> Charles BAUDELAIRE, «Au Lecteur», in *Les Fleurs du mal*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento a cura di L. Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 64-67.

<sup>160</sup> Cfr. Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, p. 166 che, annotando *Il viaggio*, p. 20, n. 12, rivela che *Sul fondo* avrebbe dovuto essere il titolo di SQU e che l'occorrenza della parola «fondo» in Dante testimonia dell'esistenza di un Baudelaire dantesco in SQU.

<sup>161</sup> Cfr. *Ivi*, p. 17 e p. 175, n. 14.

<sup>162</sup> Cfr. Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., pp. 320-325: p. 320.

Sono i cristalli neri di *Charogne*<sup>163</sup> ad attirare lo sguardo di Levi che si appropria dell'*epithète esleue* di Baudelaire: *infâme* (v. 3, «charogne infâme»; cfr. SQU, «infame tumulto di membra stecchite», p. 237). In effetti «infâme» è aggettivo ricorrente in Baudelaire e Levi lo mette in rilievo, come un segnale, un *clin d'œil*, che rivela al lettore la complessità del suo intertesto, spesso stratificato, in cui Baudelaire si innesta su un altro intertesto *puissant*, quasi profetico, come quello biblico o quello dantesco. In una lettera al suo traduttore tedesco Hans Riedt a cui consigliava l'uso di parole forti (come *schändlich*) per dire l'orrore, Levi scrive: «*Infâme* è un furto più o meno inconscio di Baudelaire, «Au détour d'un sentier une charogne infâme».<sup>164</sup> Un aggettivo caro al poeta francese che troviamo anche in *Le vampire*, v. 7: «*Infâme* à qui je suis lié».<sup>165</sup> In SQU, Levi lo utilizza per evocare il corpo-cosa (l'*objet* come Baudelaire stesso definisce «la charogne», v. 1) del chimico Sómogyi (p. 149) di cui racconta, in questo episodio in cui si parla in francese<sup>166</sup> e scritto all'ombra delle *Memorie di una casa dei morti*,<sup>167</sup> la terribile agonia, «la laboriosa morte» (p. 148) del collega, «L'pauv'vieux» (p. 149). «Noi giacevamo in un mondo di morti e di larve» (larve altra parola del lessico baudelairiano, *Au lecteur*, v. 19), scrive Levi prima di evocare il salto del corpo di Sómogyi in un ultimo sussulto: «27 gennaio. L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Sómogyi» (p. 150).<sup>168</sup>

Anche Vercors parla di «le pauvre tas de charogne humaine»<sup>169</sup> che, come il testo leviano, evoca la *Charogne* di Baudelaire,<sup>170</sup> ma anche Rabelais, secondo la consueta stratificazione leviana di innesti intertestuali, i miasmi del «ventre plein d'exhalaisons» (*Une charogne*, v. 8) e «putride» (v. 17), le larve e gli stracci («de larves, qui coulaient comme un épais liquide/Le long de ces vivants haillons», vv. 19-20), la «vermine» (v. 45), l'inquietante fiore del corpo in decomposizione («le ciel regardait la carcasse superbe/Comme une fleur s'épanouir», vv. 13-14),<sup>171</sup> il corpo gonfio («enflé d'un souffle vague», v. 23).

Anche il «troupeau mortel» (v. 54) di *Danse Macabre*<sup>172</sup> evoca il «gregge muto» di Levi (p. 103 e p. 224 n.) e i loro «yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres» (cfr. «vuoti gli occhi», *Shemà*, v. 13;<sup>173</sup> «occhi vuoti», SQU, p. 56; «occhi atoni», SQU, p. 103).<sup>174</sup> Un repertorio del corpo martoriato e di nefandezze, Levi parla, ad esempio, di «nefanda ultima passione»,<sup>175</sup> di «amicizie femminili esangui», in cui si ode l'eco di Gozzano, gli echi crepuscolari della poesia in voga nella

<sup>163</sup> «Une charogne», *ivi*, pp. 120-123.

<sup>164</sup> Cfr. Primo LEVI, SQU, Torino, Einaudi Scuola, 1992, p. 183 e Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., p. 150, n. 27 e p. 237. Si veda inoltre Marco BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, op. cit., pp. 328-330.

<sup>165</sup> Charles BAUDELAIRE, *Le Vampire*, in *Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., pp. 124-125.

<sup>166</sup> Nella Babele del campo si parla spesso francese, Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., p. 54 e p. 64. Levi conosce bene il francese, tanto da leggere e tradurre Rabelais o collaborare alla traduzione di Queneau.

<sup>167</sup> Cfr. Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., pp. 236-237 e Sibilla DESTEFANI, *Primo Levi e Charles Baudelaire*, op. cit., p. 279.

<sup>168</sup> Sulla reificazione del corpo-cosa, *objet* in *Charogne*, vv. 1-3, e sulla reificazione dell'uomo, cfr. Sibilla DESTEFANI, *Primo Levi e Charles Baudelaire*, op. cit., p. 278 sq.

<sup>169</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit et La puissance du jour. Romans*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 61.

<sup>170</sup> Si vedano anche le lente agonie ritmate dai rantoli e dai singhiozzi, fatte «di râle épais d'un blessé qu'on oublie» (Charles BAUDELAIRE, *La Cloche fêlée, Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., p. 204, vv. 12-14); di un «dernier râle en hoquets inégaux» (*Le Crépuscule du matin, ivi*, p. 274, vv. 23); di corpi *Agonisants* che già «guettent» corvi e lupi (*L'Irréparable, ivi*, p. 170, vv. 16-20).

<sup>171</sup> Si può pensare che anche i fiori viola di Delbo siano imparentati con les *Fleurs* baudelairiane.

<sup>172</sup> Charles BAUDELAIRE, *Danse macabre*, in *Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., pp. 260-264. Si veda anche per gli occhi cavi: «les yeux étaient deux trous», *Un voyage à Cythère, ivi*, p. 309, v. 33 e «tes yeux creux», *La Muse malade, ivi*, p. 86, v. 2.

<sup>173</sup> Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., p. 5 e p. 157, n. 5.

<sup>174</sup> Si veda per questa immagine anche Agosta Kristof, cfr. Rosanna GORRIS CAMOS, *Da Sepharad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio da Primo Levi a Agota Kristof*, in *Giornate di studio in ricordo di Primo Levi*, Saint-Vincent, 15-16 ottobre 1997, Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione Sapegno e dall'Istituto Storico della Resistenza, a cura di R. Gorriss Camos e P. Momigliano Levi, Firenze, La Giuntina, 1999, pp. 79-88.

<sup>175</sup> Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., p. 9 e p. 164, n. 12.

«città di Gozzano».<sup>176</sup> Cavaglioni propone, giustamente, come ipotesto: *Chanson d'après-midi*<sup>177</sup> e le sue «poses langoureses» (v. 24), ma sono legione in Baudelaire le donne dal «charmant nonchalair» (*Remords posthumes*, v. 6)<sup>178</sup> o dalle «douces langueurs» delle *Femmes damnées*, v. 4.<sup>179</sup> Una mollesse che evoca la remissione per sfinimento dei prigionieri, «schiavi inermi e sposati» (SQU, p. 129), la «maledetta rassegnazione» (SQU, p. 130) che si riassume nel «Jawohl» collettivo e poi in quello straziante e ripetuto di Somogy. Una remissione manzoniana che si tinge tuttavia della grigia lâcheté baudelairiana,<sup>180</sup> «nos repentirs sont lâches» (*Au lecteur*, v. 5):

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches. (vv. 5-8)

Se nel *Viaggio* si percuotono gli uomini «senza collera» (SQU, I, p. 144), Levi innesta o travasa qui il primo verso dei sette *quatrain*s di *Héautontimorouménos*,<sup>181</sup> un titolo ripreso non tanto da Terenzio (in greco Ἐαυτὸν τιμωρούμενος, *Il punitore di se stesso*), ma dalla *III<sup>e</sup> Soirée de Saint-Petersbourg* di Joseph de Maistre,<sup>182</sup> dove è legge di natura, voluta da Dio, che il colpevole trovi in se stesso il proprio castigo. «*Je te frapperai sans colère*» è un verso che era conosciuto *via Gozzano* e la sua poesia crepuscolare.<sup>183</sup>

Je te frapperai sans colère  
Et sans haine, comme un boucher,  
Comme Moïse le rocher (Esodo 17,1-7)  
Et je ferai de ta paupière

Pour abreuver mon Sahara,  
Jaillir les eaux de la souffrance.  
Mon désir gonflé d'espérance  
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large!  
Et dans mon cœur qu'ils souleront  
Tes chers sanglots retentiront  
Comme un tambour qui bat la charge!<sup>184</sup>

Levi riprende il fulminante primo verso che racchiude la colpevolezza del soggetto, la violenza premeditata e fredda, «sans colère», «sans haine» (v. 2), senza causa esterna, ma procurata dal male, da una presenza satanica. Le Acque della salvezza (Esodo) diventano «eaux de la

<sup>176</sup> Cfr. Alberto CAVAGLIONI, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 57.

<sup>177</sup> Charles BAUDELAIRE, *Chanson d'après-midi*, in *Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., pp. 178-182.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>179</sup> *Femmes damnées*, *ivi*, p. 300.

<sup>180</sup> L'aggettivo *lâche* e il sostantivo *lâcheté* ritornano spesso, per esempio, oltre che in *Au lecteur*, in *L'Horloge*, *l'Hymne à la beauté*, *Les Petites vieilles*, *Le Vampire*, Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 216-219, *L'Héautontimorouménos*.

<sup>182</sup> Joseph DE MAISTRE, *Les Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivies d'un Traité sur les Sacrifices*, éd. Rodolphe de Maistre, J.-B. Pélagaud et Cie imprimeurs-libraires, Lyon et Paris, 1821, 2 voll. Cfr. anche la traduzione italiana di *Le serate di Pietroburgo o Colloqui sul governo temporale della Provvidenza*, a cura di A. Cattabiani, trad. it. di L. Fenoglio e A. Rosso, Torino, Nino Aragno Editore, 2014. Su Joseph de Maistre si vedano i lavori di Carolina ARMENTEROS, *The French Idea of History: Joseph de Maistre and his Heirs, 1794-1854*, Ithaca, New York, Londra, Cornell University Press, 2011 e il recente *Joseph de Maistre. Il padre del pensiero controrivoluzionario*, Roma, Historica Edizioni, 2021.

<sup>183</sup> Alberto CAVAGLIONI, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 56.

<sup>184</sup> Cfr. Charles BAUDELAIRE, *Je te frapperai sans colère*, *Les Fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., p. 216

souffrance», «larmes» (v. 8) che scatenano ulteriore violenza (cfr. Delbo, *O vous qui savez*, ma dappertutto), eccitando il desiderio di far male. Un *désir cruel* che rivela al carnefice la misura della sua perversione, la forza del *demone della Perversità* (Poe dirà che si tratta di una «forza invincibile che ci spinge a fare il Male per amore del Male») e la presenza di un vampiro interiore (v. 25).<sup>185</sup> Un verso quindi che permette a Levi di cristallizzare tutto il male, la perversione, la sadica crudeltà dei carnefici, inebriati («souleront», v. 10) dal dolore delle vittime.

Je suis de mon cœur le vampire,  
Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés,  
Et qui ne peuvent plus sourire. (vv. 25-28)

E non è certo un caso che Levi per dire la condizione dei prigionieri («Noi siamo schiavi degli schiavi», SQU, *Una buona giornata*, p. 61, p. 198, n. 8) ricorra ad un'immagine biblica (Esodo, I, 8-14) e riprenda la VI sezione de *Le voyage*, la seconda quartina, quella in cui Baudelaire descrive la maledizione dell'«immortel péché» (v. 88) che trasforma per sempre l'uomo e la donna in schiavi del peccato (vv. 89-92):

La femme esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût;  
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,  
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout.<sup>186</sup>

La sesta sezione annulla la tensione tra lontano e vicino nel «partout» e la differenza tra bene e male (v. 87), tra dolore inferto e subito (v. 93). Il campo è come l'oasi d'orrore del v. 112: «Une oasis d'horreur dans un desert d'ennui», in cui domina la monotonia di un'eterna ripetizione del tempo che diventa la vasta landa dell'*Ennui* infinito, la lenta nevicata dei giorni. Eppure, come in Levi, la fiammella non si spegne e si va avanti.

L'*invisible presenza* di Baudelaire è celata, inconscia (forse),<sup>187</sup> ma *retentit* come nell'*épithète infâme* o nell'evocazione dei *troupeaux*, non più di *démons*, ma di uomini ridotti allo stato bestiale, di «bétail pensif», di *Femmes damnées* nella loro nudità, senza capelli e senza nome.<sup>188</sup> I travasi, gli innesti o *emprunts* (non immuni dal sistema parodico, di «parodia lirica»), più o meno inconsci dalle *Fleurs du Mal*, di tutto un repertorio di «épithètes de la connivence», servono a Levi per riuscire a dire il Male e la morte, lo *spleen*, il *Vampire* (v. 25) che *ronge* l'uomo e che tormenta la storia. Vampiro o orco che, come il gigante-orco rabelaisiano, *engloutit*, divora vittime innocenti: dalla bambina di Pompei a quella di Hiroshima,<sup>189</sup> da Anna, la «fanciulla d'Olanda che scrisse la sua storia senza domani» (v. 16), a Emilia, alle bambine di Charlotte con le gonne a pieghe e la bambola che verrà gazata anche lei. «Nulla rimane della scolara di Hiroshima/Ombra confitta nel muro della luce di mille soli» (vv. 21-22, ancora Baudelaire),<sup>190</sup> nulla rimane, nemmeno la bambola. «Prima di premere il dito, fermatevi e considerate» e Levi ritorna qui al vocativo, al salmeggio di *Shemà*. Ma ciò che resta è «l'agonia senza fine, terribile testimonianza di quanto importi agli dèi l'orgoglioso nostro seme». «Nulla rimane», anche la cenere è stata dispersa nel vento, resta solo la «povera polvere umana» dell'*Ecclesiaste* 3, 20 (SQU, p. 169). «Levi è alto quando la poesia, che ha salmeggio e tono

<sup>185</sup> Cfr. *ivi*, p. 489; cfr. inoltre Georges BLIN, *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948, pp. 13-72.

<sup>186</sup> Charles BAUDELAIRE, *Le Voyage*, VI, in *Les Fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., p. 342.

<sup>187</sup> Sibilla DESTEFANI, *Primo Levi e Charles Baudelaire*, op. cit., p. 274.

<sup>188</sup> Cfr. Charles BAUDELAIRE, *Femmes damnées*, in *Les Fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., p. 300, v. 1.

<sup>189</sup> Primo LEVI, *La bambina di Pompei, A ora incerta*, Milano, Garzanti, 2019, p. 41.

<sup>190</sup> Charles BAUDELAIRE, «Que les soleils marins teignaient de mille feux», in *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, ed. Pietromarchi, op. cit., p. 92, v. 2.

biblico sfoga nell'anatema, nell'ammissione del vuoto»,<sup>191</sup> ed è proprio in questo vuoto che si insinua, si *greffe* Baudelaire, spesso accompagnato da un altro intertesto, dalla Bibbia a Dante, da Manzoni a Dostoevskij.

La «gemma Baudelaire»<sup>192</sup> serve per ricamare, riempire con i suoi cristalli, per esprimere il vuoto, l'orrore del campo, la lenta agonia, il sentimento di *lâcheté* inesorabile. L'orrore macabro che Baudelaire dona alle pagine atroci di SQU è il *ruach*, il soffio, il respiro assoluto della poesia, della letteratura che sa dire il male, ma che nello stesso tempo sa consolare, come la Bibbia.<sup>193</sup> I neri cristalli di Baudelaire, come i fiori viola di Delbo, si stagliano sulla neve in una gelida, orrenda, ma immortale bellezza. La poesia concede ancora di essere uomini nell'orrore del Male assoluto.

## Le armi del silenzio: Vercors e *Les armes de la nuit*

Tra le varie modalità intertestuali utilizzate da Levi (la citazione diretta come nel *Canto di Ulisse* o *Sul fondo*,<sup>194</sup> la citazione indiretta, obliqua, come nel caso di Baudelaire, di Rabelais)<sup>195</sup> vi è quella di criptare nel tessuto testuale il titolo di un'opera a lui particolarmente affine. Dalle *Memorie di una casa dei morti* di Dostoevskij<sup>196</sup> alle *Armi della notte*<sup>197</sup> del celebre autore di *Le silence de la mer*, libro emblema della resistenza francese che fa del silenzio l'arma contro l'occupazione nazista.

Ne *Le nostre notti*, nel presentare Alberto, «rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui si spuntano le armi della notte»,<sup>198</sup> contro il quale le forze del male non riescono a prevalere, evoca un secondo *récit* di Jean Bruller *alias* Vercors, brillante disegnatore e autore, figlio di un ebreo ungherese:<sup>199</sup> *Les armes de la nuit*. Il *récit* fu pubblicato a Parigi dalle Éditions de Minuit, nel 1946,<sup>200</sup> edizione di cui Levi possedeva un esemplare. Sia il *Silence de la mer* che *Les armes de la nuit* saranno tradotti e pubblicati da Einaudi, il primo nel 1945,<sup>201</sup> il secondo nel 1948.<sup>202</sup> Il titolo, *Les armes de la nuit*, in italiano, viene in qualche modo agganciato al personaggio di Alberto, personaggio complesso ma che cristallizza la speranza di non essere intaccati moralmente dalla cancrena del campo.<sup>203</sup> Le

---

<sup>191</sup> S.A., «Scrivo poesie concise e sanguinose», articolo pubblicato su «Pangea», 14 luglio, 2019, online, URL: <https://www.pangea.news/primo-levi-100-anni-poesie/>, consultato il 7 novembre 2022.

<sup>192</sup> Alberto CAVAGLION, «Introduzione», SQU ed. Cavaglion, op. cit., p. XII.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 235, n. 18 in cui Cavaglion scrive, a proposito delle citazioni bibliche: «in un caso (*Deuteronomio*) come nell'altro (*Genesi*) risuonano gli insegnamenti di un mondo ebraico che è fonte di sicurezza, almeno quanto lo sono Dante e la *Commedia*» e ID., «La Bibbia e la *Commedia*», Alberto CAVAGLION, *Primo Levi: guida*, op. cit., pp. 82-101.

<sup>194</sup> Cfr. *ivi*, p. 176.

<sup>195</sup> Cfr. *supra*.

<sup>196</sup> Cfr. «sulla soglia della casa dei morti», Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglion, op. cit., p. 23 e p. 179, n. 35.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Cfr. su Vercors, Alain RIFFAUD, *Vercors. L'homme du silence*, Roma, Portaparole, 2014; Eva RAYNAL, *Une réactualisation des figures mythiques de l'aller-retour chez Alfred Döblin, Jorge Semprún et Vercors*, tesi di dottorato sostenuta all'Université Aix-Marseille, diretta da A. Nuselovici, novembre 2019; Nathalie GIBERT, *Vercors - Un parcours intellectuel*, Paris, L'Harmattan, 2021. Sul rapporto tra Levi e Vercors si veda ora: Uri COHEN, *Primo Levi e Vercors. Le armi della notte et la zona grigia dell'amicizia*, in *Innesti*, op. cit., pp. 255-272.

<sup>200</sup> Casa editrice da lui fondata nel 1941 in clandestinità, cfr. Anne SIMONIN, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955, Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC éditions, 1994.

<sup>201</sup> VERCORS, *Il silenzio del mare*, traduzione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, Collana «I Coralli», 21, 1945.

<sup>202</sup> ID., *Il silenzio del mare. Le armi della notte. Il cammino verso la stella*, traduzione di N. Ginzburg, A. Vaudagna Marchisio e G. Varisco, Torino, Einaudi, 1948. *Le armi della notte* furono tradotte da G. Varisco, moglie di Vittorini. Cfr. Uri COHEN, *Primo Levi e Vercors*, op. cit., pp. 273-274.

<sup>203</sup> Su Alberto e l'ambigua complessità di questo personaggio, si vedano ora le stimolanti riflessioni di Uri COHEN, *Primo Levi e Vercors*, op. cit., p. 257. Il personaggio di Alberto, nella seconda versione, è più elaborato; secondo Belpoliti, la maturità di Levi ha portato Levi ad arricchire e a *nuancer* questo personaggio, addolcendo in qualche modo l'ultimo capitolo, cfr. Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., pp. 1399-1400. Per il critico: «Alberto è la gioia di vivere, l'elemento comico con cui Levi sembra bilanciare la maggior cupezza dell'edizione De Silva», un comprimario, un *fil rouge* che dà «maggior tenuta complessiva» alla narrazione (p. 1400).

varianti della seconda versione danno al chimico di Brescia una nuova complessità che accentua la sua energia morale e il titolo «segnalibro» che rinvia a Vercors e a tutto quello che rappresenta il «mito Vercors» è paradigmatico di una visione e di una tensione che li accomuna, ma che nello stesso tempo li allontana, li allontanerà, in due posture autoriali diverse. Non dimentichiamo tuttavia che *Les Armes de la nuit* escono nel 1946 dalle Éditions de Minuit, e che questo libro, come Daix e altri deportati hanno sottolineato, in Francia, abbatte un muro di silenzio.

Il riferimento intertestuale diventa qui «libronimico» o «biblionimico», come scrive Cavaglioni,<sup>204</sup> in un procedimento che serve non solo ad evocare un libro «fratello», ma a denotare la personalità dell'eroe, del personaggio, come lo fanno gli agglomerati omerici, gli epiteti degli dèi e degli eroi, forme fisse come quelle dei poemi epici e della *Commedia*.<sup>205</sup>

E se pensiamo al gioco infinito di nomi, di pseudonimi che rivelano o mascherano gli autori della *judéité*, da Romain Gary a Modiano, in un'infinita *poétique du nom*, il procedimento leviano diventa paradigmatico.<sup>206</sup>

Vercors assiste al ritorno dei deportati e *brise*, in contemporanea con *L'Univers concentrationnaire* di David Rousset uscito nel febbraio 1946,<sup>207</sup> «la chape de silence» che avvolge le figure spettrali dei *revenants* (nei due sensi della parola, di fantasmi e di superstiti) che sembrano tornare dall'inferno, come Eurydice (sottotitolo tra l'altro della prima parte di *Les Armes*).

Ce n'est pas l'envie d'écrire, c'est l'envie de hurler qui [me] fit composer *Les Armes de la Nuit*. Peu important alors les petites manies et petites manières du roman contemporain. Peu important même les règles. Il ne s'agit plus de ces devoirs d'école sur lesquels on se fait juger digne ou non du titre de romancier. Il s'agit de l'avenir de l'homme.<sup>208</sup>

Vercors, figlio di un ebreo ungherese venuto a Parigi, a piedi, a 15 anni,<sup>209</sup> scrive la storia di Pierre Cange, un «damné du silence», del suo tormento, del trauma e soprattutto di aver perso ad Hochworth «sa qualité d'homme», la sua dignità di uomo.<sup>210</sup> Il *récit* di Pierre, quando si deciderà a parlare, il suo *aveu* sarà sconvolgente e racconterà, nuovo Amleto,<sup>211</sup> di aver assistito all'«assassinat d'une âme», alla morte della sua anima, una morte che ritorna in vari passaggi di SQU.<sup>212</sup> «L'enjeu était notre âme».<sup>213</sup> Un viaggio all'inferno, il suo, anzi peggio dell'inferno:

Vous savez d'où je viens. Vous le savez, vous croyez le savoir. Vous dites: de l'Enfer. Je perçus une sorte de rire. «Ah ! oui : l'Enfer !... Le feu, le soufre les souffrances éternelles ... qu'est-ce que c'est ?».<sup>214</sup>

<sup>204</sup> Alberto CAVAGLIONI, *Primo Levi: guida*, op. cit., p. 62.

<sup>205</sup> Sulle *épithètes homériques*, cfr. il volume *Le poète aux mille tours. La traduction des épithètes homériques à la Renaissance*, a cura di A.-P. Pouey-Mounou, S. D'amico, Genève, Droz, 2020.

<sup>206</sup> Francesca DAINESI, «Feuiller la mémoire. Chercher son nom», in *À chacun sa cicatrice*, op. cit., pp. 65-101.

<sup>207</sup> David ROUSSET, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, éditions du Pavois, 1946 [rééd. Éd. de Minuit, 1965].

<sup>208</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit et La puissance du jour. Romans*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 8.

<sup>209</sup> Cfr. la novella *La Marche à l'étoile*, in VERCORS, *Le silence de la mer et autres récits*, Paris, Le Livre de Poche, 2018, pp. 73-102.

<sup>210</sup> Il tema della *dignitas* dell'uomo ritorna più volte in SQU, come antidoto all'abbruttimento, cfr. SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 188. Cfr. inoltre la parte su Rabelais qui sopra.

<sup>211</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 66. Vercors vi cita due versi dell'*Hamlet* (I, 27-28): *Murder most foul, as in the best it is;/But this most foul, strange and unnatural/*. Bruller aveva illustrato l'*Amleto*, si veda sulla sua attività di illustratore, Nathalie GIBERT, *Vercors - Un parcours intellectuel*, op. cit., che mette in luce la sua attività di autore di otto *album* tra il 1926 e il 1938 e di illustratore di opere di celebri scrittori e di critico d'arte.

<sup>212</sup> Primo LEVI, SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., *Ka-be*, p. 188, «le loro anime sono morte»; «spenti nell'anima», SQU, I, ed. Belpoliti, op. cit., p. 178: *Ka-be*, n. 18 e n. 31.

<sup>213</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit*, Paris, éd. de Minuit, 1946, p. 24.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 55.

Perché Pierre era tra i membri dei *Sonderkommandos*, forzati a «enfournier» i cadaveri (e non solo, spesso anche uomini agonizzanti) dei compagni, un viaggio nella zona grigia<sup>215</sup> da cui non si torna più: «c'est l'infenale horreur de ce crime que la victime ne puisse être secourue».<sup>216</sup> Secondo Pierre Daix, il *récit*-confessione di Pierre rivela «deux informations qui appartenaient peut-être totalement à l'indicible de notre retour: le travail des *Sonderkommandos* qui enfournaient les morts dans les crématoires; l'attente en quelque sorte publique de l'exécution devant les crématoires par ceux que les SS entendaient liquider avant leur défaite».<sup>217</sup> I *Sonderkommandos* venivano infatti sistematicamente eliminati in quanto portatori, dice Levi, «di un orrendo segreto»<sup>218</sup> e i pochissimi che si sono salvati hanno dovuto far fronte a un dilaniante senso di colpa, come Pierre, che non dimentica il sorriso buono del suo amico che ha dovuto «enfournier» vivo. «Deux aspects, dice il deportato Pierre Daix, les moins révélés», ma che rendono la *descente à l'Enfer, sul fondo* una vera discesa all'Inferno. Ancora una volta un «pauvre tas de charogne humaine», un «amas de cellules pourrissantes», di «anatomies pitoyables, si décharnées, si racornies, si grotesquement tordues et disgraciées qu'à peine si je pensais soulever un corps humain...»;<sup>219</sup> «un mort soulevant un autre mort», ancora una volta una bocca mostruosa come la benna di Primo, «la gueule ouverte du four».<sup>220</sup> Ma l'orrore non ha fine, tra i morti, il compagno di *géhénne*, di lavori e di botte, che lo guarda «dans un fantôme de sourire»<sup>221</sup> che sarà costretto a gettare nel forno come migliaia di altri corpi... È il *récit* di uno spettro, «comme Hamlet j'avais d'un spectre écouté le récit du crime le plus noir qui se puisse concevoir: l'assassinat d'une âme».<sup>222</sup>

Uno spettro che inaugura con il suo *récit* una *lignée* di spettri, una «spectographie», come scrive Bruno Blanckeman, che ci porterà a Delbo, a Perec, a Modiano, a Marie N'Dyaie... e che, sulle orme di Vercors, «ouvre[nt] l'âge des réécritures-palimpsestes de la Seconde Guerre mondiale»<sup>223</sup>, «ils sont tous les deux [Perec et Modiano] passeurs de spectres en résonance avec les historiens qui redécouvrent le refoulé, dans une sorte de syndrome de Vichy». Cinque anni più tardi Vercors scriverà l'altro *volet*, *La Puissance du jour, la suite*, per constatare, con angoscia, che «le monde des hommes n'a pas compris encore le danger qu'il a couru». «Que ce danger subsiste. Et que celui qui a la chance d'être tant soit peu écouté n'a pas de plus pressant devoir que de tenter de se faire entendre». In comune con Levi, Vercors ha lo stile asciutto, incisivo, «jamais larmoyant». Nessuna *scintilla* è più possibile, come nel libro di Remarque, *L'Étincelle de vie*, tradotto in francese nel 1953 da Michel Tournier; Levi lo aveva recensito nel 1953 e esprimeva tutti i suoi dubbi sul fatto che nel Lager si potesse «conservare viva ed intatta «la scintilla»».<sup>224</sup> La scintilla si è spenta come gli occhi dei musulmani: «spenta in toto la scintilla divina».<sup>225</sup>

Difficile pensare che Levi non avesse letto *Les Armes de la nuit* prima del 1955 e della seconda redazione di SQU. Levi non poteva non conoscere Vercors e la *princeps* del romanzo uscita dalle Éditions de Minuit nel 1946. Tuttavia, come sostiene Uri Cohen, la prima volta che Levi evoca *Les*

<sup>215</sup> Sulla questione e sulle prime riflessioni di Levi su *Le armi della notte*, cf. *Deportati. Anniversario, Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., pp. 113-115.

<sup>216</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 60.

<sup>217</sup> Pierre DAIX, in *ivi*, prefazione, p. IV.

<sup>218</sup> Primo LEVI, *Sommersi e Salvati (SS)*, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1030. Cfr. sui *Sonderkommandos*, *SS*, II, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1028 sq. Per Levi, *ivi*, p. 1031, «aver concepito ed organizzato le Squadre è stato il delitto più demoniaco del nazionalsocialismo». Levi vi racconta la storia della sedicenne sopravvissuta alla camera a gas e paragona la vicenda alla pietà del monatto per Cecilia.

<sup>219</sup> VERCORS, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 61.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>223</sup> Bruno BLANCKEMAN, *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne. Des noirceurs de l'Histoire aux ténèbres du Temps*, Caen, Éditions Passage(s), «Essais», 2019, p. 58. Cfr. anche Alberto CAVAGLION, *Figure spettrali come numeri negativi: il ritorno dei deportati ebrei in alcune testimonianze (1945-1948)*, in *Deportazione e internamento militare in Germania*, a cura di G. Procacci e L. Bertuccelli, Milano, Unicopli, 2001, pp. 448-460.

<sup>224</sup> Primo LEVI, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1287.

<sup>225</sup> ID., SQU, ed. Cavaglioni, op. cit., p. 78.

*armes de la nuit* (e in francese, mentre in SQU è in italiano e non «incorporato» nella descrizione di Alberto) è in un breve, ma densissimo testo, *Deportati. Anniversario*, pubblicato in due versioni, la prima in una rivista ebraica, poi per il decennale della Liberazione.<sup>226</sup> In questo breve testo affronta un tema allora tabù, dimenticato: «Dei Lager, oggi, è indelicato parlare»<sup>227</sup> e scrive parole contro quel silenzio («Parlare, quindi, bisogna. Pure il silenzio prevale»),<sup>228</sup> parole che annunciano alcuni temi dei *Sommersi e salvati*, ma anche di *Covare il cobra*:

Ed altro ancora rimane da dire: cose dolorose e dure, che, a chi ha letto «*Les Armes de la nuit*», non suoneranno nuove. È vanità chiamare gloriosa la morte delle innumerevoli vittime dei campi di sterminio. Non era gloriosa: era una morte inerme e nuda, ignominiosa e orrenda... Né è onorevole la schiavitù; ci fu chi seppe subirla indenne, eccezione da considerarsi con riverente stupore; ma essa è una condizione essenzialmente ignobile, fonte di quasi irresistibile degradazione e di naufragio morale.<sup>229</sup>

Questo non significa tuttavia accomunare vittime e assassini, ma serve ad aggravare la colpa degli aguzzini. Anzi, con parole forti esclude ogni contagio tra vittime e assassini, sottolinea la nostra *honte*, la vergogna di essere uomini: «È bene che queste cose siano dette, perché sono vere. Ma sia chiaro che questo non significa accomunare vittime e assassini».<sup>230</sup> Nella *Zona grigia* affronta il tema dei «manovali della morte» e pur manifestando il suo malessere di fronte allo stile, secondo lui eccessivamente letterario, di Vercors, ribadisce il concetto della «morte dell'anima»: «Ma è indubbio che di morte dell'anima si tratta; ora nessuno può sapere quanto a lungo, ed a quali prove, la sua anima sappia resistere prima di piegarsi o di infrangersi».<sup>231</sup>

Primo Levi come Gide chiede di astenersi dal giudicare: «*Ne jugez pas*».<sup>232</sup>

Il nostro viaggio nell'intertesto di Levi deve concludersi qui, ma dalla saggezza di Montaigne alla parodia di Rabelais, dai neri cristalli dei *Fiori del Male* alle zone grigie delle *Armi della notte* di Vercors, tutte queste voci altre contribuiscono a fare dell'opera leviana una testimonianza unica e universale. Gli autori francesi sono per lui Maestri, non solo dell'arte di scrivere, di un lessico, di una poetica della citazione, di un «sistema parodico» che intreccia imitazione e parodia, utilizzo e deviazione della parola altrui per riuscire a dire l'indicibile anche attraverso la voce dell'«altro che è in noi», ma anche maestri nello studiare l'animale-uomo. In un suo racconto delle *Storie Naturali*, Levi inventa una macchina che ha la funzione di adoperare la voce degli altri ed una inesistente bibliografia di manuali dell'imitazione.<sup>233</sup> La parola dell'altro, travasata, serve a dare voce a chi non ce l'ha più, ai *dibbuk*, per far rivivere i morti, attraverso un alfabeto che, come il *Bereshit*, dà avvio alla creazione di un mondo altro, quasi impossibile da dire, da evocare, popolato da ombre e da assenze. Maestri che servono a sondare l'animo umano, ad esplorare meandri e zone grigie del loro essere «fra fango e cielo», senza perdere tuttavia mai la speranza in un mondo migliore perché, scrive Levi, «il mondo di Rabelais è bello, è pieno di gioia, non domani ma oggi, poiché ad ognuno sono

---

<sup>226</sup> Il testo fu pubblicato in «Torino», XXXI, n. 4, aprile 1955, numero speciale dedicato al decennale della Liberazione, pp. 53-54; la versione più breve invece in «L'Eco dell'educazione ebraica», numero speciale per il decennale della Liberazione, aprile 1955, p. 4. Cf. Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1113 e le note di Marco Belpoliti, p. 1459.

<sup>227</sup> Primo LEVI, *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1113.

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 1113-1114.

<sup>229</sup> *Ivi*, pp. 1114-1115.

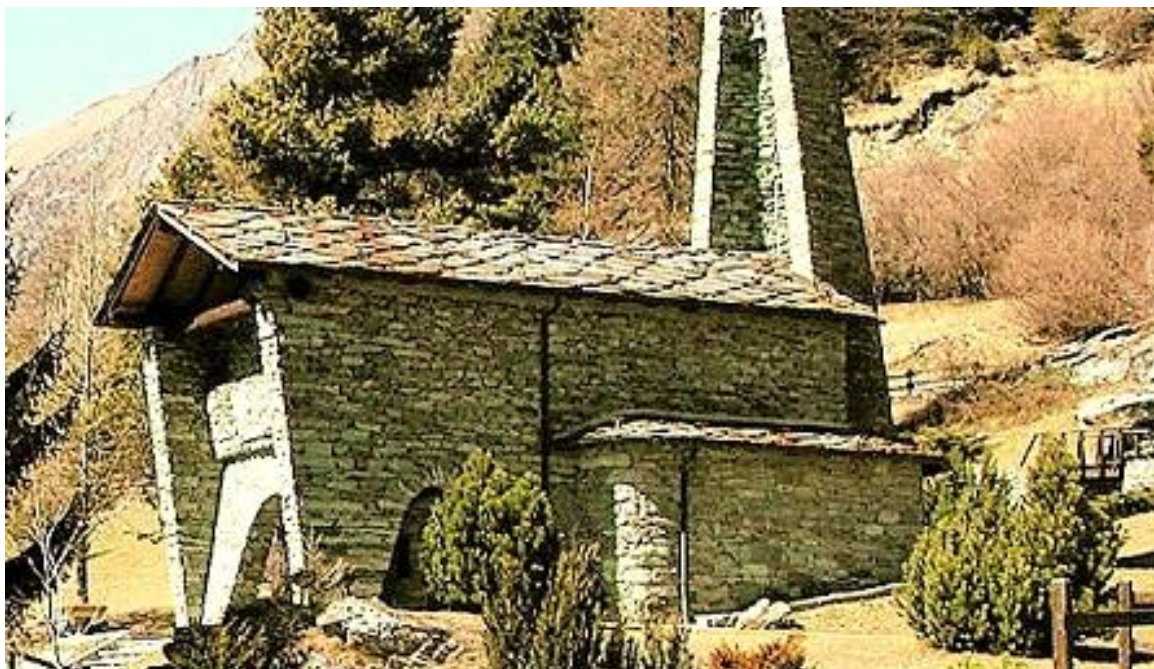
<sup>230</sup> *Ivi*, p. 1115.

<sup>231</sup> *Id.*, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1036.

<sup>232</sup> Levi parla di «*impotentia iudicandi*» che paralizza (Primo LEVI, *SS*, *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 1037). Per Gide si veda *Ne jugez pas*, Paris, Gallimard, 1969. Si veda sulla questione anche Riccardo BENEDETTINI, «*Qu'est-ce que la vérité?*». *Gide et ses Souvenirs de la Cour d'Assises*, in «Bulletin des Amis d'André Gide», LIII<sup>e</sup> année – Printemps, 205/206, Colloque de Caserte, *Gide et les sciences sociales*, pp. 87-109.

<sup>233</sup> Primo LEVI, *Storie naturali* (SN), *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., pp. 547-54.

dischiuse le gioie illustri della virtù e della conoscenza». <sup>234</sup> E Panurge «non è esemplare, non è «*perfectio*», ma è l'«umanità, viva in quanto cerca, pecca, gode e conosce». <sup>235</sup>



### Amay

[ITA]

Il saggio «*Con voce altrui: l'intertesto francese in Primo Levi*» di Rosanna Gorris Camos mette in luce la densità dell'intertesto leviano in cui, come in una foresta, si affacciano, si incrociano autori francesi da lui letti e studiati lungo tutta la sua esistenza. Si tratta di riferimenti più o meno criptati, fatti per essere scoperti «con selvaggia pazienza» (A. Cavaglione): accanto al «metallo Dante», si analizza la presenza della «gemma Baudelaire», dell'amatissimo «Maestro» Rabelais, ma anche di Montaigne, Vercors, oltre che di Queneau, Calvino e Dostoevskij. *Se questo è un uomo*, lungi dal limitarsi ad essere un'opera di testimonianza, scritta a caldo, senza alcuna attenzione alla forma e alla struttura letterarie, come a lungo si è creduto, si dimostra «un'opera piena di letteratura» (P. Levi). La parola dell'altro viene utilizzata da Levi per dare voce a chi non ce l'ha più, come tanti *dibbuk* che utilizzano le armi della notte, per far rivivere i morti, attraverso un alfabeto che, come il *Bereshit*, dà avvio alla creazione di un mondo altro, quasi impossibile da dire, da evocare, popolato da ombre e da assenze. Dalla saggezza di Montaigne alla parodia di Rabelais, dai neri cristalli dei *Fiori del Male* alle zone grigie delle *Armi della notte* di Vercors, tutte queste voci altre contribuiscono a fare dell'opera leviana una testimonianza unica e universale. Gli autori francesi sono per lui Maestri, non solo dell'arte di scrivere, di un lessico, di una poetica della citazione, di un «sistema parodico» che intreccia imitazione e parodia, ma anche utilizzo e deviazione della parola altrui per riuscire a dire l'indicibile attraverso la voce dell'«altro che è in noi» (F. Orlando).

**Parole chiave:** Primo Levi, intertasto francese, Montaigne, Rabelais, Baudelaire, Vercors

[EN]

The essay «*With the voice of others*»: the French intertext in Primo Levi by Rosanna Gorris Camos highlights the density of the Levian intertext in which, as in a forest, emerge the French authors he read and studied during his life. There are many encrypted references, made to be discovered «with wild patience» (A. Cavaglione). They refer, among others, to the «metal Dante», the «gemma Baudelaire», the beloved «Maestro» Rabelais, but also Montaigne, Vercors, as well as

<sup>234</sup> ID., *Opere II*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 92.

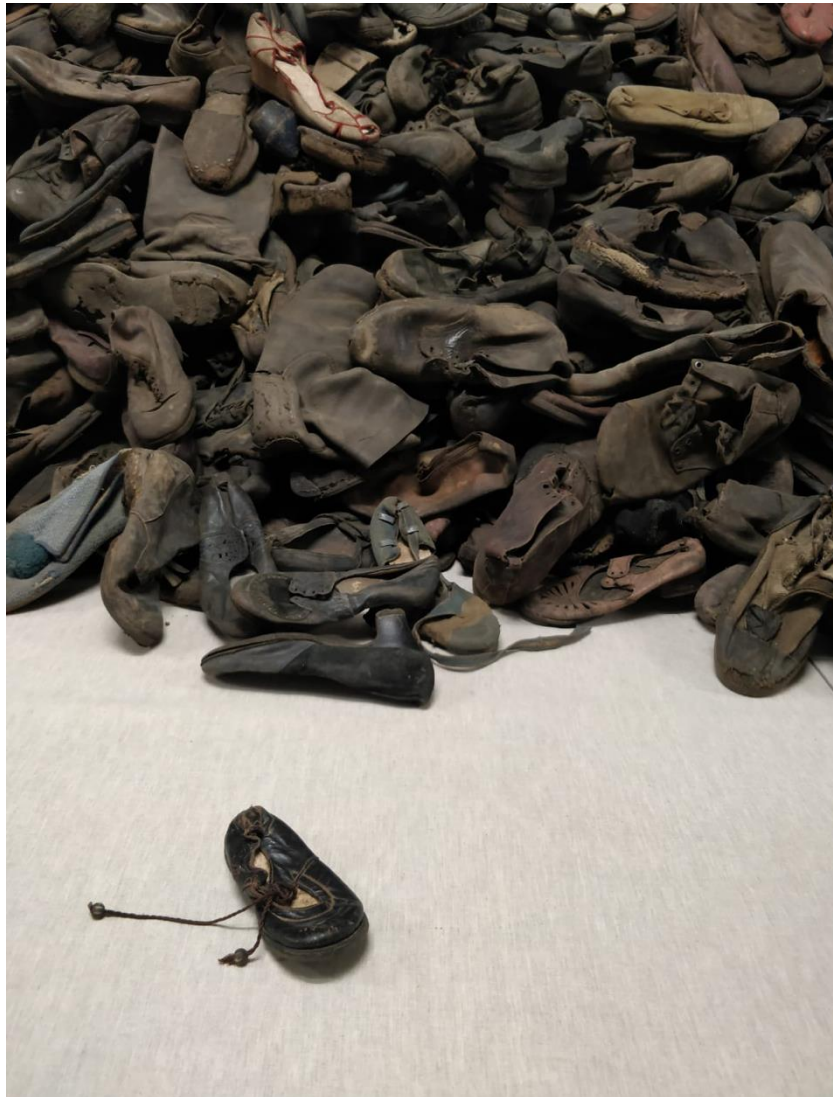
<sup>235</sup> ID., *Opere I*, ed. Belpoliti, op. cit., p. 813.

Queneau, Calvin and Dostoevsky. *If this is a man* turns out to be «a work full of literature» (P. Levi). The word of the other is used by Levi to give a voice to those who no longer have it, like so many *dibbuk* who use the weapons of the night, to resurrect the dead, through an alphabet that, like Bereshit, initiates the creation of another world, almost impossible to say, to evoke, populated by shadows and absences. From the wisdom of Montaigne to the parody of Rabelais, from the black crystals of the *Flowers of Evil* to the gray of Vercors' *Weapons of the Night*, all these other voices contribute to making Levi's work a unique and universal testimony. The French authors are for him Masters, not only of the art of writing, of a lexicon, of a poetics of quotation, of a «parodic system» that weaves imitation and parody. Using their works, Primo Levi was able to say the unspeakable through the voice of the «other that is in us» (F. Orlando).

**Keywords :** Primo Levi, French Intertext, Montaigne, Rabelais, Baudelaire, Vercors

## PATRICK MODIANO. UNE IDENTITÉ EN DÉPÔT

Francesca DAINESE



Patrick Modiano est parmi les premiers romanciers à se plonger dans «le fumier de l'Occupation»,<sup>1</sup> une période qui le hante depuis la découverte, à ses treize ans, de textes antisémites de Brasillach, Céline et Rebatet appartenant à la bibliothèque paternelle. De fait, chez l'écrivain, cette époque «tient lieu de centrale temporelle, absorbant comme un combustible les années qui la précèdent et diffusant ses radiations sur celles qui la suivent».<sup>2</sup> Il s'agit d'un phénomène qu'on pourrait définir de «retour du réprimé»,<sup>3</sup> pour utiliser une expression de Francesco Orlando. Revenant

---

<sup>1</sup> Patrick MODIANO, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 20.

<sup>2</sup> Bruno BLANCKEMAN, *Patrick Modiano: l'Occupation en abyme de la fiction*, dans M. Dambre (dir.), *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 55-61, en ligne, URL: <http://books.openedition.org/psn/372>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>3</sup> La pensée de Francesco ORLANDO développée dans *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, veut proposer une modalité d'interprétation générale de la littérature et n'est pas centrée sur la mémoire de l'Après-Shoah,

à la pensée de Freud, dans les années 1970, le critique italien proposait de concevoir le principe du refoulement traumatique non seulement au niveau d'inconscient individuel, mais également (et surtout) au niveau de conscient collectif: la littérature constituerait ainsi, par son pouvoir de figuration, une sorte de réaction «poétique», sous le mode de la dénégation, d'un contenu réprimé socialement (par la morale ou l'institution). Henry Rouso, dans *Le Syndrome de Vichy*<sup>4</sup> en 1987, s'appuie également sur le terme psychanalytique de «refoulement» pour décrire la «phase obsessionnelle» de la mémoire collective française qui suit la Seconde Guerre mondiale. C'est notamment avec la trilogie de l'Occupation et le scénario du film *Lacombe Lucien*<sup>5</sup> de Louis Malle, que Modiano bouleverse les univers figés du bien et du mal, permettant de faire resurgir les responsabilités françaises dans la déportation des juifs pendant le conflit, la connivence du régime de Vichy avec l'occupant allemand et l'inhumanité sans bornes, ni drapeau, ni partis, qui pousse à la déliaison de l'ordre social.

De Shlemilovitch à Lucien Lacombe, la figure du juif collaborateur qui hante les récits de Modiano assume les traits d'un père, à la fois coupable et victime, devant son fils et l'Histoire.<sup>6</sup> L'éclatement des formes expressives,<sup>7</sup> dont les premiers romans modianesques font preuve, pourrait ainsi s'interpréter comme une réaction formelle à l'élaboration d'une mémoire de la Résistance dans l'après-guerre, visant à la «répression rationnelle»<sup>8</sup> d'une histoire non racontable. De même, on pourrait envisager l'ambiguïté que ces modalités expressives véhiculent comme une solution de compromis entre une pulsion oubliée et vitale et une mémoire douloureuse et mortifère. Autrement dit, le réprimé, se manifestant sous la forme de la dénégation, fomenterait une sorte de rébellion en sourdine, se servant de l'acte imaginaire pour dire ce qui est moralement et socialement interdit. En effet, Marine Guyot Bender souligne comment «en imposant une langue fracturée et “méandreuse”, [Modiano] maintient l'incohérence de l'époque au niveau du tissu narratif»,<sup>9</sup> refusant les modèles d'écriture de l'Après-guerre, censés cerner une vérité historique univoque pour les générations à venir. Ainsi, d'après la chercheuse, «l'écriture de Modiano est un modèle de désobéissance civique. Référentielle *a priori*, elle mine les fondements de la représentation et fait obstacle à la construction de mythes sur le passé».<sup>10</sup>

Si certaines œuvres littéraires ont été les interprètes privilégiées des années noires, participant activement à leur compréhension historique, aucun roman de geste ni épopée n'a pu s'écrire face à la complexité et à la désorganisation de cette période. Baptiste Roux associe le narrateur-*scriptor* des premiers romans modianesques à une «véritable coquille vide, [n'ayant] pas d'autre fonction que celle de héraut, chargé de relayer les colères et les doutes» de toute une époque. En tant que «zone-

---

comme il est le cas pour le travail d'Henry ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy: 1944-198...*, Paris, Seuil, 1987. Dans ce texte, le jeune historien parla le premier de «retour du refoulé», en empruntant le terme à la psychanalyse, lorsqu'il évoque les années 1971-1974.

<sup>4</sup> Henry ROUSSO, *op. cit.*, *passim*.

<sup>5</sup> Louis MALLE, Patrick MODIANO, *Lacombe Lucien*, Paris, Gallimard, 1974, texte intégral du scénario et dossier critique édités par O. Rocheteau, Paris, Gallimard, «Folioplus Classiques», 2008.

<sup>6</sup> On a maintes fois relevé l'ambiguïté de fond du discours du juif antisémite Raphaël Shlemilovitch dans *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968. Cf. les études de Maxime DECOUT sur Modiano, à partir de la section qu'il lui consacre dans *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015. Cf. également Bruno CHAOUAT, «La Place de l'étoile, quarante ans après», dans R.-Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, pp. 101-123.

<sup>7</sup> Ora Avni le décrit ainsi: «un brouillamini de discours, souvenirs, lieux, temps, gloires et opprobres qui finit pour nier la possibilité même d'un lieu, d'une rassurante topique», *D'un passé l'autre: aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 48.

<sup>8</sup> «La répression rationnelle [est] entendue simplement comme respect de la logique et de la réalité dans l'utilisation du langage». Pour cet extrait, tiré de *Per una teoria freudiana della letteratura* de Francesco Orlando, *op. cit.*, p. 55, nous nous appuyons sur la traduction de Thomas ARON, *Présentation de Francesco Orlando*, «Semen», 1, 1983, en ligne, URL: <http://journals.openedition.org/semen/3383>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>9</sup> Martine GUYOT-BENDER, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano: de Villa triste à Chien de printemps*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 8.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 74.

écran», l'Occupation s'interposerait alors entre l'écrivain et le monde, «constitu[ant] un obstacle à l'élaboration de [son] identité». <sup>11</sup> En effet, dans les textes de Modiano les appellations d'«enfant maudit», de «fils de collabo» ou de «juif», résonnent comme des points d'interrogation par lesquels, ou plutôt contre lesquels, le jeune Modiano doit apprendre à se définir. D'un récit à l'autre on ressent l'impulsion morbide qui le pousse à s'échapper, aussi bien du milieu familial et social qui l'entoure, que de toute désignation identitaire imposée de l'extérieur. De fait, si les protagonistes des ouvrages modianesques changent, la fugue, en tant que moyen de soustraction, assume au fur et à mesure «un caractère symbolique», <sup>12</sup> elle devient une «figure poreuse» <sup>13</sup> à partir d'une scène matricielle (ou plutôt «patricielle») archétypique: Albert Modiano, juif français d'origine étrangère, est pris dans une rafle pendant l'hiver 1942 et réussit à s'évader seul, alors qu'en 1943 c'est Eddy Pagnon, <sup>14</sup> alias Louis Pagnon, un membre de la bande de la rue Lauriston, qui le sauve du dépôt d'où il aurait été transféré à Drancy. Ressassant ce moment tragique de l'histoire familiale, le fils cherche sa propre voie poursuivant les traces du père, comme le contre-sujet le fait avec le sujet dans la fugue musicale. Le but ultime de cette composition contrapuntique n'est pourtant pas l'harmonie, mais une rencontre quasiment accidentelle entre les deux hommes, imaginée, voire répétée, dans toutes ses incarnations possibles. Le panier à salade constitue ainsi l'image-clé autour de laquelle s'articule un processus de poursuite, sinon une véritable superposition entre la voix (silencieuse, inventée, fantasmée) du géniteur et celle du fils en demande de père.

Présence inquiétante et quasi-magnétique, le fourgon cellulaire renvoie, d'abord, à la réalité des déportations au camp de Drancy et à l'atmosphère oppressante des années noires, avec sa vague d'enlèvements et d'arrestations. Suivant l'analyse de Francesco Orlando, on pourrait considérer le fourgon cellulaire comme un «objet désuet dans l'imaginaire littéraire», <sup>15</sup> mais riche de signification, puisqu'il incarne le «retour du réprimé». <sup>16</sup> Si, au temps de l'Occupation, le car de police avait la fonction de ramener les gens au dépôt, voire de filtrer, comme un sas, et de séparer pour toujours les identités admises des indésirables, dans les textes de Modiano, il prime en tant qu'objet «non fonctionnel»: son image se concrétise comme celle d'un spectre ressortissant d'une époque révolue pour hanter le présent. Bien que le père n'ait finalement pas été déporté, le panier à salade demeure pour toujours «garé sur le trottoir»: il conserve, de manière pérenne, le souvenir de la privation de liberté paternelle, tout en représentant une menace d'arrestation pour le fils, qui se sent coupable d'un crime qu'il n'a pas commis. Au fil de la narration, l'image du fourgon cellulaire se reconstitue continuellement: il représente, tour à tour, un espace de rencontre, de contestation, d'émancipation, d'invention et de compensation symbolique, à la fois réel et fantasmé, entre Albert Modiano et son fils. En raison de cela, on pourrait le considérer comme un «lieu hétérotopique», <sup>17</sup> permettant la juxtaposition des instances incompatibles du devenir soi de Patrick Modiano: fils de victime ou enfant maudit? Si l'enfermement du père, par sa «déviation» (la judéité) par rapport à la «norme exigée»

---

<sup>11</sup> Baptiste ROUX, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 272.

<sup>12</sup> Dans *Dora Bruder*, l'écrivain note: «Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père, et je n'en parlerais pas maintenant si cette péripétie n'avait pris pour moi un caractère symbolique», Patrick MODIANO, *Dora Bruder* Paris, Gallimard, «Folio», 1999 [1997], p. 68.

<sup>13</sup> Nelly WOLF, «Figures de la fuite chez Patrick Modiano», dans J.-E. Flowers (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 211-223: p. 211.

<sup>14</sup> Eddy Pagnon est né le 30 juillet (comme Patrick Modiano) à Paris, mais en 1904; chauffeur de Lafont et chef de la Gestapo française (la bande qui mêle «espionnage, basse police et marché noir»), il «participe à la lutte contre les résistants et les parachutistes alliés, au pillage des biens juifs, à divers trafics d'or, de bijoux», Denis COSNARD, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 70. Le journaliste-chercheur repère la trace cachée de la figure d'Eddy Pagnon dans une vingtaine de romans modianesques.

<sup>15</sup> Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>16</sup> Cf. Stefano BRUGNOLO, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, «Between», III.5, 2013, en ligne, URL: <http://www.Between-journal.it/>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>17</sup> Cf. Michel FOUCAULT, *Of Other Spaces, Heterotopias*, «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, 1984, pp. 46-49, dans *Dits et écrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald, avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, tome IV.

(les lois nazies), témoigne de son état de victime désignée, la fuite du panier à salade en 1943 prouve sa collaboration avec l'occupant, malgré les circonstances atténuantes. Ainsi, ressassant ce même épisode, devenu un hors-lieu atemporel, le fils cherche à s'approprier l'héritage paradoxal du père, qui ne lui a rien transmis de son passé, ni de cet événement spécifique, sinon en différée, par des bribes de conversation et des silences très parlants.<sup>18</sup> En effet, Albert ne partage avec son fils que des rencontres fugaces et malheureuses, ou des expériences au seuil de la légalité (à l'exemple de la chasse à courre dans *Livret de Famille*<sup>19</sup> ou des trafics de livres aux fausses dédicaces dans *Boulevards de ceinture*),<sup>20</sup> jusqu'à quand ils ne se séparent définitivement, en 1966. Le point de rupture est la tentative, de la part du père, de faire arrêter son fils, en 1965, épisode que Modiano raconte pour la première fois dans *Elle s'appelait Françoise*,<sup>21</sup> où il définit les scènes du panier à salade et de la fugue finale des *400 Coups*<sup>22</sup> de François Truffaut comme «prémonitoires» de son avenir.

Patrick Modiano se sert toujours de la métalepse pour narrer, dans ses différents récits, la scène du panier à salade: ce procédé lui permet de brouiller réalité et fiction, jouant avec la variation des niveaux narratifs. De cette manière, il maintient «la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte»,<sup>23</sup> créant un effet de glissement, ou de trompe l'œil, qui lui permet de fantasmer des moments de superposition, de collision ou de coupure entre le fils-narrateur et le père. Le télescopage de la fiction et de la réalité consent ainsi le recours à un état de suspension, à un temps et un espace circulaires, imaginés et finalement devenus mythiques, où les différentes versions d'une même histoire de renouement se répètent en variation mais sans relâche: tantôt un dialogue entre sourds-muets, qui «font du silence avec les mots»,<sup>24</sup> tantôt une querelle acharnée entre inconnus, tantôt deux individus qui se rejoignent, sans le savoir, dans deux univers parallèles. À chaque fois qu'il est réécrit, l'épisode du panier à salade fraye un passage jusqu'à la conscience de son narrateur, le fils, pour être tout de suite dénié et changer, encore une fois de contours.

Selon Dominique Viart, «le ressassement diffère de la simple répétition: il lui ajoute quelque chose comme une angoisse: il introduit en effet une distance entre le sujet et l'objet. Car au contraire de la répétition, qui oublie et fait oublier l'objet, le ressassement le met toujours à l'avant-scène de son énonciation».<sup>25</sup> Si la scène de l'arrestation/fuite primaire se ressasse chez Modiano, de texte en texte, ce ne sont pas les événements en eux-mêmes, mais leur signification dans la «mémoire identitaire» du père et du fils, voire les effets de l'interaction entre les deux mémoires, qui posent problème. Dans plusieurs récits modianesques, la scène du panier à salade se réécrit ayant recours à un réseau de mots, de sensations, de références récurrentes, que le narrateur utilise pour poursuivre un souvenir se déroband constamment. De ce fait, la scène matricielle ne se lit jamais par une répétition à l'identique: si certaines structures et éléments singuliers de cet épisode se répètent, ils

---

<sup>18</sup> Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, op. cit. pp. 71-72: «J'ai failli évoquer la nuit de février 1942 où on l'avait aussi embarqué dans un panier à salade et lui demander s'il y avait pensé tout à l'heure. Mais peut-être cela avait-il moins d'importance pour lui que pour moi».

<sup>19</sup> Patrick MODIANO, *Livret de Famille*, Paris, Gallimard, «Folio», 1977.

<sup>20</sup> ID., *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, «Folio», 1972.

<sup>21</sup> ID., *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Éditions, 1996. Cf. notamment p. 17.

<sup>22</sup> François TRUFFAUT, *400 Coups*, Paris, Les films du Carrosse, 1959.

<sup>23</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

<sup>24</sup> Émilie CHARBONNIER-MASSONNAT, «Modiano ou comment "réussir à créer le silence avec des mots"», *Acta fabula*, 20, 7, Notes de lecture, Septembre 2019, en ligne, URL: <http://www.fabula.org/acta/document12363.php>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>25</sup> Dominique VIART, *Formes et dynamiques du ressassement: Giacometti, Ponge, Bergounioux* dans É. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron, I. Poulin (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, «Modernités 15», 2001, p. 62.

dévoilent pourtant un système d'interaction, d'intercommunication plus vaste et systémique qui s'explique par le biais de la reformulation, des retours, des reprises avec des oppositions.<sup>26</sup>

Dans *La Place de l'étoile*,<sup>27</sup> roman inaugural de Modiano de 1968, où des éléments autobiographiques se mêlent à l'histoire du juif antisémite Raphaël Shlemilovitch, né juste après la guerre et hanté par la crainte de nouvelles persécutions, l'épisode du dépôt est ressassé trois fois, en variation continue. Dans la première, le héros protagoniste monte avec son père dans un taxi, mais il se rend compte que leur vie est en danger lorsqu'il entrevoit la Rue Lauriston. Dans cette scène, le chauffeur Pagnon qui, dans la réalité, a probablement sauvé la vie d'Albert Modiano, est transformé en bourreau du père, alors que le fils se charge de le libérer, comme dans *Boulevards de ceinture*, mais ayant recours à des amitiés peu recommandables. Bizarre façon de se charger de la culpabilité paternelle.

Dans une autre partie du texte, le chauffeur s'appelle Gérard le Gestapiste et le narrateur, qui a tout l'air d'être Raphaël Shlemilovitch, racontant son histoire en troisième personne, commente ce que son père lui aurait dit, à propos de cet individu, pendant leur séjour à Bordeaux: «Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Shlemilovitch père dans une traction noire: “Que diras-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy?” Shlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Shlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme».<sup>28</sup> Cette deuxième scène semble détailler la précédente, reprenant l'entrelacement narratif du voyage à Bordeaux, précisant une date (évocatoire de la rafle du Vel' d'Hiv) et un lieu (la Rue Lauriston n'étant qu'une étape préliminaire du voyage meurtrier qui amenait les juifs à Drancy). Le sauveur du père est pourtant symptomatiquement «oublié» par le fils, qui encrypte la mémoire d'Eddy Pagnon, à la fois traqueur des juifs et sauveur du père traqué.

Cette réversibilité des rôles entre bourreaux et victimes, en plus de renouer avec le passé paradoxal du père, dévoile et dénonce indirectement la corruption morale et l'effondrement des valeurs qui est propre à toute une époque, de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre de Six Jours, en passant par la Guerre d'Algérie. Ainsi, le romancier-voyant, héritier des surréalistes et de leurs cauchemars, «entre en résonance avec l'histoire», en «bat[...] le rappel et par là même en devanc[e] légèrement le cours».<sup>29</sup> Alors qu'un tabou pèse encore sur le mot juif, le voyage de l'iconoclaste Shlemilovitch se conclut en Israël. La scène du dépôt commence par la description d'un «panier à salade semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16-17 juillet 1942».<sup>30</sup> ~~pourtant, elle change~~ Elle change pourtant de cadre et d'univers: au lieu d'être dirigé vers les Champs Élysées, en direction de la place de l'Étoile, Shlemilovitch, seul, sans son père, est ramené par trois policiers aux noms juifs d'Isaac, Isaïe et Saül, au Commissariat de la Jeunesse et au Relèvement moral, analogue du 93 rue Lauriston, afin qu'il passe trois mois dans un *kibboutz* disciplinaire et cesse d'être un juif «larmoyant».

Les trois scènes se ressemblent étrangement, se reflétant en miroir, sans être pour autant superposables. Le narrateur, enveloppé dans cette structure en boucle, semble pris dans une situation qu'il fait montre de dominer, mais qui finalement il ne peut que subir. Dépaycé et délirant, écrasé

---

<sup>26</sup> Cf. trois articles sur le sujet qui analysent la présence du panier à salade dans les récits modianesques selon trois différents points de vue: Mireille HILSUM, *L'Arrestation. Poétique des transports chez Modiano*, dans R.-Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, op. cit., pp. 137-150, Carla KILLANDER CARIBONI, *Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque*, «Moderna språk», 2018, 1, en ligne, URL: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/4334/3508>, consulté le 9 novembre 2022 et Philippe GUTTON, *Le Panier à salade*, «Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux», 2015, 1, 54, pp. 177-188, en ligne, URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2015-1-page-177.htm>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>27</sup> Patrick MODIANO, *La Place de l'étoile*, op. cit.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>29</sup> Bruno BLANCKEMAN, «L'Armée des ombres», dans A.-P. Coutinho, M. de Fátima Outeirinho, J. Domingues de Almeida (dir.), Actes du Colloque «Patrick Modiano, l'archéologie du quotidien», Université de Porto, 21 mars 2015, en ligne, URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13984.pdf>, consulté le 9 novembre 2022, p. 11.

<sup>30</sup> Patrick MODIANO, *La Place de l'étoile*, op. cit. pp. 172, 173.

sous le poids d'un monde qui a perdu tout ordre cartésien, il dénonce à la présence du docteur Freud, l'impossibilité d'échapper à un cercle vicieux: celui du manque de sens, à l'intérieur et à l'extérieur de soi-même. La polyphonie prend alors la place d'un impossible récit de soi à la structure linéaire classique: comment peut-on être à la fois un «juif d'affirmation»<sup>31</sup> et un «juif de négation», si l'on n'est qu'un «juif imaginaire»,<sup>32</sup> auquel rien n'a été transmis? Finalement, l'épisode du dépôt rapproche physiquement, à l'intérieur d'un même taxi suicidaire, le père et le fils, mais cette liaison, racontée en dehors de toute subjectivité, ne fait qu'interroger le signifiant juif et son héritage problématique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'écriture se faisant à la fois «espace de *collaboration*» et «espace de *résistance*»,<sup>33</sup> par le biais de la parodie.

Si dans *Les Boulevards de ceinture* Modiano semble «voul[oir] se confondre avec [son père] et reprendre à son compte un passé trouble d'où il tire ses origines»,<sup>34</sup> Serge Alexandre, écrivain et romancier, se propose de sauver ce dernier du monde interlope dont il est issu. Bien que ce métèque d'origine égyptienne, à jamais dépourvu de ses papiers d'identité, soit camouflé sous le nom du baron Chalva Deyckecaïre, son fils le retrouve, dix ans après, et s'insère parmi les individus louches qu'il fréquente, pour le soustraire d'un jeu dangereux, qui le verrait faire la fin du juif traqué. Dans ce roman, la scène du panier à salade surgit, pour la première fois, comme un souvenir d'enfance. Il remonte à la jeunesse du narrateur quand, un dimanche soir, près du métro Georges V, le père aurait essayé de tuer son fils. Le narrateur raconte qu'une fois arrivés au commissariat de police pour les contrôles d'identité, ému par l'aspect délaissé et nerveux de son père, il ne le dénonce pas au commissaire comme son assassin; au contraire, il invite le géniteur dans une brasserie, puis le laisse s'échapper dans la foule.<sup>35</sup> Comme il est souvent le cas chez Modiano, l'anecdote du métro Georges V ne constitue pas une véritable introspection au sens classique, mais sert de prétexte pour l'exploration des souvenirs du protagoniste en rapport à la situation présente. D'ailleurs, le récit de la tentative de meurtre du fils de la part du père, revenant par des allusions fugaces dans d'autres lieux de la narration,<sup>36</sup> pastiche, en le renversant, la figure freudienne de l'Œdipe tuant le père, étant amoureux de sa mère. Au contraire du mythe, dans *Boulevards de ceinture*, le fils se donne le rôle d'«ange gardien» du géniteur homicide, tout en se demandant comment se fait-il qu'on puisse désirer comprendre, voire protéger et, finalement, pardonner ce père inactif et intangible, fuyant et fragile.

Ensuite, la scène du panier à salade réunit narrateur et père dans le présent de la narration. Bien qu'ils soient toujours des inconnus l'un pour l'autre, le fils reste à côté du père pour le protéger, au point de risquer d'être déporté avec lui. Le portrait du géniteur, insaisissable et mystérieux, reste mêlé à une diversité, voire une multiplicité de sentiments que le fils éprouve à son sujet, soumis à une révision continue et ayant des résultantes ultérieures sur l'idée que ce dernier a de soi-même. Ainsi, le processus de reconstruction des bribes du souvenir, sans tracé défini, met en évidence toutes les contradictions du questionnement intime: «J'avais retrouvé le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous? À quelle époque? En quelle vie? Par quel prodige vous avais-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père? [...] Pourquoi avais-je voulu, si tôt, être votre

---

<sup>31</sup> Le concept de «Juif de négation» se réfère à un «juif inauthentique qui nie son existence juive», s'opposant à la figure du «Juif d'affirmation», qui la vit de façon authentique et pleine. Jean Claude Milner a introduit dans le débat contemporain sur le nom juif la définition de «Juif d'interrogation», concernant les Juifs qui enquêtent leur identité, refusant pourtant de se définir ou de se reconnaître dans des catégories figées. Cf. Jean-Claude MILNER, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 108. Voir aussi, du même auteur, *Le Juif de savoir*, Paris, Grasset, «Figures», 2006 et *Le Juif de négation*, «Les Temps Modernes», 635-636, 2006/1-2, pp. 12-21, en ligne, URL: <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-1-page-12.htm>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>32</sup> Alain FINKIELKRAUT, *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil, «Points», 1983 [1980].

<sup>33</sup> Bruno BLANCKEMAN, «Patrick Modiano: l'Occupation en abyme de la fiction», art. cit., p. 56, l'italique est de l'auteur.

<sup>34</sup> Patrick MODIANO, *Les Boulevards de ceinture*, op. cit., «Notice». Notons que dans l'édition brochée de 1972 la notice est substituée par une citation de Rimbaud: «Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France. / Mais non, rien.» et par une dédicace «Pour Rudy / Pour Dominique».

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 98-107.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 123, 142, 181-182.

fil?».<sup>37</sup> Les structures stylistiques et formelles, aussi bien que les lignes de failles dans la narration, tournent autour de la quête de l'inexpliqué paternel, de ses silences, de son identité véritable. Finalement, la scène du panier à salade signe le renversement des rôles constitutifs. Si le Baron «a disparu un beau jour»,<sup>38</sup> le fils est encore à sa recherche pour exercer son rôle de protecteur.

L'image de l'arrestation/fuite du père de l'hiver 1942 se recompose également au chapitre neuf de *Livret de famille*, comme par un effet de résurgence traumatique: le passé d'Albert Modiano, beaucoup plus que lui-même, semble hanter son fils, héritier d'une mémoire «prénatale» «empoisonnée».<sup>39</sup> Albert se retrouve à nouveau dans un panier à salade, en compagnie d'Hella Hartwich et d'autres personnes sans papiers d'identité, en direction du siège de la Police des Questions Juives.<sup>40</sup> Si le père et son amie arrivent à se sauver grâce à la minuterie éteinte, le fils-narrateur ne fait pas d'hypothèses sur les circonstances qui ont permis cette libération, se limitant à souligner rétrospectivement les risques qu'ils ont courus.<sup>41</sup> Mettre en évidence le danger mortel de ce lieu de déportation permet de concevoir le père comme une victime des événements, plus que comme un juif collaborationniste sauvé par des amitiés compromettantes.<sup>42</sup> Toutefois, le mystère de la libération du père ne cesse d'interroger le fils, qui y revient dans *Fleurs de ruine*.<sup>43</sup> Ici, le regard du père se perd dans des rues spectrales où les images du car de la police et du dépôt reviennent de manière inattendue,<sup>44</sup> lorsque le fils montre d'éprouver une sorte d'angoisse «héréditaire», liée à l'arrestation de 1942. Le narrateur explique ainsi sa hantise pour la rive gauche, où la présence inquiétante d'un panier à salade marquait la frontière entre les identités admises et les identités refusées. La scène matricielle de l'arrestation/fuite du panier à salade, ayant bouleversé la vie du père et du fils, les unit alors dans un trouble commun: elle représente à la fois un souvenir traumatique pour le premier et un éclat passager pour le deuxième, se sentant indirectement impliqué dans le crime.

Cette tentative de partage de l'héritage douloureux de la déportation revient ensuite dans *Dora Bruder*, mais change de contours.<sup>45</sup> Le narrateur se souvient ici d'un épisode, concernant son père, qui ne lui vient à la mémoire qu'à l'occasion des recherches entreprises autour de la jeune fille juive, morte à Auschwitz, protagoniste du récit de 1997.<sup>46</sup> C'est l'écrivain lui-même qui convoque le souvenir de la scène du dépôt, en essayant de lui donner, pour la première fois, une épaisseur chronologique et topographique réelle. Il s'agit pourtant d'un souvenir surveillé et reconstruit de manière consciente, répondant au besoin de défendre le père, cette fois-là, par rapport à l'Histoire: en effet, relier l'histoire de Dora à celle de Albert Modiano c'est les rassembler dans un même destin de victimes: «peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>39</sup> Patrick MODIANO, *Livret de famille*, op. cit., p. 117.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 127: «Une nuit de mars 1942, [...] au Saint Moritz, [u]n groupe de policiers français en civil entrent dans le restaurant et bloquent toutes les issues. Puis ils commencent à vérifier les identités des clients. Mon père et son amie n'ont aucun papier. Les policiers français les poussent dans le panier à salade avec une dizaine d'autres personnes pour une vérification plus minutieuse rue Greffulhe au siège de la Police des Questions juives».

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 128: «Ils ignorent ce à quoi ils ont échappé. Après le dépôt, c'est Drancy ou Compiègne. Ensuite, les convois de déportés».

<sup>42</sup> À partir de *Rue des Boutiques obscures*, Paris, Gallimard, «Folio», 1978, écrit une année après la mort du père, ce dernier sera définitivement pardonné, à la faveur d'un *j'accuse* diffus envers sa mère.

<sup>43</sup> Patrick MODIANO, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 103: «vers la fin de mon enfance, j'accompagnais [mon père] à ses rendez-vous dans le hall du Claridge et nous allions dîner tous les deux au restaurant chinois tout près, dont la salle était au premier étage. Avait-il un regard vers l'autre trottoir de l'avenue, où attendait, quelques années auparavant, le panier à salade qui l'emmènerait au Dépôt?».

<sup>45</sup> Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, op. cit., p. 62: «Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs Élysée. Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué les accès d'un restaurant de la rue de Marignan où il dînait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué».

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 63.

reprochés». <sup>47</sup> De plus, la réappropriation de la mémoire du père à travers l'histoire de Dora Bruder, permet au narrateur une double identification. S'il se revoit dans l'adolescence fugueuse de la jeune fille juive, morte dans les camps, la scène du dépôt sert à établir un contact personnel avec un père qui hante son présent à l'image d'un fantôme. L'instance du narrateur sur «cet hiver-là» marque le point de non-retour, la frontière d'un passé inappropriable, mais dessine en même temps l'espace d'une rencontre transversale avec l'héritage juif, dont Patrick Modiano se sait l'héritier sans testament. Au bout d'un moment, suite à la superposition imparfaite du panier à salade de 1942, l'atmosphère est celle des années 60, époque «anodine», par rapport aux temps troubles de la jeunesse paternelle. Le jeune Patrick de dix-huit ans demande de l'argent à son père qui habite le même immeuble que lui. Pourtant, Albert Modiano non seulement lui refuse la requête, mais, incité par sa femme, appelle la police. Paradoxalement, le père victime des événements, emporté dans un panier à salade qui l'emmènerait à la mort, est celui qui voudrait ramener au convoi son fils, sans montrer la moindre compréhension pour ce dernier, ni se souvenir de son propre passé. La scène de l'arrestation du fils, raconté par ce dernier dans *Dora Bruder*, se lit alors par un processus de déplacement et de condensation par rapport au souvenir matriciel de l'emportement du père. L'épisode permet ainsi au jeune homme de s'identifier, non seulement à son père, mais aussi à Dora Bruder, qui était une adolescente rebelle et fugueuse, entre 1941 et 1942. <sup>48</sup>

La scène du panier à salade demeure centrale également dans les récits des années 2000, bien qu'au fur et à mesure elle perde sa corrélation avec les années noires pour rebondir sur le legs familial problématique de l'écrivain. Par exemple, l'arrestation du père en 1942 et celle du fils, voulue par le père, dans les années 60, revient dans *Un pedigree*; ici, toutefois, le présent de la narration augmente le rythme serré du «j'accuse» paternel, <sup>49</sup> par rapport à l'effet d'amnistie véhiculé par l'imparfait dans *Dora Bruder*. <sup>50</sup> Dans *Accident nocturne* le trajet en fourgon cellulaire est évoqué à partir d'un rêve du narrateur, se reliant non pas à l'épisode de 1942 mais à un «accident» d'enfance. Alors que tout schéma archétypal éclate, Modiano met en évidence l'impossibilité, pour lui et pour ses jeunes protagonistes, de vivre sereinement, à cause d'un vécu familial déroutant, traumatique, qui revient sans cesse pour les «secouer» comme une «bombe à retardement». <sup>51</sup> Dans *Le Café de la jeunesse perdue*, Jacqueline Delanque est arrêtée par vagabondage juvénile. La scène du panier à salade se répète, mais au féminin, lorsque le dépôt prend l'allure d'un espace domestique contraignant: après avoir appelé sa mère, un flic en civil menace en effet la jeune fille: «je te ramènerai chez toi». <sup>52</sup> L'usage du même verbe et de la même structure syntactique que Modiano utilise normalement pour se référer aux prisonniers transportés à Drancy souligne le parallèle entre deux lieux de déportation:

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Le père de cette dernière, Ernest, vit en clandestinité comme Albert Modiano à l'époque. Après une fuite de quatre mois, Dora Bruder est retrouvée par la police, comme l'explique une note du commissaire de Clignancourt, et conduite chez sa mère le 17 avril 1942. Pourtant, Ernest Bruder, à la différence du père de l'auteur, n'est pas avec elle dans le panier à salade, car il est déjà arrêté depuis un certain temps.

<sup>49</sup> Patrick MODIANO, *Un pedigree*, op. cit., pp. 101-102: «Nous sommes assis sur la banquette, côte à côte. Il ne m'adresse pas la parole. Pour la première fois de ma vie, je me trouve dans un panier à salade, et le hasard veut que j'y sois avec mon père. Lui, il a déjà connu cette expérience en février 1942 et au cours de l'hiver 1943, quand il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des Questions juives».

<sup>50</sup> Cf. Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, op. cit., p. 69: «Nous étions assis l'un en face de l'autre sur les banquettes de bois, entourés chacun par deux gardiens de la paix. J'ai pensé que si c'était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père lui, l'avait déjà connue, il y avait vingt ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions».

<sup>51</sup> Patrick MODIANO, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, «Folio», 2003, p. 91. Dans ce texte un «questionnaire pour une enquête sur la jeunesse» donne finalement l'occasion d'une accusation directe aux parents: «Quelle structure familiale avez-vous connue? J'avais répondu: aucune. Gardez-vous une image forte de votre père et de votre mère? J'avais répondu: nébuleuse. Vous jugez-vous comme un bon fils (ou fille)? Je n'ai jamais été un fils. Dans les études que vous avez entreprises, cherchez-vous à conserver l'estime de vos parents et à vous conformer à votre milieu social? Pas d'études. Pas de parents. Pas de milieu social», *ibid.*, p. 140.

<sup>52</sup> Patrick MODIANO, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, «Le Grand livre du mois», 2007, p. 76.

les camps et la maison familiale. Ainsi, la protagoniste «livrée à [soi]-même, sans aucun recours» se retrouve seule dans la banquette. Peu après, le fourgon s'arrête sur le trottoir et elle désire «qu'il reste toute la nuit en faction devant l'immeuble, toute la nuit et les nuits suivantes, comme une sentinelle, ou plutôt comme un ange qui veillerait sur [elle]». <sup>53</sup>

Si, avant *Dora Bruder*, la mère ne tenait que des petits rôles, elle revient également dans *Nos débuts dans la vie*. Au cours de la pièce théâtrale, Jean et son amie, Dominique (qui est le vrai nom de la femme de Patrick Modiano dans la réalité), sont en proie à des récriminations et des demandes d'argent d'Elvire et de Caveux, transfigurations de Louisa Colpeyn et de son compagnon Jean Cau (préfacer du premier livre de l'auteur, secrétaire de Sartre et homme politiquement très à droite). Cette mère comédienne, à jamais enfouie dans le monde des tournages, est ici paradoxalement celle qui poursuit son fils pour des questions d'argent et fait du chantage sur une affection qu'elle ne lui a jamais montrée. Si Modiano dépeint cette théâtrale par la répétition des scènes de maltraitance et de désaffection, il s'agit ici de renverser, encore une fois, les «rôles» de la tragédie de famille, revenant au «script» <sup>54</sup> du panier à salade. Ainsi le protagoniste dit à Dominique: «Ils feront du scandale [...] Ils veulent que tu joues le rôle de la mauvaise femme, moi celui du bon jeune homme, et eux le rôle des parents respectables. Il faudra appeler la police secours et on se retrouvera avec ces deux malheureux au commissariat». <sup>55</sup>

On voit alors comment, dans les textes cités, <sup>56</sup> la même scène tourne autour des quelques détails constitutifs, avec de petites variations. Si ces «imprécisions» jouent sur un effet de ressemblance «véridique», imitant les défaillances naturelles de la mémoire, le souvenir traumatique cherche à s'estomper par la répétition, sans que le fils puisse trouver du sens au comportement des parents. Toutes ses questions, directes ou indirectes, demeurent finalement sans réponse. Le ressassement de la scène du panier à salade contribue à constituer, à l'aide d'autres motifs thématiques et stylistique-formels caractéristiques de l'écriture de Modiano, une structure circulaire, établissant une continuité entre les différents romans. Cet effet de résonance donne l'impression qu'à chaque fois la narration reprend là où elle s'était arrêtée, l'éternel retour du même condamnant les récits modianesques à l'inachèvement. Toutefois, si l'écrivain revient sur une même image, à l'exemple de celle du panier à salade, elle se réécrit toujours par une logique interne et un rythme propres, voire par différents degrés de distanciation, de précision et même d'«affectivité».

L'image du panier à salade et celle du dépôt sont les figures clé d'une dynamique de secouement et de concrétion friable des souvenirs, voire d'une mémoire identitaire problématique, à la fois au niveau individuel et collectif. Au niveau collectif, le fourgon cellulaire, secouant ses prisonniers sur la route défoncée de Drancy, correspond bien au spectre des années noires qui ont bouleversé les générations de l'après-Auschwitz sur des chemins sillonnés par les traumatismes. Cet «objet désuet dans l'imaginaire littéraire», <sup>57</sup> qui revient sans cesse dans les textes de Modiano, témoigne finalement d'une époque comprise dans sa contingence néfaste: il rappelle, avec sa seule présence et en dehors de tout jugement, la vulnérabilité de l'être humain, ses errances et ses erreurs. Au niveau individuel, d'un roman à l'autre, Modiano cherche surtout à appréhender la figure d'un

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>54</sup> Carla KILLANDER CARIBONI, «Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque», art. cit.

<sup>55</sup> Patrick MODIANO, *Nos débuts dans la vie: théâtre*, Paris, Gallimard, 2017, p. 41.

<sup>56</sup> Dans *Chevreuse* (Paris, Gallimard, 2022), les spectres du passé familial conduisent le protagoniste directement dans sa maison d'enfance, rue du Docteur-Kurzenne. L'ambiance est toujours celle des années noires et des contrôles de police (cf. par exemple p. 104), même si la scène du panier à salade n'est jamais explicitement évoquée. Au contraire, dans l'épilogue d'*Encre sympathique*, Paris, Gallimard, 2019, le protagoniste Jean Eyben se souvient de ses trajets en «car» avec Noëlle Lefebvre: assis à côté d'elle («côte à côte»), sur une «banquette de fond» (la place normalement occupée par le père), le narrateur observe pensif: «on n'oublie jamais les passagers de ces cars d'été et d'hiver que l'on prenait en d'autres temps. Et si l'on croyait les avoir oubliés, il suffisait de se retrouver un jour avec eux, côte à côte, et d'observer leur visage de profil pour se rappeler», *ivi*, p. 137. Comme nous l'avons vu, la scène du panier à salade est assez récurrente dans l'univers modianesque. Avec cet article nous entendons intégrer les études déjà existantes sur le sujet (cf. *supra*, note 26) sans aucune prétention d'exhaustivité.

<sup>57</sup> Francesco ORLANDO, *Les objets désuets de la littérature*, op. cit.

père qui se soustrait continûment, en augmentant et en diminuant la focalisation autour d'une série de détails qui deviennent foyers de l'identité fragmentaire de ce dernier. Pourtant, la plurivocité de noms dont Albert Modiano se sert pour se cacher est une fois de plus une forme d'usurpation de son identité: il ne laissa pas de patronyme en héritage mais une multiplicité de pseudonymes, si bien qu'en l'appelant «Monsieur», dans *Un pedigree*, le fils refuse de le reconnaître en tant que père.<sup>58</sup> D'ailleurs, couper les ponts avec la famille, comme Dominique le fait dans *Nos débuts dans la vie*,<sup>59</sup> ne suffit pas pour guérir des blessures du passé, pour vivre sereins et «penser à l'avenir». Ce qui demeure à jamais problématique chez Modiano c'est le «signifiant [...] paternel, le sens de son nom»,<sup>60</sup> «l'unité symbolique»<sup>61</sup> que le mot père représente. De l'identité paternelle, ou même de son usurpation, découlent la possibilité et la difficulté de dire «je» pour le jeune fils. Le père, qui traditionnellement devrait ordonner le chaos et transmettre le sens de l'avenir, devient, au contraire, l'emblème de la fracture, de la cicatrice, rappelant pour toujours la limite qui a été franchie, dans toute expérience humaine, collective ou individuelle, pendant la Seconde Guerre mondiale. L'héritage du père n'est pas un héritage absent, mais un héritage ambigu, voire de désagrégation, de soustraction, de fuite, à la fois de son identité juive et de ses responsabilités, face à sa famille et à l'Histoire. La déposition du fils dans un panier à salade équivaut, pour le père, à s'en libérer de manière définitive, la dénégation fonctionnant comme un testament d'abandon, ayant été faite auprès d'une instance compétente – la police, qui intervient dans la dispute –. En lui refusant sa protection, Albert Modiano se déclare en cessation de propriété envers le fils dont il devrait s'occuper, il se soustrait à son rôle de père, comme il se soustrait de toute identité historique reconnaissable.

D'ailleurs, chez le fils, le dépôt assume symboliquement une signification de sens contraire. Sans que la douleur prenne voix, l'écriture porte la marque d'un résidu de transmission qui se dépose, après décantation, au fond liquide de l'identité de Modiano: la mémoire paternelle se sédimente, résiste à l'érosion définitive et devient une mémoire à garder, puis à restituer. L'écriture, elle-même érodée, évoque les sonorités aigres-douces d'un lent mouvement d'usure. Elle reproduit le travail du temps sans s'épuiser, mais en renouvelant, au contraire, ses questions, ses doutes, ses remords. Enfin, le panier à salade et le dépôt sont les images par lesquelles Modiano ressasse son lien avec l'Histoire, avec ses origines juives et avec son père: d'une part le secouement, le remuement, voire la «compulsion à répétition»; de l'autre le sédiment, le «presque rien» qui résiste au refoulement libérateur qui permettrait de tourner la page, de tout oublier. Ainsi, dans «la concurrence entre ces deux tendances inverses et alternantes», qui «relance[nt] indéfiniment la dynamique du ressassement»,<sup>62</sup> se joue, à la fois, le secret de toute une vie et d'une esthétique littéraire. Car il est finalement impossible de «faire passer au sas ce passé qui ne passe pas».<sup>63</sup>

[ITA]

Le immagini del *panier à salade* (la camionetta della polizia utilizzata per le retate degli «indesiderabili») e del *dépôt* (Drancy, metonimicamente inteso come luogo di prigionia, prima di raggiungere Auschwitz) servono a Modiano per ricostruire il suo legame con la Storia, con le sue origini ebraiche e con il padre. Il furgone inanimato, «oggetto desueto nell'immaginario letterario» (F. ORLANDO), incarna in molti testi dell'autore il «ritorno del represso» (ID.): minacciosamente parcheggiato sul marciapiede *ad perpetuam rei memoriam*, esso rievoca le violenze degli anni neri, scatenando un'onda d'urto che investe e ossessiona le epoche successive. Questa immagine, continuamente interrogata e riscritta da Modiano, a partire dalla fuga paterna del 1942, si accompagna quasi sempre a quella del *dépôt*: luogo di coercizione e di dolore, prodromo della morte cui Albert è miracolosamente scampato, Drancy (così come Compiègne o

<sup>58</sup> Patrick MODIANO, *Un pedigree*, op. cit., p. 119, «j'ai reçu ta lettre du 4 août adressée non à ton père mais à “cher Monsieur” dans lequel il faut bien que je me reconnaisse».

<sup>59</sup> Patrick MODIANO, *Nos débuts dans la vie*, op. cit., 2017.

<sup>60</sup> Claude BURGELIN, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Belval, Circé, 1996, p. 172.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>62</sup> Éric BENOIT, «Sas (la parole en exil)» dans É. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron, I. Poulin, *Écritures du ressassement*, op. cit., p. 28.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 29.

Pithiviers, solo per citare i campi di transito della Francia settentrionale) conserva ancora la memoria di quell'Uomo «indistruttibile» perché «infinitamente distrutto» (M. BLANCHOT). Quel «quasi nulla», relegato ai margini della società, lasciato «in deposito» per poi essere mandato a morte, si fa sedimento che resiste ancora, strenuamente, all'oblio. Sulle figure del *panier à salade* e del *dépôt* si riscrivono, allo stesso tempo, il rapporto tra un padre e un figlio, sulle ceneri della Seconda Guerra mondiale, e il segreto di un'estetica letteraria.

**Parole chiave:** Modiano, ressassement, Shoah, Occupazione, *panier à salade*, *dépôt*

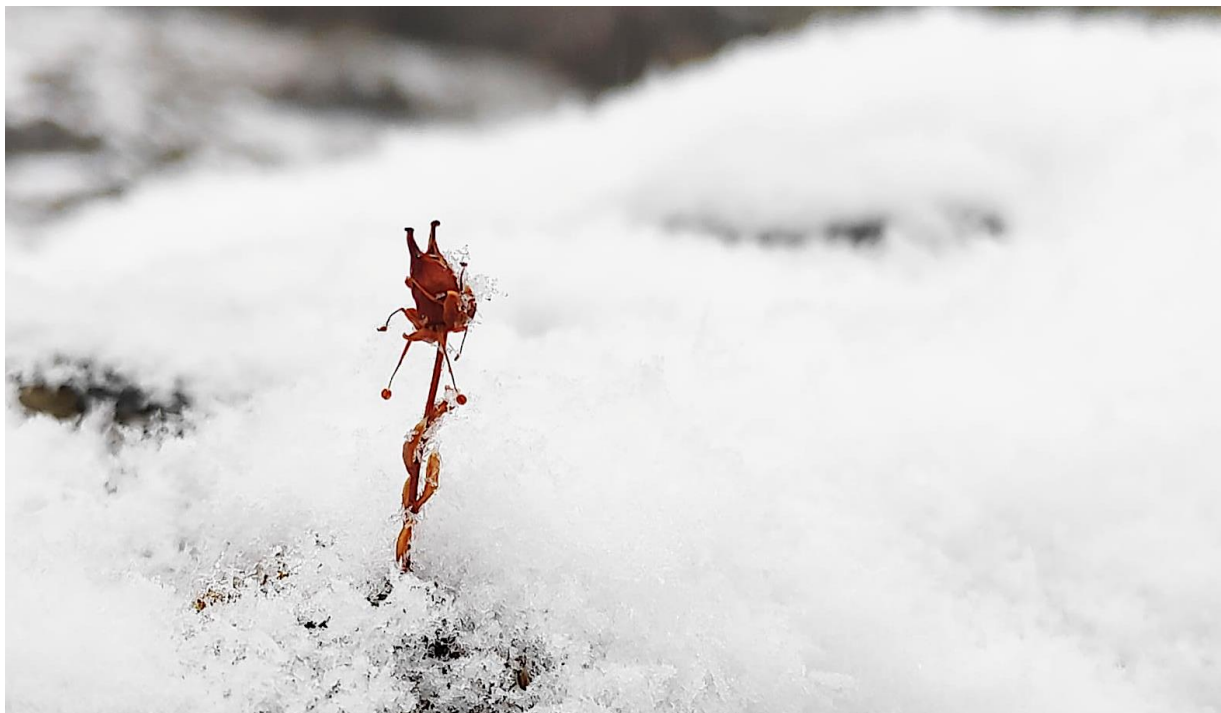
[EN]

The images of the *panier à salade* (the Occupation police van) and of the *dépôt* (Drancy, metonymically understood as a place of imprisonment, before reaching Auschwitz) are used by Modiano to reconstruct his connection with History, with his Jewish origins and with his father. The inanimate van, «obsolete object in the literary imagination» (F. ORLANDO), embodies the «return of the repressed» (ID.) in many of the author's texts: threateningly parked on the sidewalk *ad perpetuam rei memoriam*, it recalls the violence of the Occupation, unleashing a shock wave that invests and haunts subsequent eras. This image, continually questioned and rewritten by Modiano, starting from the paternal flight in 1942, is almost always accompanied by the image of the *dépôt*: Drancy (as well as Compiègne or Pithiviers, just to mention the transit camps of northern France) was a place of coercion and pain, a harbinger of death from which Albert miraculously escaped. It still retains the memory of that Man, «indestructible» because «infinitely destroyed» (M. BLANCHOT). That «almost nothing», relegated to the margins of society, left «in storage» and then sent to death, becomes a resistance to oblivion. Finally, the constantly rewritten figures of the *panier à salade* and the *dépôt*, symbolize, at the same time, the difficult relationship between a father and his son, on the ashes of the Second World War, and the secret of a literary aesthetic.

**Keywords:** Modiano, Rewriting, Shoah, Occupation, *Panier à salade*, *Dépôt*

## LA SHOAH EN HÉRITAGE OU COMMENT Y PENSER SANS CESSER: LA «PLACE» DE LA PHOTOGRAPHIE

Margareth AMATULLI



Les parties qui composent le titre de la présente étude situent ma réflexion sur deux versants: le premier – «la Shoah en héritage» – interroge la dimension temporelle de la post-mémoire ou, plus généralement, de la génération d'après dans sa forme la plus étendue; le second – «comment y penser sans cesse» – insiste sur les modalités de représentation de l'événement ou de ses conséquences en se focalisant sur le rôle de la photographie dans les textes post-mémoriels.

Le titre annonce donc une réflexion sur les formes d'héritage de la Shoah et de ses manifestations dans le temps. Il s'agit d'une question plutôt vaste, conjuguant éthique et esthétique, comme en témoignent les nombreux textes qui, ces dernières années, sont apparus sur la scène littéraire française pour décliner, sinon réinventer, les formes contemporaines du littéraire, en les adaptant aux besoins de l'expression d'une histoire traumatique et, en particulier, de la construction identitaire du sujet marqué par un événement violent. Dans ces textes, la recherche incessante de la formule juste se poursuit à travers l'interrogation permanente sur la représentabilité de ce qui a été vécu ou hérité de manière traumatique.

Au moment où disparaissent peu à peu les témoins directs, c'est précisément la recherche de la forme la plus appropriée qui guide l'acte remémoratif de la génération d'après, en proposant le plus souvent de véritables *topoi* thématiques et structurels. La variété de processus structuraux utilisés – de l'utilisation du fragment à la pratique de la citation, de la forme du montage de textes à la structure en spirales – s'exprime à l'intérieur des formes littéraires de la contemporanéité qui, comme l'écrit Elena Quaglia, «sont propices à accueillir les questionnements de toute une génération d'après, juive et non».<sup>1</sup> Autofiction, récit et roman autobiographique, récit et roman de

---

<sup>1</sup> Elena QUAGLIA, *Comment se dire juif après la Shoah? Les enjeux identitaires d'une écriture heuristique: Perec, Modiano, Wajsbrot et Weitzmann*, «Tsafon», 70, automne 2015 – hiver 2016, p. 54.

filiation, roman d'archive, fiction de témoignage liés à l'évocation d'un passé mémoriel marqué par la Shoah, contribuent donc à cette « éthique de la restitution » qui, pour Dominique Viart, est un des procédés par lesquels l'histoire s'inscrit dans l'écriture.<sup>2</sup> Il s'agit en général de formes hybrides, comme le montre l'appellation récurrente dans cette production, et apparemment contradictoire, de «fiction de témoignage». La notion d'hybride occupe d'ailleurs une place privilégiée dans les productions culturelles d'aujourd'hui, qui interrogent et remettent en question la délimitation des genres littéraires et des codes sémiotiques.

C'est à l'intérieur de ce cadre esthétique spécifique, celui de l'hybridité des codes sémiotiques, que s'inscrit ma réflexion sur les formes du travail mémoriel. Je délimiterai donc mon champ d'analyse à des textes contenant deux codes sémiotiques différents: le texte et la photographie. L'objectif est celui de réfléchir, à l'aide d'un corpus sélectionné, sur la modalité de transaction entre texte et image et sur la fonction de l'image photographique dans l'élaboration de la mémoire et la reconstruction du vécu.<sup>3</sup> Je montrerai comment la place de la photographie dans les textes ouvre une réflexion sur la place du sujet dans le monde.

## L'image qui remplace la mémoire

Marianne Hirsch a bien mis en évidence l'importance des photographies dans les textes post-mémoriels.<sup>4</sup> En l'absence du témoin, l'image remplace la mémoire directe et contribue à la construction identitaire du sujet marqué par l'Histoire. Au sein de cette catégorie de textes tissant des rapports étroits avec l'image, il convient de distinguer les images évoquées *in absentia* et les images reproduites dans les œuvres. Nombreux sont en effet les textes qui évoquent des images photographiques,<sup>5</sup> quand ce n'est pas la découverte fortuite d'une photographie qui incite le narrateur à rechercher le passé de ses ancêtres, constituant une véritable stratégie narrative.<sup>6</sup> Dans les exemples mentionnés, nous sommes en présence d'images iconiquement absentes du texte et remplacées par des *ekphrasis* qui décrivent ce que nous ne sommes pas autorisés à voir. Ce sont des textes qui, même s'ils appartiennent la catégorie plus large de la «photolittérature», restent dans la sphère d'une textualité monomédiale.

La catégorie des phototextes, en revanche, rassemble des œuvres où les images évoquées sont reproduites matériellement dans le corps du volume. Répondant à des besoins de nature diverse, elles suscitent chez le lecteur un type de regard particulier. À mon avis, cette catégorie de textes doit faire l'objet d'une réflexion spécifique illustrée non seulement par les travaux de Marianne Hirsch, mais aussi par les recherches sur la phototextualité, qui analysent la rhétorique du regard et, en particulier, le dialogue établi entre le verbal et le visuel.<sup>7</sup> D'un texte à l'autre, le

---

<sup>2</sup> Cfr. Dominique VIART, *Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature*, in *Écritures contemporaines 10: Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, sous la direction de D. Viart, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, pp. 11-39.

<sup>3</sup> Cette réflexion s'inscrit dans un projet de recherche personnel actuellement en cours, qui vise à répertorier et analyser les textes mémoriels qui entretiennent un rapport étroit avec l'image.

<sup>4</sup> Voir Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997; ID., *Images rescapées: les photographies de l'Holocauste et le travail de post-mémoire*, en ligne, URL: <http://www.auschwitz.be/images/expertises/hirsch.pdf>, consulté le 5 novembre 2022.

<sup>5</sup> Je cite à titre d'exemple: Georges PEREC, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975; Marianne RUBINSTEIN, *Tous le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Paris, Verticales, 2002; Nathalie SKOWRONEK, *Max, en apparence*, Paris, Arléa, 2013. La photographie n'étant pas la seule forme d'image convoquée dans les textes post-mémoriels, on pourrait parler en général d'*iconotexte*. Pourtant, dans cette étude je vais me concentrer sur l'image photographique à l'aide d'un corpus de textes choisis.

<sup>6</sup> Voir par exemple Fabrice HUMBERT, *L'Origine de la violence*, Paris; New York, Le Passage, 2009.

<sup>7</sup> À l'intérieur de la vaste bibliographie des études françaises sur le sujet, je me limite à mentionner ici: Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980; *Photolittérature*, sous la direction de M. Caraion et J.-P. Montier, Montricher, Fondation Jan Michalski, 2016; *Livres de photographies et de mots*, sous la direction de D.

nombre d'images reproduites varie, tout comme leur mise en pages. La photo de couverture elle-même, un des ingrédients de la «rhétorique des *parerga*»,<sup>8</sup> peut être tout aussi significative, au-delà des besoins éditoriaux qui peuvent en influencer le choix.

Dans cette catégorie d'œuvres,<sup>9</sup> j'ai sélectionné un corpus de quatre textes bimédiaux à vocation autobiographique, signés par quatre écrivains qui n'ont pas vécu directement la tragédie de la Shoah, mais qui en sont, chacun d'une manière singulière, les héritiers. Dans leurs textes, ces auteurs ont utilisé la photographie pour assembler – je n'ose pas dire reconstituer – les fragments d'une histoire, personnelle et collective, dans l'espoir de recoudre ainsi une mémoire familiale et sociale.

Dans l'ordre de publication, il s'agit de: *Reliques* (2005) d'Henri Raczymow; *C'est maintenant du passé* (2009) de Marianne Rubinstein; *Y penser sans cesse* (2011) de Marie NDiaye (à qui j'emprunte en partie le titre de mon intervention); *Sur la scène intérieure* (2013) de Marcel Cohen.<sup>10</sup> Ces quatre textes, caractérisés par leur dispositif phototextuel, appartiennent chacun à une génération post-mémorielle différente.

Contemporain de Georges Perec, Marcel Cohen est un enfant survivant et, en même temps, un enfant caché. Il est ce qu'Annelies Schulte Nordholt nomme un «témoin absent»<sup>11</sup> ou, par procuration, un témoin-absent-victime. Mais il fut aussi le «témoin présent» de l'arrestation de sa famille. Un dimanche d'août 1943, alors qu'il avait cinq ans, sa mère demanda à leur bonne, Annette, d'emmener en promenade le petit Marcel, qui dérangeait les adultes en jouant du piano à sa façon. À leur retour, le concierge de l'immeuble les enjoignit de s'éloigner. Depuis le trottoir d'en face, ils assistèrent, impuissants, à l'arrestation de la famille, tandis que la mère de Marcel leur faisait signe de rester à distance.

Henri Raczymow est un enfant de survivant et, en raison de son histoire familiale, il est ce qu'on appelle un «enfant de remplacement» ou un «enfant réparateur»:<sup>12</sup> il porte en effet le prénom de son oncle maternel, déporté cinq ans avant sa naissance, ce qui lui valut l'affection exclusive de sa grand-mère, qui l'aima comme son fils disparu.

Marianne Rubinstein est la fille d'un enfant caché, un orphelin dont les parents furent déportés et assassinés. Elle appartient donc à la troisième génération.

---

Méaux, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009; *Littérature et Photographie*, sous la direction de J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, Ph. Ortel, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2008.

<sup>8</sup> Michele Cometa distingue la rhétorique du regard, la rhétorique du layout et la rhétorique des *parerga*. Voir Michele COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, sous la direction de M. Cometa et R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115. Pour une analyse de l'iconographie photographique en position paratextuelle, voir Jean-Pierre MONTIER, *La notion de seuil photographique, Seuils/Paratexts, trente ans après*, «Interférences littéraires/Littéraire interferences», 23, 2019, pp. 103-127, en ligne, URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1024/874>, consulté le 3 novembre 2022.

<sup>9</sup> Rappelons, entre autres: Frédéric BRUN, *Perla*, Paris, Stock, 2007; Colombe SCHNECK, *La réparation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2012; Élie BUZYN, *J'avais 15 ans. Vivre, survivre, revivre*, Paris, Alisio, 2019; et les textes de Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003; ID., *Écorces*, Paris, Minuit, 2011; ID., *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015; ID., *Éparges*, Paris, Minuit, 2020.

<sup>10</sup> Henri RACZYMOW, *Reliques*, Paris, Gallimard, 2005; Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, Paris, Gallimard, 2009; Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, Talence, L'arbre vengeur, 2011; Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure. Faits*, Paris, Gallimard, 2013.

Pour une analyse approfondie du dispositif photo-textuel dans les textes de Henri Raczymow et de Marie NDiaye, je renvoie à Margareth AMATULLI, *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2020, pp. 53-85 et pp. 119-153, étude dont je présente ici une version synthétique et mise à jour.

<sup>11</sup> «(...) témoin parce qu'il était là, parce qu'il a été le contemporain des événements, mais absent parce qu'il les a vécus enfant, hors d'état de les comprendre, et loin de l'épicentre des camps»: Annelies SCHULTE NORDHOLT, *Perec, Modiano, Raczymow: La génération d'après et la Mémoire de la shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 60.

<sup>12</sup> Cf. Orlow POZNANSKI, *The replacement child a saga of unresolved parental grief*, «The Journal of pediatrics», 1972, 81, 6, pp. 1190-3.

Marie NDiaye, par contre, n'est liée à la Shoah que par une «mémoire distale»,<sup>13</sup> mais résidant à Berlin depuis plus de dix ans, elle en prend en charge l'héritage culturel.

De ces quatre auteurs, trois ont perdu au moins un membre de leur famille – ses parents pour Marcel Cohen, son oncle maternel pour Henri Raczymow, ses grands-parents pour Marianne Rubinstein – et avec eux toute une mémoire juive. Pour exprimer leur post-mémoire, qu'elle soit familiale ou «affiliative», selon la distinction établie par Marianne Hirsch, tous recourent à l'image.

À travers les livres sélectionnés, je voudrais mettre en évidence la diversité des regards portés sur une vie affectée par la Shoah. Il s'agit d'analyser la dynamique de la mémoire et le rôle de l'écriture à l'aide de l'image directement convoquée dans les textes, sans que le modèle que je propose soit paradigmatique d'une représentation de soi fondée sur la relation de distance ou de proximité avec l'événement traumatique.

Il s'agit en effet de voix personnelles, de pertes et de souffrances d'intensité différente, auxquelles, du reste, ne correspond pas nécessairement un pathos proportionnel à la proximité de l'événement et à la marque qu'il a laissée sur le vécu des quatre auteurs. Quoi de plus éloigné du pathos que l'écriture de Marcel Cohen, le plus proche d'une histoire qui lui a enlevé sa famille, et quoi de plus mélancolique que le texte de Marie NDiaye, qui n'a aucun lien direct avec cette tragédie!

Je limiterai mes réflexions au rôle des photographies reproduites dans les quatre livres, que je présenterai non pas dans l'ordre chronologique de leur publication, mais en suivant la distance générationnelle qui sépare chaque auteur de l'événement traumatique. Ce qui m'amène à inverser complètement la succession et à commencer par le dernier texte publié, celui de Marcel Cohen, l'écrivain le plus directement impliqué dans l'événement et celui qui mit le plus de temps à se décider à raconter: une période de latence indispensable à l'expression de soi.

Ce qui réunit surtout les deux premiers auteurs dont je parlerai, Marcel Cohen et Henri Raczymow, c'est précisément cette distance temporelle qui sépare l'écriture de leurs phototextes autobiographiques du début de leur carrière littéraire. Tous deux écrivent ces œuvres longtemps différées alors qu'ils ont derrière eux une abondante production: une trentaine d'ouvrages comprenant romans, essais et articles pour Henri Raczymow, dont le premier roman remonte à l'année 1973;<sup>14</sup> un nombre tout aussi important de textes pour Marcel Cohen, dont la production s'identifie notamment à la série des *Faits*, inaugurée en 2002<sup>15</sup> et dans le sillage de laquelle s'inscrit *Sur la scène intérieure*, sous-titrée précisément *Faits*. Il fallut du temps aux deux écrivains pour «trouver une forme pour l'informer»,<sup>16</sup> pour déceler la formule juste qui puisse aider la recherche mnésique et son récit, sans réussir, par conséquent, à combler les lacunes d'une «mémoire trouée»,<sup>17</sup> mais en contribuant à les montrer. Dans les deux textes, la reconstitution d'instantanés de vie de soi et des autres, qui ne peuvent se raconter qu'à travers des fragments, fait appel à la photographie, par excellence instantanée.

---

<sup>13</sup> Selon le chercheur canadien Pierre Ouellet nous sommes entrés «dans l'âge de la mémoire distale, qui “fonctionne à distance et se déploie loin du foyer qui l'a déclenchée”... dans la *dis-tantia*, que la langue latine définit comme l'acte de “se tenir” (*stare*) dans la séparation, la dispersion, l'éloignement (*dis-*)»: Pierre OUELLET, *Du témoignage à l'âge de fiction*, in *Des témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de L. Jurgenson, A. Prstojevic, Paris, Pétra, 2012, p. 220.

<sup>14</sup> Henri RACZYMOW, *La Saisie*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>15</sup> Marcel COHEN, *Faits. Lecture courante à l'usage des grands débutants*, Paris, Gallimard, 2002; ID., *Faits, II*, Paris, Gallimard, 2007; ID., *Faits, III. Suite et fin*, Paris, Gallimard, 2010.

<sup>16</sup> Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure*, op. cit., p. 10.

<sup>17</sup> Voir Henri RACZYMOW, *La mémoire trouée*, «Pardès», 3, 1986, pp. 177-183.

## L'autel des morts de Marcel Cohen

Publié dans la collection «L'un et l'autre» chez Gallimard, *Sur la scène intérieure* est composé – je dirais même rythmé – de huit chapitres, dont chacun est consacré aux membres de la famille de l'auteur, tous victimes de la déportation. Chaque chapitre est précédé d'une photo (deux dans un cas seulement) de la personne auquel il est consacré ou, dans le cas de la sœur dont il n'existe aucun portrait, d'un objet qui lui appartenait. Le texte se termine par une autre série de photos de divers objets déjà mentionnés dans les pages précédentes et contenus dans une section particulière, intitulée «Documents». Il ne s'agit pas de simples objets, mais de présences métonymiques de ceux qui les ont utilisés. Aucune légende, cependant, n'intervient pour nommer ou décrire les objets. Marcel Cohen les annonce comme des «documents»: la vie de ceux qui les ont utilisés y est inscrite, et comme documents, ils contiennent et surtout attestent une existence personnelle.

Les photographies de ces objets<sup>18</sup> sont présentées dans une section distincte afin de souligner leur valeur et de leur conférer une certaine sacralité, renforcée par le silence de la parole. L'auteur a déjà parlé de ces objets dans les pages précédentes, en les inscrivant dans des coordonnées spatio-temporelles précises, et à la fin du texte il les présente individuellement au lecteur, dans toute leur visibilité, en faisant appel à sa mémoire intratextuelle.

«Je sais bien que les objets familiers sont synonymes d'aveuglement: nous ne le regardons plus et ils ne disent que la force de l'habitude»,<sup>19</sup> écrit l'auteur en parlant du coquetier qui appartenait à sa mère et qui figure sur la couverture du livre: habité par «la crainte de le voir disparaître»,<sup>20</sup> Cohen y est particulièrement attaché.

Le texte tout entier est donc inspiré par la peur de voir les membres de sa famille disparaître à jamais «de la scène», et devient un véritable «acte de regard» qui déclenche cette dynamique, annoncée par le titre, entre extériorité et intériorité. Ce qui est surprenant, c'est que le regard est en réalité dirigé non pas tellement vers les photographies reproduites, qui interagissent rarement d'une manière directe avec l'écriture, mais plutôt vers les photographies absentes et évoquées au moyen d'*ekphrasis* détaillées (dans le premier chapitre, il y en a même six, présentées comme une liste et minutieusement décrites). L'auteur examine à la loupe ces images retrouvées, à la recherche du moindre indice qui pourrait servir à reconstituer l'existence du sujet représenté et, indirectement, son propre passé.

Ce qui est rendu visible, ce n'est pas tellement la vie de l'auteur, mais plutôt celle de ceux à qui chaque chapitre est consacré: les membres de sa famille déjà rendus visibles par les images qui ouvrent chaque chapitre. La biographie des membres de sa famille se substitue en grande partie à l'autobiographie de l'auteur, laquelle émerge laborieusement à travers des souvenirs personnels épars, mais ne représente pas l'objectif principal de l'écriture. Le vécu personnel affleure par bribes, et jamais au premier plan. On le retrouve dans les textes composés en italique, où le caractère incliné vers la droite contribue à l'iconicité de cette œuvre qui, comme l'explique l'auteur dans une note, «distingue les souvenirs d'enfance, reproduits, aussi fidèlement que possible, comme autant de petites anamnèses, de ce que l'adulte a pu apprendre au fil des confidences, des rencontres, des années».<sup>21</sup>

Le texte en italique alterne de manière non prévisible avec le texte plus long, composé en romain, qui rapporte les souvenirs des autres ou décrit les photographies retrouvées. Les deux caractères d'imprimerie sont juxtaposés dans un texte qui ne devient jamais «tissu». Les souvenirs

---

<sup>18</sup> Sur la valeur des objets chez les écrivains de la post-mémoire, voir Carmelina IMBROSCIO, *Post-mémoire et identité. Les représentations du traumatisme par la «mise en scène» des objets*, «Revue italienne d'études françaises», 1, 2011, en ligne, URL: <http://journals.openedition.org/rief/968>, consulté le 3 novembre 2022.

<sup>19</sup> Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 15.

d'enfance sont typographiquement tenus à distance des récits des autres, dans une séparation qui permet à l'auteur de garder pour lui ce qui est supportable dans le souvenir et, en même temps, de maintenir une distance rassurante par rapport à ce qui est raconté par les autres: symptôme d'une dissociation entre le passé et le présent, entre un souvenir traumatique et un souvenir narratif.

De plus, le souvenir personnel, reproduit en italique, n'est jamais directement douloureux et semble avoir déjà été soumis au filtre et à la censure de la mémoire afin d'être rendu tolérable. Ce qui intéresse Marcel Cohen, en effet, ce sont les «faits», comme l'indique le sous-titre du livre. Toute charge émotionnelle est exclue, toute tentative de pitié et d'émotion est bannie; l'authenticité de l'événement douloureux n'est pas tolérable. À ce propos par exemple, l'auteur raconte en détail l'épisode de la femme qui, en pleurant bruyamment, gêne l'assistance d'une commémoration publique,<sup>22</sup> épisode symptomatique de la pudeur qu'il veut préserver ou, peut-être, de l'impossibilité d'exprimer sa douleur.

Du reste, l'introduction nous avait prévenus: c'est un livre où «le centre serait à la périphérie».<sup>23</sup> Intolérable, le centre ne peut pas être restitué dans toute sa souffrance. Ce n'est pas par hasard si l'événement central de l'existence de l'auteur subit un déplacement: le livre ne s'ouvre pas sur l'événement traumatique, c'est-à-dire la scène de la séparation. Celle-ci n'est pas racontée dans le premier chapitre consacré à la mère, mais bien à celui qui fait le portrait du grand-père. L'auteur raconte le rôle joué par ce grand-père dans la vie d'Annette, la gouvernante qui l'a ensuite sauvé et à qui il donnerait l'occasion d'étudier et de se bâtir un avenir en la sauvant d'un destin de misère. L'accent mis sur le destin de la gouvernante est aussi une façon de garder à distance la douleur de l'enfant séparé de ses parents. Annette est vue comme Moïse qui, sauvé des eaux et élevé par le pharaon, sauve à son tour le peuple juif. Sauvée par le grand-père, la gouvernante sera celle qui sauvera l'enfant juif. Ainsi, plutôt que de raconter l'arrestation de sa mère et de sa sœur, Marcel Cohen raconte son salut (comme la sortie d'Égypte dans la Bible).

Quel effet produisent ces photographies qui accompagnent le texte, si la mémoire la plus émotive du narrateur ne semble pas dictée par le regard, mais par un autre sens, le parfum?<sup>24</sup>

La mise en pages peut être révélatrice à cet égard. La photographie est en effet précédée d'une inscription qui occupe toute la page sans l'envahir et qui indique pour chaque membre de la famille: nom, prénom, date de naissance et, en l'absence du lieu et de la date de décès, le numéro et la date du convoi de déportation. La formule ressemble à une véritable inscription funéraire qui, chaque fois, pour chaque membre de la famille, précède la photographie placée au verso de la page, comme pour ne pas contrevenir, en insérant l'image directement sous l'inscription, à la tradition des cimetières juifs qui interdit l'utilisation de photographies sur les pierres tombales. On pourrait donc considérer ce texte comme un tombeau, une sorte de cénotaphe où le corps jamais retrouvé des membres de la famille est remplacé par le corps de l'écriture, qui nous restitue leurs vies. Mais si nous pensons au cimetière comme un lieu d'élaboration du deuil nous sommes loin de la logique funéraire, et le texte se présente plutôt comme un sanctuaire, ou un mémorial: lieu de mémoire et, en particulier, tentative d'immortaliser une présence plutôt que d'élaborer une absence. Les photographies reproduites partagent parfois avec celles qui sont simplement évoquées, la fonction d'objets transitionnels vers le souvenir, mais plutôt que des traces, elles constituent des preuves d'existence de ces personnages «congelés» que l'auteur tente presque de faire exister, de réanimer, d'exhumer au lieu de les enterrer paisiblement.

Le livre apparaît ainsi comme une scène sur laquelle défilent les acteurs, des êtres «lazaréens» qui reviennent à la vie, ou comme une sorte de chapelle votive, strictement réservée à la

---

<sup>22</sup> Il s'agit d'une cérémonie avec le dévoilement d'une plaque à la mémoire des jeunes mères et des nourrissons internés à l'hôpital Rothschild où la mère de l'auteur avait été hospitalisée avec Monique, sa fille de trois mois. Pendant la cérémonie, une femme en sanglot semble être de trop; voir *ivi*, pp. 46-55.

<sup>23</sup> Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure*, op. cit., p. 7.

<sup>24</sup> Le véritable *punctum* de ce texte n'est pas visuel, mais olfactif. Pour ce qui concerne l'importance du parfum dans *La scène intérieure*, je signale l'étude de Martine BOYER-WEINMANN, *Odeurs entêtantes, orgues à parfum et osmothèque intime*, in *Lire Marcel Cohen*, sous la direction de J. Majorel & M.-J. Zenetti, Paris, Hermann, 2020, pp. 107-121.

famille. Cette chapelle fait aussitôt penser à l'autel des morts ou plus encore à la chambre verte de François Truffaut<sup>25</sup> et à son sanctuaire photographique. «Pour moi, écrit Marcel Cohen, l'écrivain est celui qui montre du doigt. Montrer du doigt, c'est un travail de photographe, finalement».<sup>26</sup> Les photos reproduites sont ici un véritable «geste de désignation».

## Les reliques d'Henri Raczymow

Si le dispositif médiatique de Marcel Cohen organise le récit de la mémoire, celui d'Henri Raczymow balise avant tout l'itinéraire de la mémoire et pas seulement sa mise en scène. Les photographies, comme les objets de Marcel Cohen, sont ici de véritables reliques, ainsi que l'annonce le titre, mais leur fonction n'est pas seulement la médiation du souvenir, car elles sont là aussi pour révéler le mécanisme de la mémoire, une mémoire souvent possible dans son débrayage et dans sa traduisibilité narrative grâce à l'image. Dix-huit photographies de famille et onze reproductions de documents divers (des cartes postales, des lettres, la couverture d'une revue, une affiche, une nécrologie) se succèdent dans l'ordre chronologique, entre 1939 et 1998, et balisent l'écriture des vingt-trois chapitres de *Reliques*.

La rhétorique de la mise en page est plutôt conventionnelle: sur la page de gauche, une reproduction en noir et blanc – parfois deux – ouvre chaque chapitre, créant ainsi un bloc compact. Toutefois, cette rigueur n'épuise pas la disposition des images qui, parfois, s'intègrent au récit en le visualisant. Outre l'image d'ouverture, le premier chapitre (mais ce n'est pas le seul) contient deux inserts visuels – dont l'un est suivi par le texte, tandis que l'autre occupe toute la page – qui interrompent le *continuum* verbal, obligeant l'œil à recomposer le fil de la lecture.

Des photos de groupe, des photos de couple, des photos d'identité, des images de lieux, souvent marquées par l'usure du temps, sont le point de départ d'un discours qui part généralement de l'image sans s'épuiser dans sa description, et qui y fait explicitement référence dans le corps du texte fréquemment à travers des déictiques.

L'image peut avoir une simple valeur illustrative: le texte contient alors une *ekphrasis* détaillée, qui permet au lecteur de visualiser ce qu'il a lu. L'image peut aussi constituer une illustration métonymique: faute de posséder un portrait d'un de ses amis, par exemple, l'écrivain utilise une photo des lieux qui lui sont associés. Ainsi, l'image d'une affiche de cinéma, reproduite sur la couverture d'une revue, est-elle l'occasion d'évoquer un amour d'enfance.

Rares, cependant, sont les cas où la dynamique informationnelle entre photo et texte se limite à la valeur dénotative du second. L'*ekphrasis* possède souvent un fort pouvoir de dynamisation, et pas seulement de dénotation et d'intégration:<sup>27</sup> à partir d'une photographie partent différents parcours de mémoire et se met en mouvement une pensée rhizomatique, capable d'établir des connexions productives dans plusieurs directions.

L'image reproduite dans le texte opère comme un levier de la mémoire que le lecteur peut suivre dans tout son itinéraire. Le texte poursuit à l'infini un processus mnésique continuellement affiché par l'auteur, qui ne cesse jamais de l'analyser, car «voir une photographie, c'est donc regarder ce qu'elle montre et penser à ce qu'elle cache».<sup>28</sup>

L'hybridité des codes sémiotiques participe à l'hybridation narrative de l'œuvre qui fait intervenir plusieurs genres textuels: l'autobiographie et le témoignage, comme le montrent la

---

<sup>25</sup> François TRUFFAUT, *La chambre verte*, 1978.

<sup>26</sup> *Écrire les Faits, l'aventure de la non-fiction. Entretien avec Marcel Cohen*, texte établi par P. Fari et N. G. Lambrichs à partir de la conversation avec Marcel Cohen, «La Cause du Désir», 87, 2014/2, p. 68.

<sup>27</sup> À propos des différents usages de l'*ekphrasis*, voir Michele COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 92 et Véronique MONTEMONT, *Dites voir (sur l'ekphrasis) in Littérature et Photographie*, sous la direction de J.-P. Montier et alii, op. cit., pp. 457-472.

<sup>28</sup> Laurent JENNY, *La brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*, Paris, Mimésis, 2019, p. 63.

première et la dernière image du livre. Dans le premier chapitre de *Reliques*, les photographies contredisent la pratique habituelle qui consiste à inaugurer un récit, ou un album autobiographique, par l'image heureuse d'un nouveau-né entouré de sa famille. Le livre s'ouvre ici sur une photo de groupe datée de 1939, qui inscrit le destin de l'auteur dans une histoire collective: une histoire de mort, puisque le groupe est composé de Juifs qui seront fusillés par les Allemands. Les sujets représentés savent qu'ils doivent mourir, écrit l'auteur, projetant sur leurs visages cette ironie posthume dont parle Susan Sontag pour désigner la connaissance a posteriori que nous conférons aux images. Selon la logique de la post-mémoire, cette photo, «*retrospective witness by adoption*»,<sup>29</sup> montre une expérience que le sujet n'a pas vécue directement, mais qu'il aurait pu vivre comme membre d'une communauté et qui l'a dépourvu de son histoire.

De façon significative, le nom des dix personnes apparaît non seulement dans la légende inscrite dans l'image, mais aussi dans le texte lui-même, confirmant la volonté d'arracher les victimes de l'histoire à l'anonymat. La nécessité de nommer revient plusieurs fois dans le texte, comme un geste de présentification, de récupération du passé et d'inscription dans le présent.

Le point de départ du livre conserve donc le geste onomastique, cher à la forme autobiographique, «premier lien pour dire l'origine»,<sup>30</sup> même quand ce nom n'appartient pas à celui qui dit «je». L'image, qui institue, comme l'écrivait Roland Barthes, «une sorte de lien ombilical qui relie le corps de la chose photographiée à mon regard»,<sup>31</sup> témoigne ici d'une filiation avec l'histoire d'un peuple. Le dispositif photo-textuel, dans son articulation entre mort et vie, fait de cette photographie, parmi toutes les autres, la véritable photographie qui «pique», le *punctum* barthésien.

La dernière photographie du livre se situe également à l'intersection de la mémoire collective et de la mémoire personnelle. Il s'agit d'une photo de groupe, datée de 1998 et prise à l'occasion d'un colloque de Cerisy-la-Salle sur la mémoire de la Shoah: allusion à une mémoire au carré à transmettre à la postérité, qui invite à ne pas oublier et incite à transmettre la mémoire. De plus, l'image transforme la dimension matérielle de l'héritage (photos, documents) en une dimension immatérielle de la mémoire. La première et la dernière photographie insistent donc sur la transitivité du souvenir, le moment où il y a un passage intersubjectif de la mémoire: de la photographie reçue à titre privé qui ouvre le volume à la dimension collective de la dernière image, de la mémoire comme trace (lecture de la photo et des documents) à la mémoire comme événement, du sujet héritier au sujet dépositaire.

Aucune photographie, cependant, ne pourra rendre la totalité d'une existence frappée par l'absurdité de l'histoire: Henri Raczymow sait que l'image est parfois une trace frustrante, mais si elle ne peut combler entièrement les vides de la mémoire, elle peut réactiver des liens et témoigner d'une quête qui devient un objectif de vie.

## **La couverture en patchwork de Marianne Rubinstein**

Les recherches que Marianne Rubinstein mène sur sa propre famille, en ouvrant la boîte de fer bleu de son père et défiant son amnésie défensive, sont elles aussi un véritable objectif de vie. Nous ne sommes pas en présence d'une saga familiale, ni d'un roman ni non plus d'un conte de fées qui se serait bien terminé. Comme l'explique l'auteur, le titre du livre, *C'est maintenant du passé*, serait l'équivalent japonais du «il était une fois», qui est ici traduit littéralement pour mieux conserver le lien entre passé et présent.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> M. HIRSCH, *Surviving images*, op. cit., p. 10 (en italique dans le texte).

<sup>30</sup> V. MONTEMONT, *L'épreuve de l'épreuve in Paroles, langues et silence en héritage*, sous la direction de C. Andriot-Saillant, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 378.

<sup>31</sup> Roland BARTHES, op. cit., pp. 126-127.

<sup>32</sup> Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 37.

L'autrice qui dans *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*<sup>33</sup> avait conduit une (en)quête horizontale en recueillant, à travers des entretiens, les témoignages de la troisième génération post-mémorielle pour interroger le poids que la déportation a exercé sur la vie des survivants, mène ici une vaste (en)quête verticale qui la conduit dans des archives documentaires en France, Allemagne et Israël.

Les modalités du texte archéologique retrouvent dans *C'est maintenant du passé* les caractéristiques stylistiques du texte de filiation. En l'absence d'une mémoire transmise,<sup>34</sup> il s'agit d'entreprendre une enquête familiale et une enquête de terrain qui vise à reconstituer l'arbre généalogique de la famille paternelle, victime de la déportation (grands-parents, cousins et cousines, oncles et tantes) afin que l'écriture puisse élaborer une mise en lien de l'auteur avec sa famille. Il s'agit donc de 'conquérir' une mémoire.

Ici aussi, l'auteur se sert beaucoup plus de la photographie que ce que le nombre des images reproduites ne le laisse entendre. Quantité d'images sont en effet simplement évoquées dans le texte, qui en contient une quinzaine à peine. Le caractère hybride de l'œuvre est en outre renforcé par les multiples citations qui renvoient à des sources textuelles d'origines diverses.

La linéarité du texte est interrompue par quatorze photographies en noir et blanc de différentes tailles, insérées à la fin de certains chapitres. Il s'agit de documents concrets: la facture d'une pension, des lettres, des cartes postales, mais aussi des espaces de représentation physique des membres de la famille. On trouve ainsi: des photos du grand-père et de sa cousine, du père enfant, de la grand-mère, dont un fragment est isolé dans une sorte de vignette, sur la page contenant la photo de groupe originale. Enfin, le texte se termine par une photo particulière dont l'attribution n'est pas indiquée.

Les photos qui reproduisent des visages et des personnes, en groupe ou seules, sont la trace des absents: «D'eux, il ne reste que cette photo abîmée», écrit l'autrice.<sup>35</sup> La similitude des traits somatiques y confirme le lien généalogique. L'auteur observe ainsi les ressemblances physiques: entre son grand-père et la mère de celui-ci («même bouche fine, même nez fort et droit, même regard clair, même visage fier»)<sup>36</sup> entre son père et son oncle («l'oncle Dov est complètement à gauche et je reconnais, dans son visage, quelque chose de mon père»);<sup>37</sup> entre elle-même et sa grand-mère Regina, qui apparaît jeune sur une photo.<sup>38</sup> Cette dernière ressemblance est, comme l'affirme Simone Grossman, «d'ordre identitaire pour la petite-fille dont la judéité est mise en question par son ascendance maternelle non juive».<sup>39</sup>

La ressemblance, ainsi que l'héritage d'une propension,<sup>40</sup> atteste et renforce le lien biologique qui unit les membres de la famille. Un lien qui survit au destin néfaste et qui semble implicitement engager les intéressés à faire bon usage de cette ressemblance et de ce caractère héréditaire: «Nos visages reflètent-ils, à notre insu, les traits de ceux qui n'eurent pas le droit de vivre?»<sup>41</sup>

Les photographies, qui constituent donc des bribes concrètes du passé, sont les archives sur lesquelles se fonde la quête d'une histoire personnelle, toujours affichée dans son itinéraire. Il ne s'agit pas, comme chez Henri Raczymow, de l'itinéraire de sa propre mémoire, mais celui d'une recherche qui s'appuie sur la mémoire des autres et sur des documents retrouvés. Les photographies sont à la fois des sources et des preuves. Ce n'est pas un hasard, par exemple, qu'une lettre déjà transcrite dans le texte soit aussi reproduite, comme s'il fallait fournir une preuve supplémentaire de

<sup>33</sup> ID., *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Paris, éditions Verticales/Le Seuil, 2002.

<sup>34</sup> Voir Dominique VIART, *La gamme de mémoires*, «Mémoires en jeu», 5, décembre 2017, pp. 101-105.

<sup>35</sup> Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 138.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 107 et 109.

<sup>39</sup> Simone GROSSMAN, *La photographie, rituel de la post-mémoire*, «Textimage», Varia VI, automne 2018, en ligne, URL: [http://revue-textimage.com/16\\_varia\\_6/grossman1.html](http://revue-textimage.com/16_varia_6/grossman1.html), consulté le 5 novembre 2022.

<sup>40</sup> La photo de son grand-père lui restitue l'image d'une personne courtoise, une qualité qu'elle aime excessivement.

<sup>41</sup> Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 109.

son authenticité. La «réalité» de la photographie atteste, confirme et renforce la véridicité de la narration. Pas des reliques, donc, mais des traces et des documents, des pièces à conviction, des attestations et des preuves d'une recherche qui est décrite dans ses différentes étapes, dans ses incertitudes et dans ses découvertes.

Dans cette «mise en lien», le temps possède une valeur importante: le présent de l'enquête se superpose au passé retrouvé. Le premier document reproduit, par exemple, est une liste de courses de la pension Douche-Gay, retrouvée dans les affaires du grand-père. La narratrice-déetective a voulu démontrer l'existence de cette pension en retrouvant une carte postale de l'époque, reproduite dans le texte deux pages plus loin. Elle expose donc les étapes de sa recherche, la superposition entre le passé et le présent, l'évolution de ceux qui décident de se lancer dans une véritable quête d'identité, contrairement à son père, prisonnier du passé et de ses souvenirs d'enfance: «T'ai-je dit que j'ai été voir l'appartement de mes parents? C'est une erreur. Depuis, j'essaie d'effacer cette image. Il faut éviter les superpositions, rester avec ses souvenirs».<sup>42</sup>

Contrairement à ce qui se passe chez Marcel Cohen et Henri Raczymow, les photographies de Marianne Rubinstein n'animent pas son texte de manière programmée. Il arrive souvent, en effet, que l'image ne soit pas reproduite exactement à l'endroit où le texte en parle: elle apparaît parfois à la page suivante, de sorte qu'une circulation s'établit entre les corps, les visages, l'écriture et la lecture. La mise en pages interroge ainsi la dynamique gestuelle du lecteur, qui avance et recule dans le texte pour recomposer la proximité et le lien entre les mots et les images.

Est-ce un hasard si l'auteure cite en italique le préambule de *L'Empire des signes* de Roland Barthes, texte hybride de mots et d'images?

*Le texte ne «commente» pas les images. Les images n'«illustrent» pas le texte: chacune a été pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori; texte et image, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.*<sup>43</sup>

À la chapelle votive de Marcel Cohen, au reliquaire d'Henri Raczymow, s'ajoutent donc la 'couverture en patchwork' de Marianne Rubinstein: à l'aide des images, l'écrivaine rassemble les morceaux épars d'un «passé qui ne passe pas».<sup>44</sup>

## **Le je(u) de projection de Marie NDiaye**

C'est ce même «passé qui ne passe pas» qui hante la mémoire de Marie NDiaye, comme en témoigne le texte *Y penser sans cesse*, au titre explicite. Ce livre au format de carte postale contient un encart de huit photographies, reproduites sur autant de pages, qui divise, ou plutôt réunit, les deux parties du texte: la première écrite en français; la seconde dans sa traduction allemande. L'ouvrage est le fruit d'un dispositif multimodal et d'un projet polymorphe où l'hybridité est portée jusqu'en ses plus extrêmes conséquences: un texte destiné à être lu à voix haute; une musique et des photographies à mettre en scène sous le titre *Die Dichte*, «la densité», «l'épaisseur»; un court métrage, une pièce radiophonique bilingue diffusée en Allemagne, une «feuille numérique».

Je me contenterai d'interroger le rapport entre le texte et l'image dans l'ouvrage imprimé, en partant de l'inconfort que ce rapport produit chez le lecteur dès le moment où la synergie entre l'iconique et le verbal n'est pas immédiatement évidente. Les photographies du livre sont toutes

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 116 [en italique dans le texte].

<sup>44</sup> «[...] je sais maintenant que j'ai une "couverture à moi", mêlant ensemble présent et passé. Un patchwork "c'est maintenant du passé"», *Ivi*, p. 154.

prises à Berlin depuis un train en marche: elles révèlent la présence de voyageurs et immortalisent leur reflet sur les vitres où se reflète également le paysage.

En l'absence d'*ekphrasis* organisant explicitement le dispositif photo-textuel ou de références déictiques aux photos, le texte qui s'inspire de ces images indistinctes constitue un dialogue tout aussi nébuleux entre une mère et son fils, qui ont émigré depuis peu dans la capitale allemande et qui vivent dans une maison ayant abrité autrefois une famille déportée.

Même si les photos ne portent aucune trace de la Shoah, l'association entre Berlin et la S-Bahn renvoie par métonymie au rapport entre l'Allemagne et les trains de déportation. La narratrice s'en sert pour introduire un nouvel itinéraire diégétique centré sur la mémoire et sur la Shoah. Le souvenir de la déportation est ici réveillé par les questions du fils, qui interroge sa mère sur son identité, sur le lieu où ils vivent, sur leur droit à occuper cette «maison jaune» au numéro 18 de la Spielhagenstraße, autrefois habitée par un enfant déporté avec toute sa famille.

Deux temps se superposent donc dans l'espace du texte: la journée très chaude du 6 août 2008, au cours de laquelle se déroule le dialogue entre la mère et le fils; et une autre journée de l'été 1943, au cours de laquelle la famille juive allemande Wellenstein, composée du père, de la mère et du petit Franz, est déportée. Les trois pierres d'achoppement de la mère et du fils dans le passage obligé de leur parcours vers leur maison est ce qui réunit le passé et présent. L'écriture du texte, rédigé et lu d'une traite, presque sans aucune ponctuation, s'ouvre et se déroule autour de la question posée par le fils à sa mère sur son identité et sur la maison qu'ils occupent.<sup>45</sup> Ces questions sont suscitées par la présence fantomatique de Franz Wellenstein, qui habite encore l'appartement: il frappe à la fenêtre de la chambre qui était la sienne autrefois, il s'incarne dans le grand platane aux feuilles suppliantes et semble surtout «posséder» l'âme du jeune Français en quête de réponses.

L'âme errante qui tourmente le garçon est dotée d'attributs fantomatiques et s'incarne dans un enfant aux jambes «sèches et poussiéreuses»<sup>46</sup> comme le platane. Ces caractéristiques sont rappelées plusieurs fois: «les membres menus, les jambes cendreuse, les bras graciles», «membres verts et grêles».<sup>47</sup> Dans l'imagination du lecteur, la description évoque les corps squelettiques des enfants déportés, dont le sort est rappelé par l'adjectif «cendreuse». Comme l'écrit Dominique Rabaté, le spectre, intermédiaire entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, «c'est quand quelque chose d'amoindri persiste à se manifester et à faire signe, à apparaître de façon intermittente».<sup>48</sup>

Plutôt qu'un spectre, je serais tentée d'y voir un *dibbouk* qui hante la mémoire de l'enfant français à qui il demande l'asile. Mais à la différence du *dibbouk*, il ne restera pas prisonnier de son corps, mais contribuera au processus de réélaboration d'une mémoire traumatique à laquelle il donnera enfin la parole.

D'abord sceptique et perplexe devant les questions de son fils, la mère l'encourage à donner asile à l'autre de lui-même, à l'intégrer dans sa propre subjectivité, à l'accueillir.

Ce n'est qu'ainsi, après avoir été écouté et accueilli, que l'intrus se confondra avec le «fantasmaphore»,<sup>49</sup> dans une sorte d'unité duelle avec laquelle l'enfant semble se réconcilier, comme le montre la proposition finale: «Mon enfant me regarde et me dit/entrons dans la cour

---

<sup>45</sup> «Mon enfant me regarde et me dit/Je ne sais rien de toi qui es-tu/(..)/(..)/(..)/je ne sais rien de toi dit mon enfant/sinon que tu m'aimes est-ce suffisant/(..)/ qui es-tu et qui suis-je moi/(..)/(..)/(..)/(..)/(..)/je ne sais rien et toi qui es-tu» (Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, op. cit., pp. 7-8). «chez qui habitons» (*ivi*, p. 14) «chez qui dormons-nous chez qui réjouissons-nous» (*ivi*, p. 15); «chez qui rions-nous oh nous gémissons parfois aussi/ mais enfin chez qui sommes-nous» (*ibid.*).

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 25 et p. 26.

<sup>48</sup> Dominique RABATÉ, *Impuissance et rémanence de la disparition: le spectre*, in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporain*, sous la direction de J. Fortin et J.-B. Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 247.

<sup>49</sup> Marie-Ange Depierre désigne avec ce terme celui qui héberge le fantôme; Voir Marie-Ange DEPIERRE, *Paroles fantomatique et cryptes textuelles*, Seyssel, Éditions Champs Vallon, 1993, pp. 9-10.

fraîche, allons entendre ce qui se chuchote là-bas/et à ceux qui nous interpellent tâchons de répondre/dans la langue de leurs jeunes années».<sup>50</sup>

Le lent processus d'accueil de l'autre, à qui donner enfin la parole, se reflète dans une véritable «hospitalité langagière»,<sup>51</sup> qui est expérimentée dans l'écriture à travers l'introduction de mots allemands dans le tissu linguistique français. Le fils utilise en effet des expressions allemandes avec la même facilité qu'en français, devenant une sorte de ventriloque de l'autre: «Mon enfant m'a regardé et m'a dit/Gehen wir nach Haus/ne sait-il plus rentrer à la maison dans notre langue d'autrefois».<sup>52</sup>

Le texte français conserve les expressions allemandes sans aucune traduction, de même que sa version allemande maintient, dans la mesure du possible, les expressions françaises. Cette hybridation linguistique, pacifique et progressive, trouve peu à peu sa place dans la fougue répétitive du discours. Au début, les mots allemands constituent des pierres d'achoppement (*Stolpersteine*) dans le flux du discours en français, mais à la fin du texte, ils se fondent dans la langue en l'hybridant. Les deux langues en viennent ainsi à constituer un seul corps, de même que les deux jeunes identités cohabitent dans un seul corps et que les paysages et les visages des photographies se mélangent dans un seul miroir. De façon progressive, l'étrangeté s'installe donc pacifiquement au cœur du sujet qui devient lui-même, tout comme un train, un espace hybride en mouvement permanent. Comme l'indique Kristeva, «l'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt».<sup>53</sup>

Les instantanées de *Y penser sans cesse* évoquent le mouvement du train, mais l'interaction entre texte et photographie ne réside pas tant dans le contenu<sup>54</sup> que dans la rhétorique des images, dans le renvoi constant de l'image de soi, de l'autre et de ce qui nous entoure, dans ce jeu infini de projections qui habite toute image, une et multiple à la fois. De plus, de même que les photographies se dotent d'une certaine sérialité à travers un processus de répétition et de variation, l'écriture semble s'enchevêtrer sur elle-même en mimant le processus de réitération.

Ce mécanisme de reprise et de variation constitue la structure même du texte écrit qui procède par migrations d'énoncés. Il s'agit de modules visuels qui évoluent en réalité sous la fausse apparence du même: tout en se répétant dans le texte, ils bénéficient en réalité de l'ajout de l'une ou l'autre petite variation d'attribut ou d'extension de la proposition.<sup>55</sup> La dynamique du ressassement met l'écriture en mouvement concourant à la transposition littéraire du mouvement du train. Il semble que les mots et les phrases avancent à tâtons en quête d'un espace, d'une *place*, d'un lieu d'accueil dans l'espace de l'écriture, à l'image d'une mémoire tourmentée qui demande à s'exprimer et à sortir à l'air libre, à sortir de l'*impasse*, ou plutôt de l'*implace*, du discours.

Ainsi se réduit la distance, apparemment infranchissable, entre cette œuvre et les précédentes: ici aussi, la photographie, qui semblaient n'avoir aucun rapport avec le texte, ouvre la voie au témoignage pour ceux qui ont voulu et qui ont su saisir cette occasion et lui faire une place dans leur écriture.

---

<sup>50</sup> Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, op. cit., pp. 45-46.

<sup>51</sup> Comme l'affirme Paul Ricœur, en parlant de «hospitalité langagière» à propos de la traduction, «le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger»: Paul RICŒUR, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 20.

<sup>52</sup> Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, op. cit., pp. 45-46.

<sup>53</sup> Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 18.

<sup>54</sup> Une des photos évoque l'architecture nazie par le biais de l'aéroport de Tempelhof avec sa tour de radar.

<sup>55</sup> À titre d'exemple: «le front pâle» des enfants qui jouent devient quelques lignes après «le front clair» (Marie NDIAYE, *Y penser sans cesse*, op. cit., p. 10 et 11); les mères allemandes, qui «ont des bras de marbre et des fronts de calcaire et l'œil/pointilleux», deviennent des femmes au «front lisse marbre discret tours sereines» (*ivi*, p. 31) ou «une tour de pierre lisse et tendre» (*ivi*, p. 32).

## Une question de place

Dans la variété des interactions entre texte et image, et à travers la lecture des œuvres proposées, il me semble que ce qui se dégage surtout c'est d'abord la nécessité de la photographie comme réponse à l'insuffisance du langage en vue de, comme l'indique Rubinstein, «appréhender quelques choses auquel les mots seuls ne donnent pas accès, de plus enfoui que le langage, d'inaccessible à la pensée».<sup>56</sup> L'image devient aussi une sorte de contrainte de la production du texte, une contrainte qui pousse et oblige à parler de soi, comme chez Marcel Cohen et Henri Raczymow, à faire parler les images de la Shoah comme dans le cas de Marie NDiaye. Placées au début de chaque chapitre, intercalées dans le discours de manière directement illustrative ou non, rassemblées en bloc à l'intérieur du texte: leur position implique des regards différents de la part du lecteur.

Il me semble cependant que la place accordée à la photographie interroge aussi, plus généralement, le rôle de l'écriture et que la question tourne précisément autour de cette notion de «place», dans la mesure où il s'agit en premier lieu, pour les quatre auteurs, de faire de la «place» aux absents dans la vie et dans l'écriture.

La lecture de ces œuvres converge vers un objectif que la photographie contribue à atteindre, non seulement sur le plan narratif mais aussi sur le plan existentiel, et qui coïncide avec la Shoah «en héritage et en partage», mais en particulier avec cette notion même de «place».

La Shoah en héritage, comme événement personnel ou culturel, se fait de la «place» à travers le dispositif photo-textuel pour répondre à des besoins semblables et différents: le besoin de «faire de la place» aux disparus, éprouvé par celui qui a survécu «à leur place» (Marcel Cohen); le besoin de «faire de la place» aux noms des invisibles, éprouvé par celui qui porte le prénom d'un oncle déporté (Henri Raczymow); le besoin de «faire de la place» aux absents pour «se faire de la place» dans la généalogie familiale, éprouvé par celle qui trouve seulement dans l'écriture l'espace idéal pour conjurer l'angoisse (Marianne Rubinstein); enfin, la Shoah en héritage et en partage trouve sa place d'une façon inédite dans un texte qui met en scène la question d'une identité personnelle et qui «fait de la place» aux autres sous la plume d'une auteure, Marie NDiaye, résidant en Allemagne, qui entend assumer l'histoire de son pays d'accueil pour mieux «rester sur place».

[ITA]

In un'epoca in cui i testimoni diretti dell'Olocausto stanno progressivamente scomparendo, la ricerca della forma più appropriata guida l'atto commemorativo della generazione post-memoriale. La varietà dei processi strutturali utilizzati si esprime all'interno delle forme letterarie della contemporaneità tra le quali l'ibridazione dei codici semiotici svolge un ruolo privilegiato. È in questo specifico quadro estetico che si iscrive la mia riflessione sulle forme del lavoro memoriale, a partire da quattro opere (*Reliques* di Henri Raczymow; *C'est maintenant du passé* di Marianne Rubinstein; *Y penser sans cesse* di Marie NDiaye e *Sur la scène intérieure* di Marcel Cohen) che contengono due diversi codici semiotici: scrittura e fotografia. L'obiettivo è riflettere sul dispositivo fototestuale, sull'articolazione tra testo e immagine, nonché sulla funzione dell'immagine fotografica nell'elaborazione della memoria e nella ricostruzione del vissuto. Mostrerò come il ruolo della fotografia in questi testi contribuisce alla ricerca sul «posto» del soggetto nel mondo.

**Parole chiave:** Fototesto, post-memoria, Raczymow, Rubinstein, Cohen

[EN]

As the direct witnesses gradually disappear, the search for the most appropriate form guides the guides the commemorative act of the next generation. The variety of structural processes used is expressed within the contemporary literary forms, among which the hybridity of semiotic codes occupies a privileged place. It is within this specific aesthetic framework that my reflection on the forms of memory work is inscribed, based on four works (*Reliques* by Henri Raczymow; *C'est maintenant du passé* by Marianne Rubinstein; *Y penser sans cesse* by Marie

---

<sup>56</sup> Marianne RUBINSTEIN, *C'est maintenant du passé*, op. cit., p. 116.

NDiaye and *Sur la scène intérieure* by Marcel Cohen) containing two different semiotic codes: text and photography. The aim is to reflect on the phototextual device and on the function of the photographic image in the elaboration of memory and the reconstruction of life experience. I will show how the place of photography in texts opens up a reflection on the place of the subject in the world.

**Keywords:** Phototext, Post-memory, Raczymow, Rubinstein, Cohen

## UNA LOQUACE RETICENZA. RAYMOND FEDERMAN TRA MEMORIA E INVENZIONE

Fabio LIBASCI



Federman è uno di quegli scrittori dalla vita straordinaria; nato due volte, secondo Zaccuri: una prima volta «il 15 maggio 1928 a Montrouge, alla periferia di Parigi, in una famiglia ebrea dalle scarsissime disponibilità economiche»<sup>1</sup> e una seconda volta il 29 maggio 1942 quando il Regime di Vichy dispose che tutti gli ebrei francesi portassero sugli indumenti la stella gialla. A queste due nascite potremmo subito farne seguire una terza, che non smetterà di raccontare e interrogare: nella notte tra il 16 e il 17 luglio 1942, durante la retata del “Vel’ d’Hiv”,<sup>2</sup> solo la prontezza d’animo della madre di Raymond fece sì che non finisse anche lui tra i prigionieri; la madre, infatti, lo aveva spinto nello sgabuzzino della casa intimandogli di stare zitto, *Chut!*

La vita, la nuova vita di Federman, ha origine in quella notte, dopo quella parola. Dietro la porta che lo teneva al riparo si stava consumando la tragedia: «caché dans un placard, il entendit les policiers embarquer ses parents et ses sœurs vers les camps dont aucun ne revint. Il avait 13 ans».<sup>3</sup> Federman, come ci racconta Gasparini e come molti anni dopo racconterà egli stesso, trova rifugio nella zona libera, passa il resto della guerra in una fattoria e torna a Parigi solo alla fine del conflitto. Infine, nel 1947, emigra negli Stati Uniti dove pratica diversi mestieri prima di diventare professore universitario e specialista di Beckett. Per molti anni Federman sarà soltanto questo: un professore e un critico letterario. Solo agli inizi degli anni Settanta comincerà in inglese a raccontare alcuni episodi

<sup>1</sup> Alessandro ZACCURI, *Prefazione*, in Raymond FEDERMAN, *A tutti gli interessati*, Torino, Einaudi, 2021, p. V.

<sup>2</sup> cfr. Michel WINOCK, *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, pp. 240-243.

<sup>3</sup> Philippe GASPARINI, *Autofiction*, Paris, Seuil, 2008, p. 146.

di questa vita straordinaria,<sup>4</sup> senza mai raccontare l'evento, quella notte del luglio 1942. È solo verso la fine degli anni Settanta che Federman intraprende la scrittura di quella notte con *La voix dans le débarras*.

*La vox dans le débarras* è un testo bilingue, scritto prima nella versione inglese e solo dopo in francese; un testo unico anche nella sua veste tipografica: i testi, infatti, sono disposti diversamente sulla pagina. Interrogato sulle due versioni, Federman dirà: «il est important de lire les deux versions, car, contrairement à ce qu'une lecture rapide pourrait faire croire, elles ne coïncident pas».<sup>5</sup>

Se la versione inglese è una narrazione fatta nello spazio delle regole della grammatica e dell'ortografia, la versione francese è un lungo monologo interiore, un delirio verbale, secondo lo stesso autore, e che però «racontait quand même ce qui s'était passé. En fait ça racontait trop».<sup>6</sup> Interrogato ancora sulle due versioni ammette che la versione in francese «demandait plus de mots».<sup>7</sup> Come se i due testi fossero il negativo e il positivo, le due parti di una fotografia profonda e impossibile da cogliere interamente. Il testo, uscito infine nel 1979, non ha molta fortuna: la Coda press fallisce subito dopo e per molti anni di questa opera bilingue non si avrà più memoria; poi nel 2002 viene pubblicato in Francia con una prefazione di Marc Avelot ed è a questo punto che Federman dichiara che «ce livre occupe un place centrale dans ma production [...]. Dans *La Voix* il y a des références directes ou indirectes à tout ce que j'avais déjà écrit et à ce que je n'avais pas encore écrit mais qu'il fallait que j'écrive, en anglais ou en français».<sup>8</sup> Diverse sono le parole-chiave che Federman evoca: il posto centrale, il cuore dell'opera, i libri che bisognava scrivere.

Non è semplice seguire l'unicità di questo racconto in due versioni, in due lingue; non è facile seguire la versione francese costituita da una sola lunga frase che resiste alla lettura e alla comprensione: «ça commence en bas les soldats appellent leurs noms le sien aussi federman mal fait le laisse pas s'échapper cette fois-ci sauver le gosse à tout prix».<sup>9</sup> Per Avelot la scrittura-limite, la sfida imposta dall'autore al suo lettore, è il tentativo di ricreare nel linguaggio il dolore e la rivolta di un bambino che vacilla come vacilla la scrittura di fronte all'irrappresentabile, all'indicibile: quali parole diranno l'indicibile? Quale scrittura di fronte al disastro, per citare Blanchot?<sup>10</sup> Quali punti sapranno fermare l'abisso di senso? Come può, infine, la scrittura classica, la scrittura dell'uomo civile raccontare l'orrore dell'inumano? E come farsi carico della testimonianza?

Queste domande assillano i sopravvissuti alla tragedia della Shoah, e sono mosse da un lato dal dovere della memoria e dall'altro dalla paura dell'oblio. Scrivere, sarebbe allora, «sauver de l'oubli, rendre la mort un peu moins vaine. La survie elle-même est souvent expliquée et justifiée par cette seule volonté d'honorer le testament de ceux qui ont péri».<sup>11</sup> La studiosa Wieviorka ci aiuta a ripensare questa presa di parola all'interno di quella che lei chiama l'era del testimone e della testimonianza come una forma di riparazione: «redonner un nom, un visage, une histoire à chacune des victimes de la mort de masse».<sup>12</sup>

Non sarà inutile ricordare che nel 1978 la messa in onda di *Holocaust*<sup>13</sup> scuote gli Americani e riaccende l'attenzione sulla Shoah e sul ruolo della testimonianza, della parola, della memoria. D'altra parte l'impatto della miniserie e dei primi racconti autobiografici suscitati dal film finiscono

---

<sup>4</sup> Cfr. Raymond FEDERMAN, *Double or nothing*, Chicago, The Swallow Press, 1971; ID., *Amer Eldorado*, Paris, Stock, 1974; ID., *Smiles on Washington Square*, Los Angeles, Sun and Moon Press, 1985; ID., *La Fourrure de ma tante Rachel*, Saulxures, Editions Circé, 1996.

<sup>5</sup> Raymond FEDERMAN, *La voix dans le débarras*, Paris, Les impressions nouvelles, 2002 [1979], p. 79.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>10</sup> Cfr. Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>11</sup> Annette WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, 2013 [1998], p. 133. Si veda anche, Alexandre GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017, pp. 85-89.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>13</sup> Miniserie televisiva statunitense diretta da M. J. Chomsky che racconta l'Olocausto a partire dalla storia di due famiglie di Berlino, una ebrea e una tedesca. La messa in onda su NBC nell'aprile 1978 riaccese il dibattito attorno all'Olocausto e alla sua rappresentazione in un momento in cui non veniva quasi mai trattato pubblicamente.

per costruire una griglia all'interno della quale una testimonianza può essere ricevuta. Nel testo di Federman, coevo, l'intento non è pedagogico, non principalmente; lo scopo è soprattutto quello di tradurre il trauma, tradurre il silenzio in parola e mettere alla prova quella parola nelle due lingue che ormai abita: scrivere, infine, la propria storia nella lingua materna ridotta al silenzio dopo l'ingiunzione di quel *Chut!* Quel silenzio deve essere tradotto in parola, quel dover dire in un potere, in un'invenzione, capace di dire pur se oscuramente quella notte della vita. Questo è tutto quello che si sforza di fare quella frase interminabile e oscura.

Nelle pagine de *La Voix dans le débarras* vi sono alcuni nodi problematici ancora difficilmente esprimibili e che ritroveremo ancora in *A tutti gli interessati* e infine in *Chut!*: la madre che si allontana, il silenzio, il buio, l'attesa, «j'attends dans le noir écoute en bas de l'escalier à quatre pattes»,<sup>14</sup> il corpo e la vita ridotti alle funzioni fisiologiche, all'animalità, «comme un animal tracqué je m'accroupis sur le journal déplié ici par honte en cabinet pour chier [...] maladroitement me tenant la quéquette avec deux doigts au loin pour ne pas pisser sur mes jambes».<sup>15</sup> E poi la fame, «mi-nu je suce mes morceaux de sucre»<sup>16</sup> e la curiosità del mondo esterno dopo una notte al buio «la curiosité me force à descendre doucement dans l'escalier mais je glisse sur la douzième marche».<sup>17</sup> Nella lunga frase che corre e corre nei ricordi afferrando e perdendo il senso continuamente, qualche sintagma affiora nella sua trasparenza: «ma survivance une erreur».<sup>18</sup>

Alla fine del suo testo, Federman si interroga su quella che Gasparini chiama *stratégie de défense*<sup>19</sup> sulla memoria. Lo scrittore la mette in dubbio; «croyant que la mémoire est toujours innocente reedit toujours la vérité»:<sup>20</sup> è veramente lui quel Raymond? E della memoria, ci si può fidare? «Toute mon aventure refaite en fausses versions inscrite dans un frauduleux récit présent-passé qui ne peut même-pas à peine approximer la condition de mon manque de voix»,<sup>21</sup> e ancora e soprattutto,

ainsi regarde-t-il vers les jours de mon errance à venir indiquant faiblement ce qui sera restauré par une mémoire tricheuse comment puis-je alors avancer dans ces déformations même si le présent se nourrit de l'avenir de ce revenant qui assume ici son identité véritable qui crie et décrie sa propre histoire coincé dans ses feuillets.<sup>22</sup>

Federman sembra resistere alla memoria, la maltratta e prova a non arrendersi, perché la *mémoire qui revient* fa di lui un *revenant*, lo consegna a quella storia, la sua, che aveva inteso dimenticare, mettere tra parentesi, a favore della fiction: «une faille existe entre l'actuel moi errant sans voix dans un paysage provisoire à deux langues et l'être virtuel que federman prétend faire parler dans ses paquets de tromperies».<sup>23</sup> È qui che però Federman capisce che «ses fictions ne peuvent plus rendre ici la réalité de mon passé».<sup>24</sup> C'è quasi una resa e un'indicazione di lavoro futuro: «accomplir sa survivance rendre l'absence présente voici l'heure d'être sérieux [...] fini de se dépenser en sourire qui rit du rire ma vérité redite refaite pour de bon en mots qui disent vérité du bout de doigts tremblants de raymond federman ici encore maintenant fin».<sup>25</sup>

Possiamo leggere questo passaggio ma forse tutta l'opera di Federman in almeno due modi; da un lato come un esempio di *critifiction*,<sup>26</sup> d'*autocritique* dove l'intrusione del commento

---

<sup>14</sup> Raymond FEDERMAN, *La voix*, op. cit., p. 34.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>19</sup> Philippe GASPARINI, op. cit., p. 147.

<sup>20</sup> Raymond FEDERMAN, *La Voix*, op. cit., p. 44.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>26</sup> Philippe GASPARINI, op. cit., p. 150.

autoriflessivo spezza il continuum della narrazione. In questo senso Federman è un rappresentante della scrittura sperimentale: il materiale autobiografico è continuamente disorientato da «l'ironie, l'auto-réflexion, les interventions de l'auteur, les digressions et les contradictions».<sup>27</sup> D'altra parte possiamo trovare già in quest'opera alcuni indizi di quel *retour au réel*<sup>28</sup> che si compirà soltanto alla fine. Se la sua opera sembra correre verso quel *retour au réel* non meno vera è la tensione che la attraversa e che sembra mettere in dubbio e minare. quell'approdo finale

Federman resiste al ruolo di testimone, di colui che rende l'assente presente e sembra che «il avance en crabe, par approximations, commentaires, provocations, conjonctures, retours en arrière, et semble ne se diriger vers aucun dénouement».<sup>29</sup> Federman resiste a quello che Wieviorka chiama *le devoir de mémoire*,<sup>30</sup> l'imperativo sociale della memoria: «le survivant se doit d'honorer un "devoir de mémoire" auquel il ne peut moralement se dérober»;<sup>31</sup> Agamben dirà che il superstite non può non ricordare,<sup>32</sup> non può non farsi soggetto di una desoggettivazione.<sup>33</sup> Federman sembra resistere a questi imperativi, ne ha quasi timore ma spesso il timore è l'altro termine per dire desiderio.

La storia di quella mattina, la scena primaria,<sup>34</sup> la sua storia, non è risolta ne *La voix dans le débarras* e nel 1990 la racconta ancora in *A tutti gli interessati*, uscito inizialmente in inglese. Come fa notare Zaccuri, *A tutti gli interessati* si apre con un atto di sospensione e reticenza, di difficoltà: «c'è uno scrittore che cerca di scrivere un romanzo ma non sa se ci riesce, e allora scrive una lettera a un altro scrittore, o a un editor, tentando di spiegargli come dovrebbe essere il romanzo che sta cercando di scrivere».<sup>35</sup> In questa trama fantasma, in questa duplicazione che è ricerca di sé «attraverso il rispecchiamento in qualcun altro»<sup>36</sup> ci sono tutti gli elementi cari allo scrittore: la difficoltà di riconoscersi in quel nome, la difficoltà della memoria nel cogliere il passato nella sua distanza, quella verità stretta in una loquace reticenza e poi il vuoto e l'assenza, la madre, l'eredità difficile da condividere, il senso di colpa per essere sopravvissuto: vivo al posto di un altro.<sup>37</sup>

Come nelle migliori opere del postmoderno,<sup>38</sup> Federman avanza a tentoni e ce lo racconta; sa bene che il problema non è la vicenda ma il tono, la forma, il come – il Federman scrittore preme sul testimone – «voglio scrivere qualcosa di semplice su due persone tormentate dal proprio passato e angosciate dall'attuale condizione della loro vita»,<sup>39</sup> ma da dove cominciare, si chiede qualche pagina dopo, e a chi dare la parola?

Bisogna divagare. Girarci attorno. improvvisare. Lasciare in bianco ciò che non si riesce a riempire. Offrire possibilità diverse. Deviare dai fatti, dal dove e dal quando, per poter raggiungere la verità. Perché questa ostinata necessità di attribuire alle storie un inizio, un centro e una fine precisi?<sup>40</sup>

Insomma, fare quel che la vita non fa, il racconto come una contro-vita<sup>41</sup> per riprendere il celebre titolo di un libro di Philip Roth, anche lui spesso consapevolmente in bilico tra fatti e finzione, vita e plot. Federman insiste: «bisognerebbe raccontare la terribile storia di Sarah e di suo cugino senza alcun riferimento di spazio e di tempo [...]. Bisognerebbe raccontarla così, con un'indifferenza

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 153.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>30</sup> Cfr. Annette WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 9.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>32</sup> Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 [1998], p. 24.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>34</sup> Cfr. Alessandro ZACCURI, op. cit., p. VII.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. XI.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. IX.

<sup>37</sup> Cfr. Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta*, op. cit., p. 87.

<sup>38</sup> Cfr. Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

<sup>39</sup> Raymond FEDERMAN, *A tutti gli interessati*, Torino, Einaudi, 2021, p. 66.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>41</sup> Cfr. Philip ROTH, *La contro-vita*, Torino, Einaudi, 2010 [1986].

assoluta per la precisione». <sup>42</sup> Questa storia ha già cominciato a raccontarla nelle prime pagine: «Sarah e il cugino sopravvissero, ma i loro genitori loro no, furono cancellati. Come i due fratelli di Sarah e le due sorelle del cugino. Tutti brutalmente eliminati...annientati. Soppresso il respiro, inceneriti i corpi dentro gigantesche fornaci. Di ciò esiste memoria», <sup>43</sup> quasi a voler dire inutile tornarci sopra, non è affar mio, non è il mio mestiere. Qualche pagina dopo chiarisce che «benché il fatto che Sarah e il cugino siano sopravvissuti allo sterminio finale rappresenti un elemento inevitabile del racconto, non è questo il tema principale. Eppure bisognerà tornarci sopra». <sup>44</sup> Ci ritorna due volte, la prima per raccontare il «caso», la sopravvivenza di Sarah, e la seconda volta la propria.

La mattina del 16 luglio [...] quando arrivò a casa trovò la vicina della porta accanto in vestaglia sul pianerottolo. La donna disse a Sarah che i suoi genitori e i suoi fratelli erano andati via con i soldati. Sarah non capì ciò che la donna stava dicendo, né le immense conseguenze di quanto era successo [...]. Perché non hanno aspettato?

Sua madre non l'aveva lasciata indietro per caso. Forse per un'oscura premonizione l'aveva mandata apposta a comprare il pane [...]. Ma perché lei e non i fratelli? O almeno uno di loro [...]. Quale istinto le dettò quel gesto?<sup>45</sup>

Ci metterò del tempo a capire che quella «dimenticanza» era il suo destino. Dall'altra parte della città il cugino di Sarah è chiuso dall'alba in uno sgabuzzino: «i soldati avvicinandosi chiamavano il loro nome e sua madre lo spinse dentro lo sgabuzzino in cima alle scale. Non disse nulla, mise solo un dito davanti alla bocca per intimargli di stare zitto, e chiuse la porta. Aveva gli occhi pieni di sonno e indossò soltanto i calzoncini con cui dormiva». <sup>46</sup> Il racconto di quel momento, di quella giornata viene ora organizzato in una sequenza di cinque frammenti: il gesto della madre, il giorno passato in silenzio mentre i vicini salgono a svaligiare la casa rimasta inoccupata, la zolletta di zucchero per sfamarsi, i bisogni arrotolati in una carta di giornale e infine a notte inoltrata l'uscita sul pianerottolo con indossò il cappotto del padre e le sue scarpe troppo grandi nelle mani. A quella sequenza ne fa seguito un'altra, riflessiva:

nel corso degli anni il cugino di Sarah ha fatto spesso ritorno dentro lo sgabuzzino e, nel buio di quell'antro, ha cercato di decifrare il significato del gesto di sua madre [...]. In che modo chiamare il giorno dello sgabuzzino. In che modo chiamare quel momento tremendo? O non si trattò piuttosto di una circostanza fortunata? Deve definirli una nascita? O una salvazione? O il principio di una lunga assenza da sé?<sup>47</sup>

Questi interrogativi non troveranno risposta; del resto nemmeno questa storia è riuscita mai a raccontarla davvero come ora fa per la prima volta qui e solo alla fine di questo libro che sembra però dover raccontare questa sequenza dalla prima pagina e non si decide a farlo. *A tutti gli interessati* è infatti il romanzo del difficile racconto, delle parole fantasma, della difficile eredità, della trama che si disfa, della storia che si disintegra quando la voce sembra cominciare a raccontare, del realismo impossibile. Restano solo frammenti della loro storia, <sup>48</sup> parole non adatte ma da trovare comunque per dire quella parte di storia. <sup>49</sup> Lungo tutto il libro corre la questione del cosa e del come raccontare: non i momenti che hanno cambiato le loro vite, non le conseguenze; forse raccontare la storia di un'assenza: l'assenza di dolore.

---

<sup>42</sup> Raymond FEDERMAN, *A tutti gli interessati*, op. cit., p. 83.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>48</sup> Cfr. *Ivi*, p. 103.

<sup>49</sup> Cfr. *Ivi*, p. 118.

I loro corpi non portano tracce di sofferenza, dal momento che sono sfuggiti al dolore fisico, alla fame, alla tortura. In un certo senso hanno sofferto di non soffrire abbastanza. La sofferenza di Sarah e del cugino non è mai stata adeguata, si è come disciolta nell'inconsapevolezza di soffrire. Questa è la ragione per cui il vuoto delle loro vite può essere riempito soltanto dai particolari di quel vuoto. Non è il dolore di un attimo, la sofferenza di un singolo momento che importa. È la memoria che si coltiva per tutta una vita. Per i cugini è la memoria di un'assenza e ne hanno fatto l'occasione di tutta una vita.<sup>50</sup>

La scrittura sarà questo: la memoria di un'assenza; il senso di una vita legato a quel momento, a quel vuoto, al dolore di essere sfuggiti alla morte, per caso e per fortuna – la fortuna di cui parla Gordon nel suo «*Sfacciata fortuna*». *La Shoah e il caso*<sup>51</sup> – una vita legata a una parola: orfani. Il narratore anonimo, il cugino di Sarah, si chiede: «è possibile pensare a se stessi come a degli orfani quando s'invecchia? Anche passati i cinquanta? Si continua a essere orfani anche quando si diventa più vecchi dei propri genitori, più vecchi di loro quando morirono? [...]. In quale momento della propria vita si smette di essere orfani?». <sup>52</sup> –

Anche questa domanda non trova risposta. Si potrebbe forse provare a dire che si smette di essere orfani quando si restituisce sulla pagina il dolore di quella parola. Federman però non sembra legare mai la scrittura all'estinzione della condizione di orfanità. E non lo fa nemmeno il suo l'alter-ego; a ben vedere egli non vorrebbe estinguere quel dolore, non ha inteso farlo mai: «so bene che non bisognerebbe mai voltarsi indietro, verso il rumore dal quale si proviene [...]. E, al tempo stesso, è la costante attrazione verso quel caos che dà loro la forza di andare avanti». <sup>53</sup> Il cugino di Sarah è uno scultore, forse lo è diventato per paura di divenire lui stesso una statua guardando continuamente quel passato, quel rumore. Ogni precauzione è però inutile «perché Sarah e il cugino sono stati condannati a vivere voltati all'indietro, condannati a fissare il grande abisso dell'assenza». <sup>54</sup> Proprio alla fine l'oscuro narratore ammette: «non possono sfuggire alla fatalità di quelle origini, possono soltanto cercare di conviverci». <sup>55</sup> Il dolore non può essere estinto né dimenticato: si può solo imparare a conviverci e raccontarlo trovando le parole più giuste, il titolo migliore: *Sarah e il cugino, Un libro fatto e disfatto, Una stagione di scomodità, Eterno abbandono*: «ma alla fine, messo di fronte al fatto che l'intera vicenda non troverà mai compimento e rimarrà per sempre allo stadio di frammenti epistolari che ti trovi di fronte, perché non dire semplicemente che è indirizzata, indecisa e informe com'è, *A tutti gli interessati*, e andare avanti così». <sup>56</sup>

Federman negli anni a seguire matura un nuovo bisogno di tornare a quella mattina, a quel silenzio e la terza versione di quella mattina di luglio sarà anche l'ultima. Federman pubblica *Chut!* in francese nel 2008, pochi mesi prima della morte. L'autore prende infine in carico la propria storia, riducendo al minimo l'autoriflessione, i tentennamenti, l'ironia, in quella che sembra la più classica delle autobiografie secondo la definizione proposta da Lejeune. <sup>57</sup> Fin dalla prima pagina emerge la lettura destinale, «il m'a fallu bien des années pour comprendre ce que ma mère voulait me dire avec ce chut. Elle voulait me dire: si tu ne dis rien. Si tu restes tranquille. Silencieux. Chut! Tu survivras». <sup>58</sup> Ad ogni domanda, anche la più difficile adesso trova risposta: «pourquoi moi? Ma mère savait que j'arriverais à survivre. Ma mère le savait» <sup>59</sup> e ancora, «quand ma mère m'a caché dans le cabinet de

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>51</sup> Cfr. Robert S. C. GORDON, «*Sfacciata fortuna*». *La Shoah e il caso*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 61-93.

<sup>52</sup> Raymond FEDERMAN, *A tutti*, op. cit., p. 101.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>57</sup> cfr. «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité», Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

<sup>58</sup> Raymond FEDERMAN, *Chut!*, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 9.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 10.

débarras elle m'a donné un excès de vie. Un supplément de vie». <sup>60</sup> Ed è a partire da questa certezza, da questa seconda nascita, che ricomincia a raccontare, che ritrova la lingua materna, che torna agli inizi. Sono almeno due le cose che vuol fare con questo libro: «plus de soixante ans plus tard, je vais remonter l'histoire de mon enfance», <sup>61</sup> e «revenir au début. Au début de mon aventure. Je voulais exorciser l'absence originelle de sens. Je voulais que ma vie soit l'inverse de la résignation et de l'acceptation». <sup>62</sup> Vuol provare a dare una forma a ciò che resta, riprendere in un unico ordito quei momenti dispersi negli altri libri «ça fait partie du tout. Du grand livre que je suis en train de finir. C'est la conclusion. Donc je peux me permettre de réinscrire certaines des petites histoires que j'ai déjà racontées». <sup>63</sup> Federman racconta ancora una volta quell'imperativo, quel Chut! «où s'arrête l'histoire de mes parents et des mes sœurs. C'est tout ce que je sais de leur histoire. Je ne sais rien de ce qui leur est arrivé après ça. Après le chut de ma mère. Sauf la fin. Oui, je sais la fin de leur histoire. Je sais qu'ils sont morts à Auschwitz. J'ai des documents qui le prouvent». <sup>64</sup>

A Federman non interessa quella storia, la certezza della loro morte, già scritta tante volte, egli vuole per l'ultima volta immergersi nella memoria, in ciò che solo lui può ricordare, nella storia che solo lui può raccontare, trascrivere e condividere; vorrebbe infine poter raccontare quello che nessuno sa. Ciò che è successo tra il loro arresto e la loro morte «personne ne le connaît. Personne ne peut la raconter. Même pas moi. Sauf avec des clichés. Avec des phrases toutes faites. Leur histoires a pris fin quand ils descendaient l'escalier. Dès ce moment, ils sont devenus une absence pour moi. Ils ont été rayés de l'Histoire: X-X-X-X. Mais mon histoire à moi je peux la raconter». <sup>65</sup> Cominciamo a capire come questa terza tappa si inserisce da un lato in quella che Alexandre Gefen chiama la *littérature thérapeutique*, intesa come un travail de réparation, <sup>66</sup> de réconciliation avec le réel <sup>67</sup> e dall'altro in una polemica mai dichiarata con gli storici di mestiere che mai potranno rendere giustizia di queste vite singolari, preziose e perdute per sempre se la letteratura non intervenisse a salvarle dall'oblio. Federman si inserirebbe insomma in questa letteratura autobiografica assai prolifica negli ultimi decenni dove raccontare è «essayer de faire sens de la vie pour que les événements n'aient pas été vécus pour rien» <sup>68</sup> e dove le «moi exposé et raconté ne trouve corps et justification que par le récit, que dans le récit, dispositif de mise en intrigue et de remise en ordre capable de réinventer les filiations par symbolisation et substitution» <sup>69</sup> e dove finalmente le vittime hanno una storia e un nome. Ha ragione Gefen quando dice che «la littérature affiche sa volonté de faire office, à défaut d'autre rituel et d'autre forme d'immortalité, de tombeau. Par une forme de cratylysme, l'écrit vient remplacer, supplémenter l'absent, témoigner pour le témoin, tout en sauvant le survivant». <sup>70</sup>

Federman torna dunque per l'ultima volta nel débarras, poi entra per la prima volta nella casa di rue Louis-Rolland, nella vita di un ragazzino povero nato alla fine degli anni '20, «une vie, comme a dit Jean-Paul Sartre quelque part, c'est une enfance mise à toutes les sauces, et d'après lui nous sommes tous marqués par les conditions d'existence de notre enfance». <sup>71</sup> Federman si attarda a descrivere ogni angolo della casa e non possiamo non pensare all'interconnessione tra luogo e memoria messo in luce tra gli altri da Paul Ricœur, «le lieu n'est pas indifférent à la chose [...]. Les lieux habités sont par excellence mémorables», <sup>72</sup> in secondo luogo i luoghi, la casa soprattutto, funzionano come «des *reminders*, des indices de rappel, offrant tout à tour un appui à la mémoire

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>66</sup> Cfr. Alexandre GEFEN, *Réparer le monde*, op. cit., p. 19

<sup>67</sup> Cfr. *ivi*, p. 43.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>71</sup> Raymond FEDERMAN, *Chut*, op. cit., p. 41.

<sup>72</sup> Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 51.

défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte». <sup>73</sup> E in effetti Federman sente a ogni passo la paura dell'oblio, di aver perso per sempre le sorelle: «je n'ai aucun souvenir de ce qu'on faisait ensemble. De ce qu'on s'est dit. Aucun souvenir des mots que nous avons échangés». <sup>74</sup>

A parte i ricordi che sta cercando di richiamare alla memoria, le foto sono l'unica sua eredità, l'unico appiglio contro l'oblio: «parfois quand je regarde mes soeurs sur cette photo, une scène de notre enfance me revient. Surtout en regardant ma soeur Jacqueline». <sup>75</sup> Nella paura di dimenticare tutto, fa una lista di scene da raccontare, una trentina. Emerge poi e infine il timore di non arrivare fino in fondo a recuperare il ricordo: «je sais que j'arrive jamais au bout de ce que je suis en train de raconter», <sup>76</sup> di non riuscire a scrivere questo libro che sarà il libro dei genitori, «enfin, une partie de leur histoire». <sup>77</sup>

C'è un momento alla fine del racconto in cui si chiede se quello che sta facendo non è per dovere di memoria, se non sente perciò tanto più forte la responsabilità di quel che racconta, della verità. Federman si ribella a quest'ingiunzione ma non nega di scrivere per qualcuno, perché deve qualcosa a qualcuno:

cette masse de mots que j'ai laissée derrière moi, en français, en anglais, en charabia, c'est justement sa récompense. J'ai écrit tout cela pour elle. Pour décoder le grand silence que ma mère m'avait imposé avec son Chut, comme on impose une taxe. Mon devoir, si je dois en avoir un, c'est de combler le grand trou d'absence que ma mère a creusé en moi. C'est de la rendre présente dans ce que j'écris. Et de redonner un peu de dignité à ceux qui ont été humiliés. <sup>78</sup>

Emerge la nostalgia e il dolore per quell'affetto spezzato: «il faut le dire, Maman était une vraie mère poule qui protégeait ses poussins tout le temps. Surtout son petit poussin Raymond». <sup>79</sup> Forse finisce qui quel lavoro di scavo iniziato trent'anni prima, la porta aperta su quel *j'y étais*, <sup>80</sup> testimone unico di quel passato che è stato e che non è più, secondo la bella formula di Paul Ricœur.

Alla fine di *Chut!*, Federman torna sulle sue opere, su tutti i tentativi di raccontare quella storia, sulla cugina Sarah conosciuta in *A tutti gli interessati*, «ma cousine Sarah est la seule survivante de cette famille qui comme la mienne a été déportée. Elle vit en Israël depuis plus de soixante ans. J'ai raconté son histoire dans *À qui de droit*», <sup>81</sup> sulla rocambolesca fuga nella zona libera, nella Lot-et-Garonne, «le reste de cette histoire est raconté dans *Retour au fumier*», <sup>82</sup> prima di promettere forse un'altra vermine a venire «peut-être que la prochaine fois, je pourrai raconter une autre version», <sup>83</sup> come se continuare a pensare di scrivere fosse un modo per continuare a vivere: scrivere, ricostruire e vivere. Federman, in effetti, al verbo raccontare preferisce ricostruire, «je reconstruis avec des mots ce que je crois avoir été mon enfance». <sup>84</sup> E non possiamo non ricordare Wieviorka, che sulla scorta di Ricœur e della sua identità narrativa, ci dice che «tout récit de vie est une construction, mais cette construction-reconstruction est l'armature même, la colonne vertébrale de la vie présente». <sup>85</sup>

Federman trova consolazione nel racconto, nel ricordo, nella condivisione, «une manière d'apaiser la douleur en la verbalisant, mais aussi une manière de garder à soi l'être aimé, de lui

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>74</sup> Raymond FEDERMAN, *Chut*, op. cit., p. 44.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>80</sup> Cfr. Paul RICŒUR, *La mémoire*, op. cit., p. 183.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>85</sup> Annette WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 166.

constituer un mausolée»<sup>86</sup> non senza dimenticare che la letteratura «propose un asile de papier à la mémoire fragile des cœurs»,<sup>87</sup> una resistenza alla distruzione totale, un farmaco «écrire pour éteindre».<sup>88</sup> Alla fine della vita forse Federman ha fatto pace con quel silenzio imposto, con quella reticenza autoimposta e loquace, con quelle parole che scappano in tutte le direzioni, con quell'infanzia scomparsa e sempre ricercata, reinventata, ricucita e condivisa fino alla fine in un progetto lungo una vita: dare silenzio a quel bambino messo a tacere per essere salvato, offrire l'eternità a quella donna senza storia, scrivere la biografia a un bambino destinato a rimanere anonimo.

[ITA]

La storia di Raymond Federman (1928-2009), è quella di un bambino nato due volte, una prima volta nel 1928 e una seconda il 29 maggio 1942 quando, obbligato a portare la stella gialla, si rende conto di essere ebreo. La sua storia sarebbe finita poco dopo, tra il 16 e il 17 luglio 1942 durante il rastrellamento del “Vel d’Hiv”, se la madre non l’avesse spinto nello sgabuzzino salvandolo da una morte certa. Per tutta la vita Federman torna a quella scena, difficile da scrivere e al centro della sua scrittura: nel 1979 evoca l’episodio in *La voix dans le débarras*, nel 1990 in *A tutti gli interessati* e infine nel 2008 nel testamentario resoconto dal titolo *Chut!. Histoire d’une enfance*. Il mio intervento intende rileggere la trilogia di Federman soffermandomi sui temi portanti della letteratura della Shoah: vuoto e assenza, memoria e oblio, testimonianza e rimozione. Dalla mia lettura emergerà sempre più prepotentemente il ruolo capitale della letteratura che guarisce dalle ferite e ricostruisce la memoria attorno al vuoto della storia.

**Parole chiave:** Federman, Shoah, memoria, testimonianza

[EN]

The story of Raymond Federman (1928-2009) is that of a child born twice; once in 1928 and a second time on May 1942 when all the Jewish were forced to wear a yellow star. His story would be over during the “Vel d’Hiv” raid on July 1942, if his mother hadn’t pushed him in a closet saving him from a surely death.

Throughout his life, Federman comes back to that scene, hard to write even if at the heart of his work. In 1979 he evokes the incident in *La voix dans le débarras*, in 1990 in *To whom it may concern* and, finally, in 2008 in *Chut!*

My article intends re-read Federman’s trilogy pausing over some leading themes of Holocaust literature: emptiness and absence, memory and oblivion, witness and repression. From my reading, it will strongly emerge the capital role of literature as a recover from wounds and as a memory-building.

**Keywords:** Federman, Shoah, Memory, Testimony

---

<sup>86</sup> Alexandre GEFEN, *Réparer*, op. cit., p. 240.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>88</sup> Paul RICŒUR, *La mémoire*, op. cit., p. 654.

# REPÉRAGE DES THÈMES ET DES CLASSES LEXICALES DANS UN CORPUS DE RÉCITS MÉMORIELS DE LA SHOAH: UNE ANALYSE OUTILLÉE DES DONNÉES TEXTUELLES

Silvia Domenica ZOLLO



## Introduction

Plus de soixante-dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les ouvrages sur la Shoah constituent une source documentaire extrêmement prolifique et hétérogène dont la vitalité ne donne pas le moindre signe de déclin. C'est surtout depuis près de trente ans que l'historiographie de la Shoah – alimentée par des interférences et des liens avec les disciplines les plus diverses (littérature, linguistique, histoire, sociologie, philosophie, psychologie, etc.) – témoigne d'une grande effervescence scientifique contribuant à élargir le champ d'investigation, les hypothèses d'interprétation et le corpus d'études. En particulier, l'ouverture des archives historiques, la numérisation, la traduction et l'indexation de milliers de témoignages écrits, audio ou vidéo<sup>1</sup> ont eu un fort impact dans le secteur scientifique, en suscitant de nombreuses études consacrées aux discours

---

<sup>1</sup> Cf. Annette WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, Paris, Fayard, 2013. Sa position concernant la réception de la voix testimoniale juive dans l'immédiat après-guerre en France a été récemment nuancée par le philosophe François Azouvi. Cf. François AZOUVI, *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Fayard, 2012.

sur la mémoire de la tragédie juive,<sup>2</sup> y compris sur le plan émotionnel. On assiste, sous l'influence de Ricœur,<sup>3</sup> à un regain d'intérêt pour les témoignages des survivants et des témoins rédigés après la Shoah, par lesquels on essaye d'appréhender aussi bien la relation imbriquée entre mémoire personnelle et Histoire collective que les dynamiques argumentatives et discursives de la réélaboration historique et personnelle de la guerre.

Dans la présente contribution, nous proposons d'étudier les thèmes de la Shoah à partir d'un corpus de petite taille (25 000 *word tokens*), constitué de trois longs récits de déportation écrits *a posteriori* dans les années 2000, pour le soumettre à une analyse des données textuelles outillée par l'informatique. En nous appuyant sur les jalons théoriques posés par Ricœur à propos de l'articulation entre mémoire individuelle (souvenirs intimes vécus par le survivant) et mémoire sociale (reconstruction mémorielle des faits historiques), nous émettons l'hypothèse que ces textes portent aussi bien les signes lexicaux et discursifs des traumatismes, tels qu'ils ont été emmagasinés par la mémoire des survivants, que ceux de la reconstruction narrative de la Shoah réalisée *a posteriori*. Notre objectif principal est d'examiner l'organisation thématique du corpus et de décrypter les éléments lexicaux du corpus qui témoignent de l'articulation entre souvenirs traumatiques et reconstruction mémorielle de l'Histoire, préconisée par Ricœur. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les plus récentes innovations en matière d'humanités numériques, tout particulièrement sur les dernières avancées épistémologiques, méthodologiques et technologiques de la logométrie. Considérant les textes non plus seulement comme des sacs de mots,<sup>4</sup> mais comme des réseaux d'unités linguistiques structurés,<sup>5</sup> la logométrie permet le prolongement d'une approche statistique paradigmatique à travers un traitement plus global de la textualité, plus à même de rendre compte de son organisation séquentielle et thématique.

Le postulat de départ est le suivant: si les mots les plus fréquents d'un corpus sont les indices des sujets ou des *topics* d'un discours, la recherche de thèmes ne saurait uniquement procéder de mots isolés, mais semblerait devoir passer par l'observation de l'organisation lexicale des textes. Autrement dit, c'est dans le croisement entre les mots du réseau textuel, conçu comme une combinaison entre la sélection des unités du discours sur l'axe paradigmatique et leurs combinaisons sur l'axe syntagmatique,<sup>6</sup> que se construisent et se saisissent les thématiques. Cette étude se fixe deux objectifs: le premier vise à éclairer l'économie thématique du discours de la Shoah à partir d'un échantillon de témoignages écrits. Après avoir présenté le corpus et la méthodologie de travail basée sur l'approche co-occurrence, nous nous intéresserons à la description du balisage thématique et lexical du corpus via les logiciels *Hyperbase*<sup>7</sup> et *Iramuteq*<sup>8</sup> et exposerons les résultats obtenus. En parallèle, le second objectif concerne l'explicitation méthodologique des protocoles de repérage

---

<sup>2</sup> C'est précisément grâce à l'accès aux nouvelles sources documentaires que l'étude des champs d'extermination, longtemps ignorée, a connu une explosion notable dans les années 1990 et a donné lieu à de nombreuses études. Cf. Karin ORTH, *Genèse et structure des camps de concentration nationaux-socialistes*, in *Le Troisième Reich dans l'historiographie allemande*, dossier coordonné par J.-P. Cahn, S. Martens, B. Wegner, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, pp. 59-79.

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>4</sup> Charles MULLER, *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Hachette, 1977.

<sup>5</sup> Cf. Étienne BRUNET, *Fréquences et séquences. Mise en œuvre dans Hyperbase*, «Lexicométrie. Topographie et topologie textuelles», 7, 2007, pp. 1-20; Sylvie MELLET, Dominique LONGRÉE, *Légitimité d'une unité textométrique: le motif*, in *JADT 2012*, dossier coordonné par A. Dister, D. Longrée, G. Purnelle, Liège, Presses de l'Université de Liège, 2012, pp. 715-728.

<sup>6</sup> Damon MAYAFFRE, *De l'occurrence à l'isotopie. Les co-occurrences en lexicométrie*, «Sémantique & Syntaxe», 9, 2008, pp. 53-72; Max REINERT, *Une méthode de classification descendante hiérarchique. Application à l'analyse lexicale par contexte*, «Les cahiers de l'analyse des données», 8, 2, 1983, pp. 187-198.

<sup>7</sup> *Hyperbase* a été conçu et développé par Étienne Brunet à l'Université Nice Sophie Antipolis (URL: <http://hyperbase.unice.fr/hyperbase/>, consulté le 9 novembre 2022). Cf. Étienne BRUNET, *Nouveau traitement des cooccurrences dans Hyperbase*, «Corpus», 11, 2012, pp. 219-248.

<sup>8</sup> *Iramuteq* (Interface de R pour les analyses multidimensionnelles de textes et de questionnaires) a été conçu et développé par Pierre Ratinaud à l'Université de Toulouse Le Mirail. Il propose en accès libre les méthodes et calculs de Reinert implémentés dans Alceste (en ligne, URL: <http://www.iramuteq.org>, consulté le 9 novembre 2022).

thématique développés ces dernières années en logométrie, et que nous avons voulu appliquer de manière empirique à un corpus de témoignages écrits.

## Le corpus et les postulats théorico-méthodologiques de la recherche

Le corpus que nous nous apprêtons à analyser dans cette étude se constitue de trois longs récits de déportation, rédigés par des survivants à la Shoah dans des conditions de production similaires et publiés entre 2005 et 2007 dans la collection numérique *Témoignages sur la Shoah* de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah.<sup>9</sup> Ces récits narrent des histoires vécues ou des expériences singulières qui permettent d'appréhender les phénomènes collectifs, sociaux et humains propres à cette période historique. Ils renvoient à des événements hautement traumatiques (i.e. l'arrestation, la déportation, l'asservissement, l'extermination et la disparition des proches, la séparation familiale, l'isolement, la perte de l'état civil remplacé par un numéro, etc.) par lesquels les témoins sollicitent une mémoire traumatisée et abîmée par le temps, pour en faire une mémoire vive à la faveur de la narration. Les récits examinés mettent en scène des séquences spatio-chronologiques détériorées par les faits tragiques et par la perte des repères temporels de la part des détenus qui contribuent à leur déstabilisation.

Du point de vue méthodologique, nous nous inscrivons dans le courant de l'Analyse des Données Textuelles (ADT) et, plus précisément, de la logométrie.<sup>10</sup> Cette méthodologie considère le corpus textuel comme un ensemble de réseaux dans lesquels les unités linguistiques (occurrences et cooccurrences) s'organisent et se combinent entre elles. Comme l'affirment les cognitivistes Brunel et Lavigne,<sup>11</sup> ces agglomérations d'occurrences et de cooccurrences peuvent mettre à jour les associations présentes dans le texte et dans la mémoire du survivant, d'autant plus que le récit de déportation est perçu comme une «trace ou un recueil de traces»<sup>12</sup> des dynamiques mémorielles du sujet énonciateur. Partant de ce postulat théorique, nous considérons l'organisation de réseaux occurrenceux et co-occurrenceux comme un regroupement de traces lexicales et de relations sémantiques qui peuvent nous mener du mot au thème, du thème au sens. L'une des voies privilégiées pour la recherche des thèmes dans la pratique logométrique, est la cooccurrence. Définie à plusieurs reprises comme une unité textuelle, la cooccurrence permet d'analyser les relations entre les mots sans abandonner le critère quantitatif, garant de l'importance du phénomène observé et interprété. En considérant les unités du texte deux à deux, en fonction de la régularité et de la significativité de leurs associations au sein d'un segment textuel prédéfini – généralement le paragraphe<sup>13</sup> – l'approche co-occurrenceux traite les paires de mots comme de véritables noyaux de sens<sup>14</sup> susceptibles de rendre compte de la textualité dans sa double dimension paradigmatique et syntagmatique, décontextualisée

---

<sup>9</sup> Albert BIGIELMAN, *J'ai eu douze ans à Beğen-Belsen*, Paris, Le Manuscrit, 2005; Claude HIRSCH, *Matricule A-16689. Souvenirs de déportation d'un enfant de treize ans (mai 1944-mai 1945)*, Paris, Le Manuscrit 2005; Adèle GROSSMAN, *La mémoire dans la chair*, Paris, Le Manuscrit, 2007. Pour la version numérique de ces ouvrages, consulter le site web de la *Fondation pour la Mémoire de la Shoah*, section «Collection Témoignages de la Shoah». En ligne, URL: <https://www.fondationshoah.org/memoire/collection>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>10</sup> Jean-Paul BENZECRI, *Pratique de l'analyse des données. Linguistique et lexicologie*, Paris, Dunod, 1981; Ludovic LEBART, André SALEM, *Statistique textuelle*, Paris, Dunod, 1994; Damon MAYAFFRE, Laurent VANNI, *L'intelligence artificielle des textes. Des algorithmes à l'interprétation*, Paris, Honoré Champion, 2021.

<sup>11</sup> Nicolas BRUNEL, Frédéric LAVIGNE, *Semantic Priming in a Cortical Network Model*, «The Journal of Cognitive Neuroscience», 21, 12, 2009, pp. 2300-2319.

<sup>12</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. 1, Paris, Seuil, 1986, p. 156.

<sup>13</sup> Nous considérons ici le paragraphe comme l'unité la plus adaptée au calcul co-occurrenceux. Pour l'analyse de notre corpus, le paragraphe s'est révélé être l'une des options les plus favorables au repérage des thèmes et des associations sémantiques, tout en limitant le poids de la syntaxe qui nécessiterait un segment textuel plus court.

<sup>14</sup> La paire de mots co-occurrenceux peut être considérée comme l'unité minimale formalisable de contextualisation d'un mot par un autre. Cf. Damon MAYAFFRE, *De l'occurrence à l'isotopie. Les co-occurrences en lexicométrie*, *ibid.*

et recontextualisée, quantitative et qualitative.<sup>15</sup> Cette approche établit le voisinage entre tous les mots du corpus: pour chacun d’entre eux, un profil co-occurentiel est défini, laissant apparaître le contexte minimal d’usage du mot-pôle, porteur de sens. Pris dans leur ensemble et comparés, les profils d’association construisent la trame sémantique du corpus; ainsi, dans la combinaison de la fréquence et de la séquence, la cooccurrence généralisée favorise l’émergence inductive de saillances, de polarisations ou d’isotropies<sup>16</sup> qui informent le chercheur sur la structuration thématique d’un texte.

En Analyse des Données Textuelles (ADT), il existe plusieurs méthodes pour décrire et modéliser les relations co-occurentielles, parmi lesquelles la méthode de la matrice Mot x Mot, implémentée dans le logiciel *Hyperbase*, qui vectorise chaque mot sur la base de ses co-occurents. Au niveau technique, la fréquence de la coprésence des mots choisis (dans notre cas, les substantifs), est reportée dans une matrice de cooccurrences dont on peut trouver un exemple dans le tableau suivant:

	Matricule	Prisonnier	Camp d’extermination	Destruction	Crématorium	Fusillade	etc.
Matricule	XXX	a	b	c	d	e	...
Prisonnier	a	XXX	f	g	h	i	...
Camp d’extermination	b	f	XXX	j	k	l	...
Destruction	c	g	j	XXX	m	n	...
Crématorium	d	h	j	m	XXX	o	...
Fusillade	e	i	l	n	o	XXX	...
etc.		...	...	...	...	...	...

Tableau 1. Exemple de matrice de cooccurrences généralisées.<sup>17</sup>

Chaque cellule du tableau comptabilise la rencontre entre les lemmes, considérés deux à deux dans le corpus et chaque ligne (ou chaque colonne) donne le profil co-occurentiel de chaque substantif sélectionné. L’ensemble de la matrice formalise le texte comme un tissage où les réseaux lexicaux, thématiques et sémantiques s’élaborent dans la rencontre entre les mots. Dans un second temps, l’analyse factorielle des correspondances (AFC)<sup>18</sup> permet de traiter la matrice et de représenter graphiquement les relations co-occurentielles de chaque substantif, tracées par des proximités ou des distances entre les mots. Les mots les plus proches sur le graphique, c’est-à-dire les *items* ayant des profils associatifs semblables, témoignent d’une saillance sémantique significative prenant sens en soi, mais aussi dans le phénomène d’écart des autres polarisations lexicales sur la représentation factorielle.

<sup>15</sup> La recherche des cooccurrents d’un terme procède d’une décontextualisation puis d’une recontextualisation. De manière systématique, la statistique textuelle repère d’abord les mots les plus fréquents (fréquence absolue) dans un texte comme autant de mots-pôles. Ensuite, chaque mot-pivot, ainsi défini, est replacé dans son contexte (à savoir tous les paragraphes où il est employé) dans lequel sont déterminées ses attirances ou répulsions lexicales, qui sont quantifiées et hiérarchisées. Cf. Étienne BRUNET, *Fréquences et séquences. Mise en œuvre dans Hyperbase*, *ibid.*

<sup>16</sup> Jean-Marie VIPREY, *Structure non séquentielle des textes*, «Langages», 163, 2006, pp. 71-85.

<sup>17</sup> Dans les cellules, les lettres a, b, c, etc. chiffrent la coprésence des deux mots considérés en tête de ligne et de colonne dans les paragraphes du corpus.

<sup>18</sup> Jean-Paul BENZECRI, *Pratique de l’analyse des données. Linguistique et lexicologie*, *ibid.*

## Le traitement des données textuelles et les résultats obtenus

Pour capturer les principaux thèmes du corpus, nous avons tout d'abord traité la matrice des cooccurrences par l'analyse factorielle des correspondances (AFC), une méthode statistique utilisée pour décrire et hiérarchiser les relations qui peuvent exister entre des éléments placés en ligne et des variables placées en colonnes dans un tableau rectangulaire de données (Tableau 1).<sup>19</sup> Pour ce faire, nous avons appliqué à 120 substantifs les plus récurrents de notre corpus, la fonction «corrélat» du logiciel *Hyperbase*, qui a produit une carte de l'organisation lexicale de notre corpus (Figure 1).

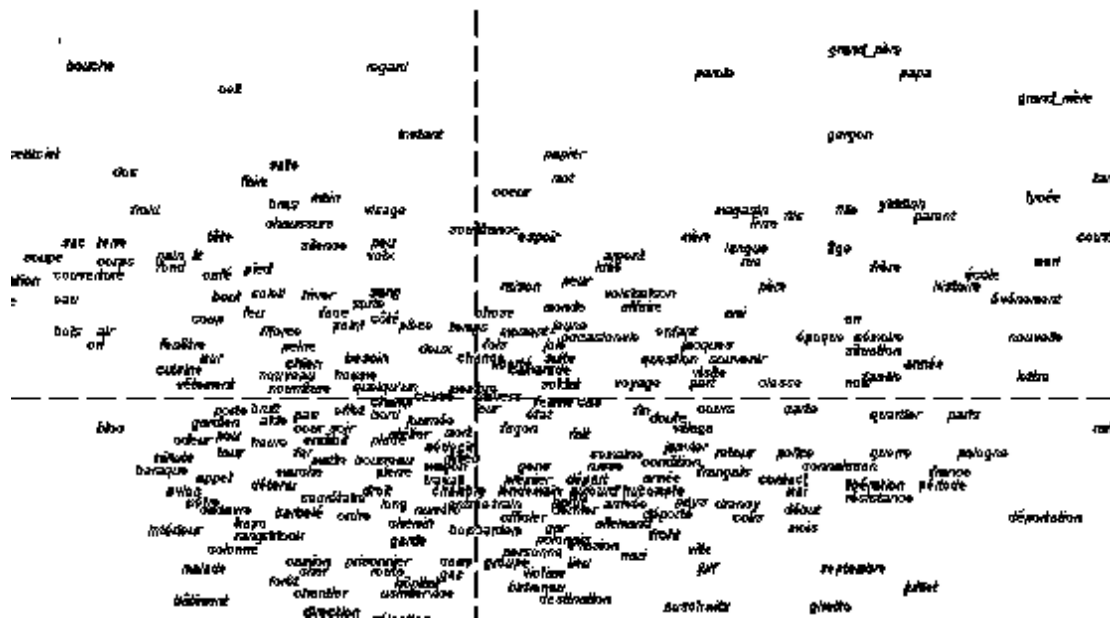


Figure 1. Analyse factorielle des correspondances (AFC) du corpus.

La première lecture de la représentation factorielle s'organise autour de l'axe horizontal qui regroupe 60 % de l'information et oppose la partie haute de la figure, constituée d'un lexique général, de la partie basse organisée par un lexique ayant un score de spécificité beaucoup plus haut. Cette vue horizontale a été ensuite complétée par une lecture verticale le long du second axe (40 % de l'information): le deuxième facteur de l'analyse factorielle des correspondances (AFC) oppose un lexique témoignant des traumatismes vécus, tels qu'ils ont été enregistrés par la mémoire des survivants (partie gauche) à un lexique sociohistorique qui laisse place au récit global (partie droite). Au croisement de ces deux axes (de gauche à droite et de haut en bas), quatre quadrants se détachent pour former les quatre facettes du corpus. Dans le quadrant inférieur droit se rassemblent les mots suivants: *deuil, mémoire, témoignage, souvenir, histoire, époque, période, génocide, Solution finale, destruction, résistance, Shoah, anéantissement*, etc. La présence et l'importance de ce groupement lexical prouvent le travail de remémoration volontaire réalisé par le survivant dans son récit: les souvenirs passent ainsi de l'acte testimonial personnel et intime à la commémoration sociale et historique des victimes disparues.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Cette méthode considère le tableau de données comme un nuage de points dans un espace mathématique ayant autant de dimensions qu'il y a de colonnes dans le tableau de données; elle cherche à le projeter sur des plans factoriels de façon que l'on puisse en visualiser et étudier au mieux la forme et donc rechercher globalement des corrélations.

<sup>20</sup> Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *ibid.*

Le caractère commémoratif et intime du survivant est également représenté dans le quadrant supérieur droit où apparaît un bon pourcentage de mots appartenant au lexique de la famille, celle-ci constamment présente dans les souvenirs exposés dans les récits du corpus, tout en étant presque inexistante dans la vie quotidienne des détenus (i.e. *mère, père, maman, papa, grand-père, grand-mère, sœur, frère, fils, fille, oncle, tante, enfant, cousin, mari, femme*, etc.). Si la partie droite du graphique semble centraliser un lexique historique ayant pour objet des faits antérieurs, la partie gauche se caractérise par un lexique plus contemporain aux camps d'extermination, qui existe et se produit en lien direct avec les événements dramatiques de la Shoah. De fait, toutes les occurrences relevées se rapportent à la quotidienneté tragique des bunkers (i.e. *crampes d'estomac, douleur, saleté, œil, maux du corps, dysenterie, main, hôpital, corps, os, ulcère, typhus, jambe, trauma, dos, souffrance, cheveux, plat, portion, quignon, café, herbes, Ersatz, pain, eau bouillie, nourriture, Suppenkessel, kolbassa, malnutrition, bananes écrasées, saucisson, malade, ration, soupe*, etc.).

De même, les lieux et les espaces ne sont plus représentés par des toponymes comme à droite (i.e. *Pologne, Allemagne, France, Russie, Auschwitz, Varsovie, Dachau, Birkenau, Treblinka, Belzec*, etc.), mais ils sont évoqués par des mots renvoyant au confinement et à la réclusion (i.e. *isolement, quarantaine, camp de travail, prison, bunker, chambre à gaz, cave, Lager, centre de mise à mort, maison, porte*, etc.). Par ailleurs, dans la partie gauche on observe la présence de mots évoquant les saisons, le climat et les unités de temps (i.e. *hiver, automne, soleil, froid, neige, matin, soir, moment, minute, instant, seconde, heure*) alors que dans la partie droite le lexique fait allusion aux mois d'un temps social totalement étranger aux déportés (i.e. *janvier, mai, juin, juillet, août, septembre*, etc.). Pareillement, si à droite on remarque des mots appartenant au lexique historique de la Shoah (i.e. *svastika, nazi, chemises brunes, CEQJ, Kapo, RSHA, Gestapo, zyklon B, juif, nazisme, yiddish, tsigane, aryen*, etc.), le lexique faisant référence aux camps d'extermination, situé à gauche du graphique, est beaucoup plus général (i.e. *matricule, fusillade, chaussures, chaussettes, tissus, four crématoire, cadavre, sabot, police du camp, marches de la mort, détenus, prisonniers, cadavres, gardiens, kapos*, etc.) et aucune évocation au lexique politique, ethnique et/ou religieux n'est opérée.

Après avoir traité la matrice par l'analyse factorielle des correspondances (AFC), nous avons soumis notre corpus au logiciel *Iramuteq*. Toujours à partir d'un calcul de cooccurrences, ce programme permet une classification lexicale rendant compte de regroupements isotropiques comme autant de mondes lexicaux.<sup>21</sup> Ces classes lexicales, aussi stables et hétérogènes que possible, sont définies à l'aide d'une classification descendante hiérarchique (CDH) appliquée au corpus ramené à un maximum de 300 substantifs (les plus récurrents).<sup>22</sup> L'algorithme proposé par *Iramuteq* repose sur une série de bipartitions construites sur la base d'un tableau croisant des unités textuelles, également dénommées unités de contexte élémentaire, et les mots sélectionnés, à savoir les 300 substantifs lemmatisés. Une classe lexicale est constituée et séparée des autres lorsque l'inertie interclasse la plus importante est atteinte. Ainsi, les mots rassemblés au sein d'une même classe ont un profil co-occurrenceur similaire entre eux et aussi différent que possible des mots d'une autre classe.<sup>23</sup>

Menée sur notre corpus (94,5 % - 120 substantifs au total), la classification descendante hiérarchique (CDH) discrimine cinq classes lexicales (Figure 2) mettant à jour cinq structures thématiques (Figure 3) dont l'interprétation converge avec nos premiers résultats (Figure 1). Avant d'en décrire le contenu lexical, observons les classes dans leur organisation hiérarchique donnée par la figure 2. Le graphique place la plus importante division entre deux groupements séparant les classes 4 (14,4 %) et 2 (22,6 %) d'une part, et les classes 1 (24,5 %), 5 (16,7 %) et 3 (21,8 %) d'autre part.

<sup>21</sup> Max REINERT, *Les mondes lexicaux et leur logique à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars*, «Langage et société», 66, 1993, pp. 5-39.

<sup>22</sup> Le corpus est ici réduit pour ne conserver que les 300 substantifs les fréquents, comme précédemment vu avec la fonction «corrélat» de *Hyperbase*. Les verbes, adverbess, adjectifs et autres mots outils sont supprimés; en revanche, l'ordre syntagmatique ou séquentiel est maintenu.

<sup>23</sup> Max REINERT, *Mondes lexicaux stabilisés et analyse statistique de discours*, in *JADT 2008*, dossier coordonné par S. Heiden, B. Pincemin, Lyon, PUL, 2008, pp. 811-822.

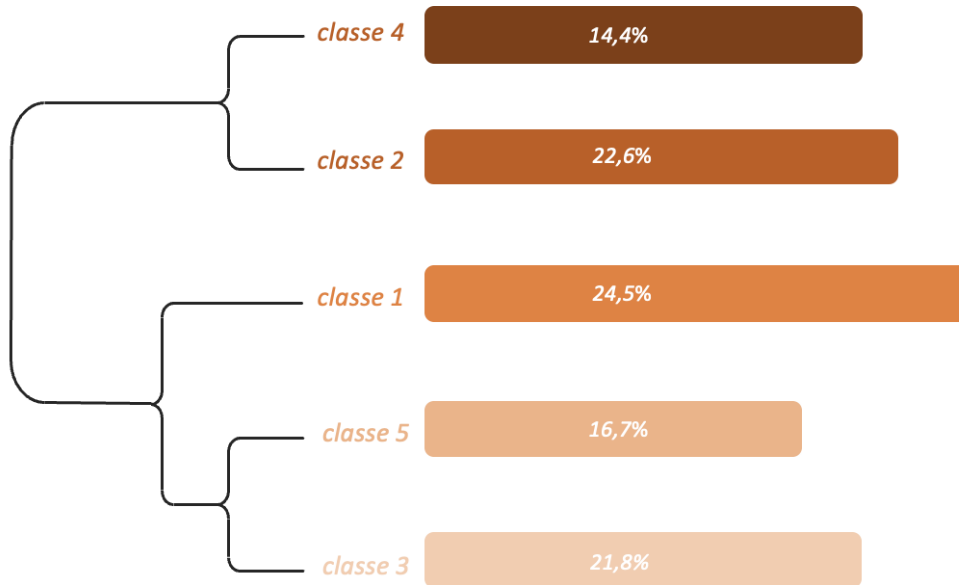


Figure 2. Classification descendante hiérarchique sur le lexique du corpus.



Figure 3. Projection factorielle des cinq classes lexicales du corpus.

La lecture du graphique (Figure 3) informe de la teneur thématique de chaque classe lexicale. Dans la partie droite du graphique (Figure 3) converge globalement le même lexique apparu dans la figure 1, avec l'identification de deux grands ensembles thématiques: (a) l'histoire de la Shoah (i.e. *génocide*, *Solution finale*, *Sobibor*, *svastika*, *Hurban*, *destruction*, *chemises brunes*, *Shoah*, *nazi*, *Reich*, *ghetto*, *SS*, *Pologne*, *Kindertransport*, *Auschwitz*, *témoignage*, *Gestapo*, *CEQJ*, *Holocauste*, *période*, *RSHA*, *tsigane*, *France*, *Kapo*, *Russie*, *crime*, *Varsovie*, *juillet*, *yiddish*, *Hitler*, *Birkenau*, *résistance*, *guerre*, *juif*, *Belzec*, *Dachau*, *nazisme*, *Treblinka*, *Allemagne*, *anéantissement*).

*Kapo, tzigane, France, RSHA, aryen, zyklon B, Russie, crime, Varsovie, yiddish, Hitler, Birkenau, guerre, juif, Belzec, Dachau, nazisme, Treblinka, anéantissement*) et (b) l'histoire familiale (i.e. *baptême, tante, grands-parents, naissance, grand-mère, papa, frère, âge, maman, décès, cousin, famille, sœur, père, mère, mari, fils, fille, femme, oncle, mariage, enfant, grand-père*).

À gauche, apparaissent trois classes lexicales faisant référence aux souvenirs personnels des survivants dans leur dimension quotidienne: (c) le lexique du corps et de la souffrance physique (i.e. *gale, crampes d'estomac, douleur, saleté, œil, maux du corps, dents, douche, visage, bouche, dysenterie, main, hôpital, corps, os, ulcère, typhus, jambe, trauma, dos, souffrance, cheveux*); (d) le lexique alimentaire (i.e. *plat, portion, quignon, café, herbes, Ersatz, pain, eau bouillie, nourriture, bouteillon, soupe, chaudron, Suppenkessel, tinette, récipient, kolbassa, malnutrition, seau, herbata, zulage, bananes écrasées, saucisson, cave à pommes de terre*); (e) le lexique renvoyant aux camps d'extermination (i.e. *isolement, esclave, matricule, fusillade, crématorium, quarantaine, camp de travail, détenu, marches de la mort, baraque, chaussures, chaussettes, renforts, camp d'extermination, prisonnier, prison, tissus, bunker, fosse, bouclage, couture, four crématoire, triage, couture, police du camp, chef de bloc, vêtements, chambre à gaz, chemise, centre de mise à mort, épouillage, cadavre, sabot, cave, rampe, enregistrement, cache, Sander Kommandos, Lager*).

Les méthodes de repérage thématique mises en œuvre ci-dessus montrent des spécificités lexicales caractérisant qualitativement et quantitativement les pôles thématiques structurants du corpus. Ainsi, les deux grands ensembles thématiques – l'histoire de la Shoah et les souvenirs traumatiques des camps d'extermination – sont élaborés significativement en poids et en contenu par rapport aux autres. Si d'un côté, il est pertinent de considérer les thèmes comme des polarisations paradigmatiques et syntagmatiques en elles-mêmes et hétérogènes par rapport aux autres, de l'autre, il est illusoire de postuler l'usage exclusif d'un mot dans une thématique donnée. C'est pourquoi nous avons voulu observer, au-delà des relations des mots au sein d'une classe, celles qui transcendent les mondes lexicaux ou les isotopies définies par l'approche occurrence. Pour tester cette hypothèse et pour compléter l'analyse menée plus haut, nous avons utilisé *Gephi*,<sup>24</sup> un logiciel de représentation de réseaux, permettant de représenter non seulement les groupements lexicaux saillants, mais également les liens entre les mots qui les composent. À partir d'une matrice de cooccurrences, *Gephi* dessine un graphique de réseaux laissant apparaître des communautés lexicales à forte connectivité: ces sous-systèmes réticulaires regroupent les mots partageant de fortes relations entre eux en même temps que de faibles relations avec les mots des autres communautés.<sup>25</sup> Dans le graphique suivant (Figure 4), presque illisible à cause des nombreuses relations co-occurrence, on peut observer plusieurs réseaux créés selon les deux critères mentionnés: la forte relation que les mots d'un même groupement lexical entretiennent entre eux, et la faible relation qui s'établit entre les mots appartenant à des mondes lexicaux différents.

---

<sup>24</sup> Cf. le site du logiciel *Gephi*, en ligne, URL: <https://gephi.org>, consulté le 9 novembre 2022.

<sup>25</sup> Marc NEWMAN, Michelle GIRVAN, *Finding and evaluating community structure in networks*, «Physics Review», 69, 2004, (026113); Vincent BLONDEL, Jean-Loup GUILLAUME, Renaud LAMBIOTTE, Étienne LEFEBVRE, *Fast unfolding of communities in large networks*, «Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment», 10, 2008, (P1008).



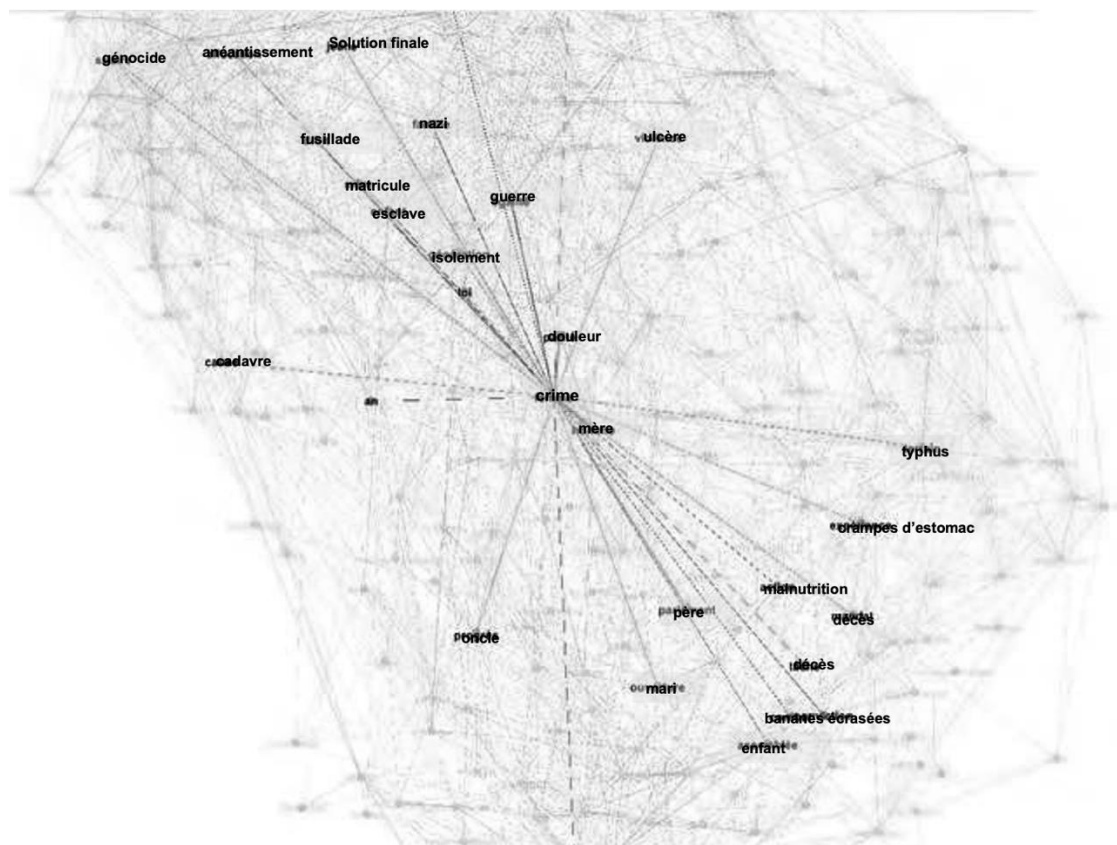


Figure 5. Relations co-occurentielles de *crime* dans le réseau des 120 substantifs les plus fréquents du corpus.

Au sein des cinq communautés établies par le logiciel, sont mises en surbrillance les relations directes – c’est-à-dire les coprésences attestées dans les paragraphes du corpus – entre *crime* et les autres substantifs analysés. Si le mot *crime* se range dans la communauté du lexique historique de la Shoah, tels que *génocide*, *anéantissement*, *Solution finale*, *nazisme*, il entretient de nombreux liens avec le lexique d’autres communautés, à savoir avec les mots renvoyant aux camps d’extermination tels qu’*isolement*, *esclave*, *matricule*, *fusillade*, *cadavre*, ou encore avec les classes lexicales de la famille, tels que *mère*, *père*, *mari*, *oncle*, *enfant*, de la souffrance physique, tels que *crampes d’estomac*, *douleur*, *ulcère*, *typhus*, *décès*, et de l’alimentation, tels que *kolbassa*, *malnutrition*, *seau*, *herbata*, *bananes écrasées*. Plus qu’à une thématique structurée et polarisée, le réseau lexical de *crime* semble constituer un pont susceptible de rapprocher les différents groupements lexicaux et thématiques, notamment relevant du positionnement mémoriel des survivants et de la mise en récit historique de la Shoah.

## Conclusion

Dans cette contribution, nous avons proposé une analyse outillée des données textuelles à partir d’un corpus composé de récits mémoriels de la Shoah, dans le but d’identifier de manière semi-automatique le matériau linguistique relevant aussi bien des souvenirs les plus intimes des survivants que de leur réélaboration historique, et de tester les méthodes statistiques autour des occurrences et des cooccurrences lexicales.

Les progrès récents de la logométrie dans l’identification de parcours interprétatifs co-occurentiels et contextuels offrent, en effet, des perspectives intéressantes pour la recherche

thématique basée sur corpus. Avec le recours à la cooccurrence, ces méthodes ont permis le repérage de polarisations lexicales, de groupements isotropiques ou encore de saillances co-occurentielles statistiquement et sémantiquement significatives dans notre corpus. Plus précisément, l'approche co-occurentielle a permis de produire des vues synthétiques des liens et des profils associatifs de nombreux substantifs et d'établir l'organisation thématique de notre corpus. Par cette approche, ce sont les grands thèmes structurants et invariables de la politique répressive et destructrice du nazisme qui ont été distingués, à savoir l'histoire collective et l'histoire individuelle des survivants. Tout en informant le lecteur sur les représentations historiques de la guerre, telles qu'elles s'imposent dans leur double dimension mémorielle (reconstruction de l'histoire et reconstitution des drames vécus), les saillances thématiques relevées participent également à la caractérisation des discours de la Shoah. Ainsi, les classes lexicales consacrées à la vie dans les camps d'extermination (classe 1 – 24,5 %) et à l'histoire de la guerre (classe 2 – 22,6 %) sont quantitativement surreprésentées par rapport aux autres classes lexicales faisant référence aux souvenirs personnels des survivants (alimentation, famille et souffrance physique).

Enfin, les méthodes et les outils testés ont également permis d'insister sur l'aspect réticulaire des textes et de réfléchir sur la pénétrabilité/impénétrabilité des ensembles thématiques qui les structurent: c'est dans la combinaison des deux approches de repérage thématique et réticulaire, que nous avons saisi l'originalité de l'organisation lexicale de notre corpus. Au-delà de la correspondance des résultats, la représentation du corpus en réseaux a permis de mettre au clair la combinaison du lexique mémoriel et du lexique historique dont on prévoyait au début une certaine impénétrabilité. En effet, si les résultats de l'analyse factorielle des correspondances (AFC) et de la classification descendante hiérarchique (CDH) ont signalé une éventuelle dichotomie entre les deux lexiques et les deux thématiques, l'analyse via le réseau textuel a démontré qu'il existe une distribution lexicale de moyen degré à l'intérieur de notre corpus, contribuant à la lexicalisation de plusieurs thèmes (i.e. *crime*) et qu'il est impossible d'imaginer les mots x, y, z, cloisonnés dans un seul ensemble thématique.

[ITA]

Nel presente contributo, ci proponiamo di analizzare i temi della Shoah attraverso un corpus di piccole dimensioni (25.000 word tokens) costituito da tre lunghi racconti autobiografici scritti, a posteriori, negli anni 2000, da tre sopravvissuti alla Shoah, al fine di sottoporli a un'analisi semi-automatica dei dati testuali. Lo studio si propone due obiettivi: il primo è quello di far luce sull'economia tematica del discorso della Shoah sulla base di un campione di testimonianze scritte. Dopo aver presentato il corpus e la metodologia di lavoro basata sull'approccio delle co-occorrenze, ci concentreremo sulla descrizione del *tagging* tematico e lessicale del corpus, utilizzando i software *Hyperbase* e *Iramuteq* e presenteremo i risultati ottenuti. Parallelamente, il secondo obiettivo concerne la presentazione dei protocolli metodologici di *tagging* tematico sviluppati negli ultimi anni nell'ambito della logometria e che abbiamo voluto applicare empiricamente a un corpus di testimonianze scritte.

**Parole chiave:** Shoah, testimonianza, classi lessicali, *Hyperbase*, *Iramuteq*

[ENG]

In the present contribution, we propose to study the themes of the Shoah using a small corpus (25.000 word tokens) consisting of three long deportation narratives written a posteriori in the 2000s, in order to submit it to a computer-assisted analysis of the textual data. This study has two objectives: the first is to shed light on the thematic economy of the discourse of the Shoah, based on a sample of written testimonies. After presenting the corpus and the working methodology based on the co-occurrence approach, we will focus on the description of the thematic and lexical tagging of the corpus using *Hyperbase* and *Iramuteq* software and will present the results obtained. In parallel, the second objective concerns the methodological clarification of the thematic tagging protocols developed in recent years in logometry, which we wanted to apply empirically to a corpus of written testimonies.

**Keywords:** Shoah, Testimony, Lexical Classes, *Hyperbase*, *Iramuteq*

## MA ESISTONO GLI EBREI DI SARTRE? LE *RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE* NELLE PRIME LETTURE ITALIANE

Luca MOZZACHIODI



In questo articolo ci troviamo a dover affrontare un argomento assai particolare, sia per la tipologia, l'elaborazione di un trauma e della compartecipazione nazionale a uno sterminio di massa, che soprattutto per la cronologia e i riferimenti, si tratterà infatti perlopiù di una vicenda dei tardi anni Quaranta.

Le *Réflexions sur la question juive* sono esse stesse scritte «a caldo» da un Sartre che scrive anche per ragionare su quello che l'antisemitismo francese ha spinto a fare in termini di collaborazione attiva con l'occupante tedesco nella guerra appena conclusa; nonostante ciò il *pamphlet* occupa, nell'economia generale della produzione sartriana, una sua posizione speciale, come rileva anche Filippo Gentili nella sua ottima introduzione alla ristampa della traduzione italiana di cui qui ci occupiamo,<sup>1</sup> tra i due saggi *L'existentialisme est un humanisme* e *Materialisme et Révolution*. Scritto nel 1946 l'opuscolo ha quindi lo scopo anche di consolidare l'esistenzialismo sartriano in una prospettiva politica che lo potesse avvicinare al marxismo e al comunismo di quel PCF dal quale pure non venivano a mancare le critiche al filosofo. Se infatti un tema come la resistenza all'occupante aveva potuto trovare la sua chiave esistenzialista nella pièce *Morts sans*

---

<sup>1</sup> Cfr. Filippo GENTILI, *Introduzione*, in Jean-Paul SARTRE, *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, traduzione di I. Weiss, Milano, Mondadori, 1990, pp. 7-18.

*sepulture*, per l'antisemitismo soltanto la scrittura filosofica si prestava all'utilizzo: come altrimenti rendere il carattere peculiare della fenomenologia quando essa cerca di presentarsi come modello di analisi e di intervento nella società? È del resto un fatto che, nonostante l'autore si sforzi di limitare e delimitare storicamente il suo oggetto: «una situazione rigorosamente oggettiva, che determina una corrente di opinione ugualmente oggettiva, che essi [i lettori] chiameranno antisemitismo e di cui potranno descrivere i tratti o stabilire le variazioni tra il 1870 e il 1944»<sup>2</sup> l'antisemitismo è soprattutto in queste pagine una modalità di relazione e un modo di essere nel mondo, è, dice Sartre, «passione».

L'ebreo sente su di sé lo sguardo dell'antisemita che lo determina socialmente (naturalmente in chiave negativa) e ne fa un'immagine di male, ma contemporaneamente l'antisemita si serve dell'ebreo per definire se stesso dialetticamente: egli sarà dunque il non ebreo, il francese puro erede di una tradizione secolare che identifica misticamente con la terra, con il sangue e con la lingua. Scrive il filosofo: «bisogna chiederle [alla coscienza] non “che cosa è un ebreo?” ma “che cosa hai fatto degli ebrei?”. L'ebreo è un uomo che gli altri uomini considerano un ebreo: [...] è l'antisemita che fa l'ebreo».<sup>3</sup>

Rispetto all'assolutezza di questo rapporto fenomenologico il suo utilizzo in chiave nazionalistico-reazionaria, che è il secondo corno del problema per come Sartre lo pone, appare come una contingenza storica determinata dalla presenza di gruppi dominanti interessati a fare, più o meno direttamente e consapevolmente, leva sull'antisemitismo che alligna in particolare tra la piccola borghesia (l'operaio sartriano sembra essere immune dall'antisemitismo grazie all'internazionalismo proletario) per saldarla nel corpo mistico della nazione francese agli interessi padronali. L'antisemitismo viene così ad essere una caricatura borghese della lotta di classe e, logicamente, scomparirebbe in una comunista società senza classi: «la rivoluzione socialista è necessaria e sufficiente per sopprimere l'antisemita».<sup>4</sup>

È cosa prevedibile che un discorso filosofico politico di questo taglio, capace di coniugare strettamente i due maggiori temi di interesse, o se si vuole la maggiore speranza di oggi (un avvenire socialista) alla fine del peggiore sintomo di ieri (l'antisemitismo di cui si era data la prova più feroce con la guerra) destasse un certo interesse anche in Italia. Infatti la casa editrice legata all'impresa di Adriano Olivetti si assume il carico della traduzione già nel 1948 affidandolo ad uno dei suoi esperti di pubblicità e comunicazione, il giornalista Ignazio Weiss (autore della traduzione canonica in Italia che è quella che qui citiamo), egli stesso, come si capisce facilmente dal cognome, di origini ebraiche.

Il Movimento di Comunità cresciuto intorno alla Olivetti di Ivrea riuniva in quegli anni diverse personalità o astri nascenti del mondo della cultura, della filosofia, della letteratura, ma anche sociologi, architetti e urbanisti, da Renzo Zorzi a Franco Fortini, da Franco Momigliano a Geno Pampaloni, e la sua rivista «Comunità» portava le tracce di un desiderato e faticoso svecchiamento della cultura italiana uscita dal fascismo. L'egida di un riformismo padronale particolarmente illuminato spingeva a guardare alle più nuove correnti epistemologiche, sociologiche e filosofiche della modernità, ma anche ad un cauto avvicinamento al socialismo soprattutto se questo poteva essere epurato dei suoi tratti economicistico-collettivisti in favore di quelli disalienanti e umanitari.

In un tale clima le *Réflexions* sartriane, ma probabilmente tutto il Sartre che proclamava appunto che il suo esistenzialismo era un umanismo, dovettero essere abbastanza bene accette e proseguire una linea che già era stata intrapresa: si pensi agli studi di Giacomo Debenedetti su Camus e alla frequente traduzione di estratti di autori che andavano a comporre il quadro di una cultura esistenzial-spiritualistica: da Saint Exupéry a Claudel, da Kierkegaard a Péguy e Maritain; tutto ciò senza dimenticare che dal 1947 apparivano titoli come *Gaullismo e comunismo* e *Aspetti*

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 121.

della crisi francese.<sup>5</sup> Anche lo stesso testo di Sartre viene, per così dire, strappato alla sua occasionalità e alla sua natura di meditazione ad alta voce di un filosofo che si apprestava a calcare la scena pubblica e gli viene conferita un'aura di normatività, data forse più dal desiderio di riempire un vuoto che cominciava a pesare: la traduzione di Weiss del 1948 si intitola infatti solamente *Ebrei*.

Già nello stesso contesto della rivista «Comunità» che si era precocemente accorta dell'importanza dell'opera sartriana emergono però alcune riserve, come si vede ad esempio dalla posizione sostenuta da Bobbio.

Il filosofo, fedele certo alle sue fonti e alla sua formazione neoilluministica, aveva espresso già un suo giudizio circospetto sull'esistenzialismo nel giovanile libro *la filosofia del decadentismo* (1936), ma a indurlo a un sostanziale rifiuto del circolo dialettico proposto da Sartre nelle *Réflexions* è la constatazione di un elemento di petizione di principio da parte dell'autore: nel 1947, poco prima che Weiss ne intraprendesse la traduzione, Bobbio recensisce l'opera proprio sul settimanale di «Comunità» e comincia proprio ricusando quel volgersi all'*engagement* che aveva motivato il trittico sartriano:

Da parte dei marxisti si è mossa a Sartre, tra le altre accuse, anche quella di negare la storia, cioè di non riconoscere che gli individui son fatti dalla storia e non si fanno da sé. Effettivamente, l'uomo di Sartre non ha alcun legame nè con la natura, nè con gli altri, nè col proprio passato: è quello che si fa; ed è assolutamente libero di farsi secondo il suo progetto; è quello che ha scelto di essere, ed è responsabile di fronte a tutti gli uomini della sua scelta: è insomma contingenza assoluta. Un individuo così fatto non ha storia.<sup>6</sup>

La petizione di principio è che «la storia non spieghi nulla»<sup>7</sup> e che entro il campo delle strutture esistenziali si svolga la parabola dell'antisemita. A ragione il critico italiano intravede nell'opera dunque più una fenomenologia dell'antisemitismo che non una discussione sulla questione ebraica. Nondimeno Bobbio è affascinato dalla prosa del moralista, come lo chiama, e riconosce a quelle pagine una futura utilità nel dibattito italiano sul «problema ebraico» proprio per la loro carica morale.

Questa innocente recensione, ancora per addetti ai lavori, ci dice che, già nel 1947, una questione ebraica esisteva come evidente agli occhi degli intellettuali italiani e ancora di più che essa era stata «relegata tra le cose di cui non si deve parlare».<sup>8</sup> Ne immaginiamo le ragioni: l'antisemitismo di stato del regime fascista del '38 (che aveva portato tra l'altro all'espulsione di numerosi ebrei dalle professioni intellettuali), la connivenza e la complicità con gli stermini organizzati durante la guerra, l'atteggiamento ambiguo della Chiesa Cattolica, (si pregherà ancora a lungo *pro perfidis judaeis* e Sartre giustamente ricorda come, per l'antisemita, l'ebreo conservi il suo stigma di deicida attraverso le generazioni) facevano del «problema» una ferita aperta in un momento di esigenza di pacificazione che comportava, tra l'altro, l'ammnistia di molti ex-funzionari del regime ed ex-combattenti responsabili anche di violenze antisemite.

Anche per questo si direbbe che Bobbio concordi in spirito con la soluzione «riformista» che Sartre propone per l'«intanto» che precede la rivoluzione: una lega di gentili contro l'antisemitismo che cooperi a smascherarne le ragioni passionali e ideologiche.

Ciò che invece non può convincere il lettore è proprio l'attitudine fenomenologica di Sartre, che egli taccia di antistoricismo: per Bobbio se si astraggono i fenomeni dalla loro storicità, cioè dalle precise ragioni della loro causalità, e in questo caso si tratta delle ragioni storiche che determinarono l'antisemitismo francese, non si può che ricadere nel campo della «magia», come l'italiano chiama quelli che dovettero parergli i funambolismi dialettici dell'autore: se

---

<sup>5</sup> Gli indici della rivista sono ora consultabili presso il sito del centro Eurostudium dell'Università La Sapienza di Roma, online, URL: [http://www.eurostudium.eu/documenti/olivetti/indici\\_rivista.php](http://www.eurostudium.eu/documenti/olivetti/indici_rivista.php), consultato il 26/07/2021.

<sup>6</sup> Norberto BOBBIO, *Sartre e gli ebrei*, «Comunità», A. II, 24, Sabato 29 novembre 1947, p. 277.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 279.

l'antisemitismo è una caricatura borghese della lotta di classe, allora ne consegue che con l'instaurazione della società senza classi anche l'antisemitismo sparirà.

Da buon liberale Bobbio considera la società senza classi un'utopia, un puro dover-essere che gli aderenti a una visione del mondo si rappresentano e, per lui, se l'esistenzialismo di Sartre riesce a trapassare nel marxismo, vi trapassa solo per subire la stessa condanna: «In fondo la società senza classi è per l'esistenzialista Sartre una soluzione magica. La magia accolta in principio non può non ricomparire alla fine. Ancora una volta l'esistenzialismo non è capace di oltrepassare il cerchio magico entro cui si è rinchiuso».<sup>9</sup>

Nonostante il parere non propriamente lusinghiero di un intellettuale allora influente presso i circoli culturali ai quali «Comunità» si rivolgeva, spesso vicini o ex-componenti di quel Partito d'Azione recentemente sciolto al quale anche Bobbio fu iscritto, Weiss dietro mandato di Olivetti mise mano alla traduzione che passò però relativamente inosservata o piuttosto fu accolta per le virtù del moralista e per il gesto di denuncia che conteneva. Nel frattempo il nostro paese diventava tappa quasi obbligata di un percorso che, in numero crescente, portava gli ebrei d'Europa ad imbarcarsi sulle coste italiane in viaggi fortunosi (nel confuso stato geopolitico del dopoguerra non di rado gli ebrei superstiti rappresentavano un vero problema dal punto di vista dei governi alleati, come provano i campi di accoglienza assai poco ospitali costruiti dagli inglesi a Cipro) diretti verso il neonato stato di Israele, che sul finire degli anni Quaranta godeva anche del sostegno dell'Unione Sovietica.

Sono anni di relativa simpatia e attenzione delle sinistre italiane per la questione ebraica (si pensi a ebrei importanti dirigenti comunisti e socialisti quali Terracini, Sereni, Panzieri) e forse su queste basi Franco Fortini, poeta e narratore impiegato alla Olivetti, redattore di «Comunità» e di origini ebraiche egli stesso, recensisce il *pamphlet* sartriano in traduzione sul maggiore organo della stampa socialista: «L'Avanti!».

Fortini si era già occupato delle condizioni degli ebrei raccontando dei viaggi della speranza in un articolo del settembre 1946, coevo alle *Réflexions*, sulla rivista «la Lettura» dove scriveva degli emigranti: «È l'Europa che lasciano, questa Europa nella quale neppure oggi possono vivere, che ancora li perseguita o li copre di ipocrita pietà».<sup>10</sup>

Due anni più tardi Franco Fortini recensendo il *pamphlet* scriverà:

Non è permesso dimenticare che cosa è successo, nelle vicinanze immediate delle nostre case e delle nostre coscienze, durante gli anni passati; i cadaveri ebrei non sono velati da nessuna bandiera, da nessuna retorica ideologica. Sono cadaveri di non-combattenti, finalmente, di non-eroi, di innocenti assoluti, (umanamente parlando).<sup>11</sup>

Anche da un punto di vista più politicamente simpatetico a quello sartriano il consenso verso l'opera è soprattutto di tipo morale: Fortini ricostruisce acutamente la fenomenologia del riconoscimento o «condizionamento» dell'ebreo alla propria ebraicità e vi coglie una eco dell'hegeliana dialettica di servo e padrone, ma rifiuta, sostanzialmente sulla base della materialità economica della condizione del proletario, l'analogia con la reale lotta di classe:

Il paragone col proletariato non regge: infatti la borghesia può considerare il proletariato come classe inferiore, *ma non come classe oppressa*. E il proletariato passa alla coscienza rivoluzionaria sentendosi non già inferiore, non gravato da una irrazionale minorazione, ma oppresso “razionalmente”, oppresso e sfruttato.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Franco FORTINI, *Ebrei clandestini sulle nostre coste*, ora in *Il volto dell'altro intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*, «L'Ospite Ingrato», NS., 2, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 299.

<sup>11</sup> Franco FORTINI, *Gli ebrei di Sartre*, «L'Avanti!», 10 Luglio 1948.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Demistificare la dialettica ebreo-antisemita significa piuttosto per il poeta, che in quegli anni compiva un proprio percorso di emancipazione dall'idea di *engagement* filtrata da modelli francesi (oltre a Sartre si pensi a Paul Éluard del quale Fortini è stato valente traduttore e importatore in Italia), procedere nell'interpretazione dell'antisemitismo verso un marxismo più materialistico e più attento a far derivare i nessi dialettici dai rapporti sociali e non viceversa. Per questo nella seconda parte della sua lettura chiama in causa, per segnalarne l'assenza nel discorso sartriano, opere come le *Interdizioni israelitiche* di Carlo Cattaneo e soprattutto la *Questione ebraica* di Marx; a quest'ultimo scritto si rifà Fortini in un certo senso replicando rispetto a Sartre la stessa esigenza di de-idealizzazione che Marx aveva posto sulla dialettica hegeliana.

La soluzione che prospetta con la fine della lotta di classe una società senza antisemitismo implica a volerla seguire coerentemente, una società senza ebrei, ma un simile risultato è pensabile solo se si considera l'ebreo come un dato sociale (atteggiamento questo, diciamo noi, già di per sé problematico) e, a volerlo materialisticamente fare, ha allora ragione Fortini a sostenere che la coppia oppositiva deve scomparire lasciando posto al conflitto di interessi di classe; la battaglia di Bene e Male immaginata dall'antisemita non si svolge parallelamente ad essa, è falsa anche nella collocazione degli attori sullo scacchiere:

La figura storica dell'antisemita e dell'ebreo, con tutta la infetta coorte di passioni verminose, si distrugge soltanto trasferendo il conflitto nel "materiale" terreno della lotta delle classi e delle strutture di produzione e di scambio, in termini cioè sociali e politici, ai limiti dell'ambiguo giuoco di specchi dell'autocoscienza. L'ebreo in quanto coscientemente difende o combatte certe posizioni di classe, non sente più su di sé l'ombra dell'antisemita. E in quel punto anche l'antisemita scompare; ossia si rivela soltanto per quel che è: un inconscio agente del privilegio.<sup>13</sup>

In sostanza Fortini come Bobbio ritiene che Sartre pecchi di antistoricismo, ma non nella misura in cui pone la fine della società come conflitto di classe quale meta, bensì perché non confida abbastanza in una lettura materialista della storia da porre il conflitto di classe quale chiave effettiva di determinazione delle essenze sociali. Sarà forse anche questa accoglienza complessivamente tiepida e cauta a spingere Olivetti in una riedizione del 1954 a mutare il titolo dall'assolutizzante *Ebrei* al più circostanziato e denotativo *Antisemitismo*; nel frattempo, come noto, *Se questo è un uomo* aveva incominciato a circolare nell'edizione De Silva dopo il rifiuto editoriale di Einaudi e la stampa dei due volumi di *Lettere dei condannati a morte della Resistenza* (italiana ed europea) poneva per la prima volta su testimonianze umane il problema di un bilancio morale della guerra da trasmettere alle generazioni future.

Se il *pamphlet* di Sartre non è in prima fila nelle bibliografie degli intellettuali impegnati in questi anni (avrà una breve fortuna negli anni Sessanta e Settanta dovuta al sostegno italiano a Israele nelle guerre arabo-israeliane), agisce però, soprattutto in Fortini, una sorta di traiettoria lunga di alcune istanze di coscienza e rappresentatività della figura dell'ebreo: scrive su «Azimut» nel 1985:

Oggi è di moda parlar male del celebre saggio di Sartre. Eppure è il più penetrante tentativo di ricondurre l'antisemitismo alle ragioni dell'irrazionale. Oggi lo combatte invero chi (come cerco di dimostrare) ha capito benissimo il mutamento intervenuto in seguito al consolidarsi della funzione politica di Israele ma vuol continuare a percepire gli utili di emotività derivanti dalla nozione tradizionale di antisemitismo.<sup>14</sup>

Fortini adombra qui il ragionamento che va svolgendo in questi anni, la disgiunzione definitiva di *Shoah* e appartenenza etnico-religiosa, l'ebreo della *Shoah* diventa metafora dell'oppresso ed esso può anche essere nemico dello stato di Israele.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Franco FORTINI, *Gli ebrei e i miti inutili*, in *Il volto dell'altro intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*, op. cit., p. 304.

Lo stato di eccezione riservato alla *Shoah* non è per il critico che un calcolo politico in nome di altri interessi e che offusca, agli occhi delle opinioni pubbliche occidentali, la violenza dei processi geopolitici in corso, ma anche di quelli passati (ad esempio la tratta degli schiavi) e Alessandra Reccia mostra assai bene come Fortini si serva anche di Sartre per questa sua ridefinizione del campo storico di «ebraicità».<sup>15</sup>

Con ciò non si deve ovviamente intendere una mancanza di interesse o un atteggiamento polemico del poeta nei confronti dei superstiti, della memoria, o delle cerimonie civili legate alla *Shoah*, anzi il carteggio conservato con Levi riporta alcune tra le poche autentiche frasi di stima incondizionata che Fortini ebbe per un altro scrittore italiano.

La prova della duratura influenza del ragionamento sartriano sarà piuttosto nel richiamarsi al passo da noi citato in apertura riguardo all'antisemita che «fa l'ebreo»: si veda il seguente passo da *Cani del Sinai*, il libro in cui più di ogni altro, alla vigilia della Guerra dei Sei giorni, Fortini fa i conti con la propria ebraicità (e che sarà tra l'altro all'origine di un film documentario con Danièle Huillet e Jean Marie Straub *Fortini-cani*):

Credo sapere – come ci ha insegnato Sartre in un libro vecchio di vent'anni ma ancora valido – che il tasso di «antisemitismo» (termine che va messo tra virgolette per rilevarne l'ambiguità) presente in chi sia o sia stato considerato ebreo non è che l'avversione autodistruttrice, l'oggettivazione morbosa della cattiva coscienza e del senso di colpa inevitabile non già del borghese moderno ma in quella borghesia «storica» che, come Marx giovane sapeva, crea l'ebreo, ne fa il proprio doppio, anzi il proprio tipo perfetto.<sup>16</sup>

Una domanda non possiamo dunque fare a meno di porci per concludere: per quale motivo i primi lettori italiani delle *Réflexions*, a prescindere dall'orientamento politico affine o no a quello dell'autore, rilevano nel testo una mancanza di storicità e gli preferiscono (o al limite gli affiancano) Cattaneo e Marx? Naturalmente una risposta istintiva può essere per la scarsa penetrazione del pensiero esistenzialista in Italia negli anni Quaranta ancora dominata dai vari paradigmi storicistici,<sup>17</sup> tuttavia io credo che valga la pena considerare un fatto: mentre in Francia (eccettuato naturalmente il periodo della dominazione tedesca) l'antisemitismo era un problema sociale, di opinione e di cultura e, pur nella discontinuità del dopoguerra, non si è mai trattato davvero di rifondare le istituzioni repubblicane, in Italia l'antisemitismo si è espresso come un problema di stato con le leggi razziali e negli anni in cui Sartre elaborava il suo *pamphlet* e il suo esistenzialismo politico era in corso in Italia la fondazione di un nuovo stato e ricca era la discussione intellettuale intorno ai problemi della democrazia e della società.

Preferire Cattaneo e Marx significava retrocedere fino a testi e teorie appartenenti alla fase di fondazione delle democrazie rappresentative liberali (le *Interdizioni* sono del 1835 la *Questione ebraica* del 1844) e che precisamente del posto e del ruolo dell'ebreo non in quanto ebreo, ma in quanto cittadino dello stato moderno trattavano; come è noto la grande questione è la impossibilità di accesso alla proprietà fondiaria che avrebbe reso gli ebrei delle incarnazioni dello spirito del

---

<sup>15</sup> Cfr. Alessandra RECCIA, *L'ebraismo di Fortini* in *Il volto dell'altro intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*, op. cit., pp. 285-295.

<sup>16</sup> Franco FORTINI, *Cani del Sinai*, in *Saggi ed Epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 420.

<sup>17</sup> Diversa sarà la situazione all'inizio degli anni Sessanta quando, maturata in sede teorica e filosofica una maggiore sensibilità verso la fenomenologia dialettica esistenziale e il gioco di sguardi e riconoscimenti (o disriconoscimenti) che il testo sartriano implica tra l'antisemita e l'ebreo potrà addirittura fornire più di una suggestione e di uno schema alla critica di Basaglia riguardo al rapporto tra società e paziente psichiatrico: cfr. Franco BASAGLIA, *Un problema di psichiatria istituzionale*, ora in, ID. *L'utopia della realtà*, Torino, Einaudi, 2005, p. 45: «Essa [l'esclusione] investe il modo globale dell'essere al mondo, è una presa di posizione generale: la scelta di un mondo manicheo dove la parte del male è sempre recitata dall'altro, appunto dall'escluso; dove solo in questo escludere affermo la mia forza e mi differenzio». Lo psichiatra cita a questo punto in nota, come massimo esempio di questo meccanismo psicologico, proprio le *Réflexions*, ma in generale l'influenza sartriana e i riferimenti anche specifici al pensatore francese sono un fenomeno frequente e profondo di tutta la fase di elaborazione della nuova psichiatria basagliana.

commercio, norma di cui Cattaneo auspicava la liquidazione in nome di uno sviluppo dell'eguaglianza e nella quale Marx vedeva una astuzia della ragione dello sviluppo capitalistico. In entrambi i casi la fuoriuscita degli ebrei dalla condizione di emarginazione (sia pure funzionale e potente) e separazione in una società diversa e egualitaria era un problema «di economia politica» non meno che «di dignità umana» per esprimerci nei termini di Cattaneo.<sup>18</sup>

Che questo modello culturale che coniugava politica, amministrazione, diritto e morale attraesse gli italiani (che, va detto, non avevano alle spalle invece il caso Dreyfus, che fu l'emblema dell'antisemitismo francese per Sartre) è provato dal fatto che entrambi, proprio tra il '45 e il '46 dedicano al pensatore milanese un libro (l'antologia *Scritti sul federalismo democratico*, curata da Bobbio nel 1945) o pongono sotto la sua egida l'intera impresa di una delle riviste più *engagées* del secondo dopoguerra: «Il Politecnico» di Vittorini e Fortini.

Esistono dunque gli ebrei di Sartre? Gli italiani risponderebbero: certo che no, non sono mai esistiti storicamente, sono delle pure astrazioni filosofiche, dei fantasmi che hanno poco a che fare con gli ebrei reali; ma proprio per questo ad essi, ai pericoli e alle verità che ci additano, sono potuti ritornare ogni volta che qualcuno segnava troppo nettamente il campo tra un noi e un loro, un appartenente alla comunità e un diverso, un Europeo e un sottosviluppato, un colono e un terrorista, uno che ha dalla sua ragione e un altro che, in fondo, non merita di essere ricordato.

[ITA]

L'articolo tratta della ricezione italiana delle *Réflexions sur la question juive* di Sartre e della sua traduzione per le edizioni di «Comunità» di Adriano Olivetti, nel contesto del dibattito italiano del dopoguerra sull'antisemitismo. Dopo una breve ricostruzione della fenomenologia sartriana sono prese in considerazione le recensioni di Bobbio e Fortini. La prima favorevole sul piano morale ma ostile alla visione sartriana della società senza classi come dissoluzione dell'antisemitismo, la seconda favorevole agli aspetti dialettici, ma con l'insistenza da parte di Fortini nello spostare la lotta dai termini psicologici e di autodeterminazione a quelli più materiali e politici.

In generale gli italiani trovano antistoricista l'impostazione sartriana della questione e preferiscono interpretazioni storiche classiche, radicali o liberali (Marx, Cattaneo). Tuttavia è proprio grazie alla non-esistenza storica degli ebrei come categoria in senso sartriano che, a questo testo e alla sua fenomenologia dell'antisemitismo, i letterati italiani (incluso Fortini) potranno tornare nel corso del novecento per elaborare interpretazioni complessive delle dialettiche di oppressione e discriminazione.

Parole chiave: Sartre, *Réflexions sur la question juive*, ricezione italiana

[EN]

The article describes the Italian reception of the *Réflexions sur la question juive* by Sartre and gives an account of the translation of the essay for Adriano Olivetti's Edizioni di Comunità in the context of postwar Italy. After a summary of the sartrian phenomenological interpretation of antisemitism, reviews by Bobbio and Fortini are considered. Bobbio agrees with Sartre on a moral level but rejects his vision of a society without classes as the inevitable dissolution of antisemitism. On the other hand Fortini, being favourable to dialectic aspects of sartrian thought, rather insists on the necessity to change the terms of the struggle from a psychological perspective to a more material and political one.

Italian intellectuals generally found sartrism to be an anti-historicism and they preferred classical, either radical or liberal, and historical interpretation of the Jewish question, (Marx, Cattaneo). Despite this it is due to the historical inexistence of Jews as a category in the sartrian sense that many Italian intellectuals (Fortini is among them) could find on the phenomenology of the antisemitism proposed in the *Réflexions* their theories and considerations on oppression and discrimination through the twentieth century.

**Keywords:** Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Reception in Italy

---

<sup>18</sup> Cfr. Carlo CATTANEO, *Interdizioni israelitiche*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 165-166 «Non v'è un poter magico per cui l'oro dell'ebreo si moltiplichi più di quello del turco o dell'indiano. La magia che lo ha arricchito stava nelle ereditarie interdizioni. [...] Le nazioni più provvide hanno già dissipato l'incanto. Seguendo la voce dell'umanità, della tolleranza e delle ancor più appassionate che ragionatrici dottrine del passato secolo, esse hanno sciolto un problema d'economia politica».

# Entretien avec Colombe Schneck

propos recueillis par Francesca Dainese et Armelle Gréhan, Vérone, 27 avril 2021.



***Le titre La réparation. Pourquoi ce titre? Quelles sont les différentes acceptions de ce mot?***

C'est un titre qui est venu une fois le livre terminé. Quand je l'écrivais, je ne savais pas où j'allais, ce que j'aurais pu découvrir. J'étais assez terrifiée lorsque j'ai découvert que Salomé, mon arrière-grand-mère, et Kalman sont morts à Auschwitz et que pour eux, il n'y avait pas de réparation possible. En terminant mon texte, j'ai senti que Salomé avait une présence: elle aurait pu être cette femme de 82 ans assise dans un café à côté de nous. Certains lecteurs se trompent sur le titre, au lieu d'appeler le livre *La réparation*, ils le nomment *La séparation*. Et je trouve que c'est assez juste, il y avait des fantômes autour de nous, ou de moi en tout cas, et il me semble qu'en les écrivant ces fantômes ont disparu. Ils sont des femmes, des enfants qui ont disparu, mais du moins ils ont des noms. Tout le travail de réparation est de leur donner à nouveau leur identité. Ce ne sont plus des âmes brûlées, ce sont des hommes, des femmes, des enfants avec des noms, des adresses, un passé, des images d'eux, des souvenirs. Dans ce sens, il y a peut-être une réparation possible.

***Et pour le prénom Salomé: vous parlez d'un nom «incantation», d'un nom «réparation», d'un nom «malédiction». Pouvez-vous nous expliquer?***

Salomé c'est *shalom*: la paix, mais c'était cette petite fille, la cousine de ma mère dont elle disait «il n'en reste rien». Elle ne m'avait parlé d'elle qu'une seule fois, avec un sentiment de culpabilité comme si elle-même avait tué cette petite fille; ma grand-mère jamais ne l'évoquait alors qu'elle avait une photo d'elle que j'ai pu retrouver après sa mort. J'ai longtemps interrogé ma grand-tante Myriam qui était au ghetto de Kaunas et qui a connu Salomé. Elle a pu me raconter des jeux de Salomé, qui elle était: ce n'était plus une incantation, mais une petite fille qui jouait dans le ghetto. Et c'est ce qui importait le plus pour moi, de retrouver qui elle était.

***Vous dites: «Je ne sais pas quel chemin prendre pour écrire cette histoire». Cela m'a rappelé le passage de W ou le souvenir d'enfance où Georges Perec se pose la question de comment raconter l'histoire de destruction qui a bouleversé sa famille. Comment avez-vous fait pour trouver les mots pour raconter votre histoire familiale et qu'est-ce qui vous a décidé à l'écrire?***

C'est un très long processus qui a commencé pendant l'enfance. Enfant, je lisais l'annuaire, je passais mon temps à regarder des noms dans l'annuaire. Je cherchais quelque chose de tangible. Dans ma famille, on ne parlait pas. Mon père répétait: on ne parle pas des choses qui fâchent. Et le passé faisait partie de ces choses qui fâchent et qui rendent trop tristes. Je me souviens, enfant, d'avoir lu les *Récits de la Kolyma de Chalamov*, emprunté à ma grand-mère et je me disais que dans ces hommes qui marchaient pieds nus dans la neige, il y avait quelque chose que je devais connaître, mais je ne savais pas quoi. Pendant très longtemps je marchais dans le brouillard, je ne savais pas où j'allais, je ne savais pas que cette histoire me concernait. Quand j'ai lu Primo Levi, je l'ai lu comme une histoire étrangère. Quand j'ai compris que cela avait un lien avec mon histoire, ça a été un choc, je ne voyais pas le rapport qu'il y avait entre Auschwitz et quelqu'un comme moi – je suis une femme joyeuse, je ne voulais pas rentrer dans cette histoire. Même à mon retour de Lituanie à la recherche de traces laissées par ma famille, il n'en reste aucune, je m'obstinais à croire que Salomé, mon arrière-grand-mère, et les autres avaient été tuées lors d'une opération de la Shoah par balles, par des *Einsatzgruppen*, mais je ne voulais pas voir Auschwitz. C'est l'historien Laurent Joly qui m'a obligé à accepter la vérité. Mon oncle, l'écrivain et universitaire Pierre Pachet, a beaucoup travaillé sur ces questions. Pourtant, il n'a jamais écrit l'histoire de sa mère et de sa tante dont il était très proche. Je l'interrogeais et il me disait: «je ne peux pas, c'est aux gens de ta génération de le faire». Un jour je lui ai demandé s'il avait des lettres des sœurs de ma grand-mère, Raya et Masha, dont les enfants, Salomé et Kalman, ont été assassinés à Auschwitz. Il m'a répondu: «Non, ta grand-mère jetait tout». Le lendemain, il m'a appelée pour me dire: «j'ai regardé, j'avais une valise chez moi de lettres de ta grand-mère et je l'ai ouverte, il y a des dizaines de lettres en russe et en *yiddish* et si tu veux, je te les apporte». Il avait ces lettres chez lui. C'est quelqu'un qui était obsédé par le passé, par l'histoire, et qui lisait énormément, mais il n'avait jamais pu ouvrir les lettres de sa mère, c'était trop proche. Il me les a apportés, on les a traduites, elles avaient été écrites en 1945-1946, à la sortie des camps. Il me les a léguées, c'était très généreux de sa part et je l'en remercie.

***Vous avez parlé d'une démarche documentaire et de recherches autobiographiques. Est-ce qu'il y a de l'espace pour la fiction dans votre texte?***

Oui, je ne pouvais pas tout retrouver dans les archives évidemment, en particulier ce qui s'est passé dans le ghetto de Kaunas, je dis Kaunas en lituanien, mais c'était Kovno (ma famille dit

Kovno parce qu'ils parlaient russe entre eux et non le lituanien). Ma grand-mère disait qu'elle avait oublié cette langue. Pour sa part, ma grand-tante m'avait suggéré: «si tu veux raconter la mort, la déportation, il faut aussi que tu racontes la vie qu'il y avait avant». Elle m'avait donné quelques éléments: les aubergines, quelques jeux, quelques recettes, quelques conversations. J'avais confié à mon oncle, «comment je fais faire? Je ne sais pas tout», il m'avait répondu: «ce n'est pas grave, tu n'as qu'à inventer». J'ai inventé, mais j'avais assez peur de ce que je pouvais écrire, je voulais rester le plus simple et le plus sobre possible dans l'écriture. Je ne voulais pas que ce soit joli. C'est comme ça que j'ai travaillé.

***À votre avis on peut parler d'autofiction pour La réparation?***

Je ne sais pas. C'est un mélange d'enquêtes personnelles et assez obsessionnelles dans les archives, d'entretiens, de fiction et d'autofiction, mais tous mes livres sont comme ça. Je mélange plusieurs genres et à chacun de mes livres, j'invente une nouvelle méthode; je crois qu'en littérature, il n'y a pas de modèles, à chaque fois je dois réinventer mes outils.

***À propos de la phrase de David Grossman que vous placez en exergue: «On n'est plus victime de rien, même de l'arbitraire, du pire, de ce qui détruit la vie, quand on le décrit avec ses mots propres.» Est-ce que vous vous sentez une «victime» de votre passé? Et comment l'écriture a-t-elle pu vous aider à sortir de cette angoisse «héréditaire»?***

Je ne me sens certainement pas victime. Ce serait indécent de ma part de me poser comme victime. Je me souviens, adolescente, d'un livre que j'ai lu sans tout comprendre. Il s'agit d'un livre d'Alain Finkielkraut, *Le juif imaginaire*, qui parlait de ces jeunes gens qui portaient la couronne des victimes de la Shoah. J'avais compris à l'époque qu'il ne fallait absolument pas que je m'y intéresse parce que je risquerais de porter cette couronne de victime. Je ne suis absolument pas victime, mais il y avait quand même eu la transmission d'une culpabilité et d'une sorte de valise dont il fallait que je me sépare. Alors, quand on me disait que le livre, c'est la séparation, j'avais vraiment le sentiment que je me séparais enfin de cette histoire. Mais n'empêche que ce récit a été publié il y a 10 ans, et depuis j'ai publié un certain nombre d'autres livres. Je pensais en avoir terminé et que je pouvais passer à autre chose. Mais je vois bien que, livre après livre, d'une certaine façon cette histoire revient toujours, malheureusement. En tout cas c'est comme ça, je dois l'accepter.

***Dans votre texte vous posez la question de la culpabilité et de la légitimité du témoignage. Vous écrivez «je me suis d'abord trompée». Qu'est-ce que vous entendez par-là?***

Plusieurs choses, je me suis d'abord trompée de sujet: je ne savais que cette histoire me concernait, je ne voulais pas le savoir. Quand ma mère a voulu m'en parler, j'étais enceinte de mon fils, je n'ai pas voulu entendre, je n'étais pas prête à l'entendre. Ensuite, quand j'ai commencé à écrire, je voulais écrire sur ce qu'il y a d'étranger en moi, je suis la petite fille de quatre exilés, de quatre personnes qui ont dû fuir, immigrer, mais pas sur cette histoire. À chaque fois j'ai essayé d'y échapper, j'avais décidé que les miens étaient morts assassinés, qu'ils étaient morts par la Shoah par balles. J'ai fini par y aller et par écrire à reculons ce sur quoi je ne voulais pas écrire, Auschwitz.

***La hantise du passé revient sous la forme des spectres, des hommes barbus qui dans le rêve de la protagoniste, mère de Salomé, menacent sa vie. En quoi la figure du spectre est-elle si parlante pour vous?***

C'était dans un cauchemar et mon idée était de tuer ces spectres. C'était des spectres menaçants qui voulaient s'emparer de ma fille. Mais il y a aussi tous les spectres dont on ne parlait pas et qui étaient ces 31 morts de la famille de ma grand-mère. Elle était allée seule inscrire à Yad Vashem ces témoignages. Il ne s'agissait pas là de spectres, mais d'êtres qui avaient vécu et qu'elle avait connus. Elle avait laissé des noms, des dates de naissance, des identités pour qu'ils ne soient plus des fantômes qui la hantaient. Mais sans nous en parler. Je devais être adolescente ou très jeune femme quand elle y est allée. Il y avait une possibilité pour nous, mais il fallait que l'on fasse nous-mêmes le chemin d'aller retrouver ces hommes, ces femmes, ces enfants. Il n'y avait pas de transmission, ou en tout cas la transmission était indirecte. Elle est allée écrire leur histoire et c'était à nous, chacun de notre côté, d'aller à Yad Vashem à notre tour, d'aller en Lituanie, d'aller dans les archives, pour tout faire pour que ce ne soit plus des spectres, mais des hommes, des femmes, des enfants qui avaient vécu.

***Dans quelle mesure des écrivains comme Semprun (que vous citez en bibliographie), mais aussi Modiano ou Jablonka ont influencé votre démarche?***

Jeune femme je lisais énormément Modiano, je sentais que, dans le travail de Modiano, il y avait quelque chose que je pouvais apprendre de moi et de ma famille, sans vraiment pouvoir saisir la raison. J'ai tout lu, chaque année je lisais le nouveau livre qui sortait. Avec *Dora Bruder*, où il parlait d'une jeune fille qui avait disparu et qui avait été déportée, c'est comme s'il m'avait donné toutes les clés pour aborder ma propre histoire. Ça y est, c'est Dora Bruder, c'est elle que je cherchais depuis le début dans mon travail littéraire. Après cette lecture, j'ai arrêté de lire Modiano. Il m'avait nourri. Pour ce qui concerne Jablonka, c'est quelqu'un qui m'a énormément aidé. C'est grâce à lui que j'ai pu entreprendre des recherches sur mon père et écrire *Les guerres de mon père*. C'est lui qui m'a dit que je pouvais aller dans les archives, c'est lui qui m'a encouragé à faire ce travail. Les archives de Vichy venaient d'ouvrir en France et être accessibles...

***Vous avez eu recours à la photographie pour parler de Salomé Bernstein. Dans votre texte vous parlez d'une photo prise en 1939 en Lituanie, que votre grand-mère Ginda n'a jamais montrée avant 1990 et qu'elle offre au mémorial de Yad Vashem à Jérusalem «afin de remplir la première fiche de témoignage sur les trente et un membres de sa famille proche disparus pendant la guerre». En quoi la photographie se charge de reconstituer ce que les mots n'arrivent pas à faire?***

Sur cette photo, il y a quelque chose de très simple, quelques mots en allemand: «elle a deux ans et demi», qui donnent l'indication que Salomé était née en 1937. Ce n'était plus un spectre. Salomé avait enfin une date de naissance, je ne sais pas si c'était l'écriture de ma grand-mère ou de sa sœur, mais cela constituait pour moi un point de départ important. Ma mère m'en parlait ainsi: «Salomé, cette petite fille dont il ne reste rien». Et là j'avais une image, une date de naissance et j'avais aussi une date de mort parce que quand j'ai compris que Salomé était partie par le dernier convoi d'octobre 1943 vers Auschwitz, il était facile de supposer qu'elle était morte très peu de temps après et qu'elle avait été gazée en octobre 1943. J'avais une date approximative de naissance et de mort. Tout d'un coup, ça n'était plus un spectre, mais c'était une absente. Pour moi cela changeait tout.

***L'omerta, la résilience caractérisent votre famille pendant une génération. Votre grand-mère Ginda parle couramment cinq langues (yiddish, hébreu, russe, anglais et français), mais ne parle pas qu'en français à ses enfants, ce qui devient la métaphore de l'impossibilité de raconter la tragédie. Votre famille a choisi le silence pour se/vous protéger. Est-ce aussi pour***

***cela que la chaîne de la transmission des langues a été interrompue entre la protagoniste et Ginda?***

Il y a plusieurs raisons, Semprun par exemple parle d'une amnésie volontaire. Oublier pour pouvoir continuer à vivre: je crois que c'était nécessaire après la guerre, il y avait une volonté de continuer à vivre, coûte que coûte, en protégeant les enfants. Il y avait aussi le fait que mes grands-parents ont donné à mon oncle et à ma mère des prénoms français, ils voulaient qu'ils deviennent des petits Français comme les autres et la transmission de la langue ne s'est pas faite. Mon oncle parlait un peu russe, mais ni ma mère ni mon oncle ne parlaient vraiment russe, *yiddish* ou lituanien. Il y avait seulement quelques mots qui surnageaient. Pour ma part, je connais quelques mots de *yiddish* et c'est tout. Cette transmission ne s'est pas faite. Elle ne s'est pas faite non plus par l'histoire, on ne nous racontait pas le passé et je me souviens encore de ma grand-tante qui me disait: «si tu veux comprendre ce qui s'est passé pendant la guerre, il faut qu'on te raconte aussi ce qui s'est passé avant la guerre». Nos souvenirs, ça n'est pas seulement la destruction, c'est aussi les recettes de cuisine, les histoires d'amour, les voyages et les souvenirs heureux. Il ne fallait pas que la guerre anéantisse tout cela, mais la guerre avait anéanti cela. Il fallait ce silence pour permettre une (re)construction. Le silence nous a permis de nous protéger. Enfant, on ne me parlait pas, mais je n'avais pas envie non plus d'entendre, je n'étais pas trop prête à entendre, j'avais trop peur que cela détruise ou que cela m'empêche d'avoir une vie heureuse. J'ai mis longtemps à être prête à l'entendre.

***Vous avez eu la curiosité de connaître ces langues?***

Oui, je connais quelques mots de *yiddish*, surtout par la cuisine... je suis assez gourmande! Quand j'étais en Autriche, j'ai été étonnée de retrouver dans les cafés les bouillons (bouillon-de-poulet-avec-kneidler, n.d.r.) que cuisinait ma grand-mère. Cela pour dire que la transmission peut se faire autrement, non seulement par la conversation, mais aussi par certains goûts.

***En parlant de l'identité juive à travers les goûts, vous écrivez dans votre livre: «j'aime le hareng mariné et les cornichons à la russe. J'ai peur. J'ai tout le temps peur qu'il arrive quelque chose à mes enfants, je ne suis pas croyante, mais tous les soirs je m'endors en priant, pitié qu'il ne leur arrive rien». S'agit-il d'une anxiété «typiquement juive»?***

Je pense que cette peur est présente chez beaucoup de parents. Vous connaissez la phrase: «C'est pas la peine d'être juif pour être une mère juive». Cette peur a disparu chez moi au fur et à mesure... aujourd'hui je suis une femme juive qui a beaucoup moins peur. S'il y a un judaïsme en moi – je ne suis pas pratiquante – mon judaïsme réside, comme je disais, dans les goûts culinaires, dans la nourriture et dans une certaine dose d'anxiété que je repousse de toutes mes forces.

***Dans un extrait de votre texte vous écrivez ainsi: «Je connais quatre mots de yiddish, un goy: un pas juif. Un schmuck: un con. Schleppe: traîner. Une shikse: une blonde pas juive. J'appelle ma fille puppi, poupée en yiddish, et mon fils bubbi, mon petit coco. Qu'est-ce qu'il y a de juif en moi?» Donc votre judéité se résume en ces quelques mots et en vos goûts culinaires?***

J'ai publié un livre qui s'appelle *Nuit d'été à Brooklyn*, qui se passe à New York en 1991. Mon idée était de raconter une histoire américaine et, en même temps, de me séparer de mon passé, comme tout émigré qui part de l'Europe, oubliant sa culture et son histoire. Au fil de l'écriture, je me suis rendu compte que ce n'était pas possible. Ainsi, je suis revenue sur l'histoire de la

Shoah et des pogroms, je ne pouvais pas m'en départir. Les personnages du roman, en effet, comme moi, veulent se soustraire à leur assignation identitaire (c'est-à-dire qu'ils n'acceptent pas d'être identifiés – exclusivement – comme juifs, noirs, femmes...). Moi-même je voudrais être libre de toute identification imposée de l'extérieur et être simplement moi-même, Colombe Schneck. En cela, j'avoue que ma vie est une oscillation permanente entre la tentative d'échapper au passé et le retour aux origines. Dans *La réparation* c'était justement le fait de libérer ma fille d'une sorte de spectre du passé qui a déclenché l'écriture.

***La fille d'Hélène dit à sa mère que dans son lycée «c'est à la mode d'être juif». Cette provocation cache évidemment une réflexion plus profonde. Qu'est-ce que vous pensez du concept de «judéité d'interrogation» élaboré par Alain Finkielkraut?***

Je crois que le lien de filiation que nous avons tous vers le passé nous contraint à nous interroger incessamment sur notre identité. Mais ce questionnement pour moi n'est pas exclusivement juif. Les livres qui m'ont le plus aidé à écrire mon récit sont des textes sur le Rwanda, sur le Cambodge, sur d'autres génocides: les interrogations étaient exactement les mêmes. C'était ainsi pour les livres de Charlotte Delbo, qui n'était pas juive, et qui pourtant nous concernent tous.

***Dans votre texte l'humiliation antisémite qu'on fait ressentir aux «français récents» s'oppose à l'«illusion protectrice» de ceux qui se sentent protégés en Lituanie, vous mettez en évidence les paradoxes de la situation et l'incrédulité de ceux qui la vivaient...***

Vous connaissez cette blague «Les optimistes ont fini à Auschwitz et les pessimistes à Hollywood». Chez les sœurs de ma grand-mère, Raya et Masha, il y avait un amour de la vie très fort qui a fait qu'elles ont pu recommencer leur vie après la guerre en Israël. La Lituanie d'avant-guerre on la voyait comme une sorte de paradis, alors qu'il y avait déjà des quotas réservés aux juifs dans les universités. Mais c'était un pays multiculturel, il y avait des Russes, des Allemands, des Polonais qui y habitaient. Mes grands-parents se sont rendus plusieurs fois en Lituanie pour rendre visite aux sœurs de ma grand-mère. Ils traversaient l'Allemagne nazi. Chaque été, ils proposaient à Raya et à Masha de fuir et de venir en France avec eux. Elles n'ont jamais voulu, elles se sentaient en sécurité. C'était le cas de nombreuses personnes de la bourgeoisie juive française, souvent décorées après avoir participé à la Première Guerre mondiale. Rien ne pouvait leur arriver. Moi aussi, au cours de mes recherches, j'ai longtemps essayé de ne pas croire à la réalité.

***Quelle est l'importance du recours à l'humour? Par exemple, dans l'extrait suivant, vous écrivez: «Oui, [Hélène] a un problème grave et héréditaire avec l'Allemagne, car les nazis ont tué six millions de Juifs. Mais qui? Comment s'appelaient-ils? Qui dans la famille est mort? Hélène fait semblant de se scandaliser quand mon père s'offre en 1978 une voiture allemande, une BMW. Deux semaines après la BMW, un nouveau tabou tombe, elle achète chez Darty un presse-agrumes Braun. Elle raconte cette blague: «Maintenant quand on part en Allemagne, il faut payer son billet de train».***

Pour moi c'est un langage essentiel, c'est la capacité de se décaler, de prendre contrôle de la catastrophe qui vous tombe dessus. Pour moi il n'y a pas de meilleur langage que l'humour, c'est un langage merveilleux qui permet de dire ce qui est impossible à dire. Ma mère ne parlait jamais de la guerre. Mais disait: «c'était horrible d'avoir été cachée; il y avait tellement peu de confiture». C'était tout ce qu'elle pouvait nous confier.

***Que pensez-vous du thème de la commémoration? Quand ça se retourne en «business de la Shoah»?***

On entend parfois des manifestants qui tissent un lien entre la Shoah et le Covid ou la Shoah et la Palestine. Se commémorer, c'est de se rappeler des noms, des identités, des visages, des dates, c'est donner une humanité aux disparus, une tombe. Tout ce qui rappelle la comparaison, du genre: «nous sommes les nouvelles victimes de la Shoah», me dégoûte.

***Quel est le message que vous voulez transmettre à votre lecteur dans La réparation?***

Je ne transmets pas de message à mes lecteurs. J'ai raconté une histoire, celle de ma famille, la mienne. Chaque lecteur en lisant apporte ce qu'il est: chacun peut avoir des impressions différentes, même opposées. Quand je lis un livre, je me l'approprie, il me parle ou non, m'offre un message ou non.

***Y-a-t-il une «littérature juive» à votre avis et en quoi se distinguerait-elle?***

Philip Roth disait qu'il n'était pas un écrivain juif, il réclamait être un écrivain américain tout en écrivant sur cette communauté juive du New Jersey qui l'avait vu grandir. Je suis une écrivaine française, c'est la littérature française qui a fait de moi une Française à part entière et une écrivaine française, mais dont le matériel est cette histoire juive faite de destruction et de vitalité.