



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales – ED 370
et
UNIVERSIDAD DE GRANADA
Programa de Doctorado Lenguas, Textos y Contextos

Thèse de doctorat en littérature française

***La pensée de l'homme dans
l'œuvre de Vercors***

María de los Ángeles Hernández Gómez

Thèse dirigée en cotutelle internationale par

Mme Catherine Milkovitch-Rioux

Mme María Carmen Alberdi Urquizu

Granada 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María de los Ángeles Hernández Gómez
ISBN: 978-84-1306-615-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/63636>



*À la mémoire de ma mère (†)
et de ma flibustière (†)*

Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier mes parents pour leur travail, leur soutien inconditionnel et leur amour ; ils sont aujourd'hui plus présents que jamais. Toute ma gratitude à ma sœur, dont le courage est un exemple pour moi. Merci à Lucía, mon autre sœur.

Merci à mes amis qui, depuis la distance ou la proximité, ont su m'accompagner, m'aider, me soutenir et, surtout, m'aimer inconditionnellement.

Toute ma gratitude à mes directrices de thèse, Mme. Catherine Milkovitch-Rioux et Mme. Carmen Alberdi, pour leurs conseils, leur temps, leur soutien, leur aide et leur immense générosité. Merci à Ilda Tomas (†), professeure et amie, ce travail n'aurait pas commencé sans ses encouragements et son amour incommensurable pour l'homme et pour la littérature.

Merci à tous ceux qui m'ont accompagnée et aidée d'une manière ou d'une autre dans ce long chemin.

Merci à ceux qui me comblent quotidiennement d'amour et de compréhension.

Table de matières

Introduction.....	11
Première partie. Genèse d'une pensée : moi, l'autre, l'homme.....	23
Chapitre I. Jean Bruller : dessiner une pensée, penser l'homme.....	28
1.1. Penser l'homme par l'humour : de l'insouciance à l'éveil d'une conscience humaniste.....	30
<i>Mort de rire</i>	32
<i>Dessiner pour la jeunesse, découvrir l'âge adulte</i>	37
1.2. Se penser pour penser l'autre : à la recherche du moi.....	45
<i>Représenter la pluralité du moi, se représenter</i>	48
<i>Concevoir l'autre, concevoir ses autres</i>	51
<i>Le monde extérieur comme résonateur de l'homme</i>	54
1.3. Connaître l'homme par les hommes, la comédie humaine de Jean Bruller.....	55
<i>Quand l'homme se frotte au non-sens de la vie</i>	58
<i>Vivre le non-sens du XX^e siècle</i>	62
<i>De l'égoïsme comme principe humain</i>	67
1.4. L'irrationnel ou comment apprendre l'homme par l'inconscience.....	70
<i>Approche de l'inconscient de l'homme</i>	72
<i>De comment la mort éternise les souffrances terrestres</i>	77
Chapitre II. Résister, survivre, se libérer. La condition humaine face à la violence... ..	82
2.1. L'homme dans le règne des fins.....	88
<i>La maxime universelle de Vercors</i>	90
<i>La loi morale de l'homme et le nazisme</i>	95
<i>L'homme nazi ou la soumission à la Loi de la nature</i>	98
2.2. Comment sauver la dignité par la résistance, comment faire face à la violence	101
<i>Se taire, résister, refuser</i>	103
<i>Dire la révolte</i>	107
<i>L'art en guerre, l'homme et ses créations</i>	111
2.3. Être homme dans les camps.....	117
<i>Rêver le camp, concevoir l'irrationnel</i>	119
<i>(Sur) vivre : espace et temps dans le camp</i>	123
<i>Être un corps</i>	126
2.4. La découverte de la qualité d'homme : <i>Les armes de la nuit</i>	131
<i>Dire le camp, dire l'homme</i>	132
<i>Revenir du camp</i>	137
<i>Témoigner de l'indicible</i>	139

Deuxième partie. Définir l'homme par la rébellion : l'animal dénaturé vercorien	147
Chapitre III. Entre « être homme » et « agir en homme »	154
3.1. À la recherche de l'essence humaine.....	156
<i>Quelle définition pour l'homme ?</i>	156
<i>Construire une légende anthropologique à base scientifique</i>	162
<i>L'origine animale de l'homme : entre évolution et rupture</i>	168
<i>De l'ignorance de l'anthropoïde à l'homme qui s'éveille à sa condition ..</i>	175
3.2. La rébellion, la volonté éthique de l'homme.....	179
<i>Dépasser l'absurdité</i>	181
<i>Se confronter à la nature</i>	189
<i>L'art de la rébellion</i>	193
<i>Principes éthiques de la rébellion vercorienne : la solidarité</i>	197
3.3. Se (ré) approprier la qualité d'homme.....	203
<i>Penser l'homme rebelle, penser ses actions</i>	203
<i>Le roman à thèse vercorien : un parcours initiatique</i>	206
<i>Redevenir homme, agir en rebelle</i>	214
Chapitre IV. À la frontière de l'homme et l'animal. De comment mettre en fiction la limite	217
4.1. L'homme comme animal singulier.....	223
<i>Poser-transgresser la frontière</i>	224
<i>De l'affaire tropie à la métamorphose inversée</i>	228
<i>Les contes philosophiques vercoriens</i>	232
4.2. De l'arbitraire des frontières : <i>Les animaux dénaturés</i> (1952) et <i>Zoo ou l'assassin philanthrope</i> (1964).....	238
<i>La présence stratégique de l'animal</i>	238
<i>Dire la frontière par le discours romanesque</i>	240
<i>De l'engagement par l'absurde : la controverse d'Old Bailey</i>	246
<i>L'homme, un animal de culture</i>	252
<i>Peut-on définir l'homme ?</i>	256
4.3. Débordement des frontières : <i>Sylva</i> (1961)	258
<i>L'être de fuite</i>	259
<i>Exister dans l'hybridité</i>	263
<i>Vers l'humanisation de l'animal</i>	265
<i>Transgresser la frontière</i>	269
Troisième partie. D'autres regards sur l'homme. Littérature d'idées et esthétique vercoriennes	275
Chapitre V. Du corps en littérature : l'homme biologique vercorien	279
5.1. <i>Anabiosis</i> , les limites de la vie humaine	284

(L') être aux prises avec le temps.....	285
L'homme, un objet scientifique comme un autre ?	291
5.2. L'être organique, une exploration entravée.....	299
Voyage au centre de la chair.....	302
De l'impossibilité de diriger son propre bateau	307
5.3. La sensation comme communication	313
Quand le corps emporte la bataille	315
L'homme, un navire en perdition ?.....	318
Chapitre VI. Le récit de soi vercorien	324
6.1. Regarder en arrière : expérience vécue, expérience écrite	325
Le récit de soi dans l'œuvre vercorienne.....	325
De l'autobiographie aux mémoires	328
Écrire sur l'engagement, s'engager	330
6.2. Mémoires d'un écrivain dans la cité	335
Vivre public : appréhender le moi en société.....	335
Écrire sur l'autre, écrire sur soi ?.....	337
6.3. De l'écriture de soi dans la pensée de l'homme.....	344
D'une éthique individuelle.....	345
... à une éthique collective.....	348
6.4. Parler de soi autrement : les journaux vercoriens	350
Fiction et autobiographie.....	350
Le journal, exercice d'« antifiction ».....	353
Chapitre VII. La grammaire de l'homme	359
7.1. Voix et dialogue	361
Le narrateur vercorien, un homme comme un autre homme.....	362
Le dialogue littéraire vercorien : entre échange et soliloque	365
Dialoguer avec/sur l'homme	372
7.2. (Re) présentation de l'homme vercorien.....	380
Le visage de l'homme	381
De la description à l'action : la puissance du geste vercorien	386
Être dans l'espace	390
Conclusion	399
Bibliographie	411
Annexe I. Jean Bruller, penser l'homme par le dessin	437
Annexe II. Résumé et conclusions en espagnol.....	467
Index des noms	487
Compromiso derechos de autor	495

Introduction

« La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi »¹, écrivait Michel de Montaigne dans son essai *De la solitude* ; l'homme serait habité par un besoin universel de connaissance de soi qui le mènerait, presque inexorablement, à s'interroger sur son être. Nous ne pouvons qu'imaginer multiples les questionnements qui dérivent de cette nécessité. Les réponses envisagées sont irrémédiablement insatisfaisantes, contradictoires, révoltées. Elles nourrissent un vaste réservoir de possibilités qui montrent bien le caractère complexe et incommensurable de l'individu. Les doutes étant certes nombreux dans cette quête ontologique, l'homme se trouve à l'origine et à la fin de ces questionnements, il est en même temps l'enquêteur et l'enquêté. Autrement dit, à partir d'une notion anticipée de son identité, d'un sentiment d'appartenance à un groupe, l'humain, dont il se sent membre, il manifeste son idiosyncrasie individuelle par le dialogue entretenu « entre moi et moi »². Et c'est précisément dans ce tiraillement entre le « je » et « l'autre » qu'il évolue. L'impossibilité de trouver un consensus dans les réponses qui puisse satisfaire ce statut particulier a entraîné la constitution d'un riche répertoire de conceptions hétérogènes qui n'ont, pour la plupart, qu'une seule caractéristique en commun : la complexité de l'appréhension de leur objet, l'homme. Cependant, la difficulté inhérente à cette tâche ne semble que promouvoir le défi de sa continuation, dans l'espoir d'atteindre son utopique, mais non vain, accomplissement.

Dans ce contexte, la littérature comme forme artistique d'expression est sans doute l'un des domaines de prédilection de par lesquels l'homme explore toute pensée, tout questionnement le concernant. Prenons simplement comme exemple l'une des premières productions de la littérature occidentale : la tragédie de Sophocle, *Antigone* (442 avant J.C). Le premier chant du chœur des vieillards de Thèbes, connu sous le nom d'« éloge de l'homme » (vers 332), est l'un des passages les plus discutés et controversés de l'œuvre de Sophocle. La traduction problématique et les différentes interpréta-

¹ « La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi » (Michel de Montaigne, « De la solitude » [1595], dans Pierre Villey, Verdun-Louis Saulnier, (éds.). *Essais, Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 100).

² Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, J. Corti, 1977.

tions littéraires de ce *stasimon*¹, et plus précisément de l'adjectif δεινόν², montrent le défi qui consiste à tenter de déchiffrer l'être humain. Ainsi, le δεινόν a successivement évoqué le meilleur de l'homme, étant une « merveille »³ selon la traduction en français de Paul Mazon, ou quelque chose de « formidable »⁴ selon l'interprétation de Jacques Lacan, et en même temps il a représenté le pire : « monstrueux »⁵ selon Friedrich Hördelin, 1804), mais différent du « monstrueux »⁶ de Bertolt Brecht, ou « inquiétant »⁷ d'après Martin Heidegger. Des attributs antagoniques qui se retrouvent ensemble dans un même être de caractère insaisissable et qui élargissent à l'infini « l'énigme du δεινόν », dont a parlé Jacques Derrida⁸. Une invitation éternelle au débat que des intellectuels, des philosophes, des peintres, des musiciens, des écrivains n'ont pas manqué d'enrichir tout au long de l'histoire jusqu'à l'époque contemporaine. Ainsi, sous des perspectives différentes, avec des objectifs tout à fait divers et pour des causes plurielles, l'homme est d'une manière ou d'une autre au centre de toute réflexion, qu'elle soit philosophique ou artistique. Mais comment pourrait-il en être autrement ?

Le dessinateur et écrivain français Jean Bruller, dit Vercors (1902-1991), fait partie des artistes et penseurs qui se sont ouvertement et continûment questionnés sur l'existence de l'espèce humaine, sur sa nature, sur sa place dans le monde, sur la définition d'homme – si une définition est possible. Nous postulons d'ailleurs comme principale hypothèse de notre recherche que Vercors aurait fait de ces questionnements le centre même de son projet intellectuel et créatif, notamment littéraire. Il y aurait au cœur de sa production l'élaboration d'une pensée de l'homme à forte portée éthique, qui

¹ Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀν- / θρώπου δεινότερον πέλει

² La racine grecque du mot δεινόν rassemble dans sa signification des éléments et des perceptions contraires et, en même temps, très proches, si nous les plaçons dans le domaine de l'homme : un tiraillement entre le bien et le mal, entre le prodige et l'épouvante, entre le sublime et l'avalissant.

³ « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme » (Sophocle, *Antigone* [441 av. J.-C.], trad. Paul Mazon, Paris, Belles lettres, 1997, p. 28-29).

⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 320 ; cité par Jean Bollack, Mayotte Bollack, Marcel Bozonnet et al. *Antigone : enjeux d'une traduction*, Paris, Campagne première, 2004, p. 23.

⁵ Monstrueux, « quand la nature de l'homme s'oppose à elle-même, quand elle se lance dans un commerce suicidaire avec le divin, elle devient littéralement "monstrueuse" » (George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 100).

⁶ « L'homme, dont la grandeur est monstrueuse (*ungeheuer gross*) quand il soumet la nature, devient un monstre énorme, quand il soumet ses frères humains » (*Ibid.*, p. 191)

⁷ « D'un côté le δεινόν désigne l'effrayant, le terrible [...] conçu comme la prédominance prépotente qui provoque aussi bien la terreur panique, la véritable angoisse, que la crainte respectueuse, recueillie, équilibrée, secrète. [...] Mais d'un autre côté δεινόν signifie le violent conçu comme celui qui emploie la violence, qui non seulement en dispose, mais est faisant-violence, parce que l'usage de la violence est le trait fondamental non seulement de son faire, mais bien de son être-Là » (Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* [1953], Vendôme, Presses universitaires de France, 1958, p. 163)

⁸ Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 16.

trouve son développement en constante résonance avec le contexte socio-historique contemporain et avec le parcours de vie de l'écrivain.

En effet, l'œuvre de Vercors s'inscrit foncièrement au cœur du XX^e siècle, non seulement parce que ses publications sillonnent le siècle jusqu'à la mort de l'écrivain en 1991, mais encore parce qu'il s'agit d'une œuvre qui naît, se développe, se construit et s'ancre dans les préoccupations, certes personnelles de Vercors, mais aussi sociales, politiques, historiques, et surtout éthiques et philosophiques de l'époque, en lien direct avec l'homme¹. Les deux conflits mondiaux métamorphosent radicalement le monde contemporain, entraînant des révolutions majeures dans les domaines de l'art et de la philosophie. Bien que jeune garçon au moment de l'éclatement de la Première Guerre mondiale, Jean Bruller rend compte, dans ses dessins des années 20 et 30, par une vision très personnelle, de l'idée très répandue du déclin définitif de la civilisation et des valeurs occidentales². Comme tant d'autres, il débute sa carrière dans un contexte où prédomine un sentiment de finitude, que Paul Valéry exprime dans *La crise de l'esprit* (1919) :

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. [...] Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire. [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie.³

Rares sont les pensées qui, dans cette première moitié de siècle, n'ont pas pris en compte cette situation de l'homme accablé par les conflits universels et devant la menace constante de la mort⁴. Dans une angoisse généralisée à la mesure des événements qui la provoquent, les thèmes négatifs et pessimistes s'installent dans une grande partie des manifestations artistiques de l'entre-deux-guerres, sous l'influence évidente de la

¹ Dans la biographie qu'il consacre à Vercors, Christian de Bartillat parle de « l'homme du siècle » pour faire référence au rôle important de l'écrivain dans la société française, notamment pendant la guerre, mais aussi à la longue étendue de son œuvre, qui s'est développée sur la presque totalité du XX^e siècle. Voir Christian de Bartillat, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-1991*, Etrépilly, Les Presses du village, 2008.

² « Sous le coup de la barbarie qui s'est déchaînée durant la guerre de 1914-1918, un grand nombre d'écrivains et d'intellectuels français (et européens) jugent en effet que cette civilisation de la raison, de la science et de la démocratie, cette civilisation du progrès et de la puissance qui a conquis la plus grande partie du globe, s'est révélée profondément malade du fait même des qualités dont elle prétendait être dotée » (Guillaume Bridet, « Les avant-gardes françaises de l'entre-deux-guerres face aux civilisations extra-occidentales », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n°3, 2009, p. 59).

³ Paul Valéry, « La crise de l'esprit » [1919], dans Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert. *Europes, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 405.

⁴ Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique, structuralisme, marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 8.

première pensée existentialiste : les albums les plus importants de Jean Bruller, notamment *La danse des vivants*¹, mettent en scène au même titre que le fera Jean-Paul Sartre dans *La nausée* (1938), le désespoir le plus profond produit par le non-sens de l'existence. Après cet ébranlement évident des valeurs vient aussi l'heure des remises en question, qui se font sous des formes différentes, par exemple, par la récusation de toute idéologie politique au sein du groupe surréaliste.

Cependant, un mouvement se dégage du reste, qui nous intéresse particulièrement : la quête de nouvelles valeurs pour l'homme. Le monde littéraire que le jeune Jean Bruller côtoie mais qu'il n'a pas encore intégré de fait, s'imprègne de l'inquiétude des écrivains comme André Malraux et Roger Martin du Gard², qui retracent dans leurs œuvres le tragique de l'existence. Leurs romans de la « condition humaine » manifestent la recherche d'un nouvel humanisme :

Les écrivains replongent donc l'homme dans son milieu social, mais s'efforcent visiblement de préserver le plus possible les droits de l'individu, tout en faisant aux exigences de la société les concessions nécessaires. « L'homme » reste le point d'optique essentiel ; un nouvel humanisme cherche à s'établir, qui se renforce souvent de considérations métaphysiques sur la valeur de la personnalité humaine. Il est évident que, dans le désordre des doctrines qui se heurtent et se combattent, l'humanité est à la recherche de croyances et d'idées qui refassent son unité, rompu par les révolutions et les guerres.³

L'une des pistes de notre recherche identifie d'ailleurs ce contexte de renouveau humaniste comme celui de la genèse de la pensée vercorienne de l'homme, qui, dans un premier temps, aurait incité le jeune artiste, sinon à donner des solutions et des réponses concrètes, du moins à proposer un travail critique d'interrogation et de réflexion par le dessin. C'est dans cette mouvance que le dessinateur articule une satire aigüe des travers humains, certes imprégnée de pessimisme, mais empreinte d'une véritable lucidité et d'une profonde vision sociale. Cependant, il faut attendre l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale pour voir se concrétiser *de facto* son engagement humaniste : en 1942, la métamorphose du dessinateur en écrivain marque à cet égard un moment clé dans le parcours personnel, intellectuel et artistique de Vercors. Cette transformation suppose à nos yeux le début de l'articulation effective de sa réflexion.

¹ Jean Bruller, *La danse des vivants* [1932-1938], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2000.

² Roger Martin du Gard travaille sur cette recherche d'un nouvel humanisme fondamentalement dans son roman-fleuve *Les Thibault* (1922-1940), de son côté, André Malraux y réfléchira successivement dans *La condition humaine* (1933), *Le mépris* (1935) ou encore *L'espoir* (1937).

³ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1951, p. 1214 ; cité par Ana Maria Alves, « Les intellectuels français de l'entre-deux-guerres. Le tragique de la condition humaine chez Malraux et Martin du Gard », *Intercâmbio*, 2015, p. 112.

En étroite relation avec leur époque – espace social, politique, culturel, intellectuel – et fortement marquées par une portée éthique, les idées vercoriennes s’inscrivent dans une longue tradition philosophique, de Blaise Pascal à Emmanuel Kant et à bien d’autres encore, que l’écrivain n’hésitera pas à convoquer : nous rendrons compte de ces influences. Ces premières préoccupations sont aussi inévitablement contemporaines de celles d’autres écrivains, philosophes et intellectuels de l’après-guerre, également touchés par les conséquences du conflit armé. Cherchant à se différencier des propositions qui se développent au même moment, notamment celles de Jean-Paul Sartre et d’Albert Camus, Vercors ne peut éviter le dialogue avec ces autres penseurs qui, comme lui, s’aident de la littérature pour construire et faire évoluer leurs visions particulières de l’homme et de son existence¹.

L’éveil de cette conscience humaniste, fortement marquée par la guerre, dépasse rapidement les méditations qui surgissent comme conséquence du conflit pour atteindre des dimensions plus universelles ou, du moins, plus générales. Ceci viendrait confirmer l’engagement de l’artiste dans ce projet, qui ne pourrait donc pas se réduire à une littérature de circonstance. L’évolution de sa pensée le mènera à réfléchir à des questions qui sont au cœur de la tradition philosophique, revisitant par exemple la frontière entre l’homme et l’animal, leurs différences et leurs similitudes, l’« animalité » de l’être humain. Il explore de même l’ambiguïté de la notion d’homme, le besoin de le définir comme être biologique ou comme être historique. Ces différentes approches sont toujours corrélées avec des expériences multiformes qui poussent Vercors à constamment reconfigurer et élargir son champ d’étude.

Cette étroite relation entre la vie, le contexte socio-historique, la pensée et l’œuvre de l’auteur s’avère fondamentale pour comprendre l’idiosyncrasie de notre travail de recherche, dont la structure, la méthodologie et le corpus ont été déterminés par cette liaison fondatrice.

Nous avons conçu une étude de l’œuvre de Vercors qui se veut chronologique, l’objectif étant de suivre le fil d’une réflexion de vie qui se vaut du discours littéraire comme moyen d’expression. Cette approche nous a semblé la plus respectueuse envers le but principal de notre travail : la reconstruction de la pensée vercorienne de

¹ « Rien de pareil dans le “je” limité et déficient des doctrines actuelles ; c’est le “je en situation” dont elles parlent. De là un changement profond dans la manière d’exposer la philosophie ; de là, le rapport tout nouveau que la philosophie entretient avec la littérature : journal quotidien où l’auteur consigne chaque jour ses pensées et ses impressions ; drames, romans ou films où sont dépeintes des situations concrètes ; autobiographie, poésie et œuvres musicales mêmes, voilà la force où s’énonce souvent maintenant la pensée des philosophes » (Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 189).

l'homme ; nous permettant en même temps d'analyser son évolution, les contradictions existantes, les nuances apportées, les idées nouvelles qui surgissent ainsi que celles qui s'arrêtent en cours de route. Dans cette approche chronologique, et par l'étroite relation et l'engagement que l'écrivain entretient avec les milieux sociaux, intellectuels, politiques et artistiques qu'il côtoie, nous avons opéré un travail constant de contextualisation. Si nous postulons que l'intérêt pour l'homme est, d'une certaine manière, inhérent à Vercors, nous constatons de même que la réalité qui entoure l'écrivain (les événements sociopolitiques, ses expériences personnelles, ses voyages, ses rencontres, ses positionnements politiques, son activité institutionnelle et professionnelle, etc.) rythme et dynamise la réalisation théorique et artistique de sa réflexion, qui ne pourrait se comprendre en dehors de ce contexte particulier qu'il a d'ailleurs toujours intégré à son œuvre. La littérature vercorienne se développerait autour de l'homme en situation qui, à l'image de l'auteur, est à l'écoute de ce qui l'entoure pour le mettre en résonance avec ses intérêts personnels. L'un des bastions de notre travail est ainsi l'examen des relations de l'œuvre vercorienne avec ces milieux où elle se développe. Nous accorderons une importance particulière aux liens existant entre la production de Vercors et celle des auteurs contemporains et des mouvements intellectuels qui, comme lui, ont pensé l'homme, d'une manière ou d'une autre, par la littérature (pour ne citer que quelques-uns : Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, André Malraux), ceci dans le but de déceler la place du projet de l'écrivain dans le panorama philosophico-littéraire du XX^e siècle, par l'étude des convergences ainsi que des différences fondamentales qui feraient l'originalité de sa proposition.

L'influence du contexte sur la production et le parcours de vie de Vercors s'articule aussi en relation avec les goûts et curiosités personnels d'un auteur très éclectique et polyvalent dans ses centres d'intérêt. Son œuvre convoque, tant dans les textes théoriques que littéraires, des disciplines aussi différentes que la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie ou la biologie, qui communiquent fortement entre elles. Ce syncrétisme génère un discours pluridisciplinaire que nous devons prendre en compte dans notre analyse, et qui nous entraîne même à postuler que ces diverses disciplines viennent, notamment dans l'univers particulier de la fiction, façonner les différentes étapes de la pensée de l'homme. Vercors reproduirait d'ailleurs cette dynamique d'échange à l'intérieur même de sa production, où il alterne textes de réflexion, sous forme d'essais ou de discussions, et œuvres de fiction, pour la plupart de nature narrative. C'est précisément autour de cette double identité éthique et esthétique, et de la re-

lation existant entre ces deux facettes de l'écriture vercorienne, que se construit le choix de notre corpus et notre deuxième grande hypothèse de travail.

La constitution du notre corpus a été déterminée, dans un premier temps, par la portée globalisante de notre recherche, qui se veut représentative de l'ensemble de l'œuvre vercorienne, y compris des créations de Jean Bruller dessinateur. Lorsque nous avons décidé du déroulement chronologique de la réflexion, nous avons remarqué qu'il existait, dans la production vercorienne, des « ouvrages jalon » qui s'imposent naturellement par la place d'exception qu'ils octroient au motif de l'homme, et ceci particulièrement dans le corpus littéraire. Certaines fictions constitueraient ainsi un saut qualitatif d'importance dans l'œuvre, par la mise en scène des réflexions théoriques qu'elles proposent, par les questionnements qu'elles soulèvent ou simplement par les nouvelles perspectives qu'elles ouvrent. Cette évidence pourrait cependant amener à un certain arbitraire dans le choix du corpus littéraire, étant donné l'omniprésence de l'homme dans l'ensemble des fictions. Nous avons donc fait intervenir dans notre élection du corpus un second critère qui correspond d'ailleurs à l'autre grande hypothèse de notre recherche : la fiction vercorienne agirait en agent critique des écrits théoriques de l'écrivain. Nous avons privilégié par conséquent les productions littéraires qui se bâtissent en dialogue direct avec ces textes, soit parce qu'elles se développent à leur suite, soit parce qu'elles en constituent le germe. Ces liens de causalité réciproque nous permettront d'établir la manière dont la littérature façonne la pensée éthico-philosophique de Vercors, en particulier dans la première partie de son œuvre. Par exemple, les nouvelles du recueil *Les yeux et la lumière* (1948) avancent et profilent certains des principes postulés dans l'essai principal de la pensée vercorienne, *La sédition humaine* (1949), qui trouve à son tour dans le roman *La puissance du jour* (1951) une mise en fiction fidèle des idées défendues. Celles-ci seront d'ailleurs mises en question dans des romans postérieurs comme *Les animaux dénaturés* (1952).

La construction du corpus principal se fonde ainsi sur un dialogue théorie-fiction qui octroie à cette dernière une place d'exception, non seulement par le caractère littéraire de notre travail, mais aussi parce que la fiction semble progressivement offrir un mouvement d'émancipation des frontières éthico-philosophiques pour explorer des domaines, des possibilités, des univers en relation avec l'humain, mais qui échappent par leurs enjeux particuliers à toute conceptualisation théorique. Nous avançons que le discours littéraire co-construirait la pensée vercorienne en agissant comme moteur de développement et de nuance, mais aussi de dépassement de la réflexion. Prenons comme

exemple le roman *Colères* (1956) qui s'articule autour de la curiosité de l'écrivain pour l'homme biologique, mais qui engage par la fiction la réflexion dans des mondes difficilement explorables pour un regard scientifique.

Notre sujet d'étude se veut de ce fait une approche analytique d'un échantillon représentatif de la production littéraire vercorienne, avec un intérêt spécifique porté à des textes à caractère éthico-philosophiques. La nature de notre recherche étant éminemment littéraire, nous ferons appel à la pluridisciplinarité par la combinaison des domaines tels que l'histoire, la philosophie, la sociologie et même la science. Cette nature plurielle des outils d'analyse s'avère à nos yeux essentielle, d'une part, parce qu'elle correspond à la conception hétérogène que Vercors lui-même a eue de son travail de création et, d'autre part, parce que nous estimons qu'elle nous procurera une vision plus riche, synthétique et globale du sujet envisagé. Le nombre et la diversité des théories épistémologiques employées cherchent volontairement l'éclectisme des approches, seul moyen possible de bien appréhender la pluralité consubstantielle à notre objet d'étude. En effet, bien que cohérent par la présence du motif de l'homme, principe unificateur de l'ensemble de la production de l'auteur, la recherche que nous menons fait appel à des publications aussi diverses que les dessins, les nouvelles d'engagement, les mémoires, les romans à base scientifique ou les contes philosophiques, qui ne sauraient pas se plier à une méthode d'analyse unique.

Nous ferons ainsi dialoguer la fiction, et dans la première partie les dessins¹, avec le contexte historique, avec les pensées philosophiques contemporaines de l'homme, avec le monde biologique, avec des idées anthropologiques, tout en gardant comme principal enjeu de notre travail l'examen de l'écriture littéraire et de ses caractéristiques spécifiques. Le but étant de dégager une ontologie de Vercors, et en particulier de caractériser sa réalisation littéraire, la prise en compte de ces échanges s'impose car ils sont à la base de l'originalité de sa pensée, en constante évolution.

La notion même d'« homme » est en jeu dans cette réflexion. Vercors a toujours donné à sa proposition une portée universelle, jugeant « nécessaire d'en préciser les acceptions et les limites, sur lesquelles tout le monde puisse s'entendre »². Malgré sa

¹ Nous tenons dans ce premier chapitre de la thèse concernant les albums de Jean Bruller à une approche narratologique et thématique des dessins, qui écarte volontairement le commentaire technique des productions en faveur de certaines remarques concernant la disposition des personnages, leur représentation ou la couleur des images.

² Vercors, « La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, A. Michel, 1950, p. 15. Nous citerons désormais cet ouvrage en italique dans le corps du texte, nous garderons cependant les guillemets pour les références bibliographiques, par souci de respect de l'édition que nous citons.

volonté, il semble évident qu'une telle perception universaliste s'avère utopique. Il sera question tout de même de voir dans quelle mesure et sous quels aspects concrets il serait parvenu à son objectif. Nous avons fait le choix, et ceci dès le titre de notre travail de recherche, d'éviter l'emploi du terme général « Homme », considérant que toute réflexion à caractère métaphysique est conditionnée d'une manière ou d'une autre par l'époque, la culture, les expériences de vie, la société, le sexe, les principes moraux de celle ou de celui qui la pense. Ceci n'enlève en rien la valeur de la réflexion proposée par Vercors, mais permet à nos yeux de donner aux idées qui y sont exposées leur juste portée. Les textes théoriques et littéraires vercoriens sont ceux conçus par un homme, qui met en scène des hommes très divers et qui s'adresse aux hommes ; ils sont tous des acteurs influencés par un système d'interrelations concrètes où l'« Homme » comme concept universaliste ne trouverait pas sa place.

Par ailleurs, et bien que nous écartions de notre réflexion le mot « Homme », pour préférer la singularité de l'« homme », nous entendons celui-ci comme « être humain », représentant au même titre du sexe masculin et féminin. C'est ainsi que l'auteur l'entend, usage que nous avons voulu respecter. Nonobstant, et tout en étant consciente du contexte de l'époque en ce qui concerne l'écriture inclusive et certaines conceptions sociales, il faut signaler que, globalement, l'œuvre vercorienne reste cloîtrée dans un monde éminemment masculin, la figure de la femme étant rarement protagoniste.

Compte tenu de ce qui précède, notre travail de thèse se constitue en trois étapes de réflexion dans lesquelles nous essaierons à la fois de cerner les spécificités théoriques et littéraires de la pensée de l'homme selon Vercors, de rendre compte de son évolution chronologique et de son développement esthétique et éthique, et d'explicitier les échanges que le texte littéraire met en place avec des discours autres que celui de la fiction.

Dans une première partie, l'analyse posera le contexte de genèse de la réflexion de l'auteur autour du sujet de l'homme. Les premières manifestations artistiques de Jean Bruller, sous forme de dessins, seront ainsi mises à l'étude dans le but de dégager les inquiétudes et questionnements qui se profilent dans ses productions de jeunesse. Ces représentations permettront l'approfondissement du double statut de l'être humain, à la fois être unique et individuel, et être social. Dans le deuxième chapitre, l'étude mettra en lumière l'activité de résistance intellectuelle de Vercors suite à sa métamorphose en écrivain pendant la Seconde Guerre mondiale. La réflexion s'appuiera principalement sur les premières ébauches théoriques de sa pensée, ainsi que sur l'analyse des récits de

guerre : l'homme sera abordé à travers ses différents rôles au sein d'un contexte de violence extrême. Ce positionnement inaugural permettra de comprendre les raisons et les enjeux autour desquels naissent l'œuvre et les engagements intellectuels de l'écrivain, qui se développeront ensuite au-delà du conflit.

La deuxième partie examinera dans un premier temps la construction effective de la proposition vercorienne dans son texte phare, *La sédition humaine* (1949) ; après avoir établi son originalité et l'avoir située dans le contexte éthico-philosophique de l'époque, l'étude prêter attention aux premières réalisations littéraires des principes et visions postulés. Dans un deuxième temps, nous rendrons compte du mouvement de contestation et de mise en question de certains postulats qui s'opère au sein des fictions de l'écrivain dans les années 50 et 60 ; notre travail se concentrera fondamentalement sur la frontière homme-animal et sur la mise en fiction de cette limite, moins évidente que ce que prévoit le discours théorique.

La dernière partie s'attachera à l'analyse des écrits littéraires qui rendent compte explicitement de la nature interdisciplinaire de l'œuvre de l'écrivain et qui permettent d'accéder à d'autres regards sur l'homme. Le premier chapitre de cette troisième partie s'inscrira dans le dialogue entre littérature et science, notamment par la mise en fiction de l'homme « biologique ». Il s'agira ensuite de montrer les caractéristiques d'un ensemble de productions de maturité qui ont été consacrées à l'écriture de soi, mettant en lumière les liens et relations existant entre l'individu et l'histoire de sa vie, et plus largement, de la cité à laquelle il appartient. Nous concluons notre recherche sur l'établissement d'une « grammaire de l'homme », cherchant à retrouver les enjeux propres de la présence de l'homme dans l'écriture.

C'est dans ce vaste creuset esthétique et thématique que les différentes représentations de l'homme prennent tout leur relief. Clé de voûte de la pensée vercorienne, il joue dans l'œuvre de l'auteur un rôle central : pièce maîtresse du projet personnel de Vercors, l'homme constitue également un accès privilégié à la pensée et à la production littéraire du XX^e siècle français.

Première partie

Genèse d'une pensée : moi, l'autre,
l'homme

Le début dans le monde de l'art de Jean Bruller-Vercors se fait dans un contexte très particulier, celui de l'entre-deux-guerres, dans lequel il évolue jusqu'à sa métamorphose définitive en écrivain, liée à la Seconde Guerre mondiale. Ces deux expériences, picturale et littéraire, qui constitueraient la genèse de l'intérêt de l'artiste pour l'homme, se situent au cœur de notre première partie. Nous y assistons à ses premières recherches, qui se confondent avec ses inquiétudes personnelles, et qui dériveront *a posteriori* vers l'actualité sociale imposée par la guerre. Les dessins d'abord et les récits de résistance, ensuite, invitent déjà le fini et l'infini à se côtoyer, faisant de l'homme un acteur principal dans les puissances qui constituent l'univers.

La Première Guerre mondiale a provoqué, en effet, un impact majeur sur la pensée du XX^e siècle, les années qui suivent la fin du conflit déconstruisent et renouvellent les idées antérieures tout en cherchant des voies alternatives pour l'homme : « l'esprit se concentre en lui-même et se refuse aux vastes explorations du réel et à cette dilatation de l'expérience, où Bergson voyait l'avenir de la philosophie »¹. L'existence humaine cherche à se dépasser, refuse la présence d'un chemin préétabli et essaie de trouver la transcendance, ce qui n'est pas sans conséquence : « la transcendance est, chez l'homme, non seulement la conscience de ses limites, de sa finitude, mais encore celle que rien qui soit en lui, rien qui soit de lui ne lui permettra de les dépasser »². S'interrogeant sur lui et sur son existence, l'homme se rend compte qu'il n'est que la conscience qu'il prend de lui-même et que tout le reste lui est étranger. C'est dans ce contexte de recherche d'identité que prend forme l'œuvre de Jean Bruller, évoluant d'une vision naïve du moi jusqu'à une prise de conscience effective de son identité. Ses dessins ne peuvent pas se libérer d'un certain pessimisme, qui trouve déjà des échos dans le contexte artistique et philosophique de son époque, et que l'artiste cache souvent sous le couvert de l'humour ou de la critique sociale.

¹ Émile Bréhier, *Transformation de la philosophie française*, Paris, Flammarion, 1950, p. 63.

² *Ibid.*, p. 68.

Les idées sur l'existence humaine qui prennent forme dans l'entre-deux-guerres viennent s'ajouter aux désordres produits dans l'organisation sociale, à la suite des grandes transformations économiques et matérielles du siècle dernier. Roger Garaudy¹ décrit un système où l'homme n'est plus considéré comme une fin, mais subit la puissance d'une grande machine sociale et économique qui l'entraîne. Il est aux prises avec des exigences sociales de plus en plus contraignantes impliquant souvent une solitude angoissée, et la nécessaire collusion de son besoin d'indépendance et de réalisation personnelle. Cette réalité constituera le deuxième tournant de l'œuvre picturale de Jean Bruller, qui laisse petit à petit son moi pour se tourner vers l'homme social dans *La danse des vivants*². La pensée artistique de Jean Bruller se dirige au fur et à mesure vers son présent et, tout en gardant une certaine distance critique, il ne pourra pas isoler son œuvre et l'homme qui l'habite de la réalité contemporaine :

Les tragédies d'un monde dans l'impasse. Les contradictions exaspérées entre les hommes courants, entre les classes affrontées, entre les nations rivales. La remise en cause et la remise en question d'une prospérité qui se révélait momentanée et factice, des régimes, des légalités et des valeurs jusque-là incontestées, la conscience que cultures et civilisations peuvent être mortelles.³

Le monde occidental, qui a assisté en 1919 à la signature du *Traité de Versailles* et aux dures sanctions imposées par les Alliés à l'Allemagne, pense déjà à se protéger de la « menace » communiste après l'arrivée au pouvoir du parti bolchévique en URSS (1917). Un climat de méfiance et de polarisation de forces s'installe dans un monde qui vit une grande dépression économique et qui se réclame majoritairement fidèle au pacifisme, au détriment duquel les idéologies d'extrême droite avancent sans relâche et essaient de s'imposer d'abord en Espagne, puis dans toute l'Europe par la main du nazisme⁴. Nous retournons à une guerre mondiale que nous nous étions pourtant promis de ne pas recommencer. C'est dans ce contexte de guerre que Vercors commence sa production littéraire au service de la résistance par l'art. Près de l'événement, la fiction met en scène l'homme qui subit le conflit armé, qui lui fait face et qui essaie en dernière instance de mesurer les conséquences pour l'humanité (cette intention ne verra pourtant sa réalisation qu'après la fin de l'Occupation). Par ses premiers récits, nous voyons

¹ Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique, structuralisme, marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 374.

² Jean Bruller, *La danse des vivants* [1932-1938], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2000.

³ Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Voir à ce sujet Maurice Vaïsse, *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993 ; Maurice Agulhon, *La France de 1914 à 1940*, Paris, A. Colin, 2005.

donc se peaufiner, malgré l'urgence du contexte, non seulement celui qui deviendra son sujet de prédilection, mais aussi ses visions sur la création littéraire et le rapport de celle-ci avec l'être humain :

[Mes livres] sont conçus selon l'idée que je me fais du chemin désirable pour le roman aujourd'hui. C'est-à-dire : être *avec* les hommes, et *dans* les événements dont son destin dépend, sans jamais quitter ce faisant le point de vue du permanent. [...] Dégager, par les ressorts du drame romanesque [...] celui de la nouvelle éthique sans laquelle l'homme risque, demain, de se découvrir horriblement solitaire dans une communauté qui ne cessera d'exiger, de plus en plus, une sorte de soumission à la conscience collective.¹

Ainsi l'homme, en proie au désarroi, se voit à nouveau face aux ruines morales inhérentes à toute guerre, obligé à repenser sa condition humaine, dépassé par la violence et anxieux de trouver des réponses qui puissent expliquer les raisons de tant d'actions criminelles, menées par des hommes contre leurs semblables. C'est à la recherche de ces réponses, fondamentales pour la continuation de la civilisation moderne, que Vercors consacrera sa production littéraire d'après-guerre, que nous aurons l'opportunité d'étudier dans la deuxième partie de notre travail.

¹ Vercors, *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 304.

Chapitre I

Jean Bruller : dessiner une pensée, penser l'homme

Aussi bien sur le plan personnel qu'artistique, la jeunesse de Jean Bruller a été dédiée presque exclusivement au dessin et à l'illustration. Il s'agit d'une période riche en changements, qui mènent le jeune artiste à l'accomplissement progressif de sa maturité intellectuelle. Durée biographique qui semble de même fondamentale pour Vercors écrivain, si nous prenons en compte l'importance et la place qu'il octroie, dans sa production littéraire de maturité, à sa vie antérieure. L'auteur, dans son goût pour « se » raconter, est revenu sur cette période à plusieurs reprises : sous forme de mémoires dans *La bataille du silence*¹, de fiction autobiographique dans *Les occasions perdues*², d'entretien dans *À dire vrai*³, ou de traits biographiques divers, insérés dans des fictions où il ne se dévoile pas explicitement⁴.

Essayer de comprendre la pensée de l'homme développée dans son œuvre littéraire sans prendre en compte l'homme et l'artiste d'avant-guerre serait trahir en quelque sorte le droit de chaque personne à mûrir, à changer, à se retrouver. En effet, l'écrivain n'est pas né subitement et, si la guerre a constitué l'un des points d'inflexion majeurs dans sa vie (qui n'en aurait pas eu dans la sienne ?), il ne fera aucunement *tabula rasa* de ce qu'il a été auparavant. Bien au contraire, ce tournant vient accélérer son développement personnel, qui arrive à sa plénitude sous sa plume d'écrivain.

¹ Vercors, *La bataille du silence* [1967], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

² Vercors, *Les occasions perdues. L'après-Briand, 1932-1942*, Paris, Plon, 1982.

³ Vercors et Gilles Plazy, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, F. Bourin, 1991.

⁴ C'est le cas par exemple de la nouvelle « La vénus de Solare », publiée dans le recueil *Les yeux et la lumière* en 1948. Vercors y reprend son expérience du service militaire à Tunis, où les ruines de la ville de Carthage lui parurent d'un vide effrayant (Christian de Bartillat, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-199*, Etrépilly, Les presses du village, 2008, p. 42). Cette image a été particulièrement marquante pour l'artiste qui, dans les années trente, l'avait déjà évoquée dans l'un des dessins de *La danse des vivants* : « L'architecte ou la fois blessée » [fig. 35].

Temps d'éclosion de nouvelles idées, de conceptions, de convictions, voire de déceptions ; celles-ci déclencheront la métamorphose du dessinateur Jean Bruller en Vercors. À cette époque, il expérimente de même l'éveil des interrogations sur l'homme, qui constitueront le cœur de sa littérature par la suite, mais qui sont déjà perceptibles à plusieurs niveaux dans les albums qu'il publie pendant l'entre-deux-guerres. Nous partons de l'hypothèse que l'artiste s'approche de cette question majeure à la suite des recherches qu'il entame par le dessin en relation avec lui-même¹. Nous observons d'ailleurs une claire évolution d'ouverture sur « l'autre » au fil des albums, qui permettront à l'artiste de se situer dans le contexte social comme individu, unique sans doute, mais en même temps égal à ses pairs par ce qu'il partage avec eux. Ceci ne veut pas dire que le créateur comme sujet de réflexion, et même de recherche, reste à l'écart de l'œuvre artistique, bien au contraire. Il existe plutôt une nouvelle façon d'envisager sa personne au fur et à mesure que les albums se succèdent, réussissant progressivement à intégrer ses questionnements personnels à la réalité sociale, politique ou culturelle de son temps. Cette dynamique permet un détachement de la vision monopolisatrice sur soi pour atteindre une vision plus globale, plus détachée, plus critique. *La danse des vivants* (1932-1938) constitue sa création la plus aboutie dans ce mouvement ; le regard sur la société du XX^e siècle que Jean Bruller y présente pose les bases de la pensée qu'il construira par la suite sous le pseudonyme de Vercors².

Nous essaierons dans les pages qui suivent de retracer les caractéristiques principales de cet intérêt naissant pour l'homme et d'analyser les réalisations concrètes qu'il trouve dans la forme d'expression première de Jean Bruller. Dans un premier temps, par le genre de dessin choisi, le dessin d'humour, qu'il marie à la satire, à la caricature et à l'absurde pour peindre la condition humaine : « Toujours je m'étais efforcé à travers l'humour et la satire, d'atteindre au permanent, aux problèmes éternels de l'homme face

¹ « *L'homme coupé en tranches*, si vous voulez, c'est l'analyse grossière de quelques personnages qui peuvent vivre en nous ; mais ce que nous *sommes*, c'est la synthèse de ces quelques personnages-là et des autres, innombrables, que nous ignorons. Toutefois, peut-être est-ce quand même à partir de là qu'on pourrait apercevoir ce qui allait donner plus tard un sens à toute ma vie, mes interrogations sur l'homme, ce qui le définit et de quoi il est fait. [...] J'étais féru d'introspection, le multiple *Amateur de peinture*, c'était moi, et l'*Homme coupé en tranches* aussi » (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 57-58).

² À noter particulièrement dans cette fusion créateur-société typiquement vercorienne l'un de ses derniers ouvrages, *Les occasions perdues* (1982), que nous analyserons plus en détail dans la troisième partie de notre travail : « Il m'eût fallu trop de détachement envers ma propre vie pour que, voyant reparaître un instant ces souvenirs volatiles, je refuse à les épingleur comme on ferait de papillons. De sorte que, fixant par l'écriture, d'un côté ces morceaux d'histoire et, de l'autre, ces morceaux retrouvés de moi-même, j'en suis venu, presque sans le vouloir, à rédiger une double chronique, celle de mon pays et celle de ma personne » (Vercors, *Les occasions perdues*, *op. cit.*, p. 7-8.).

à sa condition sur terre »¹. Vercors parlera d'ailleurs, dans son entretien avec Gilles Plazy, du rire comme l'un des modes d'expression par excellence de l'homme, quelque chose qui lui est propre et qui le définit². En deuxième lieu, par l'intérêt qu'il porte à la réflexion concernant l'identité de l'être humain, le besoin qu'il a de se connaître, de s'expliquer. Jean Bruller, dans son entreprise d'exploration intime, livre aux récepteurs de ses albums des pistes sur des interrogations qui nous affectent tous, à savoir : la pluralité du moi, les contradictions personnelles, la construction de la personnalité individuelle ou, encore, la possibilité de se découvrir à travers des actes inconscients tels que les rêves. Sa volonté naissante d'apprendre l'homme par l'homme, et d'abord par lui-même, confronte le dessinateur au pessimisme tout en laissant apparaître une lueur d'espoir qui se réalisera, qui le guidera même, dans son activité de résistance :

Chez le pessimiste endurci, inhibé jusqu'à la guerre, l'occupation nazie a réveillé ou révélé un personnage imprévu, ignoré de lui-même : sinon un optimiste, du moins un lutteur prêt à tout pour défendre des valeurs auxquelles la veille encore, il prétendait ne pas croire³.

Ces aspects-ci constitueront le fil conducteur de notre analyse sur la production picturale de l'artiste. L'étude a pour objectif de repérer les traces de la pensée naissante sur l'homme, encore un peu désorganisée et nonchalante à l'époque.

1.1. Penser l'homme par l'humour : de l'insouciance à l'éveil d'une conscience humaniste

Jean Bruller naît à Paris au sein d'une famille bourgeoise en 1902. De père hongrois et de mère française, il vit une enfance caractérisée par les commodités propres à une situation économique aisée. Le travail d'éditeur de son père, la grande admiration de celui-ci pour la littérature française et sa participation à la vie intellectuelle parisienne permettent à Jean Bruller d'approcher les lettres et l'art dès le plus jeune âge⁴. Il obtient son baccalauréat en 1919 et il veut alors s'orienter vers la recherche scientifique. Cependant, envoyé, selon ses propres mots, « très tôt » à l'université, il échoue à la licence et il décide d'intégrer l'École Breguet pour faire des études d'électricité et de mé-

¹ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 810.

² Vercors et Gilles Plazy, op. cit., p. 49.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Alain Riffaud, *Vercors : l'homme du silence*, Rome, Portaparole, 2014.

canique¹. Lassé de la vie étudiante, et après une expérience dissuasive dans le domaine de la peinture², il commence à dessiner pour quelques revues d'avant-guerre très connues, sous le pseudonyme de Joë Mab. Il devient d'ailleurs collaborateur assidu des hebdomadaires et des revues, tels *La Quinzaine critique* ou *Vendredi*, en même temps qu'il essaie de mieux gagner sa vie dans le monde du dessin publicitaire. Il finit de façon brillante sa formation d'ingénieur et répond ainsi au grand désir de son père, sensible sans doute à l'instabilité de la vie dans le monde artistique.

À l'époque, Jean Bruller profite déjà d'un certain renom dans le milieu du dessin ; les commandes et les collaborations se succèdent, ce qui lui permet d'éviter le monde de l'industrie et de pouvoir quitter par la suite le dessin publicitaire. Par ailleurs, la relation d'amitié qu'il lie avec Gus Bofa, qu'il définit comme son maître, lui procure des amitiés avec d'autres artistes de son genre, grâce à la fréquentation du Salon de l'Araignée, fondé et tenu par son protecteur³. La dynamique même du salon se présente comme prémonitoire de l'avenir littéraire du jeune Bruller : « Ce salon manifeste, à un haut degré, l'étroite association entre les diverses formes artistiques, tout particulièrement entre l'œuvre graphique et l'ouvrage écrit, le dessinateur se doublant souvent d'un écrivain »⁴. Le salon accueille en effet des dessinateurs tels que Jean-Gabriel Daragnès, André Foy, Pierre Falké, Chas Laborde, Charles Martin ou Jean Galtier-Boissière ; des dessinateurs-écrivains comme Mac Orlan, Max Jacob ou Paul Reboux ; et aussi un grand nombre d'artistes internationaux : Marc Chagall, Chana Orloff, Jonh Barber, Alexander Calder ou Tsuguharu Foujita⁵. Les rencontres que le dessinateur y fait et, particulièrement, l'admiration et les conseils de Gus Bofa, lui font prendre goût pour le dessin d'humour, qui devient très tôt son principal mode d'expression⁶. La dette envers le dessinateur est d'ailleurs évidente dans la carrière de Jean Bruller, qui a toujours parlé d'influence, alors que certains n'y voyaient que de flagrantes ressemblances, ce qui a

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 46.

² Vercors, « Vous pourriez être peintre ! », dans *Ibid.*, p. 175-178.

³ « Club d'artistes, l'Araignée se constitue par affinités sélectives. Chaque année, la curiosité et l'amitié amènent de nouveaux membres. « *Il y avait, se souvient Bofa, des gens qui disaient : est-ce que je peux faire partie du Salon ? On leur disait : mais oui ; exposez donc, je vous en prie, accrochez vos toiles. Le Salon paraissait excessivement homogène et il était impossible d'inviter un type plutôt qu'un autre.* » [...] La force de l'Araignée est d'être un collectif aussi vague qu'informe, dont les membres s'épaulent malgré leurs différences » (Emmanuel Pollaud-Dulian, *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930*, Paris, M. Lagarde, 2013, p. 14-15).

⁴ Ilda Tomas, *Pierre Mac Orlan, ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 42.

⁵ Emmanuel Pollaud-Dulian, *op. cit.*, 15-20.

⁶ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 48. Le critique René Kerdyk parlera de l'activité du Salon de l'Araignée comme « *une renaissance de l'humour jusqu'à présent mis en bouteilles et débité au compte-gouttes par les trafiquants de la gaieté obligatoire* » (Emmanuel Pollaud-Dulian, *op. cit.*, p. 15)

mené les deux artistes à un éloignement fâcheux¹. En dehors de tout jugement, les similitudes sont importantes, comme le relève le professeur Alain Riffaud dans la réédition de *La danse des vivants* qu'il a publiée en 2000 :

Il est certain que cet ascendant a pu générer un effet de concurrence, tant il est vrai que la comparaison entre le travail de Bofa et celui de Bruller met à jour des similitudes indiscutables. [...] On se contentera de rapprocher *Malaises...*, dernier album de Bofa paru à cette époque, et les *Relevés* de Jean Bruller dont la publication intervient moins de deux ans après. On décèle des analogies incontestables. La source d'inspiration est commune, les procédés voisins. Des titres se répondent [...] La qualité du trait de Bofa arrive à saisir tout particulièrement bien la pesanteur des corps. Cet expressionnisme est absent chez Jean Bruller. Notre auteur exécute en effet ses dessins avec un art moins exceptionnel que celui de Bofa.²

Outre ces dettes artistiques, il est certain que l'entrée dans le milieu artistique de Jean Bruller lui permet non seulement de nouer des contacts, mais aussi de connaître de nouveaux horizons. Malgré l'éveil de sa conscience artistique, qui s'accompagne de décisions de vie déterminantes pour sa carrière, le Vercors de 1982 parle dans *Les occasions perdues* d'un jeune Jean Bruller pris d'insouciance et de légèreté dans ses premiers pas comme dessinateur :

Élevé, comme on dit, « dans le coton », j'ai mis très longtemps à mûrir. J'ai vécu bien après mes vingt ans une enfance prolongée. Il y a dans une telle persistance du bon et du mauvais : une certaine fraîcheur qui subsiste malgré l'âge, [un] certain approfondissement aussi des facultés, des connaissances ; mais en revanche, avec l'absence de tout souci sérieux, une tendance assez vite à se complaire dans l'infantilisme.³

Mort de rire

Dans cet esprit prétendument distrait et frivole, Jean Bruller fait son entrée officielle dans le monde de l'art en 1926, avec la publication de son premier album, *21 recettes pratiques de mort violente, précédées d'un petit manuel du parfait suicidé à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas*⁴. D'ailleurs, Vercors a tenu à défendre le caractère puéril et immature de son premier album, non seulement par le ton dont il se sert pour traiter un pareil sujet, mais aussi par les raisons qui se trouvent à l'origine de cet album :

– *Comment vous est venue l'idée de votre premier album ?*

¹ *Ibid.*

² Jean Bruller, *La danse des vivants*, op. cit., p. 384.

³ Vercors, *Les occasions perdues*, op. cit. p. 8.

⁴ Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente. Précédées d'un petit manuel du parfait suicidé à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas* [1926], Paris, Tchou, 1977, n. p.

– Il n’était pas du tout prémédité. Amoureux transi d’une cruelle, j’avais composé pour elle, afin de l’attendrir, une suite de dessins représentant vingt et une manières possibles de noyer mon chagrin dans la mort. Ce dont je n’avais, bien entendu, pas la moindre intention, et c’était bien plus pour la faire rire que pour l’effrayer.¹

Barthes affirmait que, dans le champ amoureux, l’envie de suicide est fréquente : un rien la provoque². Cependant, Jean Bruller n’associe pas à la cause amoureuse les formes de suicide qu’il propose dans sa suite de dessins. Les raisons pouvant être multiples, cet acte finit par dire plus de la société où il se produit, que du suicidé lui-même. Le dessinateur y présente, en effet, vingt et une manières de se suicider, mais il tient dès le départ à s’écarter de toute intention de réhabilitation de cet acte : « L’auteur serait d’ailleurs bien tard venu. Il y a beau temps que les stoïciens, Zénon et Chrysippe en tête, en avaient fait une vertu »³. Sous un ton satirique et comique, Jean Bruller essaie de renverser l’image que la société se fait du suicide et prône le droit de chaque homme à choisir « de pouvoir mourir s’il le veut, quand il lui plaît, où il lui plaît, et comme il lui plaît »⁴. Invitant le lecteur à revenir sur ses préjugés, Jean Bruller fait de même une sorte d’étude sociale des types d’homme, pour proposer par la suite des formes de mort convenables selon la personnalité de chaque individu : « du suicide par immersion prolongée totale » [fig. 1], « du suicide par asphyxie gazeuse » [fig. 2], « du suicide par contagion volontaire » [fig. 3], « du suicide par excès de longévité » [fig. 4], etc.

L’album se structure ainsi sur un schéma à séquences répétitives⁵ où les illustrations, de couleurs vives, s’accompagnent d’une légende descriptive et détaillée du savoir-faire « suicidaire », où sont donnés des conseils pratiques pour bien mener à terme chacun des suicides. Les illustrations cherchent à attirer l’attention sur le protagoniste de la mort, toujours placé au centre du dessin et d’une grande expression. La représentation des suicides constitue ainsi une véritable mise en scène théâtrale, hautement soignée en raison des multiples détails qui complètent le décor, spécialement par les ustensiles utiles pour la mise à mort. La théâtralité sera d’ailleurs l’une des caractéristiques des albums du dessinateur, qui trouve une suite dans ses récits de guerre⁶. Ce rapport entre album et théâtre devient plus évident dans *21 recettes pratiques de mort violente*,

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 50.

² Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 259.

³ Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Dominique Alamichel, *Albums, mode d’emploi cycles I, II et III*, Champigny, CRDP de l’Académie de Créteil, 2000, p. 32.

⁶ Voir le chapitre II : « Résister, survivre, se libérer. La condition humaine face à la violence ».

où nous pourrions considérer que le texte agit comme didascalie des images, qu'il décrit et qu'il complète par des réflexions dépassant la représentation picturale¹.

Dans son entretien avec Gilles Plazy, Vercors, qui se dit non pessimiste à l'époque, nie de même que ce premier ouvrage soit le fruit d'un humour noir, comme le seront ses albums postérieurs : « c'était du comique pur, uniquement pour faire rire »². Malgré cette insouciance apparente, certaines réserves peuvent surgir. Si *21 recettes pratiques de mort violente* est, comme Vercors le prétendait, complètement dépourvu de préoccupations morales ou philosophiques, parler du suicide, même de façon satirique, ne serait-il pas, en revanche, la preuve d'une réflexion naissante sur l'homme ? De plus, et bien que l'auteur refuse toute réflexion consciente de sa part, le choix du rire et du comique comme forme d'expression à la base de ses dessins engage Jean Bruller dans une certaine pensée sur l'homme, dès son premier album. Nombreux sont les penseurs qui ont défini ce geste comme une manifestation essentiellement humaine. Henri Bergson dans *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) valide d'ailleurs cette hypothèse en démontrant que le rire ne trouve son efficacité que chez l'homme :

Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. [...] Plusieurs ont défini l'homme « un animal qui sait rire ». Ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire, car si quelque autre animal y parvient, ou quelque objet inanimé, c'est par une ressemblance avec l'homme, par la marque que l'homme y imprime ou par l'usage que l'homme en fait.³

En relation indéniable avec l'être humain, le comique s'adresse à l'intelligence pure et se construit à partir d'une certaine insensibilité de l'individu envers ce qui l'entoure⁴. À l'encontre des codes sociaux, des stigmates, des comportements d'habitude sanctionnés, le comique trouve sa réalisation complète dans la société, comprise comme son milieu naturel. D'ailleurs, Bergson définit la réalité comme un vaudeville, dans la mesure où l'homme est capable d'y trouver les mêmes effets⁵. Ainsi, Jean Bruller essaie de dépouiller le suicide de tout l'aspect dramatique et tragique qui lui est communément as-

¹ « Sans doute parce que l'album est un objet énigmatique, qui échappe ou résiste à toute tentative de définition claire, il appelle les approches par l'analogie ou la métaphore. L'univers théâtral vient éclairer une des faces de l'album. [...] Le théâtre et l'album seraient deux modes d'interprétation, de traduction d'images assez semblables dans le rapport qu'ils entretiennent avec le texte » (Euriell Gobbé-Mévellec, « La théâtralité à la page : mise en espace, mise en images et mise en scène du récit dans l'album jeunesse illustré contemporain en Espagne », dans Viviane Alary et Nelly Chabrol Gagne, (éds.). *L'album : le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 149-150).

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 52.

³ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 2-3.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

socié, pour en faire un chant à la vie par l'humour ; tout en soulignant à quel point certaines pensées sociales arrivent à atteindre le risible : « [le suicide] est généralement mal jugé, et l'opprobre qui s'attache au nom du suicidé s'étend jusqu'à sa famille »¹.

Le sujet de *21 recettes pratiques de mort violente* redouble son pouvoir transgressif par la composition même de l'ouvrage, évoquée auparavant. De plus, en 1977, et déjà sous le pseudonyme de Vercors, l'auteur s'est permis d'ajouter des commentaires à sa production de 1926, sous prétexte de vouloir apporter quelques précisions et améliorations aux différentes techniques proposées. Ces commentaires qui, déjà en tant que Vercors, sont ajoutés pour l'édition définitive permettent de confirmer la touche humaniste de ce premier album. Si, en 1977, l'écrivain est bel et bien lancé dans ses recherches sur l'homme, Vercors garde la cohérence de l'ouvrage originel ; à savoir qu'il n'insère pas de commentaires à caractère philosophique ou concernant l'être humain comme absolu. Il s'agit plutôt d'approcher l'homme par les hommes, de mettre en évidence des comportements humains du monde contemporain qui dévoilent, même malgré nous, notre condition. Ainsi, Vercors actualise son album par des réflexions sur le non-respect des droits des citoyens par les gouvernements se disant démocratiques ; ou encore, sur la dangereuse menace d'une guerre nucléaire, qui s'avère pourtant une arme magnifique pour se donner la mort : « [elle rend] pour la première fois de notre histoire, possible – sinon probable – le suicide collectif de toute l'espèce humaine »². Ce nouvel accompagnement textuel n'est pas sans impact sur le message comique transmis :

Quand la caricature va plus au fond des choses et que le dessin, trop grossier de nature pour exprimer les nuances de sentiments, se trouve obligé de céder le pas à la légende ; quand il se trouve contraint [...] de laisser parler la plume, le rire alors s'atténue, privilégié qu'il est uniquement, désormais, par ce que la caricature a de littéraire.³

Cette technique de combinaison d'image et de texte, à la façon d'Alphonse Allais, deviendra un trait distinctif des productions artistiques de Jean Bruller. La présence du texte dans les compositions picturales du dessinateur est une constante importante dans chacun de ses albums, accentuant à tour de rôle l'ironie, la satire, la contradiction, le pessimisme. Seul son dernier album, *Silences* (1937), échappera aux mots, laissant place à la plume de Vercors qui, pourtant, fera du silence l'un des protagonistes de sa première nouvelle. Cette régularité discursive a même mené certains chercheurs, tels

¹ Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente*, op. cit.

² *Ibid.*

³ Paul Gaultier et Sully Prudhomme, *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1911, p. 28.

Radivoje Konstantinovic¹, à y trouver un prélude de la carrière d'écrivain qu'entamera Jean Bruller par la suite. L'album est d'ailleurs souvent envisagé comme une production à rôle initiatique, une première approche au monde du récit pour les enfants². Dans cette logique, nous pourrions de même penser que les albums de Jean Bruller, où le texte a toujours eu une présence capitale, ont constitué effectivement l'avant-scène de sa carrière littéraire :

L'album est bien un type de récit original. Ni sur le plan formel ni sur le plan sémantique, le récit de l'album ne présente une image simplifiée, appauvrie du récit. Il repose au contraire sur un procédé narratif subtil qui associe des formes de progression, celle d'une image initiale et celle d'un texte aux dimensions modestes mais où chaque mot compte et résonne comme dans un poème.³

Vercors n'a pas été le seul écrivain à faire cette transition du dessin à la littérature, parmi ses contemporains, Mac Orlan, lui aussi proche du cercle de Gus Bofa, travaillera pendant longtemps comme dessinateur, peintre et écrivain. C'est aussi le cas de Max Jacob, de Guillaume Apollinaire, de Jean Cocteau, de Maurice de Vlaminck, d'Oskar Kokoschka ou d'Alfred Kubin, qui hésitent entre la plume ou le pinceau ou qui pratiquent souvent les deux⁴.

En ce qui concerne *21 recettes pratiques de mort violente*, l'ensemble conformé par ces deux instances, visuelle et textuelle, permettra au lecteur de retrouver les traces de la future pensée vercorienne sur l'homme. Par exemple, le périphrase, après avoir prôné le droit de tout humain à se donner mort, établit la différence entre deux types d'hommes (suicidé actif et suicidé passif). Cette division, sans doute grossière et superficielle, axée sur des traits généraux de caractère, laisse pourtant voir une certaine conscience chez le jeune Jean Bruller, qui deviendra plus fine et précise au cours de son œuvre. Il se contente, pour l'instant, de faire la distinction entre l'homme sensible, bon et timide, et « l'homme, au contraire, d'un énergique égoïsme, que la vie ne saurait manquer de combler de bienfaits et d'honneurs, [...] né pour le suicide passif. Il goûtera

¹ Radivoje D. Konstantinovic, *Vercors, écrivain et dessinateur. Avec des commentaires de Vercors et 18 dessins de Jean Bruller*, Paris, C. Klincksieck, 1969.

² « C'est le "livre vu", que Paul Valéry oppose au "livre lu". Ce livre vu, proposé à ceux qui ne lisent pas encore, sera maintes fois manipulé, regardé, éventuellement lu par un adulte, et peut-être par l'enfant à l'âge de la lecture maîtrisée. L'album a ainsi un rôle initiatique de premier ordre : premier livre, il répond à la quête de sens de l'action humaine. Des images, un texte bref, un récit schématique, une fonction d'apprentissage, un lectorat très jeune » (Carole Brugeilles, Isabelle Cromer et Sylvie Cromer, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, n° 57, 2002, p. 264-265).

³ Claude Le Manchec, *L'album, une initiation à l'art du récit*, Paris, L'École, 1999, p. 23.

⁴ Ilda Tomas, *op. cit.*, p. 36.

la vie d'autant qu'il aura vu la mort de plus près »¹. Ces considérations préalables laissent la place à une série de dessins mettant en scène des suicidés très différents ; riche creuset montrant la singularité de chaque être humain, qui peut nonobstant se retrouver à partager des envies avec le reste de ses semblables, à savoir le suicide.

Une mise en évidence complète des premiers indices humanistes de cet album ne peut pas négliger sa préface, qui s'articule autour de la démultiplication fictive entre éditeur et auteur d'une unique instance de parole, celle de Jean Bruller². Il s'agit d'un aspect clé qui mérite d'être soulevé, car la suite de la production brullerienne accordera un grand intérêt à la pluralité du moi chez l'homme. Le dessinateur se confronte à lui-même dans le péri-texte par le dédoublement de sa personne, qui se répétera dans le corps de l'ouvrage par la représentation plurielle de différents personnages masculins qui cherchent à se suicider (le jeune amoureux Bruller ?). Le choix de jouer avec les instances de parole relève d'une certaine mise en abyme de soi-même : la conscience que nous pouvons être la même personne et plusieurs en même temps. Jean-Jacques Mayoux identifie d'ailleurs l'élection de l'humour comme forme d'expression à un signe évident de la prise de conscience de soi :

Ce retour sur moi, c'est le premier mouvement de l'humour ; seulement il s'y joint un sentiment, très existentialiste, que l'on est *sujet* pour soi et *objet* pour les autres : le geste de l'humour devient alors partie du rituel d'une sociabilité modeste, familière, entre soi, laissant de côté les catégories de l'absolu. La formule en serait, « voyez-moi qui suis très étrange, mes semblables, mes frères, et riez si vous voulez, sachant que de l'étrangeté de chacun est faite l'humanité commune. »³

Dessiner pour la jeunesse, découvrir l'âge adulte

La publication de ses dessins humoristiques dans la presse et dans *21 recettes pratiques de mort violente* s'enrichit aussi d'un domaine de développement très particulier, la littérature pour enfants, qui nous révèle d'autres facettes de la pensée sur l'homme du jeune artiste, de plus en plus liée aux réalités sociales de son époque. L'humour s'y présente plutôt sous forme de divertissement, laissant de côté le rire grinçant, mais abritant un second degré qui ne passe pas inaperçu pour les lecteurs adultes. Jean Bruller commence par s'approcher du jeune public avec les illustrations sur commande de Citroën pour ses éditions enfantines *Frisemouche fait de l'auto* et *Toto fait de*

¹ Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente*, op. cit.

² Hélène Martinelli, « Représenter l'auteur dans le livre auto-illustré au début du XX^e siècle : Jean Bruller, Josef Váchal, Bruno Schulz et Alfred Kubin », *Comicalités. Représenter l'auteur de bandes dessinées*, septembre 2013, consulté le 31 octobre 2017. URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/1680>.

³ Jean-Jacques Mayoux, *L'humour et l'absurde : attitudes anglo-saxonnes, attitudes françaises*, Oxford, Clarendon press, 1973, p. 4.

l'auto (1926). Ces ouvrages sont particulièrement intéressants car ils supposent les premiers rapports de l'auteur avec la littérature, non seulement en tant qu'illustrateur, mais aussi en tant qu'auteur et co-auteur. Nous renvoyons à la classification établie par la chercheuse Nathalie Gibert-Joly¹, remarquable par ce qu'elle révèle du développement personnel et social du jeune Bruller. Nous retiendrons, d'une part, les ouvrages où le dessinateur fait preuve de son pacifisme d'après-guerre, à savoir, *Les Mirifiques pérégrinations de Fifi-Tutu-Panpan à travers le ciel* (1928), de Jean Montaigne, et *Deux fragments d'une histoire universelle. 1992* (1929) et *Patapoufs et Filifers* (1930) d'André Maurois. Nous nous concentrerons, d'autre part, sur la littérature pour la jeunesse à thématique coloniale : la série des années vingt de *Pif et Paf* d'Hermin Dubus, *Loulou chez les nègres* (1929) attribué à Alphonse Crozière, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) de Claude Aveline ou *Le mariage de Monsieur Lakonik* (1931), celui-ci entièrement conçu par Jean Bruller.

Bien que nous ne soyons pas en mesure d'analyser toutes ces collaborations, de manière générale, cette jeunesse artistique révèle déjà l'intérêt de Jean Bruller pour l'homme et ses relations avec son entourage. Nous y voyons de même une prise de conscience identitaire et sociale qui évolue en parallèle avec l'intérêt croissant que Jean Bruller porte aux événements sociopolitiques qui se succèdent dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Des indices sans doute de la métamorphose définitive du dessinateur en écrivain, du pacifiste idéologique en résistant actif, de Jean Bruller en Vercors.

Ainsi, dans un premier temps, la participation de Bruller à des ouvrages à thématique pacifiste ne peut pas encore se comprendre comme l'éveil définitif de la conscience politique du dessinateur. Très proche des milieux de gauche, le jeune artiste s'inscrit de manière progressive dans ce que Jean-François Sirinelli a décrit comme le « trend » pacifiste de l'entre-deux-guerres. Phénomène transversal, il a transcendé les groupes sociaux et les niveaux culturels : des élites intellectuelles françaises à l'opinion publique majoritaire, fortement touchée et décimée par les plaies de la guerre². La politique d'Aristide Briand s'accordant à une société qui voulait à tout prix éloigner l'ombre

¹ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) », *Strenæ*, n° 3, 2012, consulté le 21 juin 2018. URL : <https://journals.openedition.org/strenae/493>.

² Jean-François Sirinelli, « La France de l'entre-deux-guerres : un "trend" pacifiste ? », dans Maurice Vaisse, *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 44-45.

de la guerre, il semble du moins que ce sentiment ait été incontestable jusqu'en 1933¹. Particulièrement attiré par cette figure politique dont il rédigera la biographie dans les années quatre-vingt², le Jean Bruller de l'époque croit fermement à l'entente franco-allemande et vibre devant des films tels *À l'ouest rien de nouveau*, *Verdun* ou *Quatre de l'infanterie*³ :

J'avais douze ans en 1914, et comme tous les garçons, je vous l'ai dit, je me sentais ultra-patriote, mangeais du Boche à chaque repas, faisais du Kaiser et du Kronprinz des caricatures sanglantes, pleines de têtes de mort. Mais dès après l'Armistice (à seize ans), mon esprit a viré de 180° [...]. J'ai eu la révélation qu'Allemands et Français avaient été ensemble des martyrs fraternels, les dupes d'une entreprise criminelle et stupide.⁴

Outre le contexte social de l'époque, qui voit se développer une « population pacifique, potentiellement pacifiste, sollicitée par des pacifismes variés »⁵, les amitiés que le jeune dessinateur lie dans les années qui suivent l'Armistice sont fondamentales pour ancrer dans « [son] esprit la conviction que cette horrible guerre avait trompé les peuples, que l'on avait jeté les uns contre les autres des gens faits pour s'entendre »⁶. Parmi ces rencontres, les échanges avec certains des esprits les plus représentatifs du mouvement pacifiste s'avèrent particulièrement éclairants pour Jean Bruller. Ses lectures des ouvrages de Romain Rolland, qui lui ont appris, selon ses propres mots, les « vertus » du peuple allemand et l'ont confirmé dans « [sa] conviction qu'une amitié franco-allemande devrait porter les plus beaux fruits »⁷, se concrétisent dans le temps par une correspondance régulière entre les deux intellectuels, notamment au sujet des albums les plus critiques et sociaux de Jean Bruller⁸. Il sera de même proche des principaux anima-

¹ Norman Ingram, « L'envers de l'entre-deux-guerres en France : ou à la recherche d'un passé pacifiste », dans Maurice Vaïsse, *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 20.

² Vercors, *Moi, Aristide Briand. Essai d'autoportrait, 1862-1932*, Paris, Plon, 1981.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.* Nous retrouvons les mêmes souvenirs de patriotisme enfantin chez Simone de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958) : « J'embrassai la cause du Bien avec emportement. [...] J'avais tout de suite fait preuve d'un patriotisme exemplaire en piétinant un poupon de celluloïd *made in Germany* qui d'ailleurs appartenait à ma sœur. On eut beaucoup de peine à m'empêcher de jeter par la fenêtre des porte-couteaux en argent, marqués du même signe infamant. Je plantai des drapeaux alliés dans tous les vases. Je jouai au vaillant zouave, à l'enfant héroïque. J'écrivis avec des crayons de couleur : "Vive la France !" Les adultes récompensèrent ma servilité. "Simone est terriblement chauvine", disait-on avec une fierté amusée. J'encaissai le sourire et dégustai l'éloge » (Simone Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris, Gallimard, 2018, p. 39).

⁵ Philippe Olivera et Nicolas Offenstadt, « L'engagement pour la paix dans la France de l'entre-deux-guerres : un ou des pacifismes ? », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 30, 1993, p. 53.

⁶ Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 813.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean Bruller envoyait régulièrement à Romain Rolland les exemplaires de ses *Relevés Trimestriels*, dont l'humour aigü du dessinateur était très apprécié par l'écrivain. Nous pouvons remarquer notamment la

teurs et collaborateurs de la revue *Europe*, périodique qui porte les aspirations pacifistes et internationales de tout un groupe d'intellectuels de l'entre-deux-guerres. Admirateurs, eux aussi, de Romain Rolland, ils s'interrogent sur la reconstruction de l'Europe et sur la réconciliation franco-allemande¹ : René Arcos, Jean-Richard Bloch, Georges Duhamel, Charles Vildrac, André Chamson, Jean Prévost ou Jean Guéhenno. Les allusions de Vercors à ses relations avec les milieux intellectuels pacifistes des années vingt et des années trente sont d'ailleurs nombreuses dans ses ouvrages à vocation autobiographique, ce qui nous permet de mieux expliquer des prises de position idéologiques comme celle-ci².

Convaincu que l'homme, par sa faculté de parole, peut et doit éviter les affrontements violents, Vercors contribue par l'illustration à véhiculer cet état d'esprit. Il s'inscrit de manière explicite dans le mouvement pacifiste en 1930, où il accompagne par ses dessins le roman pour la jeunesse d'André Maurois, *Patapoufs et Filififers*³. Les jeunes lecteurs de *Patapoufs et Filififers* se voient confrontés à l'image de deux peuples qui sont physiquement différents [fig. 5], qui ont des visions du monde et de la vie opposées [fig. 6], mais qui ont une capacité de dialogue assez puissante pour l'emporter sur les préjugés de l'autre. Nous pouvons y trouver un certain optimisme, une confiance en l'homme comme être de concorde, qui se transformera pourtant, dans les albums postérieurs, en un regard pessimiste, mettant l'accent sur l'égoïsme et la vanité de l'individu. Jean Bruller met en image la réconciliation de ces deux peuples qui, destinés a priori à se disputer à cause de leurs différences, réussissent contre tout pronostic à cohabiter en paix. Les illustrations accompagnent ainsi la réflexion de Maurois, qui

lettre du 23 décembre 1936 au sujet de l'album *Visions intimes et rassurantes de la guerre* où, celui qui fut l'un des plus importants représentants du mouvement intellectuel français pour le pacifisme, se rend à l'évidence d'une guerre qui s'approche inévitablement à grands pas : « Je vous remercie cordialement de m'avoir envoyé vos *Visions* nouvelles. Elles m'ont causé une joie amère et vengeresse. [...] Je félicite la plume et le crayon. Ils sont, tous les deux, justes et acérés. Mais leurs cruelles banderilles n'empêcheront pas le stupide taureau d'aller chercher la lame du matador ! » (Lettre de Romain Rolland à Jean Bruller, 23 décembre 1936, fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46861003).

¹ Nicole Racine-Furlaud, « La revue *Europe* et le pacifisme dans les années vingt », dans Maurice Vaïsse, *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 51. Pour plus d'information sur la revue *Europe* voir Pierre Abraham, « Naissance d'une revue », *Europe*, n° 533-534, octobre 1973, p. 5-13.

² Le jeune dessinateur côtoie fréquemment le milieu pacifiste de l'époque et noue des amitiés de longue durée notamment avec Jean-Richard Bloch, André Chamson et Jules Romains (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 67). « Vous connaissez, je crois monsieur André Maurois ? » Nos voisins se retournent et je murmure, gêné, le plus discret possible des « mon Dieu oui ». Sur quoi tout aussitôt : « Et aussi, n'est-ce pas, monsieur Jules Romains, [...] monsieur Georges Duhamel ? » Suivent, de la même voix aiguë, André Chamson, Jean-Richard Bloch, Charles Vildrac et *tutti quanti* [...]. Si je n'ai jamais connu la vanité d'avoir de belles relations, jamais non plus autant que ce soir-là ai-je aspiré à n'en avoir aucune » (Vercors, *Les occasions perdues*, *op. cit.*, p. 29-30).

³ André Maurois, *Patapoufs et Filififers* [1930], Paris, Albin Michel jeunesse, 2013.

« permet d'exprimer des idées et des rêves utopiques qui correspondent aux aspirations politiques de l'entre-deux-guerres »¹. Les idées pacifistes trouvent d'ailleurs dans les textes pour la jeunesse qui se publient dès la fin de la Première Guerre mondiale un genre privilégié pour leur diffusion. Dans ce même esprit, Paul Vaillant-Couturier publie en 1921 le récit de *Jean-sans-Pain*, Gabriel Maurière crée *Peau-de-Pêche* (1927), ou encore Charles Vildrac écrit *Milot, vers le travail* (1933)².

Par ailleurs, les collaborations du dessinateur dans des ouvrages de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres permettent de retrouver un artiste de plus en plus préoccupé par les problèmes qui accablent la société et par les solutions pour y porter remède. Cette prise de conscience progressive a sans doute un impact important sur la pensée de l'homme, qui se révèle finalement très mobile dans ces années d'éveil intellectuel et sociopolitique. Jean Bruller réalise ses premières illustrations dans ce genre d'ouvrages à la fin des années 20, avec *Pif et Paf chez les cannibales*³ et *Loulou chez les nègres*⁴, dont les titres laissent déjà entrevoir les clichés racistes véhiculés par la suite, qui trouvent leur justification dans le devoir civilisateur des puissances européennes. C'est ainsi que les illustrations exaltent l'imaginaire exotique des colonies et l'aspect sauvage et stéréotypé de leurs habitants, qui se rapprochent dans les dessins de la physionomie des singes. Nous ne saurions d'ailleurs trouver de grandes différences, autres que celles qui concernent le style, entre les dessins que produit Bruller pour ces deux ouvrages et les images véhiculées, par exemple, par certains hebdomadaires pour enfants de l'époque, tel *L'intrépide*. Ce journal généraliste illustré pour garçons dédie régulièrement plusieurs pages à faire découvrir des « curiosités des cinq parties du monde », où les surprenantes habiletés simiesques de certains peuples indigènes [fig. 7], leur incroyable ingéniosité malgré leur « évidente » infériorité intellectuelle [fig. 8] ou leur penchant vers les rituels sauvages et ésotériques [fig. 9], sont au rendez-vous⁵.

Ces représentations s'articulent dans une société française de l'entre-deux-guerres qui ne semble pas prête, manifestement, à remettre en cause l'empire colonial, considérablement agrandi après la fin du conflit : « les autorités, autant que les affairistes qui tirent profit des colonies, entendent au contraire valoriser le plus possible cet

¹ Mathilde Lévêque, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 106.

² *Ibid.*, p. 106-107.

³ Hermin Dubus, *Pif et Paf chez les cannibales*, Paris, Fernand Nathan, 1929.

⁴ Alphonse Crozière, *Loulou chez les nègres*, Paris, Fernand Nathan, 1929.

⁵ *L'intrépide*, Paris, Éditions Mondiales, n° 751 et 764, 1925.

empire et afficher les intérêts majeurs qu'il présente pour la métropole »¹. Dans ce contexte de la fin des années vingt, où malgré tout « la majorité de l'opinion publique n'est ni colonialiste, ni anticolonialiste ; elle est indifférente »², Jean Bruller ne conteste pas le système et participe au contraire, par ces quelques collaborations, à la transmission de l'imaginaire occidental à l'égard des colonies.

L'année 1929 dévoile donc chez Jean Bruller l'absence de prise de conscience des méfaits du colonialisme. Dans ses mémoires, Vercors fit silence sur cet aspect idéologique au profit d'une insistance sur son pacifisme. Ce n'est que lorsque son anticolonialisme sera bien assis que l'autobiographe en fera explicitement mention.³

Le lecteur de ces romans d'aventure, d'origine occidentale, expérimente les difficultés de l'homme blanc pour se confronter à l'autre et à l'insondable spécificité de son univers. Les dissemblances s'établissent à partir d'une différence de nature qui situe l'homme blanc du côté humain et le « sauvage » du côté de l'animal⁴. Les dessins qui représentent les habitants des colonies ne craignent pas d'exagérer leurs caractéristiques physiques, de les déformer ou de carrément les rapprocher de celles des animaux de la jungle. Les traits humoristiques de ces « bêtes humaines » participent ainsi, par la sympathie des personnages, à la transmission des clichés sur la population coloniale. C'est le cas par exemple de *Loulou chez les nègres*, où le texte trouve dans l'image le meilleur complice pour accentuer cette prétendue sauvagerie animale, tellement éloignée de la civilisation blanche. Les différences physiques sont accentuées par d'autres manières d'agir, par d'autres habitudes, par d'« étranges » coutumes et par des conceptions du monde inouïes pour l'homme blanc : « Avec quelle admiration Loulou et ses amis virent les Pygmées grimper aux arbres ! Ils avaient la prestesse du singe » ou bien, « des cris guerriers s'élevèrent autour de lui et il se vit cerné par une bande d'affreux noirs aux masques féroces, qui poussaient des cris à lui décrocher les tympan »⁵.

Les années qui suivent 1929 supposent le début de la découverte de la réalité coloniale par le futur écrivain. Jean Bruller côtoie de nombreux intellectuels anticolonial-

¹ Sophie Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale, 1919-1962*, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 21.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*

⁴ Alexandra de Lassus, *Africains et Asiatiques dans la littérature de jeunesse de l'entre-deux-guerres*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 17.

⁵ Alphonse Crozière, *op. cit.*

listes tels que les écrivains Jules Romains, Georges Duhamel ou Jean-Richard Bloch¹, ce qui lui permet de développer un esprit critique à ce sujet. Cependant, la période de l'entre-deux-guerres montre bien que la pensée de la décolonisation n'est pas encore assez avancée, même dans les milieux intellectuels. Nous pouvons évoquer par exemple les affrontements de 1925 au sujet de la guerre du Rif. Henri Barbusse publie dans l'*Humanité* du 2 juillet 1925 une déclaration hostile à cette guerre intitulée « Aux travailleurs intellectuels. Oui ou non, condamnez-vous la guerre ? » ; où l'on réclame « le droit des peuples, de tous les peuples, à quelque race qu'ils appartiennent, à disposer d'eux-mêmes »². Déclaration signée par Jean-Richard Bloch et par de grands noms comme Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton ou Paul Éluard ; elle ne manquera pas d'être contestée le 7 juillet 1925 en première page du *Figaro* par un texte intitulé « Les intellectuels aux côtés de la Patrie » qui eux, défendent « le devoir si haut et si généreux de progrès et d'humanité que la France s'est donné sur la terre d'Afrique »³. Dix ans plus tard, nous retrouvons encore le même genre de controverse avec le manifeste « Pour la défense de l'Occident » au sujet de la guerre d'Éthiopie. Relevant d'un néo-pacifisme droitier, ses signataires dénoncent, par exemple, « le prétexte de protéger en Afrique l'indépendance d'un amalgame de tribus incultes » et « un faux universalisme juridique qui met sur le pied d'égalité le supérieur et l'inférieur, le civilisé et le barbare »⁴. La réponse à ce manifeste confirme la polarisation des réflexions sur la question coloniale, qui affronte les milieux de droite et de gauche. Jean Bruller, proche de certains membres de ce dernier groupe de signataires, parmi lesquels Jules Romains, Romain Rolland, Claude Aveline ou André Chamson, ne participe pas activement à ces initiatives, mais il s'imprègne visiblement de leur état d'esprit nettement anticolonialiste.

D'ailleurs, en 1931, pendant qu'à Vincennes il se loue les prétendus bienfaits de la colonisation lors de l'Exposition coloniale et internationale de Paris, Jean Bruller publie *Le mariage de monsieur Lakonik*⁵, réécriture de *Loulou chez les nègres* et son seul album sous forme de bande dessinée. Il marie texte et images pour dénoncer l'image surréaliste et mensongère que la population européenne se fait des habitants des

¹ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*

² Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ Jean Bruller, *Le mariage de monsieur Lakonik* [1931], Rome, Italie, Portaparole, 2011.

colonies. Il renverse la « sauvagerie » noire par la « sauvagerie » de la pensée blanche, sous le voile de l'humour [fig. 10 et 11]. Le choix de la bande dessinée à ce stade de la production brullerienne constitue un pas en avant dans son approche des questions sur l'homme. Ce type de dessin narratif met d'emblée l'homme au centre de la composition, par ce que Thierry Groensteen a défini comme le principe de l'anthropocentrisme de la bande dessinée :

C'est toujours le personnage, agent de l'action, qui doit être privilégié. La composition s'organise autour de lui, il demeure en permanence le point de mire du lecteur.¹

Les décors sont ainsi simplifiés et secondarisés par rapport aux personnages, définissant d'abord leur emplacement pour ensuite disparaître en faveur des protagonistes, dont l'expressivité et gestualité complètent les propos qui se développent dans chaque vignette. L'ensemble texte et image permet à l'artiste de déconstruire les stéréotypes ridicules qui définissent nos rapports avec l'autre, tellement la bande dessinée les exploite de manière grossière : le pauvre blanc qui se laisse piéger par un habitant du désert africain, qui l'attache et le met dans les sacoches de son chameau pour demander après une rançon [fig. 10] ; ou le blanc qui se croit plus intelligent devant une population cannibale, qu'il prétend tromper par des arguties ridicules [fig. 11], tournent les images au dérisoire.

La prise de conscience sur la question coloniale vient se concrétiser avec l'illustration de l'ouvrage de Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*², qui est d'ailleurs considéré comme le premier roman anticolonial français³. Le récit, critiquant ouvertement le colonialisme, dément la théorie de races par l'inversion des rôles entre ses jeunes protagonistes, Baba Diène et Morceau-de-sucre, dont la seule insignifiante différence est la couleur de peau :

– Voyez-vous, monsieur le Directeur, on nous racontait depuis toujours qu'il y a des *racés supérieures* et des *racés inférieures*, et que, par exemple, les nègres sont moins intelligents que nous, qu'ils ne parviendront jamais à nous égaier. Ce sont de mauvaises raisons inventées par les blancs afin de dominer les noirs. Les noirs savent moins de choses que nous, voilà toute la différence. Mais, pour le cœur et pour l'esprit, tous les hommes sont frères, je suis sûr que vous en êtes convaincu comme moi.

– Parfaitement, approuva M. le Directeur.⁴

¹ Thierry Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 44.

² Claude Aveline, *Baba Diène et le Morceau-de-Sucre*, Paris, Gallimard, 1937.

³ Mathilde Lévêque, *op. cit.*, p. 120.

⁴ Claude Aveline, *op. cit.*, p. 129-130.

Jean Bruller participe par ailleurs activement dans les années trente à la critique contre la colonisation par des dessins publiés dans des revues¹ ou accompagnant certaines publications comme *Le blanc à lunettes* de Georges Simenon (1937). Malgré cette prise de conscience et son engagement, Jean Bruller n'est pas assez mûr pour penser la décolonisation à la fin des années trente. Dans ce sens, le colonialisme ne sera véritablement théorisé, reconnu comme système et fortement critiqué et condamné que bien plus tard, au moment de sa désagrégation². C'est précisément dans ces années de déclin que les réflexions de Vercors aboutiront à la revendication de la décolonisation : « Ce n'est qu'une fois devenu Vercors, dans un heurt traumatisant avec l'Histoire, qu'il franchit le dernier cap et alla au bout de la logique. Ses combats anticolonialistes d'après-guerre en témoignent »³.

L'humour devient, dans ces premières années de production brullerienne, un outil précieux d'expression, qui laisse deviner un artiste en pleine éclosion idéologique, même dans l'insouciance de son premier album. L'homme se place d'ores et déjà comme objet artistique de représentation et prendra petit à petit sa place en dehors du dessin, pour devenir le principal sujet d'intérêt de Jean Bruller et, par la suite, de Vercors.

1.2. Se penser pour penser l'autre : à la recherche du moi

Quelques mois après la publication de son premier album, en octobre 1927, son deuxième, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent* voit le jour, constituant le début d'une crise personnelle, encore subtile, mais qui tourmente le dessinateur pendant les années trente. Une maturité intellectuelle et personnelle se manifeste dans ces réflexions, plus profondes et accomplies. Vercors admet d'ailleurs que c'est pendant

¹ L'engagement politique de Jean Bruller se laisse spécialement sentir par sa participation à des revues telles *La Quinzaine critique*, aux côtés de Pierre Lescure, ou l'hebdomadaire antifasciste *Vendredi*, où il collaborera entre 1935 et 1938 (Nathalie Gibert-Joly, « *La Quinzaine critique* (1929-1932) de Pierre de Lescure : une revue à la croisée du culturel et du politique », dans Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié, (éds.). *Revue modernistes, revues engagées : (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 211-220, consulté le 6 mars 2019. URL : <https://books.openedition.org/pur/38419>).

² Frantz Fanon écrit *Peaux noires, masques blancs* en 1952, Aimé Césaire publie *Discours sur le colonialisme* (1955) ; Albert Memmi, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur* (1957) et, parmi les penseurs de la métropole, nous pouvons souligner l'article dans le n° 123 des *Temps modernes* de Jean-Paul Sartre « Le colonialisme est un système » (Sophie Leclercq, *op. cit.*, p. 21)

³ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*

la préparation de cet ouvrage qu'il a commencé à se demander ce que nous faisons sur terre et qu'il a été pris par une certaine angoisse existentielle. Cette impasse supposera aussi un changement dans ses travaux, d'un comique moins léger¹. Quel univers s'ouvre devant Jean Bruller dans cet album ? Quelles questions viendront désormais le tourmenter ?

La pointe de philosophie dont parle Vercors se traduit dans cet ouvrage et dans le suivant, *Un homme coupé en tranches* (1929), par une réflexion sur la pluralité du moi. Chaque être humain serait habité de plusieurs avatars qui composeraient sa personnalité et ce serait dans le tiraillement entre ces moi que son caractère évoluerait. Dans l'univers brullerien, le célèbre « je est un autre »² de Rimbaud redouble son caractère d'étrangeté par les nombreux « autres » qui peuvent s'imposer à lui, représentant souvent des visages contradictoires d'une même personne. De plus, le dessinateur, tout en envisageant cette découverte avec fascination et surprise, la comprend comme naturelle, propre à l'être humain, à la façon du Montaigne des *Essais* :

Notre façon ordinaire c'est d'aller après les inclinations de notre appétit, à gauche, à droite, contremont, contrebas, selon que le vent des occasions nous emporte. Nous ne pensons ce que nous voulons qu'à l'instant que nous le voulons et changeons comme cet animal qui prend la couleur du lieu où on le couche.³

D'abord, dans *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, le narrateur est invité par Monsieur Lœwi-d'Arras à visiter la collection d'un fameux amateur de peinture moderne. Avec cette visite, il entend pouvoir comprendre enfin ce qu'il faut admirer ou non dans ce genre de peinture actuelle. Dès le début de la visite, le narrateur est pourtant pris par un vertige étonnant, produit par les incroyables différences existantes entre les diverses peintures de la galerie, puis par la surprise de voir Monsieur Lœwi-d'Arras changer complètement d'expression devant chacun des tableaux : « il changeait à ce point de mine qu'il me fallait faire effort pour admettre que j'avais toujours le même homme devant moi »⁴. Ce personnage excentrique aux goûts artistiques extrêmement variés, voire opposés, incarne la métaphore de la réflexion brullerienne ; il est possible d'aimer en même temps des tableaux aussi différents car chacun d'eux fait appel à une partie de notre moi :

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 52.

² Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, consultée le 6 mars 2019. URL : <https://www.deslettres.fr/lettre-darthur-rimbaud-a-paul-demeny-dite-lettre-duvoyant/>.

³ Michel de Montaigne, « De l'inconstance de nos actions » [1595], dans Pierre Villey, Verdun-Louis Saulnier, (éds.). *Essais, Livre II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 138.

⁴ Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, chez l'artiste, 1927, n. p.

Notre nature est bien compliquée, dit-il enfin. Elle est constituée de l'extraordinaire assemblage des vices et des qualités qu'ont pu posséder l'immense suite de gens et peut-être d'animaux dont nous sommes, en fait, l'aboutissant.¹

Plus tard, en 1929, Jean Bruller continue sa réflexion sur la pluralité du moi avec son album *Un homme coupé en tranches*, sous forme de journal intime. Déjà en tant que Vercors, il le définit comme « l'analyse grossière de quelques personnages qui peuvent vivre en nous ; mais ce que nous sommes, c'est la synthèse de ces quelques personnages-là et des autres, innombrables, que nous ignorons »². Cette fois, il met en scène un certain Polimorfès, décidé à se consacrer à la rédaction de son journal intime, dans le but de se montrer au monde tel qu'il est, d'esquisser enfin son autoportrait. En effet, après l'angoisse causée par la prise de conscience des diverses opinions que se font de lui les personnes qu'il côtoie au jour le jour, après s'être rendu compte de la grande diversité de personnalités qui semblent l'habiter, Polimorfès se lance dans un travail de compilation de ces « incarnations », censées lui donner la clé du déchiffrement de son identité qui s'avère, d'emblée, plurielle et insaisissable.

Avec ces deux albums, Jean Bruller dévoile l'illusion de l'unicité et de l'invariabilité de l'être humain en tant qu'individu, l'impossibilité d'être un, alors que nous sommes habités de plusieurs autres, dont certains nous sont même méconnus. De plus, il met en avant cette pluralité, censurée socialement : ceux qui changent souvent d'opinion et d'attitude n'ont pas bonne presse, étant même qualifiés de « girouettes » ou de « caméléons » ; au détriment de ceux qui se disent « francs » et qui restent, en théorie, imperméables aux influences des situations qu'ils rencontrent³. L'existence de cette multiplicité du moi semble ainsi admise socialement, mais proscrite. Bruller se joue de cette unité sociale imposée en identifiant l'homme à un comédien, qui profite de la moindre occasion pour donner vie à chacune de ses incarnations. Cette comédie ne concerne pas seulement nos rapports sociaux, mais elle atteindrait de même les rapports avec nous-mêmes, empreints d'une rationalité qui interdit souvent l'acceptation de notre multiplicité : « Vous devez avoir autant que moi la sensation de jouer une comédie continue, ou plutôt cent comédies, y compris celle que nous nous jouons à nous-mêmes »⁴. Dans les domaines spécialisés qui ont pour objet l'étude de l'homme, nous ne sommes pas plus avancés, on y accepte communément que les diverses facettes du

¹ *Ibid.*

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 57.

³ Bernard Lahire, « Acte I. Esquisse d'une théorie de l'acteur pluriel. Scène I. L'acteur pluriel. », dans *L'homme pluriel les ressorts de l'action*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 19-52.

⁴ Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, *op. cit.*

même individu renvoient à un soi au-delà de la situation, qu'elles varient selon le contexte. Cependant, certains courants sociologiques, tel la microsociologie, nient que ces bouts de soi aient une liaison commune entre eux¹. Dans l'œuvre brullerienne, les différentes versions de nous-mêmes deviennent, en revanche, révélatrices de ce que nous sommes, elles trouvent leur point de connexion dans l'essence même de chaque individu.

Représenter la pluralité du moi, se représenter

Quoique traitant le même sujet, les deux albums ont été conçus très différemment et, malgré les renvois existants, les divergences sont notables, spécialement au niveau structurel. Le premier se présente comme un ouvrage « à la manière de... ». Jean Bruller y rassemble les grands noms de la peinture du premier quart du XX^e siècle (Henri Matisse, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, etc.), par des dessins imitant avec grande maîtrise le style de chacun de ces artistes. Cependant, avant de laisser la place à cette suite d'images, le travail s'inaugure avec un postulat : la personnalité de l'homme étant la synthèse des personnages qui l'habitent, il serait capable de se reconnaître devant chacune de ces œuvres d'art. Celles-ci auraient la capacité d'éveiller ces « autres » cachés, enfouis dans l'inconscient. La conception brullerienne est, de plus, agrémentée par une pointe d'humour et de satire : chacun des peintres représentés ferait appel à un seul type de personnage, pouvant rassembler le même genre d'amateur de peinture devant chaque toile. Ainsi, Picasso éveillerait en nous « le spectateur au cirque qui s'effraie – et se régale – d'acrobaties casse-gueule et de jongleries éblouissantes » [fig. 12] ; Soutine ferait se révéler en nous « un tordu, amateur d'ivresse et de viande rouge » [fig. 13] ; alors que Kisling appellerait « le pédophile amateur de fillettes de faubourgs » [fig. 14] ou Pascin « le paresseux amant de belles nonchalantes »² [fig. 15].

Cette structure plus classique laisse place à *Un homme coupé en tranches*, conçu sous forme de journal intime, ce qui ne semble pas un hasard. Format voué à la recherche de soi, à la découverte personnelle, sa conception s'avère complexe, à l'image des difficultés que trouve tout être humain à se connaître complètement : « Sait-on soi-même qui l'on est ? Tantôt ceci, tantôt cela, ou ceci et cela à la fois, sans compter bon nombre d'autres personnages potentiels qui grouillent dans notre inconscient »³. Un

¹ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 53-54.

³ *Ibid.*, p. 16.

grouillement de portraits, de voix, qui s'entrecroisent, qui s'opposent, se contredisent, se mélangent dans la description de l'« autre »/des « autres » à l'origine du journal (est-ce Polimorfès ? est-ce Jean Bruller ?).

En outre, la présence notable du texte dans les albums brullerians antérieurs devient, dans *Un homme coupé en tranches*, spécialement importante. La nature propre de la composition, un journal intime, concède aux propos une place capitale, au-delà du décodage des dessins. Il s'agit de donner voix à des pensées cachées derrière les traces du crayon, qui ne pourraient se transmettre autrement que par la parole. Nous aurions ainsi du mal à le définir comme un « album commenté » ou même comme un « journal intime imagé », tant texte et dessin se complémentent pour saisir ce qui devient finalement insaisissable, la confection d'un portrait de soi.

Par définition, le journal intime est compris comme une production autobiographique qui se construit souvent, si nous prenons l'exemple des journaux-œuvres, sur le mode du témoignage ou sur le mode de l'introspection¹. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « 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 »². Dans le cas du journal intime, nous pourrions objecter que ce caractère temporel rétrospectif se voit atténué par la dynamique d'écriture dudit récit, qui rapproche les faits racontés du présent ou, du moins, d'un passé très proche. Quoi qu'il en soit, *Un homme coupé en tranches* s'avère dès le début un cas ambigu de littérature intime. Dans un premier temps, le journal rompt avec le pacte autobiographique³ qui relie l'identité de l'auteur à celle du narrateur et du personnage principal. Le *je* de la narration s'écarte des confessions « sincères » de Jean Bruller du moment qu'il attribue l'énonciation à Polimorfès, plaçant le discours dans le domaine du « roman autobiographique ». Le lecteur est tout de même tenté de soupçonner que derrière les inquiétudes de Polimorfès se trouvent en réalité celles du dessinateur, liaison nullement évoquée dans l'album, où l'auteur n'affirme jamais son identité. Cependant cette association devient davantage possible avec la mise en scène d'un personnage à multiples identités : ces personnalités cacheraient-elles celle(s) de Jean Bruller ?

¹ Philippe Lejeune, « Journal personnel », dans Françoise Simonet-Tenant, Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle et al. *Dictionnaire de l'autobiographie écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 459.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

Le lecteur est [...] invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*.¹

Bien qu'en dehors de la sphère autobiographique où nous entraîne un journal intime, dans le postulat d'*Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Jean Bruller se prend aussi au même jeu d'identités narratives. Les pensées et réflexions à la première personne du narrateur alternent avec les discours en style direct de Monsieur Lœwi-d'Arras, qui fait preuve d'une personnalité fort fluctuante. Le lecteur, pris au piège de confondre le *je* narratif avec l'auteur de l'ouvrage, se voit dérouté par un personnage qui avoue son ignorance dans le monde de la peinture moderne et qui semble suivre les goûts artistiques de la grande majorité : l'admiration de l'art classique. Il a l'espoir d'apprendre de Monsieur Lœwi-d'Arras les clés de déchiffrement d'un art qu'il semble pourtant bien maîtriser d'après les imitations qui suivent le postulat. Et si Jean Bruller ne se cachait pas, en réalité, derrière les réflexions de ce personnage au nom de famille si prestigieux ? Ou, tout simplement, ne s'agirait-il pas d'une simple fiction, étrangère à toute identification avec l'auteur ?

Quoi qu'il en soit, dans aucune des deux manifestations, Jean Bruller n'assume son identité au-delà de celle de créateur. Si nous faisons ce genre de rapprochement, c'est par les éléments paratextuels ultérieurs fournis par Vercors. En effet, des informations, que Genette identifie comme épitexte², ont confirmé une certaine identification entre les inquiétudes de Polimorfès, les questionnements du postulat d'*Hypothèses* et les préoccupations du dessinateur à l'époque. Les quelques commentaires qu'il a faits sur les albums, diffusés dans des réflexions biographiques, nous laissent déceler quelques pistes d'identification entre l'écrivain et ses personnages, qui ne peuvent pourtant être comprises comme clé de lecture ou d'analyse autobiographique :

Au vrai, en ce temps-là, mon seul sujet d'étude c'était moi-même. J'étais féru d'introspection, le multiple *Amateur de peinture*, c'était moi, et *l'Homme coupé en tranches* aussi. C'était moi qui, divers avec chacun de mes amis, rieur et léger devant un copain gai luron, austère et réfléchi devant un étudiant à l'École des chartes, ne savais plus comment me comporter devant les deux ensemble ; au point de redouter des réunions à trois, voire de les éviter.³

¹ *Ibid.*, p. 42.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 346.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 58.

Concevoir l'autre, concevoir ses autres

Plus complexe dans son organisation, *Un homme coupé en tranches* contribue davantage à la problématique d'identité narrative grâce à la grande variété d'instances d'énonciation présentes dans le discours. L'album s'ouvre sur une déclaration à la première personne du singulier de Polimorfès, qui avoue la nécessité qu'il ressent de s'exprimer au sujet de ses multiples incarnations, dans le but de savoir quelle personne il est réellement. Cependant, loin de concevoir sa réflexion exclusivement dans la sphère privée, il qualifie son journal d'un acte public de franchise envers ceux qui le connaissent et, d'une certaine manière, le croient. À l'exploration personnelle qu'il désire mener sur soi, Polimorfès ajoute une dimension d'aveux, de confessions. Il s'agit de se démasquer lui-même, mais aussi de se montrer aux autres, lecteurs inclus :

Ai-je décidé de vous ouvrir les yeux à tous, ô mes amis, et de me montrer à vous, enfin, tel que je suis. C'est pour y voir clair et savoir dans quels sens agir que j'écris – pour moi-même – les pages qui suivent.¹

Notons dans cette dernière citation que Polimorfès assume comme personnel le discours écrit ; cependant, il ne fait à aucun moment référence aux dessins qui accompagnent ses propos et qui restent ainsi attribués à une instance d'énonciation inconnue (Jean Bruller dessinateur ?). De plus, cette introduction au journal est précédée d'une citation de Georges Duhamel qui constate la portée universelle du sujet abordé : « *Reconnais-le, tes camarades, s'ils sont 23, se font de toi 23 représentations sensiblement différentes...* »².

Par la suite, la structure textuelle s'organise sur un complexe système de focalisation interne multiple³. Polimorfès, qui assume le rôle de narrateur-auteur du journal, perd le contrôle du discours, pour le céder à tour de rôle à chacun des personnages qu'il rencontre. Sujet actif dans l'écriture, il se pose pourtant en objet d'étude, que les autres personnages jugent, examinent et définissent à leur guise. D'ailleurs, pendant toute la succession de portraits, le « je » du narrateur se libère de la prise en charge des discours à son sujet. Chacune de ses connaissances s'exprime au discours direct, le plus souvent, ou au discours indirect, que Polimorfès se force à retranscrire par des nuances assez pointues sur les expressions employées, les gestes, le ton ou l'attitude des énonciateurs. La première personne devient ainsi un simple rôle⁴ adoptant plutôt les caractéristiques

¹ Jean Bruller, *Un homme coupé en tranches* [1929], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002, p. 11.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 207.

⁴ Émile Benveniste, « Section V : L'homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

du narrateur omniscient, soucieux de s'accommoder constamment à l'image qu'on construit sur lui, mais sans y porter de jugement pour ou contre :

Inconsciemment je m'empare des moindres signes qui peuvent m'apprendre ce que cet homme attend de moi [...] Puis je me moule étroitement à son désir, cherchant ainsi, par des moyens qui ressortissent à la plus méprisable des coquetteries, à lui PLAIRE.¹

Tous les portraits sont complétés par un dessin, d'origine non assumée, qui reproduit la pensée que chaque énonciateur exprime sur Polimorfès. L'emplacement spatial de ces images dans l'ouvrage, en miroir avec la partie écrite, contribue de même au jeu d'instances énonciatives mis en place par Jean Bruller. L'ensemble est complété en dernière instance par la présence de letrines au début de chaque texte. De petites images représentent les énonciateurs (un homme de la rue, son fils, une riche tante de province), dont les mots sont reproduits par Polimorfès et les pensées dessinées. N'est-ce pas Polimorfès qui, pris au jeu de son journal, a voulu reproduire graphiquement l'image qu'il se fait à son tour de ceux qui le jugent ?

Néanmoins, le journal donne vie, par le parallélisme d'images et de texte, à un ensemble d'avatars de Polimorfès aussi contradictoires que nombreux, et qui semblent pouvoir se multiplier à l'infini. Chaque rencontre agit comme un résonateur chez le narrateur, capable de se montrer orgueilleux et hautain devant celle qui en fut amoureuse et qui subit son mépris [fig. 16] ; pour devenir, aussitôt après, l'homme dévoué et soumis envers la femme qui le croit encore follement amoureux d'elle [fig.17]. Il s'affronte même à son subconscient, examinant l'image incontrôlable qu'il montre de lui-même dans ses écrits : un homme féru d'introspection et excessivement tourné vers lui [fig. 18].

Si l'on excepte le contenu des albums, le périphrase² d'*Un homme coupé en tranches* se découvre fortement révélateur du sujet traité : la multiplicité assumée du moi. Le titre de l'ouvrage et les entrées correspondant à chacun des portraits se construisent sur la dynamique d'un tout, d'une unité, maintes fois partagée et divisée. Ainsi, le titre *Un homme coupé en tranches* laisse place à l'analyse des différentes « tranches » qui composent la personnalité de Polimorfès. Cette dynamique se voit de même assurée par la répétition au début de chaque chapitre de la formule syntaxique « le même, dans

¹ Jean Bruller, *Un homme coupé en tranches*, op. cit., p. 10.

² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit. Nous tenons à écarter les dessins de l'album *Un homme coupé en tranches* de la notion de périphrase de Genette, les illustrations constituant dans ce cas concret le cœur même du discours.

la pensée de... ». Un être unique voué inexorablement aux métamorphoses qui, loin de le désintégrer, l'affirment comme un individu qui accepte ses autres moi, qu'il les déploie consciemment ou inconsciemment :

L'autre qui se profile, surprise et danger, est producteur des conditions mêmes de son existence. Ainsi « je » voit-il émerger un autre qui n'est que la projection de soi, l'image, l'infinité des reflets [...]. L'individu devient l'inventeur de lui-même, il laisse advenir ses multiples corps, se contredire ses voix, se répondre, se correspondre ses convoitises et ses désirs.¹

Le seul chapitre qui échappe à cette structure grammaticale du titre est le premier qui, sous l'énoncé « Le journal de Polimorfès », présente d'une part la nature du discours a priori autobiographique, et d'autre part, le personnage et auteur supposé de ces confessions, Polimorfès. Le prénom du protagoniste est sans aucun doute représentatif des préoccupations à l'origine de cette troisième production brullerienne. En effet, le prénom, constituant pour chaque individu l'institutionnalisation de son identité sociale, devient généralement, dès son attribution, ce que Pierre Bourdieu définit comme la totalisation et l'unification du moi : « ce qui assure la constance à travers le temps et l'unité à travers les espaces sociaux des différents *agents* sociaux qui sont la manifestation de cette individualité dans les différents champs »². Polimorfès transgresse pourtant la constance nominale demandée par l'ordre social : son identité individuelle, synthétisée par son prénom, s'avère d'emblée multiple, plurielle et toute conceptualisation semble impossible. L'appellation censée le cerner socialement le renvoie au contraire vers d'autres identités, à leur tour insaisissables. Bourdieu évoque également dans son essai l'impossibilité du nom propre de véhiculer des informations sur son porteur ou d'en décrire des propriétés. Dans le cas de Polimorfès, cette incapacité reste partiellement annulée car, bien que de façon imprécise, il se présente par son prénom comme quelqu'un qui offre des apparences et des formes diverses. Si par sa nature, le nom propre ne peut en effet rendre compte de la « rhapsodie composite et disparate de propriétés biologiques et sociales en changement constant »³, il est ici la synthèse évidente et l'acceptation sans réserve de la pluralité du moi.

Polimorfès finit par prendre conscience que sa personnalité est à ses yeux aussi mystérieuse qu'ambiguë, toute volonté d'autoportrait est invalidée et reste forcément

¹ Sylvie Camet, *Les métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93.

² Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62, 1986, p. 70.

³ *Ibid.*, 70-71.

inachevée. L'impossibilité d'une autodéfinition passe ainsi par l'acceptation de ces autres qui vivent en nous et qui nous constituent, se présentant et disparaissant selon les circonstances que nous vivons. L'homme devient l'être de fuite¹ de lui-même, indiscernable par nature :

Peut-on jamais connaître personne « en profondeur », et en premier soi-même ? Si cela se pouvait, on ne pourrait donc pas être surpris.²

Le monde extérieur comme résonateur de l'homme

Par ailleurs, Jean Bruller exploite la capacité de mimésis de l'homme, un processus à caractère médiateur entre le monde extérieur et le monde intérieur. Dans *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, le monde extérieur qui exerce la fonction de résonateur chez l'homme est la peinture. Cependant, monsieur Lœwid'Arras fait référence à d'autres formes artistiques, telle la littérature, comme source privilégiée de ces autres moi que nous ne désirons pas voir éclater mais que nous aimons sentir présents dans notre « arrière-boutique »³. Dans *Un homme coupé en tranches*, le même phénomène se produit dans les rapports humains, qui nous demandent de développer certaines facettes au détriment d'autres. Ces rencontres, artistiques ou humaines, ne font surgir rien de nouveau chez l'homme : si nous agissons d'une manière concrète devant telle personne ou telle œuvre d'art c'est parce que cet « autre » vit en nous.

Lors de processus mimétiques, l'homme se fait semblable au monde. La mimésis permet aux hommes d'aller vers l'extérieur, qu'ils incorporent dans leur monde intérieur, puis d'exprimer leur monde intérieur. Elle établit une proximité aux objets qui ne pourrait être atteinte autrement et représente pour cette raison une condition indispensable à la compréhension.⁴

Cette confrontation mimétique avec le monde extérieur fait prendre conscience à l'homme de l'absurdité de son existence, permettant de déceler déjà des traces du pessimisme et du non-sens de la vie qui règneront dans les albums brullerriens des années trente. Dans *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, l'absurdité naît de l'obstination de l'être humain à vouloir trouver constamment des solutions à ses contradictions, comme « une mouche dans une bouteille »⁵. Malgré la pleine conscience qu'il

¹ Marcel Proust identifie l'être de fuite à l'être aimé, dont la connaissance est toujours entourée d'une certaine opacité, d'une certaine ignorance.

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 22.

³ Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, *op. cit.*

⁴ Christoph Wulf et Gunter Gebauer, *Mimésis culture, art, société*, Paris, Cerf, 2005, p. 13.

⁵ Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, *op. cit.*

a de la « parfaite inutilité » de tout ce qui l'entoure, il continue de chercher des buts arbitraires qui ne sauraient pourtant le dégager de sa condition absurde. *Un homme coupé en tranches*, pour sa part, prend des accents pascalien, présentant l'individu comme un ciron dans un univers qu'il prétend inutilement contrôler :

Il y avait encore cette extraordinaire phrase : « Le Drame, en ce triste Monde, c'est le sentiment où Je suis d'être minusculement inutile dans l'Immense Inutilité. » Peut-on rêver plus énorme, plus grotesque contradiction ? Ainsi, dans le moment même où je me crois désespérément clairvoyant, je continue de ramener l'Univers aux dimensions de mon nombril.¹

Confrontant l'homme à lui-même, en dehors du caractère absurde ou non de son existence, Jean Bruller se confronte aussi à sa personne. Le processus de création met l'auteur inévitablement face à lui, et dévoile au lecteur ses facettes les plus intimes, même inconscientes :

Une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.²

1.3. Connaître l'homme par les hommes, la comédie humaine de Jean Bruller

La danse des vivants suppose l'ouverture de l'art de Jean Bruller à l'homme social. Celui-ci ayant toujours été présent dans ses premiers albums, l'ombre du dessinateur à la recherche de soi restait pourtant suffisamment évidente pour permettre à la réflexion d'atteindre une portée complètement globale. Le plus grand projet de l'artiste ne sera pourtant pas détaché de l'individu mondain, mais il échappe à l'emprise autobiographique, permettant à l'homme social de prendre le statut de représentant de la comédie humaine brullerienne. En dehors de l'influence balzacienne de l'œuvre, un autre exemple littéraire viendra accélérer le mûrissement de ce nouveau projet : la publication en avril de 1932 des deux premiers volumes du roman fleuve de son ami et écrivain Jules Romains : *Les hommes de bonne volonté*. Les échanges avec Jules Romains que Vercors reproduit dans *Les occasions perdues* confirment le goût pour l'« imposture

¹ Jean Bruller, *Un homme coupé en tranches*, op. cit., p. 47.

² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 221.

comique», la communion « dans une égale haine de la guerre, un égal amour de la paix »¹ et les intérêts intellectuels et idéologiques à la base des deux projets :

J'entreprends un roman de dimensions inhabituelles [...]. Pour montrer, m'expliquait-il, les innombrables problèmes qui tiennent aux entrailles de notre époque et dont l'urgence devient dramatique. Car ils risquent, non résolus, de mettre fin à toute civilisation et même à bref délai. [...] Des forces de toute sorte, naturelles, sociales, techniques, scientifiques se sont développées de façon parfois si gigantesque, voire monstrueuse que, livrées à elles-mêmes et incapables de se limiter, de s'ordonner mutuellement, elles ne peuvent conduire qu'à des conflits, des catastrophes de plus en plus énormes. Je m'inquiétai : « Vous croyez à la guerre ? – Cela dépend de nous. De notre « bonne volonté ».²

Brusquement arrêté avec l'approche de la Seconde Guerre mondiale pour n'être jamais repris, *La danse des vivants* constitue le projet le plus ambitieux de Jean Bruller comme dessinateur. Il s'agit d'un ouvrage conformé par 160 estampes, publiées sous forme de *Relevés Trimestriels* entre 1932 et 1938. Apparaissant de manière aléatoire et désordonnée dans chaque numéro, les estampes s'organisent pourtant à partir d'une cohérence significative de base. D'ailleurs, Jean Bruller, conscient de l'étonnement qui pourrait frapper son public devant ce désordre, a voulu donner un sens à ce prétendu « assemblage arbitraire d'estampes que rien ne relie »³ dès le premier *Relevé Trimestriel* en 1932 : « [...] mes vues sont plus larges. Elles tendent à réaliser une œuvre homogène, dont le sujet pourrait s'énoncer, si j'étais un auteur grave : Vie de l'Homme d'Aujourd'hui »⁴. L'homme devient ainsi à nouveau pour l'artiste non seulement sa source d'inspiration, mais le centre de sa réflexion et de ses préoccupations immédiates.

Ayant prévu d'emblée un ordre pour sa composition, Vercors a écarté dès le début l'option de la présenter sous forme d'album. Le dessinateur voulait éviter d'avoir un projet fini auquel il n'aurait pu rien ajouter. Dans cette œuvre en mouvement, l'auteur livre ses lecteurs à un jeu d'assemblage tout au long des publications, ce qui lui permet aussi de répondre à son inspiration créatrice et au dynamisme souhaité pour une construction qui se complète, s'épanouit et mature avec le temps. Ainsi, au fil des *Relevés*, Jean Bruller propose les titres de chaque chapitre, censés accueillir des dessins concernant différentes thématiques :

¹ Vercors, *Les occasions perdues*, op. cit., p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Jean Bruller, *La danse des vivants*, op. cit., p. 373 (*Relevés trimestriels n° 1*, 1932).

⁴ *Ibid.*

Ces cadres une fois établis, chaque dessin nouveau viendra y prendre place à son tour. On verra ainsi se former des chapitres cohérents, traitant des questions distinctes.¹

À l'automne 1933 (*Relevé n° 7*), Jean Bruller annonce le titre qui désigne l'ensemble d'estampes publiées : *La danse des vivants*. La formule choisie invite le lecteur à faire des rapprochements avec les *Danses macabres* du Moyen Âge, qui se présentent ici actualisées et renouvelées par la pensée et la réalité modernes. Jean Bruller ne reprend pas le thème allégorique du pouvoir égalisateur de la mort à la manière des *Danses macabres*, mais la présence de la mort est plutôt une hantise pour l'homme, la seule certitude à laquelle il peut avoir accès. En revanche, l'ouvrage suit la même dynamique de dénonciation des travers et des vices humains, tout comme la mise en scène des sentiments et des états d'âme qui concernent tous les individus, de quelque origine ou statut social : « Cette œuvre sera composée de chapitres, traitant diverses questions, telles que l'irréparable solitude de l'homme, ses inquiétudes métaphysiques, ses rapports avec le progrès, les chaînes qu'il s'est lui-même forgées »². L'homme n'échappe pas au pessimisme et à l'absurde qui envahissent tout l'album ; le tout accompagné d'une certaine satire sociale, d'un humour noir proche des compositions moyenâgeuses évoquées : en règle générale, personne n'y échappe.

Le caractère périodique de la publication finit pourtant par contraindre le dessinateur à une activité méthodique, qui ne répond pas toujours à son inspiration. À l'occasion de la sortie du *Relevé n° 8*, pendant l'hiver 1933, il prévient ses lecteurs de l'éventuelle suspension de la cadence trimestrielle si, le moment venu, l'invention artistique a besoin de plus de temps pour se réaliser :

Je désire que mes dessins représentent les notes d'un témoin, et non les constructions d'un esprit ; il me faut recevoir mes idées du dehors, et non les faire jaillir de l'intérieur, ce qui ne s'accorde guère avec une publication périodique.³

Cet avertissement délimite bel et bien la manière dont le dessinateur conçoit son activité créatrice, qui naît du réel et qui refuse indéniablement « l'art pour l'art ». Jean Bruller dessine pour dire, pour transmettre et faire réfléchir, d'ailleurs, une fois que le dessin se révélera insuffisant, il changera son moyen d'expression pour la plume⁴. De fait, après la livraison unique que le dessinateur fait en 1935, contenant les numéros 13 et 14, la publication s'arrête pour n'être reprise qu'en 1938. L'auteur prend soin

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 376 (*Relevés trimestriels n° 8*, 1933).

⁴ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 100.

d'expliquer les raisons de ces trois ans de silence dans le numéro 15 : les événements politiques et sociaux des dernières années¹ l'ont empêché de dessiner pour une publication qui visait des idées générales et intemporelles. Il sentait que les événements pouvaient briser sa conception d'ensemble, déformée par l'émotion partisane des circonstances. Pendant ce temps, Jean Bruller n'étouffe pas ses émotions, mais il publie en 1936 *Visions intimes et rassurantes de la guerre*, album où il se rapproche du présent par la mise en scène des pires égoïsmes que la guerre peut faire naître chez l'individu.

La deuxième pause de la série, à cause des menaces de guerre, sera pourtant définitive. L'ouvrage reste ainsi inachevé et Jean Bruller, qui, après le conflit, s'exprimera sous le pseudonyme de Vercors, n'a jamais donné suite à cette comédie humaine : « La catastrophe avait tari en moi toute source d'humour et d'inspiration »². Le travail n'ayant pas été non plus réédité depuis, nous devons attendre l'année 2000 pour avoir accès à l'édition de *La danse des vivants* du professeur Alain Riffaud, qui rassemble non seulement l'ensemble de 160 estampes ordonnées et organisées comme Jean Bruller avait prévu, mais aussi une notice avec de précieuses informations inédites sur l'ouvrage, fondamentales pour la présente analyse.

Quand l'homme se frotte au non-sens de la vie

La danse des vivants constitue l'expression artistique de la crise existentielle qui atteint Jean Bruller pendant les années 30 ; sa pensée sur l'homme, qui se veut générale, universelle, se voit ainsi frappée par le non-sens, auquel l'individu essaie en vain de se soustraire :

À quoi tout cela sert-il ? Et moi, à quoi est-ce que je sers ? Si c'est à l'Humanité, à quoi sert-elle ? Si c'est à l'Univers, à quoi de plus que lui ? Si c'est à Dieu, présumé exister, à quoi alors d'autre que Lui ? À rien cette fois, sauf à Lui-même. Répondre qu'il a servi à créer l'Univers, puis l'Humanité (pour que celle-ci l'adore), ce ne serait que redescendre l'échelle, Dieu en haut, l'Univers au-dessous, et tout en bas l'Humanité qui servirait à quoi ? À Rien, ni moi non plus. Le résultat est le même. Je suis, nous sommes tous là, mes frères, sans raison d'être.³

Cependant, loin de se complaire dans le nihilisme, Jean Bruller décide de dénoncer les efforts stériles de l'homme pour surmonter l'absurdité de son existence, d'ironiser et de mettre en avant le ridicule qui frappe toutes les illusions, les travers, les vanités, les am-

¹ À savoir la guerre d'Espagne, la montée des fascismes en Europe ou les accords de Munich.

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 62-63.

bitions ou les rivalités des individus¹. L'activité créatrice n'échappe pas à ces questionnements ; Jean Bruller est l'objet de nombreuses contradictions qui confrontent sa vision absurde du monde avec le sens ou non de son travail artistique. Cependant, l'humour employé dans la composition légitime l'activité créatrice, qui prend ici tout son pouvoir car elle permet la matérialisation et la prise de conscience du non-sens de l'existence : « Je me répondais comme Pascal que j'étais embarqué, qu'il fallait bien remplir sa vie, sans parler de la gagner, d'une façon ou d'une autre : autant dès lors la remplir d'humour »².

Humour et pessimisme se combinent ainsi dans une production très originale tout en s'articulant différemment selon les chapitres. L'édition finale de *La danse des vivants* prévoyait l'organisation en deux grands tomes, dont le premier, « Nés de la chair », marqué par une forte amertume, est consacré à la mise en image de l'absurdité de la vie. L'illustration qui ouvre la section est celle d'Adam et Ève qui, complètement nus au milieu de la nature, regardent le ciel cherchant un Dieu qu'ils ne trouvent pas. Le dessinateur semble ainsi éliminer d'emblée la présence divine comme réponse au non-sens de l'existence humaine. D'ailleurs, le titre choisi finit par subvertir la version biblique sur l'origine de l'homme en interdisant toute transcendance divine. Né de la chair, l'être humain semble ainsi condamné au péché, de là, les vices et travers qui marquent son existence absurde et dont Jean Bruller montre un échantillon assez représentatif. Le deuxième tome, pour sa part, bien que toujours marqué par le pessimisme, se consacre principalement à la vie sociale des individus du XX^e siècle, identifiés à des « Copies conformes ». L'ensemble donne lieu à un portrait multiple de l'être humain, à la façon d'*Hypothèses* et d'*Un homme coupé en tranches*, tout en faisant avancer la réflexion de l'auteur vers d'autres horizons et perspectives, détachés de sa personne.

Toutefois, d'où naît cette vision pessimiste qui envahit la production brullerienne pendant des années ? Ni Jean Bruller, ni Vercors n'a jamais parlé explicitement des causes de la naissance de cette angoisse existentielle qui accompagnera le dessinateur pendant très longtemps. Dans les années soixante, le chercheur Radivoje Konstantinovic est le premier à mettre en relation cet état d'âme avec les lectures que l'artiste fait de Blaise Pascal. Vercors, qui a participé par des commentaires aux recherches de ce jeune doctorant, n'a jamais dit quoi que ce soit à ce sujet, cependant, cette thèse a été validée par la suite par des spécialistes de l'œuvre vercorienne, tels le professeur Alain

¹ *Ibid.*

² Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 840.

Riffaud¹. En effet, bien que l'écrivain-dessinateur n'ait jamais dévoilé les sources de son mal être, il est certain que dans l'ensemble de ses productions des années trente et dans les réflexions qu'il dédie à cette étape par la suite, les accents pascaliens sont évidents. Citons par exemple le journal inédit que Jean Bruller a rédigé sous forme de notes en 1930, après la mort de son père, et qui a été publié de façon posthume par Alain Riffaud en 2002². Nous y trouvons des allusions évidentes à la philosophie pascalienne des *Pensées* : « L'Infini est trop petit pour m'impressionner : je n'impressionne pas un ciron. Mais les falaises du Tréport m'en imposent : elles sont à mon échelle »³ ; ou bien, « L'ennui est le sentiment aigu, qui nous apparaît quand rien n'en détourne notre attention, de notre inutilité. C'est l'effort que nous faisons pour échapper à cette sensation insupportable qui est à la base de toutes nos activités »⁴. Les récepteurs de *La danse des vivants* sauront de même y déceler les accents pascaliens des dessins, où l'humour pessimiste réactualise les travers déjà dénoncés par le philosophe clermontois au XVII^e siècle. En effet, érigés par leur persistance temporelle en caractéristiques presque inhérentes à l'espèce humaine, certains vices décrits par Pascal retrouvent leur écho dans les images des *Relevés Trimestriels*.

Commençons par celui que le philosophe a souligné comme l'un des grands dangers qui guettent l'homme : la vanité des apparences. L'individu tombe souvent dans le piège de s'intéresser seulement à l'image que les autres se font de lui, s'obstinant à garder une apparence, à créer un être imaginaire qui n'existe pourtant pas. Cette réflexion nous fait penser tout de suite à l'album *Un homme coupé en tranches*, dont l'attitude du protagoniste, Polimorfès, semble maintenant être condamnée. Le pessimisme de Jean Bruller s'étend en quelque sorte sur son travail antérieur, sur le jeune artiste qu'il était, pour condamner certaines de ses prétentions, sous un ton qui a déjà laissé l'humour de côté.

La vanité est tellement ancrée dans la nature humaine que nous cherchons continuellement des admirateurs qui reconnaissent, qui embellissent notre réputation, souvent très éloignée de la réalité⁵. Ainsi, sans nous préoccuper du présent, nous vivons du passé et, en fonction des attentes de cet être imaginaire, nous entretenons un avenir que

¹ Alain Riffaud, « Vercors inédit : Jean Bruller, l'ironiste amer », *Histoires Littéraires*, n° 6, juin 2001, p. 17-37.

² Vercors, « Journaux inédits » [1930/1942], dans Alain Riffaud, (éd.). *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1037-1047.

³ *Ibid.*, p. 1043.

⁴ *Ibid.*, p. 1045.

⁵ Blaise Pascal, *Les Pensées*, éd. A. Guthlin, Paris, P. Lethielleux, 1896, p. 49, consulté le 10 mars 2019. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5722364t/f4.image.texteImage>.

nous espérons glorieux, mais qui est incertain et capricieux. Jean Bruller ne manque pas de dénoncer la futilité de cette attitude dans son chapitre *Gloires Fragiles* : « Ces renommées éphémères, que menacent une ride, une fluctuation de la Bourse, un détail vestimentaire : qui ne résistent guère à l'examen et que, pour finir, le temps détruit »¹. Ainsi, « La grande vedette » [fig. 19] se montre impuissante face au temps, qui ne passe pas en vain et qui condamne sa jeunesse ; ou le « Don Juan trahi » [fig. 20] perd toute son allure de séducteur quand il se laisse envahir par le sommeil, incapable de maîtriser l'image qu'il se force à véhiculer. Cependant, le dessinateur s'en prend aussi dans « Le crétin ou le Dieu des foules » [fig. 21] à la masse sociale qui fait l'éloge de ce genre de vanités, admirative d'un succès qu'elle ne pense pas pouvoir atteindre ou, ce qui est pire, insouciante du tour qu'on lui joue.

Au sommet de sa vision pessimiste du monde, un autre des sujets qui tourmente Jean Bruller est la petitesse déconcertante de l'être humain par rapport au cosmos. Être fini, dans un entourage temporel et spatial infini, l'homme trouve son existence misérable et réalise sa faiblesse, prend conscience de la disproportion dont parlait Pascal, celle qui l'effrayait autant. D'ailleurs, *La danse des vivants* s'ouvre sur le frontispice « Le radeau de l'éternelle espérance » [fig. 22], à l'image du désespoir qui envahit sa production artistique : dans l'océan déchaîné et au milieu d'une forte tempête, des individus s'agrippent sur un radeau en perdition, dans l'espoir d'une survie qui est de toute évidence impossible. La petitesse du radeau qui résiste à peine aux vagues violentes, suppose la mise en scène de l'impuissance humaine face aux forces qui l'entourent². L'ensemble attire sur celui-ci l'attention, par le jeu des lumières, qui permet de localiser un drapeau blanc sur l'embarcation avec lequel l'homme supplie piteusement une trêve à la nature, qui lui sera de toute évidence refusée.

L'homme, se sachant incapable de lutter contre le cosmos, essaie donc de le comprendre et de le saisir par la seule arme que la nature lui a procurée, la raison. Vouloir se défaire de ce que Pascal appelle la « pure ignorance naturelle »³, il cherche à la combattre par le savoir, par l'exploration de ce cosmos, qui est pourtant insaisissable. Face à cette immensité, qu'il est certain de ne jamais pouvoir connaître complètement, l'homme se confronte souvent au sentiment d'inutilité (« L'école du découragement ou les mauvaises fréquentations » [fig.23]). Certains, essaient vainement de persister dans

¹ Jean Bruller, *La danse des vivants*, op. cit., p. 377 (*Relevés trimestriels n° 11*, 1934).

² Les mêmes éléments seront repris par Jean Bruller dans « Mutinerie à bord ».

³ Blaise Pascal, op. cit., p. 92.

leur prétention de connaissance absolue et finissent par prendre conscience de leur vanité, découvrant l'absurdité de leur tâche titanesque (« À la poursuite du néant ou le retour sur soi-même » [fig. 24]) : « Car c'est être malheureux que de vouloir et ne pouvoir. Or il [l'homme] veut être heureux et assuré de quelque vérité, et cependant il ne peut ni savoir ni ne désirer point de savoir »¹. Si Pascal, dans son projet de rapprocher la créature vers son Créateur, associe l'impossibilité d'atteindre la vérité absolue à la misère provoquée par l'absence de Dieu, Jean Bruller se situe en dehors de tout discours théologique. Le dessinateur place son angoisse, non pas dans un problème de croyance mais, dans la prise de conscience de l'incommensurable différence existante entre l'homme et ce qui l'entoure.

Compte tenu de ce qui précède, l'individu représenté par Jean Bruller se reconnaît comme sujet fini, pris dans une infinité qui l'opprime et dont la seule certitude est la mort imprévisible (« Le maître des hommes » [fig. 25]). Par conséquent, nombreux sont ceux qui essaient de détourner leurs pensées de cette douloureuse évidence en se fixant des buts vains et stériles, en se souciant des problèmes empreints d'absurdité, en essayant d'en trouver des solutions comme des mouches en bouteille. Cette métaphore, déjà employée dans son album *Hypothèses*, fournit le titre au premier chapitre de *La danse des vivants*. Le dessinateur y retrace amèrement l'insouciance trompeuse de la jeunesse face au pessimisme des adultes (« Projet d'avenir ou la vie en rose » [fig. 26]) ou la solitude de ceux qui amassent d'énormes fortunes, mais se retrouvent incapables d'en profiter parce qu'ils sont seuls (« Au faite des richesses » [fig. 27]). À la manière de Pascal, Jean Bruller semble inviter à l'acceptation de notre condition de finitude, ce qui implique se défaire de questions futiles. Cette certitude fait toute la noblesse de l'homme qui, à différence de la nature, est conscient par sa raison de sa condition, même si celle-ci l'angoisse :

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien.²

Vivre le non-sens du XX^e siècle

Par ailleurs, Jean Bruller dépasse dans sa *Danse des vivants* les questions concernant l'existence de l'homme et son rapport avec le cosmos, pour se concentrer sur les

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 41.

conséquences de ce non-sens sur la vie effective des êtres pensants. Le dessinateur arrive ainsi à peindre un large tableau de la société moderne, à la manière d'une comédie humaine du XX^e siècle, par des représentations de la vie quotidienne des individus de son siècle (leurs attitudes, leurs manières de penser, leurs actions, leurs ambitions, etc.). L'ironie est, dans ces dessins-ci, plus puissante que jamais, permettant de souligner davantage le caractère dérisoire de l'homme et d'incorporer une voix dénonciatrice de la vanité de certaines de nos actions. Nous y trouverons par exemple un grand nombre de dessins consacrés à la réflexion sur la liberté de l'homme et sur la conscience qu'il en a. Se croyant complètement libre dans ses choix et ses décisions, il vit dans l'ignorance des divers facteurs qui conditionnent son existence malgré lui. Il en résulte une société aliénée, non seulement par le travail comme le note la doctrine marxiste, mais aussi par elle-même :

L'aliéné est celui qui se croit libre, libre dans ses désirs, ses besoins, ses achats, ses opinions, ses pensées intimes, sa culture ; et qui ne l'est pas, car les conditionnements psychiques [...] le déterminent tout entier, à son insu. On se croit libre entre telle ou telle option morale, on ne l'est pas plus – ou ni plus ni moins – qu'entre telles ou telles marques concurrentes de lessive que le même trust fabrique, vous suggérant ainsi, par le pire des conditionnements, le sentiment de la liberté lui-même !¹

Jean Bruller met en scène ces contraintes invisibles, interprétées comme des choix personnels, mais qui ne sont en fait que le résultat des obligations que nous nous imposons par plaisir et que nous suivons sans faille parce que nous les croyons positives (chapitre *Les chaînes adorées*), ou bien de contraintes qui surgissent de notre vie en société (chapitre *Liberté, liberté chérie !*). Dans le premier ensemble, la tranquille promenade en famille du dimanche devient une pénible lutte pour prendre sa place au milieu de la foule. La masse continue ainsi de suivre une tradition, malgré l'évidente disparition du plaisir de l'activité, devenue presque une corvée (« Dimanche ! Dimanche ! » [fig. 28]). C'est de même l'opportunité de représenter l'aspect impersonnel, presque déshumanisant, de ces activités sociales ; le dessin en rend compte par des personnages de dos qui, les uns après les autres, avancent dans une direction commune en guise de manifestation dérisoire. Plus loin, une femme épuisée s'affaisse sur son canapé après une longue journée de shopping, qui ne semble pas lui avoir apporté la détente ou la joie recherchées, bien au contraire (« Fin de Journée ou la vie oisive » [fig. 29]). Seule, dans un appartement qui dégage toutes les commodités d'une situation économique aisée,

¹ Maurice Clavel, *Qui est aliéné ? Critique et métaphysique sociale de l'Occident*, Paris, Flammarion, 1970, p. 47.

l'expression de la femme laisse entendre la banalité de la consommation. Dans *Liberté, liberté chérie !*, Jean Bruller évoque des situations très familières du monde moderne, auxquelles nous, lecteurs du XXI^e siècle, nous pouvons identifier plus facilement encore que la société des années 30. Dans « Capitulation ou le libre arbitre » [fig. 30], le dessinateur met en image la forte influence de la publicité dans nos choix, qui se voient inconsciemment réduits et guidés. Visant la standardisation et l'unification des goûts des clients, elle finit par les soumettre, d'abord par un sentiment de nécessité, puis par la consommation de certains produits au détriment d'autres. L'illustration se sert à nouveau du jeu des tailles pour mettre en scène l'homme qui, petit et déterminé, se voue à suivre les choix qu'on lui impose, cette fois depuis la mode publicitaire. Les affiches géantes occupent ainsi presque la totalité de l'espace pictural ; le dessinateur reprend dans son ouvrage l'une des formules typiques du système publicitaire, à savoir la répétition constante des slogans et des images, et critique en passant les lobbies et le monopole de certaines marques ou entreprises. D'autre part dans « Les horloges ou l'esclave de l'heure » [fig. 31] Jean Bruller revient sur la vie extrêmement chronométrée et organisée des sociétés modernes, qui passent leurs journées à essayer de respecter le programme prévu, à se presser pour gagner vainement la course à la montre.

Le contexte du XX^e siècle tracé et critiqué par l'artiste n'est pourtant pas une exception, il rejoint par exemple les réflexions que fera plus tard la philosophe allemande Hannah Arendt à propos de la condition de l'homme moderne. Celui-ci, ayant lutté pour gagner des droits et des libertés, retombe malgré lui, mais par ses actions, dans le même cercle vicieux qui l'empêche d'être complètement libre :

L'émancipation du travail, accompagnée de l'émancipation des classes laborieuses libérées de l'oppression et de l'exploitation, a été certainement un progrès dans le sens de la non-violence. Il est moins sûr qu'elle ait été aussi un progrès dans le sens de la liberté. Aucune violence humaine sauf celle de la torture, n'est comparable à la force de contrainte de la nécessité.¹

L'homme s'est effectivement jeté à la recherche des conditions pouvant le libérer des fardeaux comme le travail. Cependant, dans sa course effrénée pour le progrès, il semble avoir sauté des étapes et avoir négligé des aspects véritablement importants pour l'amélioration de sa condition humaine. Il se retrouve par conséquent à l'origine des perfectionnements matériels, qui demandent une grande implication et beaucoup de travail, mais qui ne répondent finalement pas à ses véritables besoins. Le numéro 12 des *Relevés Trimestriels* (novembre 1934) consacre quelques images à cette nécessité de

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 145.

progresser qui devient éternelle parce qu'inefficace. « Symphonie pastorale ou le bienheureux aveugle et sourd » [fig. 32] montre la joie des avancements dans le domaine des transports, qui rythment une vie quotidienne désormais marquée par les embouteillages, le bruit assourdissant des voitures et le stress continu dans les rues. Pour sa part, « Cafard » [fig. 33] évoque la face cachée du progrès, la complète solitude de l'homme dans un océan de bienfaits matériels. L'individu crée ainsi des conditions qui lui sont propres mais qui, malgré leurs différentes variations et leur origine humaine, finissent par le conditionner de la même manière que les éléments purement naturels¹. Il semble ainsi voué au conditionnement perpétuel, à la recherche d'un rêve qui restera inaccessible.

Les productions et les créations éminemment humaines sont de même envisagées comme des tentatives inutiles pour nier la nature finie de notre existence. La religion, par exemple, ne saura finalement donner à l'individu des réponses certaines à toutes ses questions : « L'athée » [fig. 34]. Dans ce dessin, les énormes colonnes de l'église, à la taille de la puissance de Dieu, ne peuvent pourtant détourner le regard du lecteur d'un personnage piteux dont l'expression montre bien comment la foi s'avère inutile pour résoudre ses angoisses. De la même façon, les constructions architecturales ne permettent pas la réalisation de l'absurde prétention à l'éternité humaine, d'emblée ridicule par la magnificence et grandeur de ces œuvres matérielles. Dans « L'architecte ou la foi blessée » [fig. 35] et « Recherche de l'immortalité » [fig. 36], Jean Bruller met en scène le pouvoir ravageur du passage du temps, qui n'a pas fait exception sur des constructions humaines d'envergure, telle la ville de Carthage, et qui montre ainsi l'absurdité de vouloir laisser un souvenir indélébile de son passage sur terre.

D'autre part, la vie sociale de l'homme développe les pires aspects de sa nature, qui devient de plus en plus égoïste. Jean Bruller met en lumière notre incapacité à nous remettre en question, face au plaisir que nous éprouvons à juger les autres et leurs défauts (chapitre *L'heureuse myopie*), tout comme l'énorme méfiance que nous éprouvons envers l'inconnu et qui empêche la bonne entente (« L'intrus » [fig. 37]), ou les intérêts personnels qui cachent souvent nos rapports sociaux (« Le riche ou les amitiés conditionnelles » [fig. 38]). Il en résulte une société individualiste où chaque personne est renfermée sur elle-même (« Solitudes » [fig. 39], « Six du même sens ou les inconnus » [fig. 40]), condamnée à la tristesse et à la solitude propre de l'homme moderne :

¹ *Ibid.*, p. 17.

« l'homme est irrémédiablement sa propre prison en dépit de sens trompeurs et bornés, comme parmi deux milliards d'êtres semblables à lui il vit, peine, se réjouit, souffre et meurt – SEUL »¹.

Malgré la vision pessimiste qui se laisse sentir dans les images de *La danse des vivants*, le dernier chapitre de l'album, *Rien n'est perdu* laisse la porte ouverte à un certain espoir en l'homme. Jean Bruller finit son plus grand projet artistique jusqu'alors en avouant une certaine confiance en l'être humain, qu'il confirmera par la suite dans l'ensemble de son œuvre en tant qu'écrivain. Il évoque les « lumières naturelles » dont parlait Pascal pour décrire la grandeur de l'homme, malgré la misère qui accompagne son existence. Cependant, si le philosophe place la consolation en dehors de l'être humain, notamment en Dieu (« Consolez-vous ; ce n'est point de vous que vous devez l'attendre ; mais au contraire en n'attendant rien de vous que vous devez l'attendre »²), Bruller ne saura la trouver qu'en l'homme.

Les conditions de l'existence humaine, par définition absurde et dépourvue de sens, ne supposent pourtant pas un fardeau définitif pour l'homme, car elles ne le conditionnent jamais complètement³. Cette « échappatoire » possible se retrouve dans le dernier chapitre, où l'ironie et les contradictions atteignent leur plus haute expression, à l'image du caractère complexe de l'homme. Retenons les trois premières illustrations du chapitre : « Le Marchand de canons » [fig. 41], « Le Mouchard » [fig. 42] et « Le Multimilliardaire » [fig. 43]. Les titres se heurtent à des représentations qui restent très éloignées, voire opposées, à l'idée que l'on pourrait se faire des personnages concernés. Celui qui s'enrichit avec la guerre fait preuve de ses délicats talents musicaux, alors que le sycophante et le multimilliardaire profitent de leur complicité avec la nature en toute simplicité. Le contraste est tel que le lecteur reste sur ses gardes, se méfiant de la véritable personnalité des personnages. En effet, comme l'indique le professeur Riffaud dans son édition critique de *La danse des vivants*, il s'agit moins d'inciter à un rachat des vices ou des travers de l'homme, que de souligner la possible existence d'une vertu⁴. Jean Bruller semble ne pas vouloir s'enfermer dans une vision pessimiste irréconciliable, mais laisse au contraire la porte ouverte à la foi en l'être humain par l'humour. Un indice sans doute de l'engagement humaniste que l'artiste entreprendra dès le début de la Seconde Guerre mondiale.

¹ Jean Bruller, *La danse des vivants*, op. cit., p. 376 (*Relevés trimestriels n° 5*, 1933).

² Blaise Pascal, op. cit., p. 226.

³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 20.

⁴ Jean Bruller, *La danse des vivants*, op. cit., p. 386.

De l'égoïsme comme principe humain

Cependant, cette vision d'espoir reste très floue jusqu'à ce qu'il change définitivement sa forme d'expression. D'ailleurs, comme nous l'avons évoqué auparavant, pendant la pause que Jean Bruller se donne dans la publication périodique de ses *Relevés Trimestriels*, le dessinateur se consacre à la création d'un autre album : *Visions intimes et rassurantes de la guerre*¹, qui verra le jour en 1936. Cet ouvrage présente un éclairage tout à fait différent de celui de *La danse des vivants*, qui vise une représentation plus universelle de l'homme. Par cette publication, il s'inscrit dans le sillage d'un grand nombre de productions qui, en cette moitié des années trente, font du thème de la paix, et en conséquence de la guerre, un véritable leitmotiv artistique. En effet, le sujet dominera la pièce *Marchands de canons* (1933) de Maurice Rostand, *Le journal d'un homme de quarante ans* (1934) de Jean Guéhenno, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux ou, plus tard, *La nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre². Les correspondances rendent aussi compte de l'omniprésence du conflit, devenu presque une hantise. Roger Martin du Gard, dans ses échanges réguliers avec Jean Bruller, parle de son *Été 1914* (1936) comme d'une « longue préface » des *Visions intimes et rassurantes de la guerre*, tellement les estampes du dessinateur semblent à ses yeux rendre compte des « hésitations de l'esprit », « de la sévérité », « de l'ironie », « de l'indulgence », « de la pitié », « de tout cela superposé et jaillissant »³, propres à l'époque.

Vers la moitié des années 30, Jean Bruller ne peut plus ignorer des réalités contemporaines telles que la guerre civile qui se déroule de l'autre côté des Pyrénées, en Espagne. Il finit par dévoiler la grande préoccupation qui l'envahit à la vue de la montée de l'extrême droite et, surtout, à la vue de l'insouciance généralisée devant ce « rhinocéros » que les gens croient inoffensif. Ce basculement vers l'actualité de son temps confronte le dessinateur à la réalité politique et sociale de l'Europe ; des événements qui lui feront remettre en question ses convictions pacifistes, remise en question qui se poursuivra jusqu'à l'Occupation, mais qui n'est pas encore mûrie en 1936, au moment de la publication des *Visions* :

– [...] « Pacifiste à tous crins », disiez-vous. *Quand avez-vous cessé de l'être ?*

¹ Jean Bruller, *Visions intimes et rassurantes de la guerre* [1936], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

² François-Georges Dreyfus, « Le pacifisme en France 1930-1940 », dans Maurice Vaïsse. *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 139.

³ Lettre de Roger Martin du Gard à Jean Bruller, 11 décembre 1936, Fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46738001.

– Très tard. Très tard. Je n'étais pas aveugle mais je m'obstinais à penser : Tant qu'il n'y a pas la guerre tout peut encore survenir, un attentat contre Hitler, une rébellion de ses généraux... Même en 1936, lors du coup de poker de Hitler (pas encore prêt) envahissant la Rhénanie, je souhaitais encore le compromis. Je n'en suis pas fier.¹

Si les positionnements d'une majorité des intellectuels se produisent après les accords de Munich, comme ce fut le cas de Jean Bruller (« après Munich, il n'a plus été question de pacifisme, tant j'étais convaincu qu'il ne restait de choix qu'entre la guerre et la servitude »²), le mouvement pacifiste de gauche se réduit progressivement au fur et à mesure que l'agressivité extérieure du nazisme oblige à prioriser la lutte antifasciste sur la défense de la paix³. Cependant, les premières prises de position pour la fermeté face à Hitler, dont celle de Romain Rolland en 1936, contrarient certains des intellectuels pacifistes comme Jean Guéhenno, qui ne manque pas de lui reprocher son attitude⁴. La résolution de celui qui fut l'un des principaux représentants du mouvement pacifiste français, ne sera que la première de tout un ensemble d'intellectuels, dont le propre Jean Guéhenno, qui avec Romain Rolland, Louis Aragon, Georges Bernanos, André Chamson, Colette, Lucien Descaves, Louis Gillet, André Malraux, François Mauriac, Jacques Maritain, Henry de Montherlant, Jules Romains et Jean Schlumberger, signeront le 20 mars 1938 l'*Appel à l'union nationale*⁵. Les milieux intellectuels suivent ainsi l'évolution de l'opinion publique qui, aspirant majoritairement à la paix, n'est pas prête à se soumettre aux exigences de l'extrême droite hitlérienne, notamment après le non-respect par Hitler des accords de Munich en mars 1939⁶. C'est dans cette dynamique de

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*

³ Philippe Olivera et Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, p. 53.

⁴ « [...] sommes-nous si près de la guerre, de nouveau ? Je ne me sens d'accord ni avec Michon, ni avec Challaye, mais je ne puis accepter non plus l'idée d'une guerre fatale. Et je n'accepterai pas la guerre sous prétexte que je veux la révolution. À tort ou à raison, je pense que les hommes de mon âge n'ont qu'un devoir, celui de mettre en œuvre leur raison de dire que ce fut leur expérience et de condamner la violence et la guerre [...]. Je suis d'une grande tristesse, parce que votre article, le premier, m'a contraint à sentir que mes dernières espérances peut-être étaient vaines, et que la guerre est déjà là » (Lettre de Jean Guéhenno à Romain Rolland du 21 janvier 1936, dans *L'Indépendance de l'esprit. Correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland 1919-1944*, Paris, Albin Michel, 1975, p. 369).

⁵ « Devant la menace qui pèse sur notre pays et sur l'avenir de la culture française, les écrivains soussignés, regrettant que l'union des Français ne soit pas un fait accompli, décident de faire taire tout esprit de querelle et d'offrir à la nation l'exemple de leur fraternité » (Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 113). En réponse à cet appel, des écrivains du courant pacifiste tels André Breton, Alain ou Jean Giono ont signé un « Refus de penser en chœur ».

⁶ D'après le sondage de l'IFOP : 57 % des personnes interrogées « approuvent » les accords de Munich, et 37 % adoptent une analyse inverse ; 70 % des sondés estiment que la France et l'Angleterre ne doivent pas céder une nouvelle fois aux exigences hitlériennes (Charles Robert Ageron, « L'opinion publique française pendant les crises internationales de septembre 1938 à juillet 1939 », dans *Cahiers de l'Institut d'histoire de la presse et de l'opinion*, n° 3, 1975, p. 203-223).

prise de conscience que Jean Bruller arrive à penser la guerre comme quelque chose, sinon d'inévitable, du moins de très probable :

En fait, si le coup décisif me fut porté par la guerre d'Espagne, ce fut moins une conversion subite qu'un effritement accéléré par le naufrage de l'Autriche, de l'Albanie. Lors de Munich, tout était dit. J'avais admis, la mort dans l'âme mais en toute certitude, que contre Hitler la guerre était le seul recours. Et, honnêtement, je m'y préparai.¹

Tout en se rapprochant du présent par la crainte d'un conflit qui n'allait effectivement pas tarder à éclater, Jean Bruller continue d'une certaine manière à exploiter sa vision générale sur l'homme dans ce qu'il a de plus égoïste et intéressé : « Les planches de l'album représentaient [...] comment une variété de personnages types imaginaient la guerre prochaine sous des couleurs riantes, espérant y trouver leur profit »². *Visions intimes et rassurantes de la guerre* ferait donc partie de la « préparation » de Jean Bruller au conflit par la critique acerbe envers ceux qui y voyaient, par-dessus la catastrophe générale qu'elle impliquait, un moyen d'enrichissement et de réussite. Nous tenons à remarquer que l'artiste n'a jamais défendu la violence comme mode de défense : d'ailleurs ce sera par la littérature qu'il essaiera de combattre l'occupant ; néanmoins il condamne toute attitude passive et inactive de la part du peuple et de ses gouvernants, attitude qui ne fera qu'encourager l'installation des forces fascistes en Europe.

De cette manière, le dessinateur met en scène différents personnages qui, les uns après les autres, réfléchissent aux avantages de la guerre pour servir leurs intérêts. Dans un jeu de points de vue déjà classique dans les ouvrages brulleriers, l'auteur articule en miroir le portrait de celui qui exprime ses pensées, et la représentation picturale des éventuelles situations de guerre évoquées par le personnage en question. Ainsi dans « Vision intime de la guerre d'Armand Lorraine de l'Académie française » [fig. 47], l'académicien regrette les récits de guerre qui lui ont donné son siège à la prestigieuse institution, mais qui sont tombés dans l'oubli, démodés par une guerre déjà lointaine. Il rêve de la reprise des combats pour mettre en page ses héros et la défense de la patrie française. De son côté, l'industriel Robert Lefrançois [fig. 48] gère ses comptes pour faire progresser son industrie d'artillerie. Aucun domaine ne semble lui convenir à exception de la guerre, qui multiplierait ses revenus sans être obligé de moderniser ses usines et qui, de plus, lui permettrait d'échapper à la mobilisation, étant donné qu'il y contribuerait par son travail.

¹ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 818.

² *Ibid.*, p. 811.

Suivant cette dynamique, Jean Bruller rapporte les arguments d'un médecin, d'un député, d'un chef de gare et même de la gérante d'un magasin de dentelles. Des personnages appartenant à des domaines complètement opposés mais qui se ressemblent par une semblable mesquinerie. Parmi toutes les représentations, « Vision intime de la guerre du lieutenant-colonel Dupin officier breveté » se distingue par sa grande précision historique, annonçant à quelques jours près (le 12 mai 1940), l'invasion allemande et la destruction de la défense de Bapaume, qui aura lieu le 18 de ce même mois :

Le moindre officier breveté, et un peu renseigné, devait avoir calculé qu'il faudrait encore à Hitler, en 1935, quatre ou cinq ans avant d'avoir une armée en mesure de nous faire la guerre ; que l'offensive, comme à l'accoutumée, se déclencherait aux premiers beaux jours : fin avril ou début mai ; que de toute évidence elle aurait lieu sur cette frontière belge que la ligne Maginot ne couvrait pas.¹

Que ce soit par une vision générale ou par une vision plus concrète, Jean Bruller arrive à souligner des spécificités de la société moderne très révélatrices, en définitive, de la condition humaine. D'ailleurs, dans son désir d'exploration de l'homme, il se tourne de même vers d'autres expériences typiquement humaines qui nous intriguent, comme le rêve, ou qui nous effraient, telle la mort ou les craintes qui l'accompagnent.

1.4. L'irrationnel ou comment apprendre l'homme par l'inconscience

Dans la continuation de sa tâche d'exploration du moi, du déchiffrement de l'individu, et grâce à la découverte de la psychanalyse freudienne, Jean Bruller s'est tourné en 1934 vers une dimension plus introspective, axée sur l'expérience de l'inconscient. Ce nouvel intérêt doit s'inscrire de même dans un contexte artistique fortement influencé par la théorie et les pratiques des surréalistes, qui octroient au rêve une place privilégiée dans l'accès au fonctionnement réel de la pensée :

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.²

¹ *Ibid.*

² André Breton, « Premier manifeste du Surréalisme, 1924 » [1924], dans Jean-Jacques Pauvert, (éd.). *Manifestes du Surréalisme*, Mouans-Sartoux, PEMF, 1962, p. 40.

Avec son album *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, aussi appelé *Nouvelle clé des songes*¹, le dessinateur entreprend l'examen du subconscient par l'interprétation des rêves, manifestations inconscientes qui échappent au contrôle de la raison, mais qui laissent à découvert des facettes complètement inconnues des rêveurs. Le rêve se présente aussi comme un défi pour celui qui essaie de lui donner un sens, de le faire rentrer dans la logique de la conscience alors qu'il se développe dans le domaine de l'involontaire :

Le rêve est une hypothèse, puisque nous ne le connaissons jamais que par le souvenir, mais ce souvenir est nécessairement une fabrication. Nous construisons, nous redessinons notre rêve ; nous nous l'exprimons, lui donnons un sens ; il devient *narrable* : histoire, scènes, distribution de personnages, et dans ce scénario de souvenirs, la part prise par le réveil, la reconnaissance, nous est indiscernable de ce qui restitue, peut-être, quelque chose de l'original à jamais perdu.²

L'intérêt de Jean Bruller par le monde du rêve s'éveille au début des années trente, spécialement à la suite de ses lectures de Freud et grâce aux échanges du dessinateur avec un couple traité par la psychanalyste française Marie Bonaparte. Cependant, ce sera au cours d'une réunion d'amis qu'il prendra conscience que certains rêves sont particulièrement répandus parmi la population ; des rêves « typiques » que chacun de nous avons expérimentés à un moment de notre vie, par exemple, celui où nous nous retrouvons nus dans la rue alors que personne ne s'en rend compte³. L'auteur témoigne de la récurrence de cet exemple en ajoutant dans son album le rêve qu'il a fait avant son service militaire : « Rêve de confusion à cause de la nudité (suite) » [fig. 49]. Cependant, si le caractère collectif de ces manifestations oniriques se présente aux yeux de Jean Bruller comme une coïncidence intéressante à exploiter, c'est spécialement la nature comique de ces rêves communs ce qui le pousse à dessiner, puis à commenter, les images à la manière freudienne⁴. Par le rire et la surprise des interprétations proposées, le dessinateur rapproche l'onirique du lecteur, un monde qui semble a priori presque insaisissable et incompréhensible. Des sentiments et des désirs qui nous habitent, mais qui sont souvent refoulés ou incommunicables :

Le rêve est une montagne d'irrationalité et d'apparentes incohérences qui [...] vient narguer notre rationalité [...] Et ce phénomène est tellement déroutant que le

¹ Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves ou Nouvelle clé des songes*, Paris, France, Creuzevault, 1934, n. p.

² Paul Valéry, « Préface », dans Martin Lamm. *Swedenborg*, Paris, Stock, 1936, p. 20.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*

premier mouvement, au réveil, est de le dire absurde, voire délirant et de le rejeter : « ce qui est le plus proche est le plus obscur » (Lévi-Strauss).¹

Il oblige ainsi son récepteur à se placer face à lui-même et à entrer en contact avec des parties de sa personne qui lui sont inconnues ou méconnues. Le rire, même l'absurde de certaines interprétations, n'est ici que le moyen qu'utilise Jean Bruller pour attirer l'attention de son destinataire sur une activité aussi anodine que révélatrice de son être le plus intime. L'originalité de l'album lui accorde un très bon accueil du public ; ses contacts et amitiés dans le monde intellectuel, dans lequel il s'est fait petit à petit une place, lui assurent de même sa diffusion².

Approche de l'inconscient de l'homme

L'ouvrage débute par quelques lignes de réflexion sur la théorie freudienne et l'interprétation des rêves et sur la structure générale de l'album, des précisions que l'auteur considère indispensables pour la bonne compréhension générale. De fait, il refuse de qualifier ce discours préliminaire de préface, la sachant méprisée par les lecteurs et presque jamais lue. D'abord, la *Nouvelle clé des songes* nous invite à nous défaire de toute idée préconçue sur la théorie freudienne (notamment celle qui la réduit au complexe d'Œdipe) :

Dans ce cas, regardez les images, qui ne sont pas bien amusantes, et laissez les commentaires de côté. Car vous les trouverez absurdes, si même vous y comprenez quelque chose.³

La combinaison de l'instance textuelle et visuelle reste à nouveau indispensable pour saisir la signification du message brullerien, qui trouve dans cette complémentarité l'espace idéal pour développer et enrichir les voies d'exploration du moi. Jean Bruller se prend ainsi au jeu de la représentation du rêve en reproduisant par le dessin la forme propre de la pensée onirique, les images, et en l'adaptant à la forme typique de la pensée consciente, les mots, pour l'expliquer et l'interpréter⁴.

À la manière freudienne, le dessinateur envisage les rêves comme l'accomplissement de nos désirs. Toutefois, il ne consacre son ouvrage qu'à ceux issus

¹ Roland Cahen, « La psychologie du rêve. Son utilisation comme moyen de connaissance et agent thérapeutique », dans *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967, p. 103.

² « L'écrivain Jean Prévost s'en amuse tellement qu'il ne cesse d'y confronter ses hôtes : Supervielle, Pierre Bost, Saint-John Perse, tous y passent. Ils doivent dire quel est leur rêve le plus fréquent, il leur met alors mon album sous le nez et ils apprennent, selon le cas, s'ils aspirent aux performances sexuelles ou s'ils angoissent de mourir clochards » (Vercors, *Les occasions perdues*, op. cit., p. 74).

³ Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, op. cit.

⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 51.

des désirs refoulés dans le subconscient, qui ne se réalisent chez le rêveur que par des symboles. Ce genre de témoignages oniriques s'avère effectivement le plus intéressant à décoder, car il risque « par [sa] nature de ruiner la bonne opinion que le rêveur a de lui-même »¹. D'ailleurs, Jean Bruller circonscrit encore plus son champ d'étude et le limite aux rêves que Freud appelle « typiques », parce que communs à tous les hommes :

En dépit de la liberté que manifeste chacun de nous dans ses rêves, il y a un certain nombre de rêves que nous avons presque tous eus de la même manière et dont on peut dire qu'ils ont, pour tous, la même signification. Ces rêves typiques méritent une attention toute particulière, parce qu'ils ont probablement les mêmes sources chez tous les hommes et peuvent nous fournir des indications sur ces sources.²

Le choix de Bruller suppose un engagement dans l'étude de l'homme, du moment qu'il admet l'existence de structures partagées et d'éléments communs (typiques) à tous les individus, malgré leur nature inconnue ou inavouable. « Les hommes se distinguent par ce qu'ils montrent, et se ressemblent par ce qu'ils cachent »³, affirme Paul Valéry dans *Mélange* ; peut-être les rêves se trouvent-ils parmi ces éléments qui relient les êtres humains. Le dessinateur attribue toutefois à chaque rêve sa singularité, conditionnée par les expériences vitales du rêveur (éléments anecdotiques), et il n'impose aucune interprétation inébranlable : « Le dernier mot est toujours au rêveur »⁴. Cette liberté d'interprétation se réalise de même dans la structure de l'album. Respectant la théorie freudienne, qui constitue la base de sa lecture, le dessinateur introduit plusieurs éléments anecdotiques dans ses représentations, de manière aléatoire et à son gré. Ce jeu lui permet d'associer au contenu manifeste résultant un contenu latent où il déploie à sa guise le caractère comique de l'album. Il tient tout de même à souligner le fait que ses interprétations ne sont que des exemples, chaque lecteur pouvant faire les siennes sans peur de se tromper.

L'analyse concrète de certains rêves typiques représentés par Bruller permettra de mieux comprendre la technique du dessinateur et, plus important encore, de découvrir quelques aspects de sa conception de l'homme. Revenons, d'abord, sur l'exemple présenté dans la *Nouvelle clé des songes* sous le titre « Rêve de la confusion à cause de la nudité (suite) » [fig. 46], qui constitue d'ailleurs le premier cas de rêve typique analy-

¹ Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, *op. cit.*

² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 210.

³ Paul Valéry, *Mélange*, Paris, Gallimard, 1941, p. 107. Citation reprise par Jean Bruller dans son album.

⁴ Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, *op. cit.*

sé par Freud¹ et le seul que Jean Bruller s'attribue comme propre. Ce genre de rêves se caractérise par une sensation de honte importante de la part du rêveur, qui est souvent celui qui expérimente la nudité, et qui essaie vainement d'échapper à cette situation gênante. Le rêveur se trouve ainsi entouré de gens, des étrangers, qui semblent complètement indifférents à sa tenue inattendue. Tandis que le protagoniste de la scène ressent un sentiment de gêne, la réaction de ceux qui l'entourent est complètement déconcertante (on s'attendrait à des expressions de surprise, de moquerie ou même d'agacement). Freud identifie cette contradiction avec l'accomplissement d'un désir dans le rêve, qui n'a pourtant pas atteint le sentiment de honte du rêveur :

Cette non-compréhension du contenu du rêve par l'activité consciente d'un second système psychique est très fréquente ; il faut y voir un des facteurs qui donnent au rêve sa forme définitive. Ce sont de semblables méprises localisées dans une même personnalité psychique qui sont à l'origine des obsessions et des phobies².

De plus, Freud y voit un renvoi à notre première enfance, où nous éprouvions un grand plaisir envers ce que le monde adulte taxe d'exhibitionnisme. Le rêve nous renverrait d'une certaine manière au « paradis », où des sentiments telle la honte n'existent pas. Ces impressions ne viennent s'installer dans notre être qu'une fois initiée la vie sexuelle et notre entrée effective dans la société. Si dans le rêve nous sommes entourés d'étrangers et non de familiers, les spectateurs habituels de nos exhibitions enfantines, c'est par notre désir de « garder le secret »³. Le rêveur est de même atteint par la paralysie de son corps, qui l'empêche de bouger et de mettre fin à la scène, soit en fuyant soit en s'habillant. La psychanalyse y découvre une censure représentative du conflit de volontés : l'inconscient réclame l'exhibition, qui est pourtant objet de censure dans le monde conscient du rêveur.

Par le biais du rêve, Jean Bruller met en scène les conflits qui découlent de notre appartenance à un groupe social. En effet, la socialisation de l'homme, la construction de l'*animal socialis* aristotélicien, n'est pas sans conséquences pour lui, des exemples inconscients comme celui-ci en sont la preuve :

Aucune vie humaine, fût-ce la vie de l'ermite au désert, n'est possible sans un monde qui, directement ou indirectement, témoigne de la présence d'autres êtres humains. Toutes les activités humaines sont conditionnées par le fait que les hommes vivent en société.⁴

¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 212.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne, op. cit.* p. 31.

La prise de conscience de cette réalité suppose aussi l'intégration de tout un ensemble de codes moraux, religieux, de pensée ou de comportement qui, au-delà de leur discutable légitimité, sont fortement enracinés dans la société. L'infraction de ces codes déclenche d'habitude une censure, qui ne provient pas toujours des autres membres de la société, mais qui se transforme même en autocensure. L'homme-enfant, étranger à ce genre de codes, agit dans son enfance de façon complètement spontanée et libre, voire « naturelle ». Ces comportements peuvent sans doute se poursuivre à l'âge adulte, cependant, l'homme aura déjà conscience de la présence de la censure, qui ne lui permettra pas toujours d'agir à sa guise, notamment dans le domaine public. Le rêveur, nu parmi une multitude, censurera sa nudité par la honte et, cependant, recevra l'indulgence extraordinaire de ceux qui l'entourent et qui, dans le monde conscient, l'auraient condamné. Le rêve redonne au domaine privé, à l'intimité, la possibilité de s'afficher dans le domaine public, de se montrer et de se revendiquer, mais non la possibilité de s'imposer :

Le règne du social, dans lequel le processus vital a établi son domaine public, a déclenché, pour ainsi dire, une croissance contre nature du naturel ; et c'est contre cette croissance, non pas simplement contre la société, mais contre un domaine social toujours grandissant, que le privé et l'intime d'une part, et le politique (au sens strict du mot) d'autre part, se sont montrés incapables de se défendre.¹

D'ailleurs, nombreux sont les rêves typiques qui évoquent des formes de libération, ce qui montre bien à quel point l'homme a besoin de se défaire des contraintes sociales imposées. Dans la *Nouvelle clé des songes*, cette libération se produit de façon effective, ne serait-ce que momentanément, par des représentations comme celle du « rêve du vol » [fig. 50]. D'autres dessins soulignent le besoin de libération, souvent accompagné de l'angoisse ressentie par le rêveur : « rêve de l'objet égaré » [fig. 51], « rêve des poursuites » [fig. 52]. Les touches humoristiques que le dessinateur attribue aux rêves dans l'interprétation du contenu latent n'arrivent pourtant pas à cacher ce sentiment d'angoisse, aspect très présent dans les productions brulleriennes de la même époque. Cette angoisse est d'ailleurs accentuée par l'aspect sombre des dessins, le noir est plus présent que jamais, la lumière n'éclaire que le protagoniste du rêve, dont les expressions faciales et postures corporelles traduisent dans la plupart des cas la peur, la frayeur ou l'inconfort. Les acteurs secondaires des rêves sont dépourvus à leur tour de leur humanité, ils se présentent souvent comme de formes fuyantes, des ombres estompées qui n'ont pas de visage ou dont le visage est à peine dessiné par des yeux noirs presque

¹ *Ibid.*, p. 57.

fantasmagoriques, qui font échouer tout essai d'expression autre que l'inquiétude. Le comique ne réussit donc pas à faire disparaître l'angoisse, mais agit comme un instrument qui essaie de l'apaiser :

Parler du rire [...] comme moyen de surmonter l'angoisse, ce n'est pas parler d'un rire chaleureux, spontané, fusant comme le témoignage d'une joie de vivre, mais d'un rire qui retentit comme une arme tout autant que comme une défense.¹

Un autre aspect récurrent à signaler dans la théorie freudienne de l'interprétation des rêves et, donc, très présent dans l'album de Jean Bruller, est l'abondance de symboles sexuels. Si nous revenons sur l'exemple du rêve sur la nudité, analysé ci-dessus, le dessinateur introduit dans le canevas freudien de rêve typique quelques modifications par l'addition de certains symboles sexuels : le fusil, les fleurs blanches comme synonyme de chasteté ou la figure du général (symbole du père). Ces symboles sexuels sont fondamentaux pour l'explication du contenu latent, qui suscite le sourire chez le lecteur :

Une chose très importante – la perte de ma virginité – va avoir lieu. Je voudrais que mon père n'en sût rien, mais je vois bien qu'il se doute de quelque chose. Pourtant je préfère encore ça plutôt que d'y renoncer.²

Freud s'est beaucoup interrogé sur cette question, se demandant si l'apparition fréquente de ce matériel sexuel dans les rêves pourrait avoir une signification précise. Cependant, il conclut que cette symbolique n'est pas exclusive du monde onirique, mais qu'elle se trouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les productions sociales comme les mythes ou les légendes³. Si les rappels au monde sexuel sont constants, c'est parce que les instincts de reproduction sont les plus contrariés par les mœurs et les codes de la société actuelle. Le monde du sexe est entouré de tout un ensemble de tabous, de non-dits, de désirs réprimés qui finissent par surgir dans nos rêves pour se réaliser et s'accomplir. Ils se présentent aux rêveurs sous différentes formes : un chapeau (organes génitaux masculins), un sentier (symbole de l'acte charnel), une bougie brisée (impuissance sexuelle masculine), des besognes culinaires (symbole érotique)... Jean Bruller s'en sert pour remanier ses rêves typiques et en faire une production tout à fait originale.

¹ Sylvie Camet, *op. cit.*, p. 122.

² Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, *op. cit.*

³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 301.

De comment la mort éternise les souffrances terrestres

S'inscrivant dans cette veine originale, le dessinateur explorera de même celle qui constitue l'une des grandes hantises de l'être humain, la mort. L'homme est souvent attiré par l'au-delà, intrigué, sinon apeuré par ce qui pourrait nous attendre après notre vie sur terre. L'homme, être fini, semble se projeter dans l'éternité en s'octroyant une vie après la mort, qui l'inquiète par son incertitude et par les dangers qui pourraient le guetter. Jean Bruller se consacre à cette thématique dans son album *L'Enfer* (1935), lequel s'inscrit dans le pessimisme de *La danse des vivants*.

À cette occasion, le dessinateur prétend avoir trouvé, lors d'une promenade en canoë, un manuscrit dans une bouteille lui étant adressé, provenant directement de l'Enfer. L'artiste amène à nouveau son lecteur à un jeu d'identité concernant la personne à l'origine de l'ouvrage, cependant, cette fois-ci, il nie explicitement la création et se pose en simple transmetteur du message, argumentant même qu'il n'est pas le premier à faire ce genre de trouvailles¹. Le manuscrit à l'intérieur de la bouteille aurait été écrit par un autre dessinateur qui, ayant été envoyé en Enfer et admirant énormément Bruller, souhaite lui confier la tâche de communiquer au reste des hommes les souffrances inévitables qui les attendent après la mort :

Il faut craindre ! Il faut craindre ! O mes frères qui, comme moi, croyez avoir vécu une vie sans ombre, qui vous croyez méritants, ô hommes honnêtes, sages et bons, à vous aussi, l'Enfer est promis !

Il ne s'agit plus seulement de proclamer la grande certitude de l'homme, la mort, mais aussi de rendre compte des souffrances qui en découlent et qui sont en relation directe avec la vie de l'homme sur terre. Le lecteur de l'album se voit ainsi tout de suite entraîné dans une réécriture brullerienne de la première partie de la célèbre *Divine Comédie* de Dante Alighieri, *L'Enfer*. Le dessinateur à l'origine du manuscrit décrit, en effet, ce qui semble reprendre le troisième chant de cette première partie : « Porte et vestibule de l'Enfer ». Le message transmis pourrait d'ailleurs très bien se résumer avec les vers que Dante associe à cette porte de l'Enfer :

Rien ne fut avant moi créé dans la nature,
Sinon chose éternelle, éternelle je dure.
Laissez toute espérance ici, vous, en entrant !²

¹ Jean Bruller, *L'Enfer*, Paris, Aux Nourritures Terrestres, 1935.

² Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer.*, trad. François Villain Lami, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

Comme Dante, le dessinateur décédé entame une conversation avec une voix, d'identité inconnue, mais qui passe aussi en revue l'ensemble des raisons qui lui ont fait se retrouver dans cette situation de punition éternelle. Par le discours de la mystérieuse voix, le jeu d'identités se réactive à nouveau, étant donné que ses propos synthétisent parfaitement l'expérience biographique et professionnelle du Jean Bruller des années trente :

Tu n'as cessé de t'élever contre les fausses valeurs sans oublier, n'est-ce pas, certaine soif de renommée ?, d'accabler de ton ironie ceux qui sacrifient les justes pour les fausses. Et comme c'est là le fait du plus grand nombre tu n'as donc cessé de proclamer ton mépris pour cette humanité erratique. Eh ! bien, de ceux qu'on méprise, que vaut l'admiration ? Moins que rien : nonobstant, dès qu'il t'a semblé qu'on te privait indûment d'une part de cette admiration, tu t'es dressé sur tes ergots, comme un jeune coq...¹

N'oublions pas qu'en 1935 le dessinateur est en pleine production de sa *Danse des vivants* et, comme nous l'avons évoqué auparavant, se sent fortement perturbé, non seulement par le pessimisme qui envahit sa vision du monde, mais aussi par l'absurdité qui frappe même le sens de son activité artistique : « Souvent pourtant je m'étais dit, si rien ne servait à rien, qu'il n'était pas moins ridicule de dessiner, et mieux encore de m'inquiéter du succès de mes dessins »². Jean Bruller condamne ses propres tourments et attitudes, s'infligeant une punition fictive par ce qui est qualifié dans l'album comme l'une des pires contradictions que l'homme peut avoir : l'hypocrisie envers soi-même. Par l'intermédiaire d'un personnage de fiction qui semble n'être que sa transposition, le dessinateur assume ses travers personnels, se sachant membre intégrant de la comédie humaine qu'il met en images dans ses *Relevés trimestriels*.

Le dessinateur remet à Jean Bruller le croquis de son œuvre en lui demandant de la perfectionner et de la publier ; par là, il cherche à annoncer aux hommes l'inutilité de mener une vie en toute exemplarité. Le pessimisme propre des albums brullerens s'étend ainsi sur toutes les sphères potentielles de l'existence humaine, même sur celle qui peut être envisagée par certains comme la fin des souffrances terrestres :

Ô vous tous, hommes généreux, qui pourtant n'avez pu échapper aux bonnes raisons, voyez les souffrances qui vous attendent ! Vous les reconnaîtrez ! Car vous avez commencé votre enfer même sur la terre. Vous avez pu alors supporter ces maux par ce que vous saviez qu'ils cesseraient, plus ou moins tôt. Ici, hélas, point de fin !³

¹ Jean Bruller, *L'Enfer*, op. cit., p. 14.

² Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 840.

³ Jean Bruller, *L'Enfer*, op. cit., p. 16.

Se confrontant à cette troublante réalité, le malheureux dessinateur doit choisir une damnation qu'il devra subir pour toujours. Il doit faire un choix parmi un ensemble de corvées qu'il représente sous forme de dessins dans son album, et qui correspondent à celles qui accablent n'importe quel homme pendant sa vie. Forcé de s'imposer sa torture, il passe en revue jusqu'à vingt-sept damnations qui nous sont familières et qui renvoient à certains des travers déjà évoqués dans *La danse des vivants* : châtement de la peur éternelle, châtement du fiasco éternel, châtement du retard éternel, châtement de l'ennui éternel, châtement de l'insomnie éternelle, etc. Jean Bruller continue en quelque sorte à porter son regard sur l'homme contemporain de *La danse des vivants*, en le plaçant dans une dimension qui, à son tour, fait partie des hantises traditionnelles de l'être humain : la vie après la mort. Le jeu satirique proposé affirme l'existence de cette vie de l'au-delà, pour l'annuler tout de suite après par des châtements éternels qui deviennent ridicules et qui servent au dessinateur à mettre en question les préoccupations, obstinations et prétentions ridicules de l'homme moderne.

Par ailleurs, le dernier album publié par Jean Bruller, en 1937, sera aussi consacré à d'autres hantises et peurs de l'homme, preuve de la fragilité de l'être rationnel, qui se laisse pourtant intimider par des sensations tout à fait irrationnelles. L'ouvrage, qui porte le titre de *Silences*, est composé de huit estampes en couleur, c'est le seul des albums de Jean Bruller où le texte est complètement absent, les images s'imposent dans toute leur puissance, renforcées par une inexistence de mots qui pèse lourd sur la composition. L'humour noir et l'ironie s'estompent à cette occasion pour laisser place à des sentiments ou à des sensations accrues par l'absence de mots : la peur de l'écrivain qui se retrouve impuissant devant une feuille blanche qu'il s'obstine à remplir [fig. 53], la triste promenade d'un couple qui agit en étrangers [fig. 54] ou la panique silencieuse d'une femme qui est sur le point d'être attaquée au milieu de la forêt [fig. 55]. Les personnages représentés semblent ainsi atteints d'une impossibilité de parole, tellement ce qu'ils ressentent appartient au domaine de l'ineffable, tellement le silence cache derrière lui une tornade d'émotions. L'homme est ici la proie de ses craintes, la proie du mystère qui accompagne son existence, la proie, en définitive, des émotions qui l'assaillent et qui ne trouvent pas toujours leur réalisation verbale.

Silences, publié une année avant les dernières livraisons de *La danse des vivants*, annonce l'ambiance prédominante des numéros 15 et 16 des *Relevés trimestriels*, caractérisés par ce que Riffaud définit en toute justesse comme « une turbulence de silences

terrifiants»¹. Les lecteurs y ont affaire en effet à des estampes où la guerre et la mort deviennent les protagonistes dans un contexte de tranquillité plus qu'inquiétant². Par ailleurs, avec cette publication, Jean Bruller préconise le silence que lui-même s'imposera pendant les premiers mois du conflit armé et qu'il brisera par son entrée en résistance avec *Le silence de la mer* en 1942. Celui-ci ne sera pourtant pas son dernier travail comme dessinateur, il illustre les poèmes d'Edgar Poe *Silence*, *Ombre* et *L'Île de la fée* ; et traduit et illustre *The Rime of the Ancien Mariner*, de Coleridge en 1942³. Ce sera tout de même le silence qui viendra s'installer à la place du dessin, alors que Jean Bruller donnera à ses écrits la parole de Vercors :

Bien que je n'y eusse mis aucune intention consciente, ce ne fut pas peut-être un pur hasard si mon dernier album, avant que la guerre n'éclatât, s'appelait *Silences*, si peu après je choisis d'illustrer une œuvre d'Edgar Poe qui s'appelait *Silence*, et si ce fut encore le mot *Silence* qui se trouva en tête de mon premier récit clandestin. Comme si avec ce mot j'avais voulu frapper les trois coups, au lever du rideau, sur la longue tragédie que la France bâillonnée allait vivre, en effet, dans le silence...⁴

Jean Bruller finit ainsi son activité de dessinateur, qu'il reprendra de façon exceptionnelle pendant l'Occupation pour la traduction et l'illustration de *Hamlet*⁵, ouvrage qui ne sera achevé et publié que vingt ans après la libération de la France. Celui-ci serait donc le véritable dernier travail de Jean Bruller, dont les dessins rappellent l'omniprésence du conflit, tout en laissant à découvert une sensibilité sociale désormais évidente :

Dès mes vingt ans j'aspirais à illustrer cette tragédie qui a toujours été, pour moi, non seulement la plus forte de Shakespeare, mais la plus grande sans doute de tous les temps. [...] En 1942, la tragédie foudroyante où nous étions plongés était bien propre à m'inspirer des images dramatiques.⁶

Cette illustration de *Hamlet* vient ainsi boucler la progression de la carrière de dessinateur de Jean Bruller que nous avons annoncée en introduction du chapitre et qui reprend un mouvement binaire de transition : du moi à l'autre social. Celui-ci n'est pourtant pas le résultat d'une évolution arbitraire, mais d'une prise de conscience du moi comme identité et du moi comme individu dans une société que j'observe, critique et analyse. C'est précisément dans cette prise de conscience que nous avons pu repérer des

¹ Jean Bruller, *Silences* [1937], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2002, n. p.

² « Menaces de guerre », « Guerre de prestige », « Le Maître des hommes » ou « Extinction du chômage ».

³ Jean Bruller, *Silences*, op. cit. Réédition de *Silences* et des illustrations d'Edgar Poe (*Silence*, suivi d'*Ombre* et de *L'île de la fée*) et Coleridge (*The rime of the ancien mariner*).

⁴ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 811.

⁵ Vercors, *Liberté ou fatalité ? Edipe et Hamlet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1970.

⁶ Vercors et Gilles Plazy, op. cit., p. 100-101.

indices d'un intérêt naissant pour l'homme, d'abord, parce qu'il a toujours été au cœur des productions brulleriennes, ensuite, parce que les albums permettent à leur créateur de s'élever au-delà des réflexions autour de sa personne. D'ailleurs, nous observerons une progression semblable dans l'œuvre de Vercors. Il initiera son activité littéraire autour de l'homme en guerre qui subit, se rebelle ou exerce la violence contre ses semblables ; pour ensuite se libérer de l'emprise du présent et chercher par la fiction une approche de l'homme morale, éthique et même biologique.

Chapitre II

Résister, survivre, se libérer. La condition humaine face à la violence

L'œuvre picturale de Jean Bruller constitue la preuve évidente que ses préoccupations et ses réflexions sur l'homme ne naissent pas du jour au lendemain. Le dessinateur, qui vit dans les années trente une étape de métamorphoses intellectuelles et personnelles se heurte progressivement à des préoccupations et à des questionnements qui le mettent, non seulement face à sa condition humaine, mais aussi face à sa condition d'homme social. Ces premières « inquiétudes » se révèlent fondamentales pour comprendre l'engagement dans la pensée humaniste que prendra Jean Bruller sous le pseudonyme de Vercors, dès son entrée dans la résistance intellectuelle pendant l'occupation nazie. Le regard artistique de Jean Bruller se tourne ainsi progressivement vers l'autre, dans un mouvement d'élévation universelle qui naît inévitablement des expériences contemporaines, en relation directe avec la violence extrême de la guerre.

L'entrée définitive en résistance de l'écrivain ne devra donc pas être comprise comme une décision soudaine, de la même façon que n'a pas été soudaine la mise par écrit de ses réflexions humanistes sous forme de récits et de textes théoriques. Le choc personnel produit par l'éclatement de la guerre et l'occupation de la France s'avère sans doute déterminant, mais l'actualité inquiétante des années qui précèdent le conflit a déjà fait naître chez l'auteur des signes évidents de révolte et d'indignation, à l'encontre d'une société passive et caricaturale devant la menace du fascisme (*La danse des vivants* en constitue le meilleur exemple). Rappelons aussi sa collaboration par des dessins contre le fascisme et le racisme dans *Vendredi*, où il continue de côtoyer, sous le patronage d'André Gide, des représentants de la gauche française de l'époque : le radi-

cal André Chamson, le socialiste Jean Guéhenno, les communistes Paul Nizan et Andrée Viollis¹.

Témoin de l'humiliation que les Alliés ont infligée à l'Allemagne après la Grande Guerre, il se doute que des conséquences catastrophiques pour l'homme s'ensuivront. Son pacifisme s'estompe en même temps qu'il constate stupéfait comment l'extrême droite gagne la bataille face au gouvernement républicain espagnol, orphelin devant des militaires qui s'installent petit à petit au pouvoir de l'autre côté de la frontière, soutenus par l'indifférence généralisée des puissances européennes. Les expériences personnelles que Vercors a vécues juste avant sa prise de position s'avèrent capitales pour déterminer, d'un côté, son engagement actif et, de l'autre, la concrétisation de son centre d'intérêt artistique et intellectuel, l'homme².

En effet, malgré les nouvelles d'Allemagne décrivant la montée fulgurante au pouvoir d'Hitler, Jean Bruller ne prend véritablement conscience des événements qu'en 1938, quand il a l'opportunité de voir de ses propres yeux le visage d'un pays désormais complètement nazifié. Invité par l'écrivain et ami Jules Romains au congrès annuel de la Fédération mondiale des PEN Clubs à Prague, il assiste stupéfait au discours d'un des intervenants, qui demande véhémentement le respect de la liberté d'expression à l'égard des propos antisémites³. Les derniers événements de l'association, qui dans sa section française compte entre autres avec Luc Durtain, Claude Aveline ou Benjamin Crémieux, rendent compte des tensions croissantes au sein du monde intellectuel européen : la section allemande, ralliée à Hitler, avait été récemment expulsée pour sa persécution des écrivains démocrates ou juifs et remplacée par une section d'écrivains émigrés parmi lesquels se trouvaient Thomas Mann, Heinrich Mann, Stefan Zweig, Remarque ou Feuchtwanger⁴. De plus, si lors de son voyage aller le dessinateur s'est déjà fait contrôler ses papiers en Allemagne, au retour, il assiste à la construction de la ligne Siegfried. Son regard ne peut plus échapper à l'amère certitude d'une guerre que tout semble évoquer, même le paysage germanique :

Ce n'était que sévères prairies coupées de sombres forêts, presque toutes de sapins noirs. Il s'en dégagait une impression d'âpreté insensible, de dureté abrupte, presque d'hostilité à l'égard de l'homme. Celui-ci pouvait-il y répondre autrement qu'en se cuirassant lui-même, en bannissant de lui toute douceur lénifiante ?⁵

¹ Alain Riffaud, *Vercors : l'homme du silence*, op. cit., p. 42.

² Christian de Bartillat, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre*, op. cit.

³ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 818-827.

⁴ *Ibid.*, p. 818-819.

⁵ *Ibid.*, p. 820.

La guerre n'a pas effectivement beaucoup tardé à éclater, Jean Bruller est mobilisé à Romans-sur-Isère, près de Valence, où il sera spectateur admiratif du massif auquel il empruntera son nom deux ans après et qui, curieusement, abritera le maquis le plus emblématique de la résistance française, le Vercors. La drôle de guerre le fait tomber dans le désespoir et l'ennui, faute d'un ennemi auquel il n'a jamais pu vraiment se confronter à cause, d'abord, d'un accident qui le reléguera à des tâches administratives, ensuite, de l'annonce du cessez-le-feu du général Pétain, sans avoir combattu les troupes allemandes. Après sa « bataille postiche »¹, au retour avec sa famille à Villiers-sur-Morin, il apprend que sa maison a été occupée par des officiers allemands, il pourra rentrer au foyer en août 1940².

Avec le début de l'Occupation, Jean Bruller commence à travailler comme menuisier, résolu à arrêter son activité créatrice en forme de protestation : il décide néanmoins de commencer la rédaction d'un roman sur son premier amour, Stéphanie, entreprise qu'il arrêtera face à l'urgence des temps sombres que vit la France sous le joug nazi³. Effectivement, le retrait de Jean Bruller à Villiers-sur-Morin et son silence n'ont pas duré très longtemps. Les écrivains prennent déjà parti pour et contre le régime et il se demande si le silence est une bonne manière de combattre l'occupant, et si ce ne pourrait pas être interprété comme un signe d'indifférence : « nous vîmes ainsi s'effriter lentement autour de nous le carré des écrivains muets. De nouvelles signatures apparaissent chaque semaine dans la presse de la trahison »⁴. La confusion des premiers mois de l'Occupation règne dans le milieu littéraire où la *liste Otto* interdit, dès le mois d'octobre, les œuvres de Louis Aragon, Georges Duhamel, Jean Giraudoux, Paul Claudel ou André Malraux, « voisinant étrangement avec Bainville, Henry Bordeaux et même – un comble ! – Henri Massis »⁵. La presse n'était pas moins bouleversée à cause des restrictions matérielles et de la censure, qui s'étend à tous les domaines de la culture et de l'art⁶. Vercors rappelle dans sa *Bataille du silence* les nouvelles contradictoires concernant les publications clandestines qui leur arrivaient à Paris depuis la zone libre :

¹ Vercors, *Désespoir est mort*, 1943, Paris, Albin Michel, 2015. Dans cette nouvelle de 1943, dont la première édition clandestine a été publiée sous le pseudonyme de « Santerre », Vercors s'aide de sa propre expérience pour raconter l'ennui et l'attente de tout un ensemble d'officiers et de soldats français, prêts à combattre un ennemi qui n'arrive jamais. Le silence et le désespoir sont généralisés et envahissent tous les esprits sauf ceux des chefs, image de l'insouciance et de l'égoïsme des dirigeants.

² Alain Riffaud, *Vercors : l'homme du silence*, op. cit., p. 49-53.

³ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 892.

⁴ *Ibid.*, p. 904.

⁵ *Ibid.*, p. 906.

⁶ « Les censures allemandes et françaises sont multiples dans tous les domaines : plusieurs listes d'ouvrages interdits aboutissent à la suppression de plus de mille titres et au retrait de millions

Si ces feuilles existaient, elles nous parvenaient rarement en zone nord. [...] Il régnait dans cette presse, disaient-ils, une confusion déplorable. Il y avait deux *Humanité*, l'une vraie, l'autre fausse, toutes les deux d'ailleurs attaquant les Anglais. Une troisième feuille « marxiste-léniniste », *La Vérité*, attaquait *L'Humanité*. *La Liberté*, hostile à la collaboration, n'en faisait pas moins confiance encore au « vainqueur de Verdun ».¹

Son amitié avec Pierre Lescure, qu'il connaissait depuis le début de sa carrière comme dessinateur, le pousse définitivement vers l'engagement : il se décide à s'engager dans une filière destinée à faire sortir du pays des agents britanniques découverts ou des aviateurs² ; il monte régulièrement à Paris où il rencontre Lescure, Claude Aveline, mais aussi René Arcos ou Jean Richard Bloch lors des dîners et des réunions (« nous nous étions rassemblés à cause d'autres faits, ceux-là très alarmants, qui menaçaient la France dans son esprit et sa pensée »³). Ce sera d'ailleurs son ami qui l'invitera à participer à la revue clandestine *La Pensée Libre*, au début de 1941. Revue militante liée au Parti communiste, sa forte connotation politique empêche la publication de compter avec l'adhésion des écrivains gauchistes contraires au mouvement communiste : « Très lié avec Jean Bruller, [...] Lescure lui propose de rédiger à eux deux la prochaine livraison de la revue, seule solution pour convaincre de l'autonomie de l'entreprise les futurs rédacteurs qu'il ambitionne de recruter »⁴.

Le silence de la mer commençait déjà à prendre forme dans son esprit, il se lance à la rédaction pendant l'été 1941. Vercors pense d'ailleurs publier dans *La Pensée Libre* le récit qu'il rédige, mais une perquisition dans ses locaux par la Gestapo fait disparaître la revue. Il n'est pas prêt à arrêter son engagement intellectuel, qu'il croit maintenant fondamental pour la survie de la France et de sa culture. Son activité d'éditeur pendant son époque de dessinateur lui a procuré quelques connaissances dans le métier et, avec Pierre Lescure, ils décident de créer une maison d'édition clandestine pour diffuser des ouvrages de la résistance. L'entreprise est dangereuse, mais les Éditions de Minuit

d'exemplaires ; retrait de la circulation de certaines œuvres (la moitié des films disponibles sont retirés du circuit, soit parce qu'ils sont d'origine anglo-saxonne, soit par suite d'un décret qui interdit la projection de films réalisés avant le 1^{er} janvier 1937) ; interdiction faite à certains peintres d'exposer, comme Picasso ou Kandinsky ; contrôle des créations nouvelles, en général opéré avec l'accord des organisations professionnelles concernées, tel le Syndicat des éditeurs ou les Comités d'organisation » (Thibault Laurence et Raymond Aubrac, *Imprimeurs et éditeurs dans la Résistance*, Paris, AERI La documentation française, 2010, p. 18).

¹ Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 907.

² *Ibid.*, p. 893.

³ *Ibid.*, p. 901.

⁴ Raymond Aubrac et Thibault Laurence, *op. cit.*, p. 114. D'autres revues littéraires voient le jour sous l'Occupation, on retrouve *Les Lettres françaises*, *Les Cahiers de Libération* de Louis Martin-Chauffier ou *Les Étoiles* fondée, entre autres, par Aragon et Sadoul (*Ibid.*, p. 95).

commencent à fonctionner¹. Le premier ouvrage publié, *Le silence de la mer*, voit le jour en février 1942 au nombre de 350 exemplaires, qui doivent attendre août pour être distribués par mesure de sécurité.

La maison d'édition devient en peu de temps l'une des principales institutions de la résistance littéraire clandestine. Elle regroupe un ensemble d'écrivains (Jean Guéhenno, Pierre Lescure, Jean Cassou, André Chamson, Claude Aveline, Jean Prévost, Jacques Debû-Bridel ou le propre Vercors) qui appartiennent à une même génération née aux alentours de 1900, unis « au départ par les mêmes hostilités et [qui ont] subi les mêmes influences entre 16 et 25 ans sinon plutôt »². Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* les décrit comme des auteurs « sensibles aux injustices sociales mais trop cartésiens pour croire à la lutte des classes, l'unique affaire était pour eux d'exercer leur métier d'hommes [...] »³. Anne Simonin, pour sa part, reconnaît dans son étude sur les Éditions de Minuit leur statut de génération littéraire par la réponse commune qu'ils ont su donner à la situation historique :

Ce n'est pas parmi la génération humaniste que l'on retrouve les plus grands noms de la littérature de l'époque : ils sont soit communistes (Éluard-Aragon) ; soit ceux de grands aînés (Maritain, Mauriac, Paulhan). Mais cette génération jouit du prestige des fondateurs [...] et elle fournira une part essentielle du catalogue clandestin : la majorité des « récits », des poèmes, des essais publiés par les Éditions de Minuit clandestines.⁴

Sous la direction de Vercors et Pierre Lescure, que Paul Éluard remplace en 1943, la maison d'édition accomplit de manière magistrale sa mission pendant l'Occupation avec une trentaine d'ouvrages publiés jusqu'à la libération de la France⁵. Sont édités clandestinement des titres comme *Le cahier noir* de François Mauriac (1943), *Le musée Grévin* de Louis Aragon (1943), *Les Amants d'Avignon* d'Elsa Triolet (1943), *Trente-trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou (1944) ou *Dans la prison* de Jean Guéhenno (1944), entre autres. Elle accueille de même les nouvelles de guerre de Vercors, qui s'intégreront pour la plupart dans l'édition définitive du *Silence de la mer* de 1951, publiée chez Albin Michel. L'activité romanesque de l'écrivain est aussi complétée par de nombreux articles sous forme d'essais, qu'il publie dans des revues clandestines comme *Temps présent* ou *L'Éternelle Revue* ; ainsi que par des rencontres, par

¹ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008.

² Henry Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948, p. 197-198 ; cité par Anne Simonin, *ibid.*, p. 121.

³ Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », dans *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1997, p. 200.

⁴ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, *op. cit.*, p. 121.

⁵ Raymond Aubrac et Thibault Laurence, *op. cit.*, p. 121.

exemple avec Elsa Triolet et Louis Aragon, où « sont traités les problèmes liés à l'édition des textes clandestins, mais aussi ceux liés à la participation des écrivains à la préparation du soulèvement du pays »¹.

Les écrits de résistance, avec ses productions de l'immédiat après-guerre, constituent un riche ensemble de réflexions sur le conflit et sur les conséquences qui s'ensuivent pour l'homme, marqué à jamais par le caractère barbare de la violence. Le totalitarisme nazi, l'Occupation, la collaboration et le génocide, déterminés tant par l'existence de victimes que de bourreaux, mènent à une mise en cause généralisée de l'humanisme : l'homme, aurait-il négligé ses valeurs humaines ? Dans l'influence inévitable de l'extrême contemporain troublé par le traumatisme de la guerre, source première de ses questionnements, l'écrivain arrive à ébaucher et à verbaliser dans ses textes, tant fictionnels que théoriques, des réponses de plus en plus concrètes à celle qui deviendra l'une des questions centrales de sa production intellectuelle pendant des années : qu'est-ce que l'homme ?

Compte tenu de ceci, notre réflexion s'articule en quatre grandes sections, qui visent à éclairer les rapports difficiles de l'homme avec l'actualité contemporaine de la guerre. La première section se développe autour des idées théoriques et philosophiques que Vercors a travaillées dans ses essais pendant l'Occupation ; nous pouvons déjà déceler une approche éthique de la notion d'homme, en relation directe avec la philosophie kantienne. Les trois sections suivantes concernent l'étude de l'exploitation fictionnelle de ces bases philosophiques et de leur mise en contexte. Nous nous rapprocherons ainsi, dans un premier temps, de la résistance de l'homme face à la violence et des méthodes qu'il mobilise pour sauvegarder sa dignité dans un environnement qui vise sa destruction. En deuxième lieu, il sera question d'envisager l'homme dans le contexte particulier des camps nazis et notamment, comment la fiction travaille ce statut d'exception. Finalement, l'approche des *Armes de la nuit* (1946), nous permettra de mesurer par la fiction les conséquences que ces expériences ont entraînées pour les victimes en particulier, pour l'espèce humaine en général. Ces analyses s'avèrent ainsi capitales pour faire la transition avec les conclusions théorique présentées par Vercors en 1950 dans *Plus ou moins homme*² et, plus concrètement, dans son postulat apodictique intitulé *La sédition humaine*³. L'ensemble d'essais, d'articles et de discours qui y sont

¹ *Ibid.*, p. 100.

² Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*

³ Vercors, « La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950.

rassemblés essaient de répondre à cette grande question et constituent, plus largement, la philosophie sur laquelle Vercors bâtit le reste de sa production littéraire, qui continue à faire de l'être humain le principal enjeu de la réflexion, bien que sous d'autres points de vue.

2.1. L'homme dans le règne des fins

Avec la publication du *Silence de la mer*, Vercors entame une période de résistance intellectuelle assise fondamentalement sur des conceptions de nature morale, éthique et humaniste. Cependant, si ces bases deviennent inébranlables dès son engagement dans la défense de la dignité humaine, elles ont dû passer la rude épreuve de la confusion vécue lors de l'éclatement de la guerre et, spécialement, lors des premiers moments de l'occupation allemande de la France. Le doute, peut-être l'un des sentiments les plus représentatifs de notre condition humaine¹, s'est présenté à l'artiste comme une précieuse opportunité pour trouver la voie de pensée en phase avec ses principes personnels. Il essaie de comprendre la nature des positionnements tellement opposés vis-à-vis de l'occupant, tant de la part des écrivains et des intellectuels², que de la société en général. Vercors ne peut pourtant s'empêcher de ressentir un « profond dégoût, [un] écœurement désespéré » face à une partie de la nation qui « s'en remet corps et âme à l'homme providentiel », hissant sur le pavois « le premier responsable de ses malheurs »³. La confusion dans laquelle il vit n'atteint pas sa volonté imperturbable de nier tout geste de complaisance envers le régime de Vichy ou l'occupant, mais elle fait surgir chez l'auteur un débat moral, dont il rend compte dans l'un de ses premiers essais, *Le Nord*⁴, texte écrit en 1943 mais qui attend décembre 1944 pour être publié.

¹ C'est le doute qui a mené Descartes à concevoir son existence comme la seule vérité indiscutable : « Je me suis persuadé qu'il n'y avait rien du tout dans le monde, qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucuns esprits, ni aucuns corps ; ne me suis-je donc pas aussi persuadé que je n'étais point ? Non certes, j'étais sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose. Mais il y a un je ne sais quel trompeur très puissant et très rusé, qui emploie toute son industrie à me tromper toujours. Il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose. De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : *Je suis, j'existe*, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit » (René Descartes, *Les méditations métaphysiques*, Paris, La Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1647, p. 28, consulté le 10 mars 2019. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meditations_metaphysiques/meditations_tdm.html).

² Voir Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999 et Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, op. cit.

³ Vercors, *Les occasions perdues*, op. cit., p. 201.

⁴ Vercors, « Le Nord », dans *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul frères, 1945, p. 43-73.

Le Nord propose le chemin de réflexion suivi par l'auteur jusqu'à trouver la solution à ses questions d'engagement et, plus largement, il constitue la première et véritable approche théorique du concept d'homme. La construction du texte rend compte de ce parcours par une plongée régressive dans le temps, réactualisée dans le présent par l'emploi de la structure dialogale. Il ne s'agit pas d'une simple confession, mais de la ratification des décisions prises et des positions adoptées. Vercors se dévoile dans son texte en empruntant l'identité de l'une des voix de l'échange ; cependant, il ne s'identifie pas à celle qui avoue ses doutes, mais à celle qui questionne, qui interroge pour favoriser le développement de la réflexion. Le dialogue permet ainsi à l'écrivain de se mettre en abîme pour converser avec lui-même, avec sa conscience, avec le Vercors de 1940. Cet échange intime se matérialise d'ailleurs très tôt dans le discours par la disparition des interventions sous forme de conversation, qui laissent leur place à un long monologue, rythmé par une suite dynamique de questions rhétoriques dont se sert l'auteur pour s'étendre sur de longues réponses. L'écrivain s'interpelle continuellement, se met en doute, se contredit par des interrogations insistantes, qui s'assimilent à celles qui ont pu l'assaillir insidieusement en 1940 : « Mais comment juger ? Comment être sûr que revenant sur terre dans cent cinquante ans, je ne m'apercevrais pas que j'avais commis l'erreur du chouan ? » ; « Qui me prouvait que cette civilisation, que cette idée d'homme n'avaient pas fait leur temps ? [...] Étais-je de ceux qui ne savaient pas "voir la Figure" ? »¹. Dans le parcours diachronique retracé, nous constatons l'évolution et la maturation de ses convictions, qui partent de l'hésitation pour aboutir à des répliques de plus en plus fermes, par lesquelles Vercors semble s'acquitter de la douleur provoquée par ce processus de questionnement. Le lexique employé contribue de même à mettre l'accent sur le déchirement vécu par l'artiste dans ce début de l'occupation : « tourments », « combat », « sinistre », « confusion ».

Ayant décidé d'arrêter toute activité intellectuelle et artistique jusqu'à la fin de la guerre, l'écrivain est en effet victime de mauvaise conscience ; il ressent le besoin de trouver des raisons solides qui lui permettent d'adopter une posture qui soit, par-dessus tout, fidèle à lui-même. La fidélité reste ainsi la seule voie claire en 1940, mais chacun l'engage à sa manière par des postures diamétralement opposées : un « bouleversement des repères » qui révèle « les hésitations, les doutes et les volte-face »². Il assiste stupéfait à l'adhésion sans faille d'un important nombre d'hommes, à une conception et ma-

¹ *Ibid.*, p. 53-54.

² Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 22-23.

nière de faire, la nazie¹, qu'il tient pour ennemie, ce qui ne fait que le troubler davantage :

« Fidèle ? Oui. Mais à quoi ? » C'était une telle confusion ! La patrie, l'unité nationale, le respect des contrats, la raison d'État, l'Europe, la guerre, la paix, l'économie, la politique, la justice (quelle justice ?), la liberté (quelle liberté ?), l'individu, la collectivité, la propriété, le bien public, le temporel, le spirituel... Fidèle, oui, fidèle... mais quelle salade !²

À la recherche de ce qui le guidera, il est pourtant certain de ce qu'il ne suivra pas ; si l'avenir doit donner la raison à la pensée nazie ce sera malgré lui, incapable d'adopter une attitude qui irait contre son idée de dignité. Prêt à accepter son erreur si jamais se confirme la célèbre phrase de Goethe dans *Campagne de France* « De ce lieu et de ce jour date une nouvelle époque de l'histoire du monde et vous pourrez dire : *J'y étais !* »³, Vercors préfère chercher un principe d'action qui lui corresponde, et il le trouve dans la défense de l'homme. La clé de sa résolution se présente à lui par hasard dans sa bibliothèque, quand il découvre parmi ses ouvrages le *Fondements de la métaphysique des mœurs* d'Emmanuel Kant (1785). Cet ouvrage offre à l'auteur l'un des postulats principaux de sa pensée sur l'homme à partir duquel il entame sa réflexion générale, en relation directe avec la notion kantienne d'impératif catégorique. Nous constatons par le choix des sources que la vision de l'homme proposée par Vercors est, au moins au début de sa carrière d'écrivain, complètement placée du côté de l'éthique et de la morale ; concernant non pas tellement ce qu'est l'homme, mais plutôt ce qu'est agir en homme.

La maxime universelle de Vercors

Kant convient dès le début des *Fondements de la métaphysique des mœurs* de l'urgente nécessité d'établir une philosophie morale, une loi transcendantale qui puisse donner aux hommes les principes absolus sur lesquels construire leur morale et les obligations qui en résultent. La tâche que Kant se donne coïncide en partie avec celle de Vercors, à la recherche de référents qui lui permettent de déterminer et de juger lucidement de l'honnêteté ou non des décisions à prendre dans un contexte aussi complexe que celui de l'Occupation. Cependant, moins qu'accéder à une métaphysique des mœurs

¹ Parmi ceux-ci nous trouvons les représentants de la littérature collaborationniste, dont les ouvrages seront officiellement promus dès 1941 dans la « liste de littérature à promouvoir » dressée par la *Propaganda* : Pierre Drieu La Rochelle, Jacques Chardonne, Lucien Rebatet, Robert Brasillach, Pierre Benoît, Marcel Arland, Henry de Montherlant, Paul Morand, Jean Giono, Roger Verceles, etc. (*Ibid.*, p. 35)

² Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 50.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Campagne de France*, trad. Jacques Porchat, 1891, p. 64.

proprement dite, Vercors essaie plutôt de déceler sa *Grundlegung* (ce qui est essentiel, fondamental), dans le but de pouvoir établir de véritables principes moraux :

Je sautai sur mes pieds car d'un coup je compris toute ma sottise. Comment pouvais-je espérer dégager une vérité en confrontant des notions aussi relatives, et pas seulement relatives mais aussi flottantes, et pas seulement flottantes mais aussi complexes que la justice, l'ordre, la liberté, la politique, l'économie, le droit ou l'espace vital ! Chacune aussi riche que sa voisine en possibilités d'arguments et d'arguties, d'attachement passionné comme d'animosité raisonnée.¹

Coïncidant sur le besoin d'établir les bases d'une morale commune, Vercors diverge pourtant sur la genèse que Kant accorde à ces principes. En effet, le penseur allemand reconnaît que la nécessité d'une morale naît de l'idée commune du devoir mais, dans la présentation de ses fondements pour construire ce qu'il nomme le « *principe suprême de la moralité* »², il exclut toute intervention de la réalité empirique et de la connaissance anthropologique. Une loi morale serait ainsi le résultat unique de la raison pure qui fournirait à l'homme, en tant qu'être raisonnable, des lois *a priori*. Pour sa part, Vercors signale que le désir kantien de faire de la morale l'expression d'un ordre transcendantal le mène inévitablement à l'erreur de poser pour évidentes des prémisses qui ne le sont point, et de s'appuyer sur une dialectique douteuse, ce qui a été d'ailleurs reproché à plusieurs reprises à l'impératif kantien³. Le monde moderne ne peut plus accepter pour valide une vérité qui ne se soumet pas à l'examen de l'expérience. En effet, Vercors ne sera pas le seul à avoir mis en question les bases de cette vision kantienne ; Emmanuel Levinas a signalé le marxisme comme le premier mouvement à avoir déclenché, de façon très spécifique, les contestations contre la suprématie de la raison⁴. Cependant et malgré le désaccord, Vercors ne met pas en doute le résultat de la réflexion du philosophe allemand, qui lui semble au contraire incontestable. Son soutien au postulat de Kant s'articule fondamentalement sur deux points : sa philosophie morale naît du principe que l'homme est un être raisonnable, ensuite, l'expérience ne le contredit pas, mais elle se présente au contraire toujours en accord, jamais en contradiction avec le postulat.

¹ Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 60.

² Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* [1785], Paris, J. Vrin, 1992, p. 77.

³ Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 62.

⁴ « Le marxisme pour la première fois dans l'histoire occidentale, conteste cette conception de l'homme. L'esprit humain ne lui apparaît plus comme la pure liberté, comme l'âme planant au-dessus de tout attachement ; il n'est plus la pure raison faisant partie d'un règne des fins. Il est en proie aux besoins matériels. Mais à la merci d'une matière et d'une société qui n'obéissent plus à la baguette magique de la raison, son existence concrète et asservie a plus d'importance, plus de poids que l'impuissante raison » (Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Rivages, 1997, p. 13).

En effet, dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs*, les principes moraux découlent du seul fait que l'homme est un être doué de raison, une puissance pratique qui a la capacité d'influencer la volonté humaine : « il faut que sa vraie destination soit de produire une *volonté bonne*, non pas *comme moyen* en vue de quelque autre fin, mais *bonne en soi-même* »¹. Essayant d'empêcher l'homme d'agir suivant des fins, comme le reste de la nature, la raison permet l'existence d'une bonne volonté, dirigée exclusivement par le concept de « devoir ». De cette façon, toute action accomplie par le devoir tire sa valeur morale du respect de la loi et reste ainsi à l'écart de la possible influence exercée par les buts à atteindre. La volonté agira en suivant ce principe de respect, même au préjudice des fins visées : « fais ce que tu dois, advienne que pourra ».

Dans cette logique, l'être raisonnable de bonne volonté s'accorde des maximes personnelles², créées en fonction des représentations qu'il se fait de la loi, de façon à ce que chacune de ses actions soit en harmonie avec celle-ci. Cependant, il arrive que la raison ne finisse pas de déterminer suffisamment la volonté de l'être humain, conditionnée souvent par des éléments subjectifs qui ne sont pas toujours en adéquation avec les principes moraux dictés par la loi objective. De cette éventualité naît le besoin des impératifs moraux, des formules qui permettent d'établir le lien entre les lois objectives du vouloir général et la volonté subjective de l'individu, dans le but de déterminer l'action nécessaire d'après une volonté dite bonne³. Parmi tous les impératifs existants, l'impératif dit catégorique représente la base élémentaire pour qu'une action soit bonne en soi ; Kant l'énonce de la sorte :

Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle. [...] Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en LOI UNIVERSELLE DE LA NATURE.⁴

Si nous prenons en compte l'application de cet impératif catégorique dans la cohabitation en société des êtres raisonnables, il devient capital de respecter dans nos actions chaque volonté individuelle qui nous entoure comme une fin en soi. Les êtres de la nature dépourvus de raison (les choses) présenteraient une valeur relative, celle des moyens ; alors que les personnes sont définies par principe comme des fins en soi, car elles sont objet indiscutable de respect. L'homme, étant une fin en soi, une fin suprême et objective, s'impose de la sorte à toute volonté subjective qui veuille par ses actions en

¹ Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, p. 86.

² « La règle que l'agent se donne pour principe d'après des raisons subjectives s'appelle sa maxime » (Emmanuel Kant, *Métaphysique des mœurs. Doctrine du droit* [1797] Vrin, 1993, p. 99).

³ Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, *op. cit.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

faire un moyen ou l'user à son gré. Compte tenu de ceci, l'impératif pratique qui doit régir la morale de l'homme en tant qu'être raisonnable de la nature est :

Agis de telle sorte que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne, que dans la personne de tout autre, toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen.¹

Celle-ci doit être la base régulatrice de tous les rapports existants entre les êtres raisonnables, dont les lois objectives communes constituent ce que Kant appelle « le règne des fins ». Dans ce règne des fins, le devoir concerne tous les membres qui possèdent une valeur supérieure à tout prix, une valeur intrinsèque qui fait justement qu'ils soient une fin en soi, une dignité². C'est précisément parce que l'humanité est capable de moralité qu'elle a de la dignité, condition qui limite en conséquence l'utilisation de moyens à son égard.

Étant d'accord avec la conclusion théorique de Kant, Vercors élève l'impératif catégorique au rang de maxime universelle, agissant non seulement comme base régulatrice des rapports entre les êtres humains, mais aussi comme veto pour éviter que la dignité humaine ne soit jamais mise en danger. De plus, et en dehors de la formulation éminemment philosophique, Vercors signale comme principale caution pour soutenir la thèse kantienne, la confirmation que celle-ci retrouve dans l'expérience, ce qui lui confère une validité qui ne peut pas être mise en question :

Constatons que les principes moraux [...] se trouvent merveilleusement d'accord avec les lois acceptées d'emblée par la morale populaire. Toujours d'accord, jamais en opposition. Les commandements qui découlent de la grande loi de Kant [...] se rencontrent sans jamais se démentir avec l'idée instinctive que des milliers d'années se font du bien et du mal.³

Vercors identifie l'impératif « ne traite jamais, en ta personne ni en celle d'autrui, l'humanité comme un moyen », avec le Nord, un principe qui a guidé les différentes civilisations tout au long de l'histoire. Toutes les mœurs lui ayant été contraires ont fini par disparaître, en faveur de celles qui l'ont respecté et qui se sont transmises de génération en génération, de façon de plus en plus perfectionnée. L'écrivain n'hésite pas à donner des exemples pratiques ; prenons les grands mouvements spirituels tels le christianisme, le judaïsme ou l'islam qui, différents dans leur façon de traiter l'homme comme fin, ils défendent tous cette maxime comme principe d'action⁴. Le deuxième

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 151-152.

³ Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

commandement des *Écritures*, « Tu aimeras ton prochain comme toi-même »¹, appelle justement au devoir de faire le bien à l'autre, même s'il peut y avoir de l'animosité ou un sentiment d'opposition contre lui. De même, depuis des siècles, on entend toujours respecter cette maxime universelle dans le domaine public. Par exemple, la *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen* approuvée en 1789 en France, naît justement du besoin de l'instauration juridique « des droits naturels, inaliénables et sacrés de l'Homme »², qui puisent pour la plupart dans cet impératif universel. C'est dans cette perspective que nous devons comprendre des articles comme le quatrième de la Déclaration originelle :

La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui : ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la Loi.³

Ayant eu de nombreux ennemis à l'époque, le texte a gagné pourtant de la notoriété et de l'importance avec le passage du temps ; son développement progressif et les changements achevés ont fait de lui la base de la défense des droits fondamentaux de la dignité humaine. Vercors est convaincu qu'il n'aurait pas traversé le temps et ne se serait pas imposé s'il contredisait la loi morale.

Cette maxime s'avère ainsi pour l'écrivain non seulement une clé d'action pour l'époque contemporaine, mais aussi le seul principe moral qui peut rendre compte de la conscience populaire sous un statut inviolable. De plus, elle assure un autre des aspects capitaux de tout système moral : la liberté de l'homme, dont les actions ne se conforment pas à l'autonomie d'une volonté tyrannique, mais sont envisagées sous la notion de « devoir »⁴. Pour l'auteur, nulle autre morale basée sur le bonheur, la race ou la volonté de puissance n'a jamais réussi à atteindre l'unanimité populaire, du moins nulle autre morale qu'il ne connaisse à l'époque :

Nulle autre morale [...] ne peut rendre compte, ni comme je l'ai dit de la conscience populaire, ni des grands mouvements spirituels [...]. La loi que j'ai citée le fait. Cela prouve du moins, avec une « probabilité » plus que suffisante, qu'elle est liée au destin même de l'homme ; qu'elle se confond avec la fin de l'homme, cette fin mystérieuse que nous ne pouvons connaître ; qu'elle représente, qu'elle EST le

¹ *La Bible. Nouveau Testament*, trad. Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, Matt. 22 : 39.

² Assemblée Nationale de France, « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen », 1789.

³ *Ibid.*

⁴ Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, op. cit., p. 185.

seul système de référence qui puisse nous apporter quelque sécurité dans des pensées aussi graves.¹

La loi morale de l'homme et le nazisme

En dehors des considérations philosophiques générales exposées dans *Le Nord*, Vercors ne s'arrête pas simplement à la constatation de la validité de l'impératif catégorique kantien par des exemples issus de la mémoire collective. Dans son travail d'examen et de réflexion sur la réalité contemporaine, marquée par la Seconde Guerre mondiale, l'auteur en fait un véritable outil d'analyse, spécialement dans sa pensée concernant le nazisme. Nombreux sont en effet les textes théoriques vercoriens² qui s'intéressent aux rapports de cette idéologie avec l'homme, aux méthodes mises en œuvre par lui, mais aussi contre lui, ainsi qu'aux conséquences qui s'ensuivent pour l'ensemble de la société contemporaine et, plus largement, pour l'humanité. Concevoir le nazisme revient à se mettre devant un mouvement qui cherche à faire de l'homme un simple moyen pour atteindre des fins abominables, qui risquent même de mettre en péril la civilisation humaine. Une telle entreprise enfreint pleinement la loi morale et travaille de même pour la déformer et la soumettre, en vue d'une fin qui prétend de même mener le monde vers un retour à la brute³.

L'un des textes les plus éclairants à ce sujet est *La fin et les moyens*⁴. Écrit en 1946, il fera partie de *Plus ou moins homme* quelques années plus tard (1950). Il se situe au cœur d'un ensemble de réflexions théoriques qui tissent petit à petit la définition éthique d'homme à laquelle veut aboutir l'écrivain. Cependant, à ce stade de la réflexion, nous noterons que Vercors, tout en faisant de l'homme le noyau de son enjeu théorique, se voue plutôt à essayer de trouver une explication du conflit et des attitudes qui se sont tenues. Malgré la lourde présence de la guerre, nous voyons tout de même une volonté vers la pensée de l'homme universel, soutenue par des principes moraux partagés.

¹ Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 65-66.

² Nous faisons référence aux essais et aux ouvrages théoriques qui ont été écrits pendant la guerre et, spécialement, dans l'immédiat après-guerre : *Souffrance de mon pays* (1944), *L'oubli* (1944), *Le pardon* (1944), *Politique borgne et politique morale* (1945), *La fin et les moyens* (1946), *Problème de l'amnistie* (1946).

³ « Mais si sous prétexte de prospérité ou de puissance, ces formes trompeuses du bonheur, ces doctrines ou ces chefs [...] prétendent mener le monde vers ce retour à la bête et à la brute, vous ne pouvez attendre de moi que je reste indifférent » (Vercors, « Le Nord », *op. cit.*, p. 71).

⁴ Vercors, « La fin et les moyens » [1946], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 85-100.

Vercors part du fait que la définition de « fins » et de « moyens » n'est pas facile quand il s'agit d'étudier des phénomènes sociaux, qui naissent certes de l'homme, mais qui se voient en même temps conditionnés par bien d'autres facteurs. C'est le cas pour la compréhension du nazisme et, plus largement, pour l'examen de la politique, qui n'est une « affaire de saints ni de poètes »¹. Domaine complexe qui doit faire face à des éventualités compliquées, il est difficile de mettre en place des moyens aussi purs et légitimes que les fins visées. Ce n'est pas pour autant qu'il n'existe pas de limites à respecter, car leur dépassement peut devenir une menace pour notre civilisation. Le mouvement nazi a été le meilleur exemple de ce risque de disparition de l'homme en tant qu'espèce, non seulement dans sa présence physique sur terre, mais plus encore spirituellement². Contemporain de Vercors, Albert Cohen, sous le pseudonyme de Jean Mahan, publie en septembre 1942 son célèbre texte *Combat de l'homme*, où, dans l'urgence de la guerre, il exprime les mêmes craintes que notre écrivain quelques années plus tard :

Croyez ma vérité. C'est, en cette guerre, plus qu'un conflit entre les empires pour la domination, plus qu'une lutte économique ou entre des doctrines, plus qu'une défense de la patrie ou de la démocratie, plus qu'un combat pour la liberté de pensée ou de parole ou de religion. C'est, en cette guerre, le combat de l'homme humain contre l'homme naturel, tout glorieux d'injustice et de canines. Cette guerre est de l'homme qui ne veut pas mourir. Il n'est pas de plus enthousiasmant combat. Combat de l'homme.³

La confusion et le chaos que le nazisme a laissé à son passage, montre bien comment le système s'est développé dans un cadre complètement en dehors de ce qui pouvait être non seulement permis, mais même conçu. En 1951, Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme* fait de cette incompréhension l'une des caractéristiques inhérentes aux régimes totalitaires, raison qui explique de même leur pouvoir dévastateur :

Les régimes totalitaires se sont mis à agir selon un système de valeurs si radicalement différent de tous les autres qu'aucune de nos catégories utilitaires, que ce soient celles de la tradition, de la justice, de la morale, ou celles du sens commun,

¹ *Ibid.*, p. 85.

² *Ibid.*, p. 86.

³ Albert Cohen, « Combat de l'homme », *La France libre*, n° 23, septembre 1942, p. 355. Emmanuel Levinas, de son côté, clôturait sur la même conclusion l'un de ses premiers textes philosophiques, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* (1934), au sujet des atteintes contre l'homme qui pouvaient se deviner déjà dans la pensée nazie des années trente et qui se confirmeraient par la suite : « Ce n'est pas tel ou tel dogme de démocratie, de parlementarisme, de régime dictatorial ou de politique religieuse qui est en cause. C'est l'humanisme même de l'homme » (Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, op. cit., p. 24).

ne nous est plus d'aucun secours pour nous accorder à leur ligne d'action, pour la juger ou pour la prédire.¹

Vercors signale que le nazisme n'a pas méprisé les limites, il les a complètement éliminées pour instaurer une politique de terreur contre l'homme et sa condition humaine, qui a échappé à toute prédiction ou contrôle possible. On a ainsi orchestré un système où la fin, le pouvoir et la domination, se sont vus finalement dépassés par les moyens mis en œuvre pour les atteindre, l'extrême violence. N'ayant pas seulement choisi les pires moyens possibles, ils les ont excusés et glorifiés, « les moyens étant atroces, les fins sont devenues abominables »². L'emploi instrumental de la violence atteint une importance telle, qu'elle arrive jusqu'à brouiller la différence entre la fin et les moyens, les confondant comme une seule et unique réalité et empêchant par sa démesure inconcevable la réalisation du but initial, le pouvoir³.

Dans son essai *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*⁴, Arendt analyse de même la confusion existante entre pouvoir (fin) et violence (moyens) dans la politique moderne, ce qui rejoint d'une certaine façon la violation des limites dénoncée par Vercors en 1946. Arendt signale qu'il existe une association erronée entre pouvoir et violence, qui arrive même à les identifier comme synonymes et à faire de cette dernière une condition indispensable de l'exercice du pouvoir. Cette confusion naît du fait que les politiques nationales et internationales des gouvernements entendent le pouvoir comme un système binaire, commandement/obéissance, qui se sert de la violence presque de manière naturelle pour exercer la domination de l'homme sur l'homme. Pouvoir et violence semblent ainsi se développer et agir ensemble ; cependant, signale la philosophe allemande, la violence a une nature éminemment instrumentale, qui se développe justifiée et dirigée par le pouvoir, c'est-à-dire, par les fins qu'elle entend servir :

Lorsque la violence n'est plus soutenue ni limitée par le pouvoir, on assiste à ce retournement bien connu, où les moyens deviennent leur propre fin. La fin est alors déterminée par les moyens – les moyens de la destruction – et la conséquence est que cette fin conduit à la destruction de tout pouvoir.⁵

Vercors parle, pour sa part, non pas de la destruction du pouvoir, mais de sa transformation en une forme de domination qui se voue à l'exercice de la violence et de la cruauté,

¹ Hannah Arendt, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme* [1951], Paris, Points, 2005, p. 281.

² Vercors, « La fin et les moyens », *op. cit.*, p. 86.

³ *Ibid.*

⁴ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine* [1972], Paris, Presses Pocket, 2003.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

érigées en vertus. La violence est conçue à ce moment non seulement comme un moyen, mais comme le principe directeur du pouvoir. Arendt, crée un nouveau système qu'elle appelle « terreur » qui coïncide pleinement avec la proposition vercorienne : dans ce nouveau régime, la violence se postule comme souveraine et se refuse à abdiquer, affirmant sa puissance progressivement par des actes de plus en plus sanglants et dégradants. Son déchaînement incontrôlable se développe dans une dynamique qui suit un cours aussi capricieux que dangereux.

L'homme nazi ou la soumission à la Loi de la nature

Loin de se reconnaître comme arbitraire, la violence des régimes totalitaires tel le nazi, s'érige elle-même en moyen d'exercice de la justice, travaillant pour le respect et l'accomplissement de ce qui est conçu comme le plus important : la loi de la Nature. Le régime de la terreur se dit ainsi soumis à des forces supérieures :

La légitimité totalitaire, dans son défi à la légalité et dans sa prétention à instaurer le règne direct de la justice sur la terre, accomplit la loi [...] de la Nature sans la traduire en normes de bien et de mal pour la conduite individuelle.¹

La terreur applique la loi directement sur le genre humain sans tenir compte des comportements individuels ; l'homme devient ainsi l'incarnation de cette loi, impuissant devant la sauvegarde des exigences naturelles. Cette théorisation d'Arendt en 1972, synthétise à la perfection les nombreux discours sur l'alliance symbolique entre l'homme et la nature qui ont eu lieu à propos du totalitarisme nazi. L'association est pourtant très présente pendant les années de propagation du nazisme et, notamment, pendant la guerre et les années qui suivent le conflit. Essayiste et homme politique allemand, Hermann Rauschning² décrivait en 1943 la démesure destructrice de cette union :

Le thème du « Retour à la Nature » se fait entendre, dans l'histoire de l'Humanité, pendant toute crise majeure. En période de transformation, l'homme cherche à déposer le fardeau de la civilisation. Mais le chef du mouvement national-socialiste allait jusqu'à préméditer la destruction systématique de la terre sur laquelle notre civilisation fleurit.³

¹ Hannah Arendt, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, op. cit., p. 284.

² Personnage controversé, il a été président du Parlement de Dantzig en représentation du NSDAP en 1933, parti qu'il quitte définitivement en 1934. En exil depuis 1935, il a écrit de nombreux ouvrages contre le national-socialisme, devenant ainsi une figure importante de la propagande antinazie pendant la guerre. Parmi ses textes les plus connus figure *Hitler m'a dit* (1939), dans lequel Rauschning fait allusion aux conversations qu'il aurait eues avec le Führer.

³ Ouvrage collectif, *Les dix commandements. Récits sur la guerre d'Hitler contre la loi morale*, Paris, Albin Michel, 1946, p. 9.

Le discours d'Hermann Rauschning trouve des échos dans le monde littéraire des années de guerre, spécialement chez les écrivains antinazis¹. Albert Cohen n'hésite pas dans son *Combat de l'homme* à blâmer les dangers de la Loi de la nature imposée par le régime nazi², alors que Thomas Mann travaille par la fiction³ les efforts de l'hitlérisme pour anéantir et invalider la morale inscrite dans les *Tables de la Loi* remises à Moïse. Vercors est parmi ceux qui ont fait référence à cette dangereuse coalition homme-nature du nazisme, même si ces réflexions-ci ne s'inscrivent pas dans l'urgence de l'engagement de Cohen ou de Mann⁴. Vercors relie cette alliance redoutable à sa conception de l'impératif catégorique, ne perdant jamais de vue qu'une idéologie comme celle incarnée par Hitler a été en même temps soutenue et subie par des hommes. L'homme nazi devient complice de la nature par la violence, devient ennemi de ses semblables :

Qui traite autrui en moyen, qui accepte de l'être, qui prétend dominer autrui et l'exploiter ou accepte de l'être, fait soumission à la nature et prend le parti contre l'homme et l'humain.

La nature n'a pas fait les hommes égaux, elle ne les a pas faits fraternels, elle les dresse les uns contre les autres par les désirs et les appétits.⁵

La violence, tout en dirigeant les actions nazies, ne se présente jamais seule, mais se cache toujours derrière un masque de cohérence et de logique, que la loi de la nature est censée soutenir. Le régime nazi a été obligé d'assurer un processus efficace de maquillage de la réalité à cause de l'absence de véritables lois, où le mensonge et la manipulation en faveur des fins visées ont été indispensables⁶. Vercors s'est d'ailleurs beaucoup

¹ Voir Philippe Zard, « Du Sinaï à Auschwitz Albert Cohen, Thomas Mann et George Steiner lecteurs d'Hermann Rauschning », dans *Albert Cohen dans son siècle : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, septembre 2003*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 167-203.

² « Et cette voix germanique, de tant de voix de poètes et de philosophes accompagnée, se rit de la liberté et de l'égalité et de la fraternité et elle chante, mélodieuse et convaincante, l'oppression de nature, l'inégalité de nature, la haine de nature. Voici, je vous apporte de nouvelles tables et une nouvelle loi, dit-elle, et c'est qu'il n'y a plus de loi. Évohé, les commandements du Juif Moïse sont abolis et tout est permis et je suis belle et mes seins sont jeunes et durs ! » (Albert Cohen, *op. cit.*, p. 348).

³ Thomas Mann, « Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face », dans *Les dix commandements. Récits sur la guerre d'Hitler contre la loi morale*, Paris, Albin Michel, 1946, p. 15-76.

⁴ La réflexion sur l'union homme – nature s'inscrit dans le cadre des conclusions théoriques sur l'homme que Vercors présente dans *La sédition humaine* (1949) et que nous analyserons plus en détail dans le chapitre III de notre thèse : « Entre "être homme" et "agir en homme" ».

⁵ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 48.

⁶ « Il s'agit de dépouiller autrui de son droit pour se l'attribuer à soi-même. Parler avant tout à l'instinct et au sentiment, adapter le niveau intellectuel à la réceptivité des esprits les plus bornés, exprimer avec quelque clarté ce que la masse ne sent que dans la confusion, choisir les thèmes et les slogans les plus simples et les plus gros, les reprendre sans cesse pour marteler les cerveaux, [...] confondre propagande et culture nationale, conseiller à la presse et au gouvernement de tirer les mêmes ficelles, changer de thème quand on veut et quand il le faut, s'adapter aux situations les plus changeantes, tels sont les moyens dont l'Allemagne nazie a largement usé » (Edmond Vermeil, « Propagandes allemandes », *Politique étrangère*, 1945, p. 34).

intéressé au mensonge comme méthode de manipulation politique. Par son emploi systématique, le régime nazi aurait réussi à faire de la félonie, de la duplicité ou de la mauvaise foi des moyens hautement efficaces, les ayant fait passer pour la vérité, la seule, l'unique¹. Emmanuel Levinas signalait déjà en 1934 qu'il fallait ajouter à ce pouvoir du mensonge, une certaine disponibilité de la civilisation, en proie à un manque total de conviction :

C'est à une société qui perd le contact vivant de son vrai idéal de liberté pour en accepter les formes dégénérées [...] que l'idéal germanique de l'homme apparaît comme une promesse de sincérité et d'authenticité. L'homme ne se trouve plus devant un monde d'idées où il peut choisir par une décision souveraine de sa libre raison sa vérité à lui – il est d'ores et déjà lié par sa naissance avec tous ceux qui sont de son sang. Il ne peut plus jouer avec l'idée, car sortie de son être concret, ancrée dans sa chair et dans son sang, elle en conserve le sérieux.²

Cependant, Vercors ne manquera pas de rappeler que, bien que le pouvoir nazi ait employé le mensonge comme peu ont su le faire, il n'a pourtant rien inventé, mais tout simplement réinvesti et profité de ce que l'écrivain appelle la « première condition humaine », la solitude³. Par sa nature, l'être humain a dû faire de la parole le seul moyen de communication, étant privé de toute transparence de pensée et d'instinct animal. L'écrivain ne condamne pas pour autant le mensonge, il admet d'ailleurs dans son essai de 1947 *Le dialogue est-il possible ?*⁴ que nous ne pouvons pas vivre en société sans jamais mentir. Le mauvais tour pour l'homme se joue quand le mensonge se normalise, quand il devient moyen efficace de communication et qu'il échappe à toute condamnation. Si nous sommes un jour contraints de faire appel au mensonge, à la haine ou à la violence, rappelle l'auteur, il ne faut jamais perdre de vue que ce sont des actes criminels qu'il ne faut pas cautionner. Même contre l'ennemi, qui peut nous contraindre à agir de la sorte, nous devons garder notre conscience et remords éveillés⁵.

Les premières productions théoriques à caractère philosophique de Vercors confirment ainsi le mouvement vers la pensée de l'homme que l'artiste avait commencé en tant que dessinateur et qui se concrétise progressivement par son activité d'écrivain. Cependant, comme nous l'avons signalé, les réflexions de ces textes de guerre restent en effet cloisonnées et ramenées inévitablement aux questionnements surgis dans le cadre du conflit et, spécialement, dans le cadre de l'expansion hitlérienne. Non pas que Ver-

¹ Vercors, « La fin et les moyens », *op. cit.*, p. 87.

² Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, *op. cit.*, p. 21.

³ Vercors, « La fin et les moyens », *op. cit.*, p. 88.

⁴ Vercors, « Première polémique : le dialogue est-il possible ? » [1947], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 137-161.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

cors ne prétende pas à une conscience globale, mais que son activité d'engagement intellectuel l'entraîne à essayer de trouver des explications à la mise en cause de l'homme issue des événements de la Seconde Guerre mondiale. Cette mise en cause va de pair avec la violation des principes moraux fondamentaux que l'écrivain évoque dans *Le Nord* ou *La fin et les moyens* et auxquels il reviendra dans ses fictions de cette même période. La fiction permet à cet égard de développer, de transcender, de répondre et d'élargir les questions d'ordre philosophique que Vercors soulève et qui demandent, réclament subtilement, de repenser l'homme moderne.

Tout dans cette première partie de l'œuvre vercorienne mène à penser que ce travail sur l'homme, à l'origine et au bout de la violence extrême du conflit, s'est présenté à l'auteur comme un passage obligatoire pour ouvrir sa pensée vers d'autres visions, dépourvues du fardeau et de la lourde charge des actions nazies :

Comme l'écrit Jean-Paul Sartre, « il faut parier pour la terre, quand bien même elle devrait un beau jour se casser en miettes. Simplement parce que nous y sommes. Dieu est mort, les « droits imprescriptibles et sacrés » sont morts et enterrés ; la guerre est morte, avec elle, ont disparu les justifications et les alibis qu'elle offrait aux âmes faibles, les espoirs de Paix juste et douce qu'elle entretenait au fond des cœurs. [...] La guerre en mourant laisse l'homme nu, sans illusion, abandonné à ses propres forces, ayant enfin compris qu'il n'a plus à compter que sur lui.¹

2.2. Comment sauver la dignité par la résistance, comment faire face à la violence

Vercors consacre en effet une grande partie de ses ouvrages de guerre² à travailler par la fiction les multiples relations de l'homme et de la violence. Ceci le mène à envisager ces complexes rapports dans des contextes divers, dont celui de l'Occupation. Vercors ne peut pas oublier qu'une certaine partie de la population française a contribué à déguiser en actions hautement morales un système axé sur le mensonge. Très critique envers le gouvernement de Vichy et, spécialement envers les écrivains qui ont choisi de travailler ou, encore, de soutenir l'occupant³, Vercors se voue notamment à louer les actions de ceux qui ont fait face, ne serait-ce que par le silence, à l'occupant et à ses

¹ Vercors, « Discours aux Américains » [1945], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 208.

² Notons que par « ouvrages de guerre » nous entendons les textes écrits pendant le conflit armé, mais aussi ceux qui, dans l'immédiat après-guerre, se font écho ou s'inspirent de la récente période de violence.

³ Voir des essais tels « Responsabilité de l'écrivain » et « La gangrène » dans Vercors, *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul, 1945 ; ou « La métamorphose » dans Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*

complices. Parler du trouble de la collaboration c'est aussi souligner les rébellions¹, malgré la honte d'avoir été occupés, puis trahis par le gouvernement²; malgré l'installation d'un système d'injustice où le mal a été toujours récompensé et le bien toujours puni³; malgré l'impuissance de voir s'éterniser l'ignominie d'un pays, la France, couvert de crimes⁴.

Parmi ces textes, nous retiendrons son célèbre *Silence de la mer* (1942) et *La marche à l'étoile* (1943), qui font partie des titres clandestins publiés par les Éditions de Minuit; *L'impuissance* et *Le cheval de la mort*, écrits pendant l'été 1944; et *Les mots*, produit après la Libération, en 1947, mais qui montre bien comment les années d'occupation nazie ont besoin d'être dénoncées, dites, réifiées, pour être surmontées. Au-delà de leur date de publication, ces récits se bâtissent sur un sujet majeur: l'homme, face à la violence, utilise les moyens de rébellion à sa portée pour essayer d'empêcher la destruction de sa dignité. Si les récits se cloisonnent dans les frontières françaises, nous noterons que les méthodes de résistance mises en place dans la fiction vercorienne sont symboliques, ce qui renforce leur identité universelle: il s'agit de sauver l'âme de la nation française, mais surtout, l'âme de l'homme⁵.

Le caractère symbolique des rébellions n'est pourtant pas libre d'interrogations et de questionnements, le contexte s'avère parfois tellement pesant qu'il arrive à mettre en doute leur validité. La violence présente dans ces ouvrages, que ce soit par son déploiement dans la narration ou par des allusions à l'« au-delà » textuel, n'est pas envisagée comme une force extérieure, mais elle est incarnée dans certains des personnages, ce qui redouble sa puissance, puisqu'elle est faite et subie par les membres d'une même communauté, la communauté humaine. Ce dernier aspect est fondamental pour comprendre la relation entre l'homme et la violence proposée par Vercors, ainsi que les réactions complexes que celle-ci génère car, rappelle Yves Michaud, « l'humanité en matière de violence complique, invente, ajoute et raffine: elle transgresse avec une inventivité forcenée »⁶. L'auteur s'empare de cette « imagination » de l'homme en matière de brutalisation pour lui opposer des refus qui se veulent, malgré les difficultés, de grands adversaires.

¹ « Se rappeler enfin que beaucoup de Français ne purent être “résistants” que par le cœur, et ne trouvèrent pas dans l'action, comme d'autres, un soulagement honorable à leurs souffrances morales » (Vercors, *Le sable du temps*, op. cit., p. 14).

² Vercors, *Souffrance de mon pays*, 1944, Paris, Émile-Paul, 1945, p. 21-22.

³ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶ Yves Michaud, *La violence*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 83.

Se taire, résister, refuser

Dans ce contexte de rapports de force et leur exploitation littéraire, *Le silence de la mer* (1942) constitue un exemple à part pour plusieurs raisons. D'un point de vue chronologique, le récit renvoie au début de l'Occupation, à 1940, au moment où les soldats allemands se montrent du moins « corrects » avec la population, dans le but d'éviter des révoltes sociales¹. Cette apparente tranquillité n'est pourtant que la face visible d'un système sournois qui ne tardera pas à se dévoiler par les moyens de la terreur ; cette paix illusoire ne fait tout de même pas oublier que les fins d'assujettissement restent les mêmes : « et ces massacres, en effet, sont venus. Ils sont venus quand on a vu que nous ne voulions pas doucement mourir, doucement devenir un corps sans âme, une nation de serfs »². Ce premier récit de Vercors est loin d'appeler au combat, à la lutte armée ou à des positions politiques quelconques, mais il s'agit plutôt d'une littérature engagée pour la liberté de l'homme, qui octroie aussi de l'importance au texte en tant qu'œuvre d'art, respectueux de l'esthétique et soucieux d'un engagement aussi artistique³.

Le silence de la mer devient ainsi le début d'une résistance civile dans la clandestinité, un acte de mobilisation contre l'occupant sans pourtant se dresser contre lui, un exemple de l'art envisagé comme moyen de se dire de l'homme, de défendre sa liberté, de répondre à la violence. Le lecteur ne saura y déceler aucune concession de succès à l'occupant qui, malgré la victoire, ne réussit pas à assujettir le peuple et son identité (culturelle, nationale, sociale). Cette impuissance se répète aussi dans d'autres textes de guerre de l'écrivain, parmi lesquels il faut souligner la nouvelle *Le cheval et la mort*⁴, l'un des meilleurs exemples de cette impossibilité de domination. Elle relate l'arrivée du Führer à Paris, à cinq heures du matin et sous une envie imposante d'hégémonie. Cependant, la scène de pouvoir tourne vite au dérisoire : Hitler n'a pu soumettre la ville physiquement que quand elle dormait, mais il ne pourra jamais soumettre l'esprit et l'âme de ses citoyens⁵.

Le lecteur est constamment face au désir de résistance de Vercors, qui refuse de baisser les bras face à l'envahisseur et *Le silence de la mer* est sans doute le promoteur

¹ Ce décalage produit une certaine incompréhension chez les lecteurs, se rendant compte que les militaires qui sillonnent les rues françaises de 1942 ne se ressemblent pas au soldat du *Silence de la mer*.

² Vercors, *Souffrance de mon pays*, op. cit., p. 20.

³ Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, op. cit., p. 68.

⁴ Vercors, *Le cheval et la mort* [1945], Paris, Albin Michel, 2015.

⁵ « Moi je trouve cela pathétique, je trouve cette visite de Paris pathétique. Cet homme qui a conquis Paris mais qui sait bien qu'il ne peut posséder cette ville qu'endormie, qu'il ne peut se montrer à l'Opéra que dans le désert poussiéreux de l'aube... » (*Ibid.*, p. 91).

de ce mouvement littéraire. La force de cette première production réside dans la construction narrative de l'histoire, qui se déroule dans un décor d'intérieur en guise de huis clos autour des « échanges » entre trois personnages, d'emblée confrontés en deux camps contraires. Un oncle et sa nièce se voient contraints d'accueillir chez eux un jeune officier allemand, von Ebrennac, qui leur rend visite tous les soirs, dans l'espoir d'entamer une conversation avec ses hôtes. Cependant, ces visites se passent toujours sous la même dynamique : le monologue de l'officier se heurte au silence incessant du couple oncle-nièce, qui mettent ainsi en œuvre leur particulière façon de résistance¹. La structure du texte s'articule autour d'échanges inexistantes, autour de discussions unidirectionnelles vouées d'emblée à l'échec : les discours de von Ebrennac en style direct, n'ont pas effectivement de réponses verbalisées de la part des hôtes français. Le silence constituant un mur infranchissable pour l'occupant, s'avère fort riche dans le texte, remplacé par de longues séquences narratives et descriptives semblables à des didascalies théâtrales à charge de l'oncle, qui dirige la focalisation interne de tout le récit en narrateur-témoin. Les interventions de l'officier alternent ainsi avec tout un appareil de description gestuelle, de regards, d'attitudes qui suggèrent ce que les personnages peuvent sentir ou penser.

Pour la technique, je m'en tenais à l'objectivité que je m'imposais à l'instar de Conrad, m'interdisant de jamais faire comprendre un personnage par une description introspective ; mais seulement, comme dans la vie, par ce qu'on en peut voir ou entendre : leurs gestes, les mains qui les trahissent les paroles toujours chargées d'ambiguïté, les silences qui les mettent à nu sans qu'ils s'en doutent.²

Vercors remet l'homme au centre de son histoire, attirant l'attention sur les multiples façons qu'il utilise à communiquer, sur la subtilité de ses gestes et de ses expressions, qui révèlent, même malgré lui, une partie de son essence. Les repères spatio-temporels fournis par l'oncle rythment de même le développement de l'histoire dans la salle, devenue une véritable scène de théâtre³ ; le temps s'écoule pour sa part à travers des dé-

¹ « La résistance, envisagée dans une perspective active renvoie aux notions d'insoumission, d'insurrection et de rébellion, formes variées de lutte plus ou moins planifiée par et pour une collectivité organisée. Dans son orientation passive, la résistance définit la capacité de l'homme à se maintenir sans s'altérer, en persévérant dans son être, tant physique, que psychologique et moral. Résister, c'est se tenir fermement debout, ne pas céder aux pressions. En un mot, savoir dire "non" ! » (Judith Kauffmann, *Littérature et résistance*, Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann [éds.], Reims, Presses Univ. de Reims, 2000, p. 11).

² Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 922.

³ Vercors, *Le silence de la mer, pièce en neuf tableaux* [1949], Paris, Éditions Galilée, 1978. Vercors fera lui-même l'adaptation théâtrale de son célèbre roman, dont le potentiel permettra de même l'adaptation au cinéma réalisée par Melville en 1947 et que Flavia Conti analyse dans « L'espace de la page à l'écran : Vercors, Cocteau et Melville », *Roman 20-50*, n° 50, 2010, p. 171-183.

tails, qui prennent un grand poids significatif (« Il attendit, pour continuer, que ma nièce eût enfilé de nouveau le fil, qu'elle venait de casser. Elle le faisait avec une grande application, mais le chas était très petit et ce fut difficile »¹). Par l'organisation du discours, Vercors octroie à son personnage un double terrain où déployer son acte de résistance : celui du face à face avec l'occupant, que l'oncle solde par le silence, et celui du face à face avec le lecteur, avec lequel il partage sa description et sa vision des scènes.

Cependant, le choix du point de vue narratif de Vercors accentue une atmosphère d'incertitude autour de l'unique personnage féminin de la nouvelle, la nièce, la seule qui brisera le silence imposé par son oncle à la fin du récit, avec un « adieu » au soldat. Elle se montre aux yeux du narrateur énigmatique et, bien que respectant le silence tacitement accordé, ses gestes dénotent du moins une volonté plus faible face à la présence et aux discours de von Ebrennac, gestes nullement condamnables car, même dans sa faiblesse, elle ne fléchit jamais² :

Il regardait ma nièce, le pur profil têtu et fermé, en silence et avec une insistance grave, où flottaient encore pourtant les restes d'un sourire. Ma nièce le sentait. Je la voyais légèrement rougir, un pli peu à peu s'inscrire entre ses sourcils. Ses doigts tiraient un peu trop vivement, trop sèchement sur l'aiguille, au risque de rompre le fil.³

Le silence n'est pourtant pas envisagé que comme méthode de résistance, Vercors s'en sert de même pour dévoiler le discours mensonger de l'officier. Ayant loué soir après soir la culture française, sa littérature et les valeurs de la France, il découvre le sort qui est réservé au pays lors d'une visite à Paris, par les propos d'un de ses supérieurs :

Nous avons l'occasion de détruire la France, elle le sera. Pas seulement sa puissance : son âme aussi. Son âme surtout. [...] Nous la pourrions par nos sourires et nos ménagements. Nous en ferons une chienne rampante.⁴

¹ Vercors, *Le silence de la mer* [1942], Albin Michel, 2015, p. 34.

² Certains critiques ont vu derrière le visage de la nièce une jeune fille amoureuse de l'officier allemand. Françoise Calin parle d'une réactualisation de la tradition d'amour idéal et impossible, le tout inspiré peut-être de l'histoire d'amour adolescent que Vercors avait commencée à écrire juste avant la rédaction du *Silence de la mer* (« Un vertige d'hésitations. *Le silence de la mer* de Vercors », dans *Les marques de l'histoire [1939-1944] dans le roman français : L'invitée, Un balcon en forêt, L'acacia, Le silence de la mer, La peste*, Paris, France, 2004, p. 105-132). Albert Farchadi renforce aussi cette version de l'amour impossible entre les deux personnages. Il voit dans le discours valeureux de la France, un discours de séduction envers la nièce (représentante symbolique du pays). La séduction idéologique s'allierait avec la séduction amoureuse grâce à l'ambiguïté lexicale introduite dans le monologue de l'officier et à la communication corporelle des personnages (« *Le silence de la mer* ou l'injonction assourdie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 96, 1996, p. 983-989). Cependant, nous remarquons dans nos recherches que cette lecture ne fait pas l'unanimité de la critique, à cause sans doute du mystère enveloppant le seul personnage féminin du récit.

³ Vercors, *Le silence de la mer*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

Il exprime sa déception mais il finit par se soumettre tout de même aux ordres de ses dirigeants. Vercors blâme par la fiction le manque de révolte de ces « Allemands de bonne volonté »¹ contre leurs supérieurs. C'est la condamnation du silence de ceux qui exécutent au lieu de se révolter, la dénonciation de ceux qui participent au massacre moral et physique de toute une population, la révolte contre l'homme qui utilise ses semblables comme des moyens : « Ainsi il se soumet. Voilà donc tout ce qu'ils savent faire. Ils se soumettent tous. Même cet homme-là »². Cette phrase de condamnation explicite sera ajoutée par Vercors dans l'édition définitive du récit en 1951 car, là où l'écrivain trouve une méthode pacifique mais efficace pour se confronter à l'ennemi, un acte symbolique d'insoumission, d'autres ont vu une attitude de consentement de l'humiliation nazie³.

En effet, le choix de la technique d'écriture « à la Conrad », n'est pas sans conséquence pour le premier texte vercorien. L'oncle, dirigeant le point de vue de la narration, ne permet pas au lecteur l'accès à sa pensée explicite, passée ainsi sous silence jusqu'à ce que Vercors ajoute en 1951 les propos cités ci-dessus. Dans la réception du texte littéraire, ce vide renforce la liberté interprétative du lecteur, censé prolonger et articuler les implicites, les sous-entendus ou les insinuations existantes. Le silence nécessite de la fonction imaginative pour se faire effectif, ce qui laisse aussi la porte ouverte à l'ambivalence et à l'incompréhension⁴. En effet, nombreuses sont les voix qui ont accusé la nouvelle d'être le produit de la propagande allemande ou d'un écrivain proche du régime nazi. Le portrait du soldat et l'attitude de l'oncle et de sa nièce, vue par certains comme de la servitude, semblaient s'accorder aux messages d'entente diffusés par les institutions allemandes. André Breton résumait parfaitement avant la Libération la controverse existante autour de la nouvelle :

Les uns y voient, sans discussion possible, un chef-d'œuvre : plus encore, ils acclament en lui le résultat d'un effort inestimable pour surmonter le conflit actuel sans pour cela cesser de le vivre dans toute sa rigueur, pour ressaisir [...] les véritables valeurs humaines. Les autres, avec non moins de passion, le dénoncent

¹ Vercors, « Discours aux Allemands » [1948], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 241.

² Vercors, *Le silence de la mer*, *op. cit.*, p. 50.

³ « On n'a pas toujours compris que ce roman de la dignité humaine était celui aussi de cette atroce révélation, de cette atroce désillusion. On n'a pas toujours su reconnaître qu'il se termine sur la mise au tombeau d'un ultime espoir, d'un espoir désespéré qui vient d'être assassiné de la main même du meilleur des Allemands possibles, puisque ce meilleur des Allemands possibles, loin de céder à la révolte, trouve le chemin de son devoir dans la soumission à ses maîtres, dans la mort pour ses maîtres, dont il a pourtant mesuré la forfaiture » (Vercors, « Discours aux Allemands », *op. cit.*, p. 241).

⁴ Françoise Hanus et Nina Nazarova, *Le silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*, Paris, Harmattan, 2013, p. 8-9.

comme un faux caractérisé, un exécration exploit de la propagande allemande, un des plus perfides engins destinés à miner le moral des pays alliés.¹

Le texte d'une portée plus que littéraire n'a pas pu échapper à ces accusations, insupportables pour un résistant, qui s'est donné l'obligation d'intervenir dans sa création pour effacer les possibles ambiguïtés et, ce faisant, renforcer l'insubordination symbolique. Vercors boucle ainsi son premier récit publié, qui deviendra son grand succès et qui ouvre la porte à toute une littérature de combat et de résistance intellectuelle, devenant symbole de l'insoumission culturelle française, mais surtout de l'insoumission de l'homme.

Dire la révolte

Dans cette période de guerre, Vercors ne peut pas passer sous silence, outre les actions nazies, la collaboration de certains Français à la répression, qu'il dénonce dès son deuxième ouvrage, *La marche à l'étoile* (1943). L'écrivain reste fidèle au moment présent de son pays dans une fiction où les personnages incarnent le meilleur et le pire de l'espèce humaine. Le lecteur voit passer sous ses yeux un véritable portrait de la France occupée, avec un penchant spécial pour les résistants et ceux qui combattent l'ennemi. Vercors est nettement moins dans la subtilité du *Silence de la mer* et, à cette occasion, il appelle ouvertement à la résistance, qui doit agir même si les moyens ne semblent pas très efficaces.

L'opposition est nettement marquée : d'un côté la France éternelle, rayonnante, de l'autre côté le régime de Vichy, l'État français, agent des nazis. D'une part, la générosité du peuple français, d'autre part, « la France des avarés », dominée par des dirigeants corrompus et motivés par les profits matériels.²

La marche à l'étoile, étoile qu'aurait sans doute portée le père de l'auteur s'il avait été vivant pendant l'Occupation³, constitue dans un premier temps, un hommage à cet immigrant hongrois qui a quitté son pays pour rejoindre la France. Le portrait de Thomas Muritz se construit au fur et à mesure à partir des voix qui retracent le périple du père de Vercors pour arriver en France et comment il est « devenu » Français⁴. Nous nous inté-

¹ André Breton, *Arcane 17*, 1944, Paris, Fayard, 1989, p. 112.

² Judith Kauffmann, « *La marche à l'étoile* : une certaine idée de la France », dans Ruth Reichelberg, Judith Kauffmann, (éds.). *Littérature et résistance*, op. cit., p. 98.

³ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 998.

⁴ *La marche à l'étoile* présente aussi une réflexion sur la patrie et sur la nationalité « française ». Vercors s'interroge, en s'aidant de la figure de son père et du contexte d'occupation du pays, sur le droit de ce titre et sur le rôle que la nationalité joue dans l'identité d'une personne. Il se pose de même des questions sur l'existence des « bons » et des « mauvais » Français, pour conclure que la nationalité française serait en fin de compte quelque chose qui se mériterait.

resserons principalement à la deuxième partie de l'ouvrage, « Le règne des Avars », correspondant entièrement à la fiction. Ici, Vercors met en scène ce qu'Yves Michaud nomme les deux orientations de la violence : celle exercée par des faits et des actions, qui trouble l'ordre établi, et celle qui naît d'une manière d'être de la force, déchaînée, qui dépasse la mesure¹.

La deuxième partie du récit présente en effet un Thomas Muritz déjà âgé, dans le Paris de l'Occupation. Il s'est cousu une étoile jaune sur sa veste, malgré le protestantisme de son père et de toute sa famille paternelle. Cependant, à son âge, il estime que c'est la seule manière qu'il a de protester et de résister contre le nazisme. Le personnage attendrit le lecteur par sa naïveté et son idéalisme, convaincu que malgré quelques rares exceptions, le peuple français est à l'image du « rouquin » qui l'avait chaleureusement accueilli à son arrivée en France². Il se refuse ainsi à croire à la collaboration, ses répliques lors de la dernière discussion avec le narrateur rendent compte de ce refus, idéologique mais, surtout, sincère :

De qui croyez-vous faire le jeu ? Ne comprenez-vous pas, malheureux, que les Allemands... que la propagande allemande... qu'ils espèrent, en nous imputant cette horreur... [...] Mais non, mon petit, ce n'est pas vrai. Ça ne l'est pas. Ça *ne peut pas l'être*. Enfin, voyons !³

Thomas Muritz refuse d'admettre les signaux de cette première forme de violence, celle qui met en cause l'ordre établi, qui le détruit même, en faveur d'une nouvelle organisation, la nazie, qui s'impose progressivement avec la complaisance du régime de Vichy⁴ et d'une certaine partie de la population française. Cependant, la pensée de Muritz n'est pas rare lors des premiers moments de l'Occupation, celle-ci est à l'image des citoyens qui, rappelle Henry Rousso, « n'en restent pas moins attachés à une certaine image – illusoire – du pétainisme, celui des débuts, celui du père protecteur »⁵. Il n'y aura que la violence, celle démesurée et déchaînée, qui viendra faire sortir Thomas Muritz de son ignorance. Ayant été pris comme otage au hasard lors d'une rafle contre des juifs naturalisés, la Gestapo a arrêté par précaution cent cinquante personnes, alors que les ordres indiquaient un nombre de cinquante à livrer. L'arbitraire du système a voulu que Tho-

¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 3.

² Vercors, *La marche à l'étoile* [1943], Paris, Albin Michel, 2015, p. 132-135.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ « Vichy prête la main aux Allemands pour ce qui restera la tâche majeure du régime né de la défaite : sa participation à la lutte contre la Résistance et sa complicité active dans la "Solution finale". Les Français mettront un certain temps à réagir » (Henry Rousso, *Les années noires vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992, p. 83.).

⁵ *Ibid.*, p. 114.

mas Muritz fasse partie des détenus « en trop », libérés du hangar où ils avaient été conduits. Le déjà vieillard, voyant l'air contrarié d'un des gendarmes, un jeune rouquin français, s'est approché pour lui donner deux tapes amicales sur l'épaule, « une seconde après, Muritz avait son revolver dans les côtes »¹.

La fin de ce deuxième récit se laisse à nouveau envahir par la déception, sensation qui revient souvent dans les dénouements des textes de guerre vercoriens. Il ne s'agit pourtant pas d'admettre la défaite, mais plutôt de reconnaître le sacrifice de ceux qui, par leurs actes, ont permis à d'autres de mener l'insoumission, de reconnaître que ce « combat de l'homme »² se paie inévitablement par des victimes³. De cette manière, la tension qui se maintient pendant toute la seconde partie de la nouvelle, entre la confiance aveugle de Muritz et la réalité, finit par mettre la mort à l'avant-scène, dans un violent mouvement qui éclate précisément contre celui qui l'avait craint le moins.

Au-delà de la mort « effective » du personnage principal, s'opère la mort de l'espoir en l'homme qui, par des actes pareils, remet en question sa condition. Ce questionnement n'est pourtant pas formulé de façon explicite, mais se laisse sentir au niveau textuel par l'opposition de la naïveté de Thomas Muritz et des actions de la Gestapo française : « Quel exemple, pourtant, il nous avait donné, pendant ces heures sinistres [...], un mot contre la France et vous saviez ce qu'il devenait. Et quand la porte s'est ouverte, quand, au lieu des Fritz, on a vu les Français... »⁴. Notons la vision nationaliste que Vercors met en avant dans cet ouvrage de résistance, blâmant la honte et l'incompréhension d'une trahison française. L'Occupation vient détruire l'opposition binaire France-Allemagne nazie, pour faire rentrer un troisième élément, celui de la collaboration, qui s'avère pour l'écrivain très douloureuse⁵ par son caractère de transgression de l'unité nationale. Cette violation, suppose pour lui un deuxième coup pour la dignité des Français, pour la dignité de l'homme, incité à la servitude :

¹ Vercors, *La marche à l'étoile*, *op. cit.*, p. 159.

² Albert Cohen, *op. cit.*

³ Rappelons la nouvelle d'hommage aux résistants *Ce jour-là* (Vercors, *Ce jour-là* [1947], Paris, Albin Michel, 2015). Un petit enfant raconte la dernière promenade qu'il a faite avec son père, censé se passer sous les codes habituels (« Maman avait mis un pot de géranium à la fenêtre de la cuisine, comme chaque fois que papa sortait. C'était un peu drôle », p. 55). Cependant, le tour entre père et fils se déroule cette fois-ci sur la transgression constante des gestes ordinaires, ce qui annonce le dénouement de la nouvelle (« Le petit garçon vit tout de suite que le pot de géranium n'était plus à la fenêtre de la cuisine. Papa aussi, sûrement. Parce qu'il s'arrêta en serrant la petite main dans la sienne, plus fort que jamais » p. 58).

⁴ Vercors, *La marche à l'étoile*, *op. cit.*, p. 159.

⁵ « J'ai donc conté cette marche à l'étoile, mais qui allait être aussi la marche à l'étoile jaune et à la mort. [...] J'ai imaginé son désespoir horrible, lui Français par amour, s'il s'était vu, comme Juif fusillé par nos gendarmes. L'imaginer face aux mitrailleuses françaises faisait trembler ma plume » (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 38).

[Ce gouvernement] invite son pays à se persuader chaque jour qu'il n'est plus rien, qu'il doit être reconnaissant envers son vainqueur, se soumettre à lui corps et âme, l'aider à massacrer ce qui reste de [Français], l'aider à punir et détruire les anciens alliés.¹

La collaboration et sa dénonciation deviennent pour Vercors l'un de ses sujets de prédilection, il y revient à nouveau dans sa nouvelle *L'imprimerie de Verdun*², écrite juste après la libération et publiée en 1946 en hommage à l'imprimeur Georges Oudeville³. Nous pouvons de même étendre ce tribut littéraire à tous ceux qui ont collaboré au financement, impression, édition, reliure et distribution des ouvrages clandestins des Éditions de Minuit. Notons spécialement l'engagement d'une amie d'enfance de Jean Bruller, Yvonne Paraf, et de ses collaboratrices⁴ ; le soutien économique de Jean Paulhan, « la plaque tournante de la littérature de résistance, aiguillant les bonnes volontés, transmettant les initiatives des uns à ceux qui peuvent le mieux les aider à les réaliser »⁵ ; sans oublier les libraires qui vendent des exemplaires au risque de leurs vies et les diffusions assurées par Yves Farge en province, Louis Aragon dans la Drôme ou Jean Cassou et Georges Sadoul à Toulouse⁶.

L'imprimerie de Verdun retrace la persécution en France du peuple juif par l'histoire d'un imprimeur, ancien combattant de Verdun, qui subit avec sa famille l'antisémitisme du régime de Vichy jusqu'aux dernières conséquences :

La petite madame Dacosta a été gazée à Auschwitz. Des enfants, nulle nouvelle. Ils sont certainement morts. Je ne sais rien du père. Il aurait, dit-on, été chopé devant Cassino.⁷

Dans *L'imprimerie de Verdun*, l'écrivain exploite cette fois-ci, la force de la parole comme véhicule de la violence, comme support des pensées qui s'ancrent progressive-

¹ Vercors, « Les mots » [1947], dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 158.

² Vercors, *L'imprimerie de Verdun* [1945], Paris, Albin Michel, 2015.

³ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et la Belle Ouvrage », dans Alain Milon, Marc Perelman, (éds.). *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, consulté le 8 mars 2019. URL : <https://books.openedition.org/pupo/1885?lang=es>.

⁴ « Elle-même a fait venir deux ou trois amies [...] Aulard est venu leur faire voir comment classer les premiers feuillets, comment les plier, les coudre ensemble. Pierre Massé, qui disposait d'une voiture de service, irait prendre le tirage à mesure chez l'imprimeur, alors George Oudeville, l'apporterait à Yvonne (dont le salon s'est mis à ressembler à ceux où, pendant la guerre de 1914, les dames se réunissaient à tricoter des pulls pour nos poilus) » (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 80). Pour plus d'information sur le travail d'impression des Éditions de Minuit lire : Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », dans Alain Riffaud, (éd.). *L'écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 337-358.

⁵ Raymond Aubrac et Thibault Laurence, *op. cit.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ Vercors, *L'imprimerie de Verdun*, *op. cit.*, p. 117.

ment dans l’imaginaire collectif contre un groupe, en l’occurrence le peuple juif, jusqu’à le diaboliser et en faire le bouc émissaire de toute une société¹ :

La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l’illimité du tout : elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s’affranchit de l’orientation, elle désorientée.²

En même temps, et par son activité clandestine, Vercors utilise la parole littéraire pour dénoncer ces détournements volontaires et faire durer, dans le contexte de censure, une pensée libre.

L’art en guerre, l’homme et ses créations

L’affrontement homme-violence se fait de plus en plus présent dans les récits de guerre de Vercors, sous des formes différentes qui alternent entre la représentation subtile et la représentation manifeste. Il est particulièrement intense dans *Les mots*, courte nouvelle écrite deux ans après la Libération, elle fera partie de l’ensemble *Les yeux et la lumière*³, publié en 1948. *Les mots* s’inspire³ du massacre du village d’Oradour-sur-Glane perpétré par la division *Waffen SS Das Reich* le 10 juin 1944, qui laissera un total de 642 victimes. Vercors fait hommage par la fiction aux morts de cette tragédie, qui est restée dans l’oubli jusqu’à bien des années après avoir eu lieu, mais qui trouve sa place dans plusieurs productions de l’écrivain :

Tous les habitants sont réunis devant l’église. On commence par emmener les hommes pour les tuer. Et tandis qu’on met le feu partout, les femmes, les enfants, les vieillards sont poussés, enfermés dans l’église et ils y brûlent tout vifs, tous. [...] Le lendemain le Maréchal chef de l’État s’en va saluer les victimes d’un bombardement britannique. D’Oradour, pas un mot.⁴

Les mots constitue de même une réponse au pamphlet de Benjamin Péret *Déshonneur des Poètes*⁵, où il met en question la poésie engagée de la résistance française. Vercors met en scène un poète, Luc, qui ayant été capable de s’isoler pendant la guerre dans sa « tour d’ivoire » du Limousin, où son inspiration poétique se détache des circonstances, ne saura pas échapper au choc de la violence extrême de l’occupant. Bien avant le mas-

¹ Voir la section « Dialoguer avec/sur l’homme » (chapitre VII) pour une analyse détaillée des dialogues de cette nouvelle.

² Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 40.

³ Vercors, *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950.

⁴ Vercors, *Souffrance de mon pays*, op. cit., p. 41-42.

⁵ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, Mayenne, Librairie José Corti. Association des amis de Benjamin Péret, 1986.

sacre, et à l'image du Vercors de 1940, le protagoniste se questionne souvent sur la nature de sa décision de non-engagement (« Suis-je sincère ? »¹).

Le texte se présente sous une structure narrative de jeux de points de vue très intéressante, qui permet au lecteur de mesurer les réactions diamétralement opposées des personnages face à une même scène, celle de la destruction d'Oradour-sur-Glane. Cette construction particulière constitue de même un champ d'étude sur la création de mondes possibles dans la fiction² ; qui invite à découvrir des scénarios différents à travers des personnages qui affirment, croient, rêvent, désirent, prévoient ou inventent ces mondes³. En effet, Vercors confronte à l'intérieur de son œuvre deux niveaux de réalité, deux mondes possibles contraires, ce qui déclenche le grand conflit de la narration. D'une part, nous trouvons le monde littéralement réel de la fiction⁴, qui évoque le massacre du village par les troupes nazies. Celui-ci est rapporté par Luc qui, depuis sa cachette, essaie de trouver une explication à une telle action et de gérer ses émotions contradictoires. D'autre part, il existe ce que Thomas Pavel appelle un monde « saillant »⁵, monde purement imaginaire à l'intérieur de la fiction. Ce monde s'actualise et se crée dans l'œuvre d'art conçue par le soldat, qui dessine sur son chevalet et sous le bruit des fusillades un village paisible et tranquille, qu'il vient de faire détruire.

La clé de la construction des mondes possibles dans la nouvelle est qu'ils se rapportent tous les deux à la réalité de la fiction : l'un pour la confirmer (vision de Luc), l'autre pour se vouer à sa transformation totale, jusqu'à produire une œuvre d'art complètement étrangère à la violence (vision de l'officier nazi). Cette contradiction crée le contexte idéal pour réfléchir aux rapports difficiles entre la violence et l'art, tous les deux des produits humains. L'art présente en effet un statut complexe dans le récit, symbolisant en même temps un outil d'engagement, de lutte en faveur de la liberté de l'homme (la poésie engagée) et, au contraire, un univers impénétrable et imperturbable qui est capable de rester étranger à toute influence extérieure, si saisissante soit-elle.

Mon officier allemand qui peint un paysage pendant qu'en bas les soldats sur ses ordres brûlent tout un village et en massacrent les habitants ; et qui croit qu'avec

¹ Vercors, « Les mots », *op. cit.*, p. 147.

² Notre analyse se bâtit sur les réflexions d'Umberto Eco à ce sujet, qu'il développe dans son *Lector in fabula* et selon lesquelles, les mondes possibles ne seraient pas de textes, comme défendent des auteurs telle Lucia Vaina (« Les mondes possibles du texte », *Versus. Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*, n° 17, 1977), mais créés par le texte.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Librairie générale française, 1985, p. 165.

⁴ Nous comprenons par « réalité », une réalité textuelle conçue comme telle par le narrateur et par les personnages.

⁵ Thomas Pavel, « Univers de fiction : un parcours personnel », dans Françoise Lavocat. *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 311.

l'art il se lave l'âme des horreurs de la guerre. [...] L'art est la façon la plus haute pour notre espèce [...] mais en même temps, il y a dans les arts une sorte d'hypocrisie, ou plutôt d'alibi, pour compenser les horreurs commises par notre espèce.¹

Ce monde saillant nous intéresse particulièrement car il se sert d'une forme de représentation esthétique, la peinture, pour se légitimer. Il s'installe comme un monde à part, où seule la création importe : « La nature, sa magnificence, ne semblait pas, ici non plus, être un modèle, mais bien plutôt un excitant. Les tons sur la palette naissaient, on le sentait, selon une impulsion irraisonnée, où le hasard jouait son rôle »². Il est de même cautionné par le regard des autres soldats allemands, qui se vouent à des commentaires élogieux envers la peinture. Même Luc, spectateur privilégié qui a accès aux deux mondes possibles, ne peut pas cacher son émerveillement devant le processus de création et admirer la beauté de l'ouvrage : « sa peinture était belle, pensait-il ; elle était belle, elle était belle »³. Cependant, l'opposition des deux mondes fictionnels est tellement brutale qu'elle conduit à la mise en cause de la représentation artistique. L'ouvrage d'art semble échouer dans sa conquête par le cas de conscience que la violence non-représentée relève. C'est chez Luc que vient s'opérer cette mise en cause, d'abord, par sa stupéfaction devant l'attitude d'indifférence de l'officier allemand, qui l'empêche d'adhérer complètement au monde possible du tableau. Peut-on ignorer une situation de ces caractéristiques ? : « Il ne l'entend pas, pesait Luc, sûrement il ne l'entend pas... Mais même alors, même alors, il sait bien... »⁴. Cette résistance d'adhésion annonce l'imposition de la réalité violente à l'activité créatrice de Luc, par laquelle Vercors défend la littérature engagée comme forme de rébellion. Il s'agit pourtant d'une imposition douloureuse, qui se fait pendant la découverte des corps de ses voisins. Le texte rend compte par sa structure narrative de ce douloureux et inévitable « assaut » des vers qui se filtrent imprécis, coupés, imprégnés de virulence, dans une narration de rythme frénétique :

*... morts... frères morts... ô mortes retrouvées
avec la vie quand je vous perds syllabes asservies
pauvre poète, pâles pensées pourries
mon cœur...⁵*

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 169.

² Vercors, « Les mots », *op. cit.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

L'art, « le monument hautain de cet exil qui nous fait hommes, de l'univers humain »¹, ne peut ignorer à un tel moment la souffrance de celui qui en est le créateur, l'homme. De ce point de vue, il se présente comme une manifestation de résistance majeure. Cependant et en tant que production éminemment humaine, il peut tout de même être utilisé à d'autres fins, telles les purement esthétiques ; ce que Vercors semble abolir dans ce contexte de guerre². D'ailleurs et, ayant taxé d'hypocrite la peinture de l'officier allemand dans *Les mots*, sa nouvelle *L'impuissance*³ remettra aussi en question l'art, accusé à nouveau d'être source de détournement de la réalité, spécialement à un moment où l'on demande une prise de conscience, voire un engagement.

Ce dernier texte est particulièrement touchant, il met en scène le portrait de Renaud Houlade, ami du narrateur depuis l'enfance, qui a toujours lutté contre les injustices qui ont eu lieu autour de lui, sans prendre en compte les conséquences désastreuses qui pourraient le toucher directement. Pendant l'Occupation, pendant ces quatre ans que la France a passés « au fond des catacombes »⁴, il n'a pas manqué de faire la résistance et d'inventer maintes formes d'insoumission pour essayer d'apaiser son cœur tourmenté et révolté (entre autres actions, il a arboré par solidarité l'étoile jaune ou il a pensé à se porter otage volontaire). Le récit relate le moment où Renaud Houlade apprend par la bouche du narrateur le décès d'un de leurs amis dans les camps de la mort ; quelques heures après avoir lu le compte rendu préfectoral du massacre d'Oradour-sur-Glane⁵, d'une objectivité descriptive surprenante. Renaud accueille la nouvelle dans le silence, dans une ambiance de calme tendu qui laisse pourtant entrevoir la rafale furieuse qui ravage le protagoniste. Le texte participe de cette ambiance d'impasse, par une narration qui se fait lente et qui accorde au moindre détail un poids transcendantal, annonçant l'échappatoire qui se profile à l'horizon :

Les longues minutes de lourd silence qui passèrent alors, je ne les oublierai pas. Il faisait chaud, les volets étaient fermés aux trois quarts pour sauver ce qui se pouvait d'une fraîcheur mourante... Un insecte – guêpe ou bourdon – se cognait sans cesse au vasistas avec l'entêtement absurde d'une fatale incompréhension... Re-

¹ Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*, p. 279.

² Voir la section « Se confronter à la nature » (chapitre III) où nous réfléchissons plus longuement sur les différents points de vue que Vercors développe au sujet de l'art et sur la relation de celui-ci et l'homme.

³ Vercors, *L'impuissance* [1944], Paris, Albin Michel, 2015.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ « Rapport officiel du Préfet régional du Limousin, Freud-Valade, sur le massacre d'Oradour-sur-Glane du 10 juin 1944 », dans Henri Noguères. *Histoire de la Résistance - juin 1944-mai 1945*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1981, p. 130-132.

naud n'avait rien dit, pas un mot. Rencogné au fond du divan il me regardait. Me voyait-il ?¹

À l'image du bourdon, Renaud se cogne contre l'incompréhension, contre l'impuissance de voir l'injustice s'imposer et invalider tout effort de sa part. Le mensonge s'est institutionnalisé au détriment des victimes, Houlade voit son sens de la justice bafoué jour après jour et, dans la promptitude et l'immédiateté des nouvelles qui arrivent, la fureur s'avère l'expression la plus humaine face à la souffrance². Sa fureur se déchaîne ainsi dans une virulence extrême, par un coup « impétueux et baroque »³, qui l'entraîne à un acte de désespoir : le brûlage de toutes ses œuvres d'art (des livres, des tableaux, des figurines), son plus appréciable trésor. Houlade fait le procès, condamne les injustices, par la destruction de celle qui est l'une des productions les plus représentatives de l'homme, l'art. Il lance sans discernement dans le bûcher conçu pour l'occasion les ouvrages de Victor Hugo, de Marcel Proust, les Conrad et les Woolf, les Balzac ou les Stendhal ; obligeant tous ces grands noms à faire partie de l'« holocauste »⁴ que vit l'homme de ces temps.

Les phrases exclamatives, les interrogations qui ne cherchent pourtant aucune réponse, les répétitions obsédantes (« Le plus grand, le plus sinistre mensonge de ce monde sinistre ! Mensonge ! Mensonge ! Mensonge ! »⁵) s'entassent dans le texte avec la même frénésie qu'il lance les objets d'art sur le bûcher. Le presque délire langagier s'unit dans son déchaînement aux gestes de Houlade, proche de l'évanouissement et en proie aux sanglots, qui closent le récit à mode de scène tragique.

Il baissa le front, dans un mouvement de jeune taureau. [...] Il bondit en effet, écarta les bras, me barra la route. Je voulus prendre son poignet, mais il le dégagait d'un geste brusque.⁶

Encore une fois, nous voyons comment Vercors confronte l'art à son créateur, à l'homme. Pourtant, à cette occasion, il s'oppose au discours qu'il a développé dans *Le silence de la mer* ou *La marche à l'étoile* au sujet, par exemple, de la littérature française. Dans ses deux premières publications, les textes littéraires incarnent la représentation majeure de la résistance culturelle de la France face au nazisme. Textes qui, même lus et admirés par les soldats nazis, tel von Ebrennac, ne sauront jamais se plier à

¹ Vercors, *L'impuissance*, op. cit., p. 80.

² Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, op. cit., p. 162.

³ Vercors, *L'impuissance*, op. cit., p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 82.

l'assujettissement culturel (« ... Balzac, Barrès, Baudelaire, Beaumarchais, Boileau, Buffon... Chateaubriand, Corneille, Descartes, Fénelon, Flaubert... La Fontaine, France, Gautier, Hugo... »¹). Il ne s'agit pas de simples noms, ils constituent l'identité du pays, celui que le père de Vercors a atteint à pied depuis sa Hongrie natale dans la première partie de *La marche à l'étoile* (« Dumas ? Pfutt !... Ce n'est pas Dumas. C'est... c'est... LA FRANCE ! »²). Dans *L'impuissance*, ces noms et leurs productions deviennent pour Houlade les représentants d'un sinistre mensonge, utilisé comme alibi pour apaiser les consciences hypocrites, mais qui n'est que la preuve du comportement avilissant de l'homme à cette époque de guerre :

Mais regarde-les, cria-t-il, et salue-les donc, et bave-leur donc ton admiration et ta reconnaissance ! À cause de ce qu'ils te font penser de toi-même. Puisque te voici, grâce à eux, un homme si content de soi ! Si content d'être un homme ! Si content d'être une créature tellement précieuse et estimable ! Oh ! oui : remplie de sentiments poétiques et d'idées morales et d'aspirations mystiques et tout ce qui s'ensuit. [...] Et tout ça qu'est-ce que c'est ? Rien qu'une chiennerie, une chiennerie à vomir ! Ce qu'il est, l'homme ? La plus salope des créatures ! La plus vile et la plus sournoise et la plus cruelle ! [...] Et tu voudrais que je garde tout ça sur mes rayons ? Pour quoi faire ? Pour, le soir, converser élégamment avec Monsieur Stendhal, comme jadis, avec Monsieur Baudelaire, avec Messieurs Gide et Valéry, pendant qu'on rôtit tout vifs des femmes et des gosses dans une église ? Pendant qu'on massacre et qu'on assassine sur toute la surface de la terre ?³

Le statut de l'œuvre artistique reste à ce stade de la production vercorienne très ambigu, envisagée comme outil de résistance dans la fiction, comme arme pour défendre la dignité humaine, elle est de même conçue comme source de détournement de la réalité. Dans ce deuxième cas, l'œuvre artistique est envisagée comme illégitime parce qu'elle éloigne l'attention d'un présent qui demande au contraire l'engagement (*L'impuissance*) ou bien parce qu'elle fausse cette réalité volontairement (tableau de l'officier allemand de *Les mots*). Vercors, par son activité littéraire pendant la guerre, qui se concentre sur des textes théoriques et de fiction liés au conflit, milite en quelque sorte pour la première forme d'art, au service des événements d'exception comme ceux que vit l'Europe des années quarante. Avec la fin de la guerre nous verrons d'ailleurs comment Vercors envisage les rapports de l'homme et de l'art tout autrement, libérés tous les deux des contraintes politiques et sociales, la création sera même envisagée comme l'une des

¹ Vercors, *Le silence de la mer*, op. cit., p. 28.

² Vercors, *La marche à l'étoile*, op. cit., p. 125.

³ Vercors, *L'impuissance*, op. cit., p. 83-84.

actions de rébellion premières de l'homme : « L'art est la forme suprême de notre indépendance proclamée à la face de la nature. »¹

2.3. Être homme dans les camps

Les fictions que nous avons analysées jusqu'à présent révèlent comment l'installation forcée d'une nouvelle loi, la nazie, implique la mise en question du système de valeurs en cours dans le monde occidental. Le nouveau pouvoir dominant cherche à installer un autre système moral qui s'avère plus que différent, contraire, à celui qu'il essaie de remplacer. L'abolition unilatérale des accords démocratiques et l'imposition par la violence d'un nouveau code social et politique (*Les mots, La marche à l'étoile*) entraînent inévitablement des réactions de résistance (évoquées dans des récits tels *Le silence de la mer* ou *L'impuissance*). Les ouvrages vercoriens participent ainsi à la mise en évidence, ne serait-ce que symboliquement, des failles d'un ordre qui ne tient pas compte de l'homme comme être moral, mais comme simple instrument d'une idéologie arbitraire. L'être humain devient, malgré lui, le cœur d'un processus obsessif pour atteindre l'unité, d'emblée, impossible de réussir ; et c'est précisément la prise de conscience de cette impossibilité qui fait redoubler la violence auprès de lui, tel qu'Henry Rousso le fait noter dans *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain* :

La Révolution bolchévique d'un côté, le fascisme et le nazisme de l'autre, bien qu'opposés et même ennemis mortels, ont en commun, entre autres, de porter une vision de l'Histoire marquée à la fois par une révision radicale du passé et l'expression de nouveaux millénarismes qui prétendent accélérer l'avènement d'un homme nouveau par la violence extrême et l'emprise absolue sur le corps, l'espace et le temps. La plupart de ces systèmes ont été pourtant conscients, eux aussi, de leur propre précarité historique, ce qui n'a fait qu'accuser l'intensité de la violence exercée contre leurs ennemis ou contre leurs propres peuples.²

Dans ce contexte, le camp nazi apparaît comme l'endroit suprême du déchaînement de la violence, un lieu conçu sur la base des nouvelles valeurs du régime, qui y trouvent le terrain parfait pour leur application et développement. En effet, l'emprise sur le corps, l'espace et le temps à laquelle fait référence Rousso devient clé pour comprendre la conception de l'homme à l'origine des camps, qui sera exploitée jusqu'aux dernières

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 44.

² Henry Rousso, *La dernière catastrophe l'histoire. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 88.

des conséquences. Ces trois éléments auront, d'ailleurs, une place proéminente dans les textes littéraires qui, comme *Le songe*¹, cloisonnent le récit, même au niveau linguistique, au huis clos délimité par les barbelés du camp.

Le songe (1944) fait partie des récits courts que Vercors produit pendant la guerre, le seul dédié exclusivement à la mise en scène de la vie à l'intérieur des camps². Cette fiction présente par ses caractéristiques spécifiques, une synthèse très riche de comment l'homme est considéré dans ce contexte particulier, image qui aura un impact transcendantal dans l'esquisse de la définition d'être humain qu'il proposera dans son essai *La sédition humaine* (1949). Tout en gardant les distances pertinentes, propres sans doute à l'immédiateté de l'écriture d'un texte de guerre produit en 1943, dans l'urgence de l'engagement, nous saurons y retrouver aussi des échos avec des écrits théoriques qui ont pensé l'homme des camps, tout comme des liens avec les témoignages des rescapés qui ont parlé après leur libération.

Cela dit, nous bâtissons notre analyse littéraire à partir des pensées de deux figures majeures du XX^e siècle, par ce qu'elles ont d'éclairant pour l'étude et la compréhension de l'homme moderne : Michel Foucault et Emmanuel Levinas. Nous nous servirons fondamentalement du concept foucauldien de *biopolitique*³, qui explique le processus par lequel la vie est devenue un enjeu majeur de la politique à l'époque moderne :

Ce qu'on pourrait appeler le « seuil de modernité biologique » d'une société se situe au moment où l'espèce entre comme enjeu dans ses propres stratégies politiques. L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question.⁴

Foucault s'est intéressé à des exemples modernes de la biopolitique comme les prisons, les hôpitaux ou les asiles⁵, mais il ne parlera jamais de ce que Giorgio Agamben définit comme « le champ par excellence de la biopolitique moderne : la politique des grands États totalitaires du XX^e siècle »⁶. Dans son ouvrage *Homo sacer*, le philosophe italien

¹ Vercors, *Le songe* [1944], Paris, Albin Michel, 2015.

² Nous verrons plus tard que dans sa nouvelle *Les armes de la nuit* (1946) et dans son premier roman, *La puissance du jour* (1951), Vercors fait référence par le biais du témoignage de fiction à la vie des camps. Cependant, ces allusions se développent toujours dans le contexte de l'après-camp, comme moyen d'expliquer les réactions et les attitudes des rescapés.

³ Giorgio Agamben définit la biopolitique comme « l'implication croissante de la vie naturelle de l'homme dans les mécanismes et les calculs du pouvoir » (Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 129).

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188.

⁵ Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, 1993.

⁶ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 129.

vient ainsi élargir la réflexion de Foucault à l'étude des camps, compris comme des espaces d'exception qui fonctionnent sous un ordre qui leur est propre. Ces appréciations théoriques trouvent des échos dans la mise en forme du texte littéraire, que nous essaierons de relever dans le cadre concret du *Songe* de Vercors.

Dans ce contexte, il semble aussi important de prendre en considération les travaux de l'un des penseurs les plus lucides dans l'analyse de ce que lui-même a appelé la « philosophie de l'hitlérisme »¹, Emmanuel Levinas. Sa pensée sur le nazisme et, plus largement sa pensée sur l'homme, trouvent dans *Le songe* un espace de réalisation littéraire d'exception, qui met en œuvre les conditions nécessaires pour représenter l'être humain enchaîné, rivé à son corps et au temps, dans un espace physique et symbolique qui empêche son évasion, son *excedance*².

Rêver le camp, concevoir l'irrationnel

Vercors écrit *Le songe* à la suite de sa rencontre pendant l'été 1943 avec un rescapé du camp d'Oranienburg, récit qui ne verra cependant le jour qu'en 1944³. L'auteur n'a jamais dévoilé l'identité de la personne à l'origine du témoignage dont il s'est inspiré pour écrire ce texte, cependant, les informations que l'écrivain a données à son sujet, notamment dans *La bataille du silence*⁴, laissent penser qu'il s'agit de Gérard Boutelleau, fils de l'écrivain d'extrême droite Jacques Chardonne. Le jeune résistant a été effectivement interné au camp d'Oranienburg-Sachsenhausen, au nord de Berlin, d'où il a pu sortir trois mois après son arrestation, grâce aux contacts de son père avec le régime de Vichy.

La fin de la guerre étant toujours loin, Vercors exprime des réserves envers de possibles bourrages de crâne, similaires à ceux entretenus pendant la Première Guerre mondiale, dont nombreux se sont révélés faux à la fin du conflit⁵. Il s'agit à cette occa-

¹ Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, op. cit.

² Emmanuel Levinas, *De l'évasion* [1982], Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 98.

³ « Mais quand j'eus terminé, je fus pris d'anxiété : combien de mères, combien d'épouses avaient leurs fils ou leur mari dans un enfer semblable ? Et qui peut-être, qui sans doute, qui certainement, si j'en référerais à moi-même, en ignoraient encore les conditions abominables, presque toujours mortelles ? Qui vivaient d'un espoir dont, si elles me lisaient, elles ne pourraient presque rien conserver ? [...] Je tergiversai longtemps et le courage m'abandonna : je laissai *Le songe* au tiroir » (Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 1010-1011).

⁴ *Ibid.*, p. 1009.

⁵ « Si bien même que, lorsque beaucoup plus tard, après la Libération furent découvertes dans les Vosges les abominations du Struthof [...], j'écrivis encore à Bellanger, devenu directeur du *Parisien libéré* pour le mettre en garde : surtout pas de bobards, seulement des faits dûment vérifiés, sans quoi ensuite on ne croira plus rien, et les Allemands deviendront blancs comme neige ! C'était si peu des bobards, que les géhennes révélées à l'année suivante à Auschwitz et ailleurs laissaient loin derrière elles ces premières

sion, non seulement d'éviter des errements, mais aussi et surtout, avoue l'écrivain, « je voulais encore si naïvement conserver ma confiance en l'homme, que je me refusais à croire qu'un être civilisé, fût-il nazi, pouvait dépasser en cruauté sauvage les plus sauvages des peuplades primitives »¹. Cependant, la rencontre avec le jeune résistant s'avère largement suffisante pour éveiller l'esprit de révolte et de dénonciation de l'auteur :

Je fus visiblement pour lui une fenêtre ouverte par laquelle il pourrait hurler les vérités monstrueuses qui l'étouffaient. Et il me décrivit le martyr des prisonniers d'Oranienburg. Ce n'était pas un camp de lente extermination, comme Ravensbrück, Mauthausen, Auschwitz et tant d'autres dont, pas plus que moi, il ne soupçonnait l'atroce réalité. Mais les carnages d'Oranienburg étaient bien suffisants pour faire dresser les cheveux sur la tête.
De ces atrocités du moins, je ne pouvais plus douter.²

Se sentant dans l'obligation de faire connaître au monde la « Mauvaise Nouvelle »³, l'auteur a recréé dans la fiction des scènes du camp, qu'il a décidé de présenter sous forme de rêve cauchemardesque, d'après ses mots, par peur de se faire reprocher plus tard de s'être laissé emporter par l'indignation⁴. Peu de temps après la Libération, le monde connaîtra l'existence des camps de concentration et d'extermination, la description de Vercors était ainsi confirmée et même largement dépassée par la réalité⁵. Par ailleurs, l'élection du rêve ne réduit nullement la force des images véhiculées, au contraire, il a un effet déroutant car il devient le porte-parole d'une « montagne d'irrationalité et d'apparentes incohérences qui [...] [viennent] narguer notre rationalité »⁶. *Le songe* se développe dans un imaginaire spectral où le rêve impose une atmosphère à la limite de la réalité, mais qui ne s'en détache pas complètement ; le narrateur veille d'ailleurs à garder le lien avec celle-ci : « J'ai vu en songe des choses étranges,

horreurs » (*Ibid.*). Voir à ce sujet Marc Bloch, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* [1921], Paris, Éditions Allia, 1999.

¹ *Ibid.*, p. 1008.

² *Ibid.*, p. 1010. Pour plus d'information sur ce camp de concentration, visiter le site du mémorial de Sachsenhausen : <http://www.stiftung-bg.de/gums/en/index.htm>

³ Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*, p. 346.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Toutefois je n'osais pas encore reproduire tel quel, comme une certitude établie, ce témoignage épouvantable : un témoin, pour frapper l'auditeur, n'est-il pas bien souvent conduit à grossir inconsciemment les faits ? C'est pourquoi je les écrivis sous la forme d'un songe, et sous ce titre. Et j'en croyais l'ignominie insurpassable, qui paraît à présent presque élémentaire au regard de celles qui l'ont surpassée... » (Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 1010).

⁶ Roland Cahen, *op. cit.*, p. 103. Rappelons que pendant son étape de dessinateur Jean Bruller s'est déjà intéressé au monde des rêves, manifestations inconscientes qui échappent au contrôle de la raison, mais qui laissent à découvert des facettes complètement inconnues des rêveurs. Il entreprend ainsi l'examen du subconscient par le rêve dans son album *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves* (1934). Voir le sous-chapitre 1.3. « L'irrationnel ou comment apprendre l'homme par l'inconscience ».

que ni l'imagination, ni la vie inconsciente ne peuvent expliquer. Des choses qui se passaient, tandis que je les rêvais, à des milles de là »¹. Le rêve s'articule ainsi comme un espace pour le témoignage, un témoignage qui se refuse pourtant en 1943 à prendre une forme catégorique, mais qui est tout de même l'espace pour dire le camp.

Le lecteur accompagne ainsi le narrateur dans sa promenade à l'intérieur de cet espace et assiste à ce que Giorgio Agamben définit comme un état d'exception complètement institutionnalisé², propre du pays de Barbarie³. Tout comme le camp, la forme onirique est à son tour un état d'exception de la vie consciente, une communion de l'humain avec l'irrationnel, qui échappe à l'explication mais qui s'impose de toute sa force. L'origine sans explication ni raison du rêve, « en songe il n'y a pas de comment »⁴, s'avère pour Vercors le seul moyen pour pouvoir concevoir un monde qui naît aussi de cette irrationalité et qui s'organise autour d'elle. Primo Lévi faisait d'ailleurs référence à Auschwitz dans des termes très proches à Vercors, définissant la vie du camp comme un univers à part « où il n'y a pas de pourquoi »⁵. Le choix de Vercors, l'élection de cette atmosphère fantasmagorique, ne semble pas aujourd'hui anodine ; les témoignages de certains déportés, tel Jean Cayrol, ont repris et exploité le spectral comme propre à leur expérience concentrationnaire :

Nous tentions de subsister entre deux univers qui se contredisaient et se déformaient l'un l'autre : l'univers sauvage, incohérent, du Camp prenait une lumière particulière du fait que nous avions encore un pied dans le monde réel par tout le subterfuge de notre mémoire et de nos rêves [...]. En résumé, l'image du monde réel que gardait en lui le concentrationnaire se trouvait être une image suspecte, mais ennoblie, décantée, spiritualisée, qui ne pouvait que fausser son retour au monde réel [...] Nous avons par cette rupture interne entre deux univers, à vivre également *entre* deux univers sans jamais les rejoindre tout à fait, et cela nous laissait encore, et peut-être à jamais, dans une sensation de « flottement », d'état de vagabondage mental et sans racines.⁶

¹ Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 64.

² « *Le camp est l'espace qui s'ouvre lorsque l'état d'exception commence à devenir la règle. L'état d'exception, qui était essentiellement une suspension temporelle de l'ordre juridique sur la base d'une situation réelle de danger, acquiert désormais, dans le camp, une assise spatiale permanente qui, en tant que telle, demeure toutefois constamment en dehors de l'ordre normal* » (Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 182.).

³ Raymond Guérin, *Retour de Barbarie*, Bordeaux, Finitude, 2005.

⁴ Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Primo Lévi, *Si c'est un homme* [1947], Paris, Julliard, 1987, p. 34.

⁶ Jean Cayrol, *Lazare parmi nous*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1950, p. 25-27.

Au-delà de la question thématique, le texte participe directement de ce que Dominique Viart a défini comme la « poétique spectrale »¹, qui intègre la forme textuelle comme élément central de l’imaginaire spectral. L’une des pratiques poétiques que Viart décèle dans les récits de cette catégorie concerne le brouillage de la fonction déictique, par la perturbation des marquages spatio-temporels, mais aussi des déictiques personnels. Le brouillage de la fonction déictique trouve sa première réalisation par des narrateurs « incertains », à voix « erratiques »². En effet, la construction narrative d’une réalité de nature onirique suppose la mise en place d’une structure d’énonciation complexe, spécialement au niveau de l’identification. Nous partirons du travail qu’Anny Dayan Rosenman a réalisé à ce sujet dans « Vercors et le statut des juifs sous l’Occupation : une révolte militante »³, dont les appréciations s’avèrent fondamentales pour comprendre l’architecture énonciative du récit.

Le texte se diviserait ainsi en trois instances de parole, assurées par le même narrateur, mais dont le point de vue diverge selon les identifications mises en place dans le récit. La première instance apparaît au début de la nouvelle et se situe en dehors du rêve. Elle place l’écrivain comme narrateur-médiateur entre le groupe persécuté et le reste de la population, à laquelle il s’adresse⁴. Son discours d’interlocution directe (« vous ») ne vise point l’obtention de réponses, de là l’emploi de questions rhétoriques⁵, mais l’interpellation de la conscience sociale. Le narrateur blâme l’attitude des Français face à des injustices subies par des peuples persécutés qui, souffrant loin de l’Hexagone (les populations chinoises massacrées par les Nippons), partageant une même frontière (coup d’état fasciste en Espagne) ou subissant « l’emprisonnement, la déportation ou la mort »⁶ dans le territoire français, sont tous traités avec le mépris de l’indifférence. Il n’hésite pas à accuser ceux qui, tout en faisant des efforts pour exprimer leur révolte, se sentent « enfermés[s] dans [leur] peau comme dans un wagon plombé »⁷ ; la métaphore de la peau comme prison, comme enfermement, semble déjà an-

¹ Dominique Viart, « Vers une poétique “spectrale” de l’Histoire », dans Jutta Emma Fortin, Jean-Bernard Vray, (éds.). *L’imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37-51.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Anny Dayan-Rosenman, « Vercors et le statut des Juifs sous l’Occupation : une révolte militante », *Les Temps Modernes*, n° 604, 1999, p. 131-151.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ « Est-ce que cela ne vous tourmentait pas, de ne pouvoir leur donner plus qu’une pensée – était-ce même une pensée ? Était-ce plus qu’une imagination vague ? » (Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 63).

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

noncer l'importance que le corps prendra par la suite dans le texte, devenant l'axe central de la conception de l'homme des camps.

La deuxième et la troisième instances de parole se développent dans l'univers onirique, ce qui permet au narrateur de se placer automatiquement dans l'espace non nommé du camp. Déplacement dans l'espace, changement de dimension, il existe de même l'entrée dans une nouvelle réalité temporelle. Le rêve crée ainsi un contexte qui permet d'opérer ce que Rosenman a appelé l'« identification hallucinée du narrateur », d'abord avec un témoin direct des camps puis, à travers la prise de conscience du corps maltraité, avec une victime :

Maintenant j'étais un de ces hommes. Je ne le suis pas devenu : je l'étais. Depuis toujours. Je n'étais plus ce spectateur qui tantôt les regardait avec une pitié pétrifiée. Je ne l'avais jamais été. J'étais seulement un de ces hommes-là. Je traînais ma charge, comme eux, et mon corps en ruine, comme eux. Je n'avais pas d'autres souvenirs que ma fatigue et ma douleur.¹

L'identification « témoigne d'un trouble de la narration présent chez presque tous les écrivains qui, sans être eux-mêmes des rescapés, ont ressenti la nécessité de témoigner et ont choisi la forme testimoniale »². Ce trouble se manifeste par l'intégration que fait le narrateur de toutes les pénuries perçues chez les internés, racontées comme étrangères, mais qui s'avèrent être les siennes à la fin du récit. Par la reconnaissance de son statut de victime, cette instance de parole concède un autre statut au reste de la fiction, qui devient à ce moment-là du vécu, de l'expérience personnelle, celle de la mémoire collective de tout un groupe, réduit à son corps.

(Sur) vivre : espace et temps dans le camp

Dans un deuxième temps et en ce qui concerne les repères de lieu, Vercors décrit dans *Le songe* un espace non nommé, point de toponyme ou de désignation concrète du lieu où se déroule l'action³. Le lecteur saura pourtant retrouver dans le récit tout un ensemble de descriptions allusives à des éléments propres de l'imaginaire du camp, désormais connus par ce qu'il est resté de ces structures mais, spécialement, par ce qu'elles ont représenté pour les survivants de la première génération qui ont témoigné sur leur passage (Primo Levi, Robert Antelme ou Imre Kertesz, entre autres). Les ba-

¹ *Ibid.*, p. 72.

² Anny Dayan-Rosenman, *op. cit.*, p. 150.

³ « Ce qui rapproche une nouvelle comme *Le songe*, d'œuvres comme *Le Verger* d'Olivier Chateaubriand ou de la description de l'île dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, ou encore de *Badenheim 1939* d'Aharon Appelfeld » (Anny Dayan-Rosenman, *op. cit.*, p. 144.)

raques et leur parfaite organisation géométrique, la constante allusion à la terre boueuse qui empêche tant la marche que le travail, ou l'image des longues files d'attente des prisonniers, devenus de véritables éléments du décor, sont des images qui se réactualisent constamment dans les discours de ceux qui en ont parlé et dont *Le songe* se fait écho en 1943. Le parcours circulaire que le personnage emprunte constamment et duquel il ne semble pas pouvoir sortir malgré ses efforts, provoque la déréalisation de l'espace¹. L'entourage s'impose au narrateur mais semble se décomposer en même temps, devenir immatériel, par la répétition constante des mêmes endroits, des mêmes internés.

La promenade infinie du personnage-narrateur se fait dans un huis clos envahi par un ciel bas et un brouillard pesant, qui ne laissent en se levant que l'image nue du camp, au-delà duquel, le paysage n'incite pas non plus à l'échappatoire, ne serait-ce que visuelle². D'ailleurs, le camp s'impose brutalement au narrateur par les sens, comme une agression : il le voit, l'entend, le sent³. L'assaut sensoriel est immédiat, dès son entrée, les informations qui l'agressent lui font comprendre qu'il ne s'agit pas de l'histoire d'un seul homme, mais de toute une communauté :

Il flottait une odeur étrange, qui n'était pas celle de l'humus ou de la corruption, une odeur composite qui fleurait le pus et la sueur. Elle m'écoeura et m'angoissait. Je marchais avec peine et commençais à retrouver mes propres traces. Je tentais [...] de suivre une direction droite. Mais toujours je retrouvais mes traces, de plus en plus pressées. Bientôt je piétinai une boue noire et glacée où les traces s'entremêlaient comme si des milliers d'hommes les eussent faites.⁴

Cependant, de toutes les allusions descriptives, le lecteur actuel, qui connaît le contexte de production du texte et son origine, ne pourrait pas passer à côté de celle que nous considérons comme l'image la plus puissante du récit par ce qu'elle représente. Vercors n'a jamais parlé du contenu spécifique du témoignage à l'origine du *Songe*, impossible de savoir aujourd'hui si cette évocation plus qu'évidente de la présence d'un crématorium dans le camp, il l'a tirée de l'expérience du rescapé qui lui a parlé ou si l'écrivain connaissait cette réalité par d'autres biais. Quoi qu'il en soit, la description de ce huis

¹ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 48.

² « Le brouillard s'était levé. J'apercevais maintenant la campagne autour de moi, si l'on peut nommer cela une campagne : un cirque à peine vallonné [...]. Cette terre noire, boueuse et émietée, partout. Pas un arbre. Pas un lambeau de verdure où l'œil se repose. Le ciel noir comme la terre » (Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 68).

³ Annette Becker, « Exterminations. Le corps et les camps », dans Jean-Jacques Courtine, Antoine de Baecque, Frédéric Keck, Jean-Jacques Courtine, Stéphane Audoin-Rouzeau, Yves Michaud, (éds.). *Les mutations du regard : le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 324.

⁴ Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 65.

clos, les conditions de vie qu'on y impose font vite comprendre aux internés qu'il s'agit d'un endroit organisé pour soumettre l'homme et le conduire à la mort :

Je me rappelle un groupe, à quelque distance des baraques, une centaine d'hommes à demi visibles dans la fumée que le vent chassait par lambeaux. Ils étaient en ligne [...]. Je les dépassai. En vient-il ainsi toujours, me demandai-je, toujours d'autres ? Et où les met-on ? Et soudain je me rappelai le mort, et les autres [...], et alors un flot de fumée s'abattit sur moi, et me prit à la gorge, et je respirai une odeur si atroce que mon corps se couvrit de chair de poule, une odeur de soufre un peu, mais une autre aussi, une odeur abominable d'os calcinés et de charogne. Et je regardai avec épouvante la construction grisâtre et sa cheminée fantomatique dans ses falbalas de fumée, et je compris dans un frisson terrifié leur signification sinistre.¹

Par ailleurs, *Le songe* met en place la poétique spectrale propre au rêve par la perturbation temporelle de la narration. Le récit s'ouvre d'avance sur l'intemporel, sur un souvenir incertain, envahi d'imprécisions, de confusions. Il débute par l'expression temporelle « une de ces nuits », repère flou mais qui inscrit le reste du souvenir dans une dynamique quotidienne de répétition ; il a raconté cette nuit comme il aurait pu raconter n'importe quelle autre nuit dans le camp. Il s'agit d'une réalité qui revient de façon monotone et qui s'accorde avec la vie du camp, rythmée par des tâches et des activités qui se renouvellent à l'infini. Malgré la réitération quotidienne, l'énonciation est prise par l'imprécision, le doute, et elle en rend compte par des formes verbales qui modulent l'indétermination (« il me semblait », « je crois », « je me souvenais mal »).

Cet effet d'intemporalité est de même renforcé par le fait qu'il s'agit du souvenir d'un rêve, qui demeure insensible au temps, pour reprendre les propos de Freud². Le passé s'actualise ainsi dans le présent du rêve, qui se libère de l'emprise temporelle pour se placer dans l'infini. Nous pourrions même dire qu'il recrée une temporalité propre à l'expérience qu'il évoque. En premier lieu il existe une temporalité circulaire, répétitive, tout comme la promenade du narrateur : il croise constamment des hommes, dont la souffrance et les pénuries physiques se réitérent ; visages différents, mais qui vivent tous la même expérience collective, subissant tous les mêmes situations (« Pas d'autres

¹ *Ibid.*, p. 70-71. Bien que le camp d'Oranienburg Sachsenhausen soit officiellement classé comme camp de concentration, aujourd'hui on connaît l'existence d'un crématorium dans le camp : « Le premier crématorium du site se trouvait dans la cour industrielle près de la "tour C" et près du mur du camp, il a été utilisé jusqu'à l'achèvement de la "station Z" au printemps 1942. Le crématorium était situé près de la morgue et une porte dans le mur permettait un accès direct. En raison du grand nombre de prisonniers tués, les prisonniers travaillant dans le crématorium devaient travailler par roulement jusqu'à ce qu'il soit démolé et remplacé par les quatre fours de la "station Z" [Traduction propre du texte en anglais] » (« Memorial and Museum Sachsenhausen ». Consulté le 18 mai 2018. URL : <https://www.sachsenhausen-sbg.de/>).

² Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1933], Paris, Gallimard, 1984, p. 103.

souvenirs que ceux qui s'étaient inscrits, jour après jour, que ceux qui s'inscrivaient d'heure en heure dans ma chair »¹). En deuxième lieu, le temps est inévitablement lié à la tyrannie du corps maltraité : « le temps se vit au camp dans la souffrance d'un corps réel devenu temporel : le temps de mourir »². Le temps se vit dans le camp comme une attente éternelle, qui s'impose physiquement par la dégradation du corps, mais aussi par l'organisation effective des formes habituelles de l'attente :

Depuis quand étaient-ils là ? Il y avait des trous dans leurs rangs, certains étaient tombés, on les laissait où ils étaient tombés. [...] J'ai croisé encore les hommes en ligne, mais beaucoup plus tard, après bien des heures. La lumière du jour a changé et s'assombrit.³

Vercors, au contraire des survivants qui ont raconté leurs expériences des camps, n'associe pas explicitement la dégradation du corps à la mort. Il ne le fera pas, du moins dans les termes de Jorge Semprún qui, au sujet des ceux qui venaient d'arriver à Buchenwald, disait « un vivant, je veux dire : un futur cadavre »⁴. Pourtant, la présentation que Vercors fait des séquelles corporelles des internés ne fait pas l'ombre d'un doute sur leur avenir :

Il y avait des hommes moins épuisés. Ceux-là avaient encore un regard. Était-ce plus supportable ? On n'y lisait que la détresse et la peur. On ne voyait pas encore leurs os sur la peau, mais celle-ci prenait déjà un aspect fripé, granuleux et blême, qui annonçait la déchéance en marche. On devinait les boursoufflures qui bientôt seraient de l'œdème, des rougeurs qui bientôt seraient des ulcères, des lividités qui bientôt se gonfleraient de pus. Je ne sais pas si ce n'était pas encore plus poignant de les voir à peu près sains et de savoir ce qu'ils deviendraient.⁵

Être un corps

Temps et corps ne se conçoivent à l'intérieur du camp que comme une seule dimension. Pour mieux comprendre cette synergie, nous nous tournerons vers l'ouvrage *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* (1934), d'Emmanuel Levinas. Le penseur se livre dans ce court essai à l'interprétation phénoménologique et critique du national-socialisme allemand, des réflexions qui, par leur pertinence, nous permettent de mieux comprendre aujourd'hui les sources, philosophiques et idéologiques, de la con-

¹ Vercors, *Le songe*, op. cit., p. 72.

² Annette Becker, op. cit., p. 331.

³ Vercors, *Le songe*, op. cit., p. 70-71.

⁴ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 53.

⁵ Vercors, *Le songe*, op. cit., p. 69.

ception de l'homme de l'hitlérisme¹. Pour l'analyse que nous proposons sur *Le songe*, nous pourrions partir du constat de Levinas :

La nouveauté de l'hitlérisme, son originalité – et aussi le lieu où il importe de faire porter l'offensive pour mieux l'éradiquer –, est un nouveau rapport d'inhérence au monde qui s'est constitué à travers le primat accordé à l'expérience du corps. [...] Le privilège accordé à l'expérience du corps est l'*enchaînement* qui détermine totalement un mode d'exister spécifique, à savoir l'*être-rivé*. Et c'est au regard de cette structure la plus profonde, bien en amont des superstructures idéologiques ou des élaborations doctrinales, qu'il convient de juger l'hitlérisme, d'en dire le caractère « effroyablement dangereux ».²

Les concepts d'« enchaînement » et d'« être-rivé » se placent au cœur de la conception hitlérienne de l'homme, qui fait des dimensions du corps et du temps une seule. L'enchaînement devient l'ontologie de cette nouvelle vision, conséquence inévitable et primat même du corps biologique. Le passé, qui jette son emprise sur le présent, est réduit à l'hérédité de telle manière qu'accepter l'enchaînement, communier avec l'hérédité, revient à retrouver son identité, son authenticité³. Le processus n'est plus de prendre distance de soi, mais de se coller au moi, « le moi est soi-même »⁴ :

L'essence de l'homme n'est plus dans la liberté [...]. Être véritablement soi-même, ce n'est pas reprendre son vol au-dessus des contingences, toujours étrangères à la liberté du Moi ; c'est au contraire prendre conscience de l'enchaînement originel inéluctable, unique à notre corps ; c'est surtout accepter cet enchaînement.⁵

L'homme ne pouvant plus échapper à soi-même, devient un *être-rivé* dans les mots de Levinas, un être qui a pourtant besoin de sortir de lui, de s'évader, d'accéder à l'*excedance*. La particularité du nazisme et, de là sa cruauté, est qu'il abolit la possibilité de sortir de l'être, ramenant l'homme continuellement à son corps biologique. Miguel Abensour exprime à ce sujet une nuance qui nous semble capitale pour essayer de comprendre la politique des camps. En effet, si le système hitlérien met en place une structure pour empêcher l'évasion c'est parce qu'il s'identifie avec fierté, non pas avec l'*être-rivé* proprement dit, mais avec un *être-rivé au second degré* : « Le peuple allemand sous l'emprise du national-socialisme est au-delà de la honte, car, instauré dans sa suffisance, l'illusion de sa suffisance, il est inaccessible au besoin d'évasion »⁶.

¹ Miguel Abensour a écrit au sujet de ce texte son célèbre essai *Le Mal élémental*, où il met en relation les premières considérations de Levinas avec les réflexions postérieures que le penseur développe dans son œuvre. (Miguel Abensour, « Le Mal élémental », dans Emmanuel Levinas. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Rivages, 1997, p. 27-103).

² *Ibid.*, p. 38-39.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, *op. cit.*, p. 98.

⁵ Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Miguel Abensour, *op. cit.*, p. 83.

Dans cette logique, les camps nazis pourraient s'envisager comme l'application politique de cette philosophie de l'hitlérisme : l'homme y est réduit à son corps et tout s'organise pour lui faire sentir son enchaînement et lui faire comprendre l'impossibilité de s'en évader si ce n'est pas par la mort. Brutaliser le corps devient pour le régime le moyen de brutaliser l'identité de l'homme, la liberté de l'esprit :

Ce sentiment d'identité entre le moi et le corps [...] ne permettra donc jamais à ceux qui voudront en partir de retrouver au fond de cette unité la dualité d'un esprit libre se débattant contre le corps auquel il aurait été enchaîné. Pour eux, c'est au contraire, dans cet enchaînement au corps que consiste toute essence de l'esprit. Le séparer des formes concrètes où il s'est d'ores et déjà engagé, c'est trahir l'originalité du sentiment même dont il convient de partir.¹

Cette abolition de la dualité s'exprime par la violence extrême sur les corps, par la douleur pour faire comprendre à l'interné l'inévitable « échec de la révolte de l'esprit, l'enfermement inéluctable »². *Le songe* de Vercors est dans ce sens un récit « à même la peau »³, un récit qui s'articule autour des hommes, devenus des corps, réduits au purement physique, sensoriel, qui voient même altérées leurs fonctions humaines par les violences exercées contre leur chair, contre leur âme⁴.

La première scène du rêve est celle du personnage-narrateur qui tourne péniblement dans un espace éternellement circulaire, où il se rend compte soudainement qu'il n'est pas seul, mais qu'il y a devant lui « une forme fuyante [...] un peu dansante et dégingandée, grisâtre et silencieuse ». Présence imprécise, même immatérielle, il arrive finalement à constater qu'il s'agit du « corps d'un homme, affreusement maigre »⁵. Celle-ci n'est que la première appréciation d'une narration qui se limitera presque exclusivement à décrire chacun des détails de ces corps, qui frôlent la décomposition, et qui font l'objet d'une scrupuleuse observation, se traduisant sur le plan textuel par de longues descriptions physiques.

Des gros plans, à la manière du dessinateur que fut Vercors, se construisent et se concentrent spécialement sur le visage des internés, dont les détails ne manquent pas de surprendre le lecteur. Annette Becker remarque, d'ailleurs, que dans les témoignages des survivants il existe un intérêt spécial et une insistance sur la description du regard et du visage en général, car les « deux caractéristiques premières de l'être humain, sa fron-

¹ Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, *op. cit.*, p. 18.

² Miguel Abensour, *op. cit.*, p. 66.

³ Imre Kertész, « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente. Entretien d'Imre Kertész avec Gerhard Moser », dans Catherine Coquio, (éd.). *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 87.

⁴ Annette Becker, *op. cit.*, p. 323.

⁵ Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 65.

tière, ce qui le différencie de l'animal, sont les premières à craquer »¹. Les yeux, le regard reviennent en effet presque de manière obsédante dans le discours du narrateur du *Songe* : « Les yeux ressortaient au point qu'on s'attendait à ce qu'ils roulissent, comme des billes, et le blanc était tout griffé »² ou encore, « le visage semblait avoir subi une catastrophe inexplicable. Les yeux ne laissaient voir qu'une pupille fiévreuse, noyée dans une conjonctive rouge comme une plaie »³. Le vieillissement accéléré de la peau « brouillée comme un lait qui tourne, de la cire souillée de terre, excoriée de dartres, de gerçures, de bourgeons »⁴, empêche même de déceler l'âge de ceux qu'il croise, devenus tous une masse uniforme enchaînée à un corps qui les dégrade.

Par ailleurs, la nudité, la vision directe du corps souffrant, prive l'interné de toute intimité. Celle-ci acquiert de même une valeur symbolique, il s'agit de la « nudité de notre être total dans toute sa plénitude et solidité »⁵, qui va au-delà du purement physique pour atteindre le moral. David Rousset évoquait ce sentiment dans *L'univers concentrationnaire* : « Tout un peuple nu, intérieurement nu, dévêtu de toute culture, de toute civilisation »⁶. L'homme dans *Le songe* est exposé aux autres et sent comme propres leurs corps « tordus », « déchirés », « frisés », « sanguinolents » et maints autres adjectifs qui finissent par faire tourner les images du songe en cauchemar :

Je vis un torse à moitié nu, sous des haillons, les côtes se soulevaient et s'abaissaient comme un soufflet, et sous l'estomac qui semblait s'être résorbé tant il était creux, l'effort gonflait l'abdomen, que l'on voyait rouler sous l'étoffe, à chaque pas, des molles grosseurs inquiétantes.⁷

L'*excedance* de Levinas semble trouver la seule possibilité de réalisation dans la mort, la seule issue de l'être-rivé qui puisse être envisagée dans un contexte pareil, le narrateur ne manque pas d'ailleurs de remarquer la libération que celle-ci suppose quand elle arrive et dont le corps rend compte, encore une fois :

On l'emporte sur une civière. Un drap recouvre entièrement son corps raidi. Pourtant je vois, sous le linceul, son visage blafard, son visage qui sourit. Mais, ah ! Ce n'est plus désormais le même sourire. [...] Ce sourire-là est heureux, et je sais que c'est à moi qu'il est destiné, comme un signe fraternel, comme un message d'espérance.⁸

¹ Annette Becker, *op. cit.*, p. 334.

² Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, *op. cit.*, p. 113.

⁶ David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946, p. 13.

⁷ Vercors, *Le songe*, *op. cit.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

Anxieux de retrouver la mort il se dit, tout comme les autres hommes qu'il a croisés, incapable de se coucher et mourir, de fléchir devant la violence. Cependant, cette volonté n'est nullement attribuée à une attitude humaine quelconque, mais à une sorte de fureur animale qui fait l'homme se rebeller constamment :

Car l'homme n'est pas seul dans sa peau, il y loge une bête qui veut vivre, et j'avais depuis longtemps appris que, si j'eusse accepté avec bonheur que la trique des hommes noirs me tuât sur place, la bête, elle, se relèverait sous les coups. [...] Je le savais et cela rendait mon atroce fatigue et mon atroce désir encore plus atroces et cruels.¹

En 1943, Vercors esquisse déjà par des passages comme celui-ci, celle qui sera la grande question qu'il s'est posée à l'issue de la guerre et à la découverte des camps nazis : est-ce possible pour l'homme d'être réduit au statut d'animal ayant vécu une expérience pareille ? Est-ce possible de perdre toute humanité ? Il est très tôt pour voir dans ce texte, issu de l'immédiateté de la dénonce, une interrogation de la sorte. Vercors concède d'ailleurs à son personnage principal des moyens d'*excedance*, qui affirment l'existence de l'homme au-delà du corps par le rêve, la capacité de cogiter, de penser, de sentir l'ailleurs, le dehors du camp².

Cette nouvelle se trouve cependant à l'origine d'un long processus de réflexion théorique, mais aussi fictionnelle, dont les interrogations et doutes au sujet des conséquences de l'expérience nazie seront explicitement posés dans *Les armes de la nuit*³. Cette nouvelle, qui se développe dans le contexte de l'après-camp, mettra sur la table la nécessité de penser aux répercussions d'une expérience pareille, non seulement pour ceux qui l'ont vécue (que ce soit en tant que victimes ou en tant que bourreaux), mais aussi pour l'homme en général. Les questions verbalisées, ce ne sera pourtant pas évident de trouver des réponses dans l'immédiat.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 73.

³ Vercors, *Les armes de la nuit* [1946], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

2.4. La découverte de la qualité d'homme : *Les armes de la nuit*¹

Les armes de la nuit est publié en 1946, juste un an après la libération de la France. Bien que la guerre soit finie, la production littéraire vercorienne reste, comme nous l'avons signalé auparavant, en forte relation avec le conflit ou, plutôt, avec les conséquences qui s'en dégagent. Proche de la réalité sociale, le récit met en scène le retour à sa maison d'un ancien résistant, Pierre Cange, après son passage par Buchenwald et par le camp d'extermination de Hochswörth², et la difficile adaptation à sa vie d'avant-guerre. Malgré son caractère d'actualité, nous ne pourrions pas dire qu'il s'agit d'un texte de circonstance ; la réflexion de l'après-camp permet à l'écrivain de franchir un cap dans sa pensée, de mesurer par la fiction les répercussions qu'un phénomène comme le nazisme a laissées au cœur même de l'humanité. Il permet de même à Vercors de se mettre, pour la première fois, face à l'une des notions fondamentales de sa pensée sur l'homme : la « qualité humaine ». En ce sens, *Les armes de la nuit* constitue un texte d'ouverture vers une pensée humaniste qui émerge de la crise et qui demande à trouver des réponses pour se refaire après l'expérience des camps.

L'histoire de Pierre Cange se bâtit sur une chaîne de témoignages de fiction qui prêtent voix, d'une part, à ceux qui sont là à l'arrivée du survivant et, de l'autre, au survivant lui-même. La forme choisie par Vercors pour mettre en récit sa nouvelle, le témoignage, s'accorde avec l'une des grandes préoccupations de l'écrivain pendant les mois qui ont suivi la libération des camps et le retour des survivants : la lutte contre l'oubli. La fiction qu'il a construite n'est que le résultat des efforts de l'auteur pour léguer le constat de ce qui s'est passé, pour l'inscrire dans l'histoire littéraire, et ainsi éviter l'amnésie ou, simplement, l'omission³. Certains de ses écrits de l'époque laissent pourtant entrevoir son pessimisme envers le pouvoir ravageur du temps, ce qui ne l'empêche pas de continuer sa lutte par l'écriture :

¹ Cette section est le résultat des réflexions soulevées suite à la communication que j'ai eu l'opportunité de présenter lors de la journée d'études *Vercors d'ailleurs : paroles sur les « étranges étrangers »*, le 14 novembre 2017, à l'Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, France [à paraître, Clermont-Ferrand, PUBP, 2020].

² Le nom du camp, dont les caractéristiques décrites nous font penser à un camp d'extermination, est inventé par l'auteur.

³ Après la Libération et le dévoilement de l'identité de Vercors, l'écrivain devient une véritable célébrité. Il intègre plusieurs associations culturelles comme l'Alliance Française, il devient membre des Combattants de la paix et il assume la présidence du Centre National des Écrivains. Il continue son engagement personnel avec de nombreux voyages et d'interventions publiques. Lors de ses déplacements, il défend la France et son combat de résistance face aux critiques de certaines puissances qui accusent l'Hexagone de s'être soumis au nazisme sans avoir lutté. (Christian de Bartillat, *op. cit.*, p. 101-102.).

Les traces s'effacent dans le sable, parce que le sable les recouvre. Ces écrits s'effaceront à mesure que vont s'éloigner les événements et les jours qui les ont fait naître, – effacés par l'oubli qui recouvre tout, l'oubli rongeur, l'oubli inhumain, l'oubli enfin contre lequel ces pages s'élèvent, dans un effort un peu pathétique puisqu'il se sait d'avance voué à l'échec.¹

Dire le camp, dire l'homme

L'auteur des *Armes de la nuit* n'ayant vécu ni la déportation ni l'internement, le sujet central de sa nouvelle et le genre choisi pour en rendre compte, le témoignage de fiction, constituent des choix controversés en 1946 : sa production s'oppose aux vrais témoignages des déportés.

Est connue de tous la volonté d'un grand nombre de témoins de passer sous silence leur expérience des camps jusqu'à bien des années après la Libération², mais ce sont beaucoup les survivants qui, sous différentes formes, ont décidé de parler dès leur retour³. Robert Antelme dans l'avant-propos de son *Espèce humaine* avoue le désir frénétique qu'il sentait de dire son vécu à son retour, mais il reconnaissait de même la difficulté à mettre en parole l'« inimaginable »⁴. D'autres écrivains, tel Primo Lévi, déplorent le manque d'intérêt pour ces témoignages à la sortie de la guerre ; son ouvrage tout comme celui d'Antelme en ont été victimes : « en cette dure période d'après-guerre les gens ne tenaient pas beaucoup à revivre les années douloureuses qui venaient de s'achever »⁵. Toutefois, l'existence des discours issus de l'expérience concentrationnaire, sous forme littéraire ou pas, a augmenté la polémique concernant les « faux » témoignages littéraires et leur légitimité. La controverse a été particulièrement intense dans les années qui ont suivi la guerre. Nombreuses sont les voix qui se sont levées

¹ Vercors, *Le sable du temps*, op. cit., p. 77.

² Annette Wieviorka signale le procès Eichmann au début des années soixante comme un véritable tournant dans le travail de mémoire sur le génocide, qui viendra se concrétiser à la fin des années soixante-dix par ce qu'elle a nommé « l'ère du témoin », grâce à la collecte systématique de témoignages audiovisuels (Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* [1998], Paris, Hachette Littératures, 2002).

³ Voir Annette Wieviorka, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992. Nous y trouvons, parmi d'autres exemples, un entretien avec Simone Veil en juin 1990 : « On entend dire que les déportés ont voulu oublier et ont préféré se taire. C'est vrai sans doute pour quelques-uns, mais inexact pour la plupart d'entre eux. Si je prends mon cas, j'ai toujours été disposée à en parler, à témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre. Ce que nous disions était trop dur, pouvait paraître cynique » (p. 170).

⁴ « Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience [...]. À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable » (Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.).

⁵ Primo Lévi, op. cit., p. 275.

contre le prétendu pouvoir « apaisant » de la fiction, face à la vérité transmise par les témoignages issus de l'expérience vécue à la première personne, polémique qui n'est pas d'ailleurs aujourd'hui tout à fait close¹. Jean Cayrol, dénonçait en 1953 dans son article « Témoignage et littérature » la dimension folklorique de ces récits, les accusant de faire appel à la « larme publique »² pour que la « Tragédie inhumaine devienne la Comédie humaine »³ :

L'expérience concentrationnaire est une expérience *intransmissible, solitaire, instable* ; elle se vit ou elle se meurt ; elle ne peut être la trame achevée d'un roman, avec des arrangements d'écriture et une pensée simplement consciencieuse. On ne s'en souvient pas comme d'une promenade au Pic du Midi, mais elle imprègne subtilement l'existence et le destin de celui qui l'a supportée et la rend, si je peux dire, « autre ». Comprenez alors la lutte intérieure et pathétique qui peut se passer dans l'âme d'un concentrationnaire et qui est bien loin de la reconstitution froide et minutieuse par un écrivain d'un monde qui échappe à l'entendement humain et aux dons intellectuels.⁴

En dehors de ces débats, la nouvelle de Vercors doit se comprendre dans l'ensemble des textes d'engagement de l'écrivain qui, au même titre qu'il l'avait fait avec *Le songe*, essaie de faire connaître à la société française la réalité des camps et, spécialement, la vie d'après-guerre de ceux qui en ont souffert directement ou indirectement. Cependant, cette fois-ci, le texte est produit depuis la certitude et la connaissance des faits rapportés par les rescapés et découverts à la Libération, de là l'emploi de la forme testimoniale pour en rendre compte. Nous y trouvons de même une volonté de regard vers l'avenir, vers la nécessité de concevoir l'après-camp comme nœud des questionnements sur l'homme.

Il serait une erreur de penser qu'un auteur comme Vercors aurait essayé par sa nouvelle de se substituer aux témoignages des rescapés. Sa construction narrative em-

¹ « Le discours critique sur la Shoah en général, et sur la valeur de la littérature de l'Holocauste en particulier, a changé et évolué – façonné et remodelé par des rencontres successives avec l'écriture de l'Holocauste, par la publication de nouveaux matériaux et de genres et modalités littéraires novateurs, par des changements dans la critique littéraire et la théorie en général, et par des conversations continues entre philosophes, historiens et critiques littéraires. Malgré ces changements, les lecteurs continuent de débattre – souvent avec véhémence – de l'importance de la littérature imaginative dans la réflexion sur l'Holocauste, de la nécessité d'écrire, de lire et de considérer sérieusement les représentations littéraires de la Shoah.

Trois questions fondamentales sous-tendent les préoccupations critiques concernant la littérature sur l'Holocauste. (1) Faut-il lire (écrire) une littérature imaginative, plutôt qu'une histoire "directe", sur l'inimaginable, l'univers concentrationnaire ? (2) Si oui, comment évaluer et comprendre cette littérature ? (3) Existe-t-il un mode littéraire mieux adapté pour représenter ce que l'on a si souvent qualifié de non représentatif ? [Traduction propre du texte en anglais] » (Sara Horowitz, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 15-16).

² Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, n° 201, avril 1953, p. 575.

³ *Ibid.*, p. 576.

⁴ *Ibid.*

pêche d'établir une identification quelconque entre auteur et survivant, se posant d'ailleurs dès le début comme témoin d'un témoin de la déportation, Pierre Cange. De plus, celui-ci représente à son tour dans la fiction le « témoignage virtuellement collectif témoignant du témoignage premier par sa propre quête d'un mode d'énonciation humain »¹. Même si Vercors a pu s'inspirer des propos d'un vrai témoin, tel qu'il l'a avoué dans la suite qu'il donne aux *Armes de la nuit* en 1951 (« je lui expliquais comme je pus que Pierre Cange existait bel et bien, malgré naturellement certaines transpositions que la nécessité d'être discret... »²), cette explication *a posteriori* n'enlèverait pas le caractère en quelque sorte universel de Pierre. Par ailleurs, le récit montre, par le témoignage de fiction du rescapé, tout ce qu'un témoin indirect mais attentif comme Vercors pouvait alors savoir des déportations et du génocide, fondamentalement par ce que les victimes rencontrées ont osé lui dire ou lui écrire sur la vie des camps, sur les exterminations en masse, sur la violence...

Vercors lie ainsi son histoire à celle de 1945 : la réception des survivants. Cependant, le centre d'attention de la nouvelle se partage entre ceux qui arrivent et ceux qui les attendent. La mise en récit de l'expérience des rescapés se mêle indistinctement aux témoignages de ceux qui les accueillent à leur retour des camps. Bien que toujours dans le domaine de la fiction, Vercors, par son écoute attentive et par son approche personnelle des victimes et de leurs familles, arrive à insuffler à son récit une véracité bouleversante. Témoin des témoins, se portant à son tour témoin des retrouvailles, il peut imaginer la difficulté de ces rencontres où dominant malaise et souffrance. C'est probablement pour cette raison que la fiction se concentre plutôt sur cet aspect-ci : se confronter à l'étrangeté de ceux qu'on croyait connaître ; une expérience où le traumatisme s'est accru pour les déportés et s'est en quelque sorte transmis à leurs proches par l'incompréhension et les non-dits³.

À ce sujet, Jean Cayrol dénonce en 1953 l'inexistence de productions sur l'après-camp, au détriment de ce qu'il a appelé la « bonne intrigue concentrationnaire »⁴

¹ Catherine Coquio, « Parler au camp, parler des camps. Hurbinek à Babel », dans *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 613.

² Vercors, *La puissance du jour*, 1951, Paris, Michel, 2002, p. 382.

³ Certains rescapés tel Jorge Semprún se sont emparés du silence à la sortie du camp, l'absence de mots étant pendant des années nécessaire, voire vitale : « J'ai été obligé de me taire pendant quelque temps, quinze ans, pour survivre » (Jorge Semprún et Élie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 2001, p. 17).

⁴ « Il y avait un autre sujet moins spectaculaire, c'était de rechercher ce qu'avaient pu devenir les témoins de cette orgie du sang, leur comportement dans un monde ordinaire, quotidien, comment on pouvait les sauver, les ramener à n'être qu'eux-mêmes et non les survivants effrayés d'une agonie sans fin » (Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 577.).

des auteurs épargnés par la déportation. Vercors, malgré sa condition de témoin indirect, a avancé une réponse en 1946 à la demande de Cayrol, dans *Les armes de la nuit*. Avec ce récit, l'écrivain a aussi répondu à la nécessité sociale de gérer le retour des survivants, ce qui commençait par comprendre véritablement leur état d'esprit, non exempt de contradictions et de problèmes. Antelme faisait allusion aux difficultés d'un accueil qui s'est avéré insuffisant parce qu'inadapté :

Il est bien clair que c'est le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas. [...] On veut bien comprendre que c'est le même homme, mais on ne veut pas reconnaître que cet homme puisse parler comme un déporté. On ne discute pas sur l'aller et retour, on discute sur le bagage qui accompagne le retour. Et on supplie : « Ce n'est pas la vraie vie – Oubliez ! »¹

Les personnages des *Armes de la nuit* constituent dans leur ensemble la figure du témoin littéraire indirect et pluriel dont Starobinski a décrit le rôle, similaire à celui du chœur de la tragédie antique, dans son *Introduction à la poésie de l'événement* en 1943 :

Mais lié [...] à un présent fait d'angoisse, il [le chœur] est engagé dans une participation douloureuse, qui est le véritable rôle du témoin. C'est ici qu'on s'aperçoit dans son ampleur tout ce que signifie le mot témoignage, le témoignage poétique. Il y a un témoignage qui est l'aveu, la déposition sincère d'une aventure singulière et personnelle, mais qui ne développe pas le sens entier du mot ; [...] Je verrais une image plus totale du témoignage dans l'acte de celui qui a les yeux ouverts en face de l'histoire et se fonde en éternité pour l'élever, tout à la fois à travers son moi singulier et l'événement collectif, un chant qui tente de restituer l'homme au-delà de son malheur.²

Il nous est tout de même impossible d'adhérer complètement à la comparaison proposée par Starobinski, du fait qu'il confronte deux types de témoignages qui relèvent de domaines différents : le premier de l'expérience vécue, le deuxième de la représentation littéraire. Nonobstant, il est certain que les divers discours des témoins littéraires qui se développent à tour de rôle dans ce roman vercorien permettent au lecteur d'atteindre une expérience de l'altérité tout à fait globale, sans pourtant être superficielle. Ce choix permet d'ailleurs à l'écrivain de construire une altérité qui échappe aux contraintes de l'expérience autobiographique et aux repères spatio-temporels précis³. L'ensemble de points de vue, d'impressions, de voix sur la réalité fictionnelle autour du personnage principal, Pierre Cange, et son retour des camps, permettent au lecteur d'avoir une vi-

¹ Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie », dans *Robert Antelme, textes inédits sur « L'espèce humaine »*. *Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 44-45.

² Jean Starobinski, « Introduction à la poésie de l'événement », *Lettres*, n° 1, janvier 1943, p. 12.

³ Marie Bornand, *Témoignage et fiction les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 58.

sion d'ensemble privilégiée, qui prend en compte dans ce contexte particulier l'état d'âme du « revenant »¹ et les réactions de ceux qui l'accueillent.

Pour atteindre cet effet et que le témoignage de fiction puisse être reçu comme légitime, il est pourtant nécessaire de respecter le contrat de véracité avec son lecteur. En effet, si les repères qui constituent le récit n'appartiennent pas à la réalité propre d'un témoignage authentique, cette nouvelle vercorienne assure les *effets de réel* barthésiens², moyen dont se sert le lecteur pour accéder et se rapprocher de l'expérience extralittéraire. Dans le cadre du vécu concentrationnaire, une vigilance spéciale est demandée car il s'agit d'une littérature « née de l'événement »³, qu'une représentation respectueuse du contrat de véracité ne saurait pas trahir : « Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté, tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique »⁴.

Par ailleurs, *Les armes de la nuit* convoque le récepteur comme témoin de la narration, requis pour une cause commune d'interrogation, de mémoire, de réflexion, de prise de conscience. Cette « prise à témoin » du lecteur est devenue l'un des principaux arguments des défenseurs de ce genre de productions littéraires, dont cette nouvelle n'est qu'un exemple. Le professeur Claude Burgelin, leur confère un rôle majeur dans la lutte pour éviter de faire tomber le vécu des camps dans le silence et l'indicible, à cause de la disparition progressive des survivants ou de l'impossibilité que manifestent une grande partie de rescapés à décrire leurs expériences : « Quand ce qui fut vécu fut trop loin des mots [...], quand le corps est trop plein de paroles suffocantes, retrouver la rive des mots pour tenter d'en témoigner devient épreuve de mort »⁵. Cette prise à témoin du lecteur l'implique de même dans les questions que Vercors posera à la fin du récit et qui concernent les angoisses d'un rescapé comme Pierre : l'internement, peut-il atteindre, réduire, voire faire disparaître ce qui nous définit comme hommes ? D'ailleurs, quelles sont ces caractéristiques qui nous distinguent du reste d'animaux ?

¹ Jorge Semprún reprendra la même notion : « Je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre [...] J'étais un revenant, en somme » (Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 24)

² Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 12.

⁴ Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Les cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 33.

⁵ Claude Burgelin, « Le temps des témoins », *Les cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 83.

Revenir du camp

Dès le début des *Armes de la nuit*, Vercors établit un cadre narratif fictif affirmé par des références historiques et par un espace référentiel connu, au moins, d'une grande partie des récepteurs de l'époque : l'arrivée des prisonniers à l'hôtel Lutetia après la libération des camps. Le contexte est celui d'une rencontre ou, plus concrètement, d'une possible rencontre, d'une rencontre désirée entre deux personnes qui se connaissent, deux amis : le narrateur, resté en France, et Pierre Cange. La réception d'un ami devient pourtant une expérience dure à supporter pour celui qui accueille et qui se heurte soudainement à un visage qui « dut vivre aux frontières de la vie et de la mort »¹ :

Éprouvante journée : le choc d'abord de trouver son nom (je n'en espérais plus) sur les listes dactylographiées, affichées en plein vent, où sont venus se heurter tant d'espérance, tant de patient refus... *Pierre Cange, de Lézardrieux*. Le choc ensuite de ne pouvoir le reconnaître. [...] Il me sourit en me voyant. Je ne reconnus pas même son sourire [...] Je ne sais plus ce que je lui dis : je n'ai pas dû savoir lui cacher mon trouble.²

Cette première rencontre marquera l'organisation narrative de la nouvelle, construite sur deux grandes instances de parole qui s'opposent. La première instance est conformée par ceux qui réceptionnent et qui témoignent directement ou indirectement de leur expérience avec l'altérité : d'une part, le narrateur homodiégétique, ami de Pierre Cange, qui prend le rôle de médiateur entre le rescapé et sa famille, et qui essaie d'aller le plus loin possible pour connaître les raisons du comportement « étrange » de Pierre. D'autre part, Nicole, la fiancée de Pierre, et Jean-Jacques, frère de Nicole et ami du survivant. Cette instance de parole articule son discours sur Pierre autour de la comparaison, qui devient la principale méthode pour rendre compte de sa nouvelle identité, de son statut d'étranger, dans une ambiance qui lui est pourtant connue. Ses proches évoquent constamment le « Pierre d'avant » pour rendre compte non seulement des changements physiques, évidents et sans doute surprenants, mais spécialement des changements concernant son attitude, sa manière d'être. Le clivage est d'autant plus grand que le temps semble s'être arrêté à son départ, que ceux qui sont restés ont été atteints d'une sorte de fixité complètement opposée au bouleversement qu'il a expérimenté : « Nicole va bien.

¹ Vercors, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 343.

² *Ibid.*

Elle a été magnifique, jusqu'au dernier jour. Elle n'a pas changé. Vous la retrouverez telle que vous l'avez vue, la dernière fois »¹.

La deuxième instance de parole, pour sa part, se réduit à Pierre Cange, qui subit d'ailleurs un double processus d'altérité : non seulement il est méconnaissable pour ses proches, mais son expérience dans les camps l'a rendu étranger à lui-même. Le silence devient l'élément qui perpétue cette impression². La communication est impossible même au niveau affectif, physique ; Pierre fuit au maximum les échanges, cherche la solitude de sa chambre et évite tout contact³. Dès qu'une discussion s'engage concernant son passage par les camps, son état d'âme ou encore ses sentiments pour Nicole, il parvient à peine à demander du temps, retardant sa réponse et promettant une amélioration déjà en cours qui pourtant n'existe pas : « Écoute... pas ce soir. Est-ce impossible ? Pas ce soir. Demain »⁴. À la difficulté de mettre en mots l'ineffable, s'ajoute la crainte de transmettre l'inaudible ou l'incompréhensible, que Jorge Semprún décrivait comme suit dans *L'écriture ou la vie* (1994) :

On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. [...] Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la passion, la compassion, la rigueur nécessaire ? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie –, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers.⁵

Son impossibilité de communiquer son expérience se heurte ainsi à la crainte de l'incompréhension de la part de ceux qui ne l'ont pas partagée, qui ont été épargnés par la déportation : « Vous savez d'où je viens. Vous le savez, vous croyez le savoir. Vous dites : de l'Enfer. (...) Ah ! oui : l'Enfer !... Le feu, le soufre, les souffrances éternelles... qu'est-ce que c'est ? »⁶. Revenons sur l'évocation de l'enfer comme lieu commun pour désigner le camp. Annette Wiewiorka remarque dans *Déportation et génocide* (1992), les constantes allusions à Dante et à l'enfer que nous retrouvons dans les récits

¹ *Ibid.*, p. 344.

² « Le silence dura extrêmement long temps. Le jour faiblissait derrière la fenêtre, passait à l'or et au pourpre. Le vent prenait de l'ampleur, gémissait dans l'ardoise du toit, chantait dans les ajoncs, la marée commençait de retenir en grondements sourds. C'était aussi du silence, cette clameur monotone. La chambre obscure était comme un silence dans un silence » (*Ibid.*, p. 366).

³ Howard Levine parlera d'« indisponibilité affective » pour faire référence à l'impossibilité des survivants à gérer leurs émotions et leurs rapports avec leurs proches (Howard Levine, « Toward a psychoanalytic understanding of children of survivors of the Holocaust », *Psychoanalytic Quarterly*, n° 51, 1982, p. 70).

⁴ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 353.

⁵ Jorge Semprún, *op. cit.*, p. 26-27.

⁶ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 369.

des survivants : cette image aurait même acquis un statut stéréotypé, mais elle relèverait en réalité de la volonté de surmonter les limites du langage, qui essaie de trouver un modèle communicable et proche de celui des camps¹. Philippe Mesnard, fait pour sa part une lecture inspirée de celle de Paul Ricœur sur la figure des flammes comme moyen de redécrire la réalité² :

Ce modèle rend une interprétation possible et en cela il rationalise l'inconnu. Les flammes, en effet, avec leur paradigme théologique, permettent de « visiter » un monde inaccessible.³

Cependant et, malgré l'assiduité du terme dans ce genre de récits, Philippe Mesnard souligne : « l'enfer est une notion éminemment culturelle qui n'a rien à voir avec le camp – sinon par le fait qu'il était souvent convoqué par les déportés pour désigner la violence qui y sévissait »⁴. D'ailleurs, dans *Les armes de la nuit*, Pierre dénonce l'insuffisance de la métaphore pour décrire le camp, méprisant la simplicité de l'identification car déficiente. Curieusement, il réutilisera par la suite cette image pour mettre en récit la notion de « revenant ». Celle-ci, exploitée de même par certains écrivains qui, comme Jorge Semprun ou Raymond Guérin, ont survécu à la déportation et à l'internement, synthétise un retour d'exception difficile à saisir et que Vercors compare au retour d'Orphée des enfers⁵ :

Et puis, de cette expérience du Mal, l'essentiel est qu'elle aura été vécue comme expérience de la mort... Je dis bien « expérience »... Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sortie indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants...⁶

Je voyais les gens autour de moi me regarder, m'accueillir, me parler ou me traiter comme s'ils m'avaient vu la veille et avec un naturel qui faisait douter qu'ils eussent bien réalisé, eux, à leur tour, quel revenant j'étais.⁷

Témoigner de l'indicible

Malgré sa difficulté à en parler, Pierre parvient à briser le silence par une confession imprégnée de grande violence. La deuxième partie de la nouvelle, « Orphée », se

¹ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, op. cit., p. 180.

² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.

³ Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 154.

⁴ Philippe Mesnard et François Rastier, « L'étendue d'une ignorance (à propos de Primo Levi) », *Letras libres*, février 2006, p. 50-53, consulté le 3 mars 2019. URL : <http://www.revue-texto.net/Dialogues/Rastier-Mesnard.html>.

⁵ *Les armes de la nuit* s'organise en deux chapitres, le premier intitulé « Eurydice », le deuxième « Orphée ». Ce dernier accueille le récit de l'expérience de Pierre Cange dans les camps de la mort.

⁶ Jorge Semprún, op. cit., p. 99.

⁷ Raymond Guérin, op. cit., p. 44.

consacre ainsi au témoignage de Pierre Cange sur son expérience dans les camps. Il s'agit d'un aveu auquel il s'était maintes fois refusé, mais qu'il réussit à communiquer avec grande difficulté à son ami, dont la volonté d'aider lui fait insister pour qu'il parle. C'est lors de cette confession que Vercors se confronte pour la première fois à la notion de « qualité d'homme ». À ce stade, il ne s'agit pas encore de savoir ce qu'est cette qualité, à quoi elle fait exactement référence, mais de comprendre pourquoi un revenant comme Pierre a la sensation de l'avoir perdue. Il est intéressant de constater que Pierre Cange commence son récit par avouer la conséquence majeure de son passage à Hochswörth. Cette conclusion d'ouverture lui rappelle sa situation d'exception : après tout ce qu'il a vécu, il est vivant, mais non sans sursis.

Il se soumit :

– Que voulez-vous ? demanda-t-il faiblement.

Je me lançai à l'eau :

– Qu'est-il arrivé à Hochswörth ? [...]

Pierre parla d'une voix neutre, à ce point privée d'accent qu'elle semblait venir par-delà même du désespoir :

– J'y ai perdu ma qualité d'homme.¹

Le témoignage se fait dans le huis clos d'une vieille maison, à son tour isolée dans une île inaccessible par la marée haute et fouettée par l'orage qui se déchaîne contre le refuge. La scène du témoignage alterne entre le monologue de Pierre et les remarques du narrateur, qui se pose en spectateur de la scène. Témoin du témoin, il ne peut pourtant s'empêcher de transmettre ses sensations sur ce qu'il écoute ; ce qui confirme la difficulté dont parlait Semprún à assimiler des aveux comme ceux des rescapés :

Je ne souhaite à personne d'entendre jamais de telles paroles. Et là-bas, fondue dans l'obscurité pesante de l'alcôve, cette forme immobile, cette tête enfouie dans l'oreiller avec le poids macabre de la mort... Est-ce pour cela que me vint soudainement cette étrange pensée : « Ils l'ont tué... »²

L'action de témoigner, de communiquer, d'échanger avec un proche, dont la présence devrait consolider et affirmer le sentiment de l'homme d'exister parmi d'autres hommes (*inter homines esse*)³, suppose au contraire pour Pierre Cange la prise de conscience de sa séparation irrémédiable de l'espèce humaine, qu'il croit avoir désertée. Dans cette « hémorragie d'expression »⁴, les idées se croisent, les phrases restent inachevées, les pauses sont constantes et longs sont les silences pour trouver des mots qui puissent,

¹ Vercors, *Les armes de la nuit*, op. cit., p. 368.

² *Ibid.*

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 207.

⁴ Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie », op. cit., p. 44.

même furtivement, décrire l'indicible. Son discours dévoile les difficultés du langage, la base de la communication humaine, à rendre compte de l'inhumain¹, dont la présence hante le retour. Les propos de Pierre se traduisent au niveau textuel par un discours haché, assidument interrompu par des vides ou des points de suspensions, pourtant très éloquents, et qui n'en disent que trop sur la difficile conceptualisation et transmission de l'expérience concentrationnaire.

Pierre Cange développe son témoignage comme une véritable descente aux enfers qui a fini par atteindre, non seulement son corps, mais aussi l'esprit qu'il considérerait si cher, si fondamental. La confession suit ainsi le fil conducteur qui rejoindra sa conclusion initiale : la perte de sa qualité d'homme. Le début s'articule autour du récit d'une bataille de résistance, celle des internés. La philosophie de l'hitlérisme décrite par Levinas et imposée à l'intérieur du camp sous forme de violence physique, semble échouer à ce stade initial parmi les victimes, qui résistent renonçant à être des corps pour pouvoir rester des êtres humains² :

« J'ai pensé (à peine) : Bon. Ça ou autre chose... vous savez, le corps... la dépouille... on apprend vite là-bas à la considérer pour ce qu'elle est : un amas de cellules pourrissantes. "L'esprit s'affine dans la douleur..." – surtout il devient la seule chose qui compte. Tout à fait la seule. La seule digne de respect et d'amour. »³

Il décrit ainsi sa lutte initiale, ses actes de résistance et comment, d'un coup, il s'est senti complètement dépourvu de cet instinct de survivance presque primitif, qu'il compare à la violence du taureau et à la fureur animale, pour s'installer dans l'assujettissement :

« Je me demande, je me demande si je n'ai pas été aussi stupidement joué, aussi sottement, aussi aveuglement mené, leurré, dupé, que le taureau dans l'arène... Un chiffon rouge, des banderilles, cela suffit... la même chose cent fois, dix mille fois, toujours cela suffit... La bête s'élançait, charge, tient tête, résiste, se révolte, se dépense, s'épuise... et soudain se retrouve vidée, rompue, pesante masse torpide sans volonté sans ressort... elle est la chose, le jouet du torero... Comment, à quel moment cela s'est-il produit ? [...] Quand a-t-elle cessé d'être taureau pour se muer en bœuf ? Et nous, et nous ? Quand cessions-nous d'être un être libre, un être qui peut encore choisir, – savoir opter pour la mort, préférer le néant à l'abjection ? Quand ? À quel point de la pente ? »⁴

L'identification de l'homme des camps à l'animal constitue à ce stade un fait à remarquer. Pierre Cange est effectivement comparé ou identifié à des animaux, par ses

¹ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 615.

² Annette Becker, *op. cit.*, p. 332.

³ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 373.

⁴ *Ibid.*, p. 370.

proches¹ et par lui-même, tout au long du récit. Cet emploi métaphorique doit se comprendre comme l'essai d'enrichir un logos qui cherche à décrire des attitudes, des actions, des comportements difficilement saisissables en dehors du territoire d'exception qu'est l'univers concentrationnaire. D'ailleurs, si Pierre voit contestée sa condition humaine, nous ne pouvons pas dire pour autant qu'il se pense animal, encore moins que les autres le pensent de la sorte. L'inimaginable résistance des hommes physiquement épuisés, que Pierre rapproche de l'instinct de la bête, perd d'ailleurs toute son importance et sa présence textuelle face à celle qui serait la grande victoire du système nazi : l'anéantissement de l'esprit des internés. L'atteinte du « refuge inviolable »² de l'homme, de son âme, constitue la clé de passage de la révolte à la soumission. C'est précisément ce passage que Pierre Cange souligne comme la clé de sa déshumanisation³, se concrétisant progressivement par des actions qui viennent réaffirmer l'impression d'éloignement, de séparation de l'espèce humaine :

« ... quand pour y échapper soi-même on a jeté dans un brasier un homme, un homme vivant, un ami, un camarade, avec des yeux qui vous regardent et un sourire... et un sourire... un sourire... un... [...] Vous savez maintenant le pire. J'ai continué ce métier pendant sept semaines. J'ai enfourné des corps par centaines, – peut-être par milliers. Ils étaient morts en général, mais probablement pas tous. Je ne vérifiais pas. Cela m'était prodigieusement égal. »⁴

S'étant rendu compte que sa révolte était en quelque sorte inutile, Pierre a décidé d'attendre la mort, qu'il a d'ailleurs embrassée comme la seule issue possible pendant ces semaines d'état total de « dissolution mentale »⁵. Bien qu'il n'attribue la perte de la qualité d'homme qu'à sa personne, c'est-à-dire, qu'il n'en prive explicitement aucun des autres internés ; il partage avec eux des états d'esprit communs, dont le désir de voir

¹ « Je trouvais qu'il ressemblait à un goéland » (*Ibid.*, p. 345).

« [Ses cheveux] étaient courts, décolorés et clairsemés, cela lui donnait vraiment l'aspect d'un oiseau de mer » (*Ibid.*, p. 346).

« Il croisait ses longues jambes maigres et restait alors immobile, impassible et immobile, comme une marmotte » (*Ibid.*, p. 356).

« Un visage de pierre, oui. Un vrai visage de pierre, imperturbable et froid. Mais ces yeux ! Ils luisaient dans l'ombre, me dit-il, avec la fixité d'un chat » (*Ibid.*, p. 357).

² *Ibid.*, p. 369.

³ « La fureur peut avoir un caractère irrationnel et pathologique, mais il en va de même de toute émotion humaine. On peut certainement créer des conditions susceptibles d'aboutir à une déshumanisation de l'homme – comme les camps de concentration, la torture, la famine – mais cela ne signifie pas qu'il puisse par là devenir semblable à l'animal ; dans des conditions de ce genre, ce ne sont pas la fureur et la violence, mais leur absence évidente, qui devient le signe le plus claire de la déshumanisation » (Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essai de politique contemporaine*, *op. cit.*, p. 162).

⁴ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 375.

⁵ « J'étais comme dans un rêve, arrivé à ce point... ce point de... dissolution mentale... que je ne pouvais pas même parvenir à ressentir un sentiment de... regret... ou de soulagement... Rien. Pas même d'impatience ou de crainte. Rien, le vide. Un bœuf, un bœuf aux portes de l'abattoir. M'en rendais-je compte ? Je ne sais plus » (*Ibid.*, p. 372.).

la fin, il espère, par la mort. Il passe souvent du « je » à un « nous » virtuellement collectif, une voix unique et singulière qui clame la même issue : être les prochaines victimes de l'abattoir, « la mortelle boutique où l'on nous dispenserait enfin la paix et le sommeil... »¹. Pierre déplore avoir manqué constamment son opportunité véritable d'échapper, et cohabite avec une sensation troublante que Maurice Blanchot a décrite comme « l'inexpérience de mourir » : « L'inexpérience de mourir, cela veut dire aussi : maladresse à mourir, mourant comme quelqu'un qui n'a pas appris ou qui a manqué ses classes »² :

Pour finir j'ai pris le typhus. Il paraît que je suis tombé raide, une nuit, au pied du chariot [...]. Pourquoi n'y fus-je pas jeté, comme j'aurais dû l'être, – comme j'étais en droit de l'attendre ? [...] Je me suis retrouvé à l'hôpital, un beau matin. Tiré d'affaire. » Cela me fit mal de l'entendre répéter en riant : « Tiré d'affaire ! » Il dit amèrement : « Voilà... on m'a ramené dans la vie. »³

Se croyant mort, Pierre a été « ramené parmi les hommes »⁴. Ayant été cible d'humiliation, d'exploitation et de meurtre⁵, mais ayant survécu, il constate la pire conséquence de son assujettissement : la perte de sa qualité d'homme. Cet aveu devient la clé du déchiffrement de sa nouvelle vie, que le narrateur synthétise tragiquement comme la conséquence de « l'assassinat d'une âme »⁶.

Les conclusions de son personnage placent Vercors face à ce nouveau concept de « qualité d'homme ». De quoi s'agit-il exactement ? Pourrait-on vraiment la perdre ? Dans ce cas-ci, est-il possible de la retrouver après pareille expérience ? L'auteur est incapable de donner des réponses à toutes ces questions, de donner à Pierre Cange la possibilité de vraiment « revenir » et il finira cette nouvelle par les propos « Je ne sais pas. Je ne sais pas. Je ne sais pas »⁷. La négation avec laquelle conclut celui qui pourrait être considéré comme son dernier récit de guerre, ne doit pas être comprise comme un abandon au désespoir, mais comme le début de la recherche humaniste proprement dite de Vercors. *Les armes de la nuit* est le départ d'une pensée qui se libère petit à petit de l'emprise du camp pour évoluer vers une pensée philosophique plus large, plus universelle.

¹ *Ibid.*, p. 371.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 63.

³ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 376.

⁴ *Ibid.*

⁵ Charles Patterson, *Un éternel Treblinka*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 54.

⁶ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 377.

⁷ *Ibid.*

Tout en respectant les sentiments légitimes de son personnage Pierre Cange, qui se dit en dehors de toute forme d'humanité, Vercors ressent le besoin de chercher à délimiter ce qu'est exactement l'homme, pour essayer de lui donner la réponse qui s'avère impossible en 1946. Cette préoccupation dépassera très tôt le contexte des camps et de la guerre pour s'élargir vers une véritable recherche intellectuelle visant à vraiment savoir si nous sommes susceptibles de désertir la communauté humaine par nos actions ou encore notre vécu. Nous comprenons bien que l'écrivain viendra chercher ses réponses fondamentalement du côté philosophique et moral, ses réflexions se tournent ainsi plutôt vers ce qu'est agir en homme et en quoi nos actions nous définissent ou pas comme tel. Ceci ne l'empêche pas pour autant, dans son intention de fournir une vision la plus complète possible de l'homme, de puiser dans des domaines tels que la biologie, la sociologie ou l'anthropologie ; le tout soigneusement travaillé par l'écriture littéraire. Dans cette perspective, sa démarche intellectuelle et littéraire s'articule comme la suite naturelle à des événements qui ont complètement renversé et remis en question le *statu quo* de l'identité de l'homme moderne :

Dire que l'on se sentait alors contesté comme homme, comme membre de l'espèce, peut apparaître comme un sentiment rétrospectif, une explication après coup. C'est cela cependant qui fut le plus immédiatement et constamment sensible et vécu, et c'est cela d'ailleurs, exactement cela, qui fut voulu par les autres. La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine. Elle sert ensuite à méditer sur les limites de cette espèce, sur sa distance à la « nature » et sa relation avec elle, sur une certaine solitude de l'espèce donc, et pour finir, surtout à concevoir une vue claire de son unité indivisible.¹

Au terme de cette première partie, l'œuvre artistique et la littérature de guerre de Vercors s'imposent indéniablement comme les premiers jalons de la pensée vercorienne sur l'homme, intimement liée à la biographie de l'artiste et à la réalité politique et sociale dans laquelle il évolue. En effet, la relation marquée entre l'œuvre, l'homme et le contexte permet une approche diachronique et presque biographique de cette première production, qui dessine une évolution non exempte des contradictions propres à une pensée en construction et, finalement, très mobile. Déterminés par des rencontres intellectuelles, par des lectures, par des expériences personnelles qui supposent des inflexions, ainsi que par des événements d'ordre social ou politique, les dessins et premiers écrits de Vercors ne peuvent se comprendre qu'intimement liés à son vécu, même s'ils se déploient et se réalisent en dehors de cette sphère personnelle.

¹ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, *op. cit.*, p. 11.

Nous arrivons ainsi à pouvoir reconstituer une sorte de biographie de sa première pensée qui révèle un jeune Jean Bruller à la recherche de son identité, pris d'une certaine insouciance qui ne manquera pas de se laisser imprégner par des teintes pessimistes. Cette recherche intime l'ouvre pourtant à l'expérience de l'autre et, plus largement, à la société ; ouverture et visions qui seront, par exemple, liées à sa prise de conscience pacifiste ou à la critique coloniale (même si le jeune dessinateur ne semble pas encore prêt à penser à la décolonisation). Les albums brullerians mettent ainsi en œuvre des réflexions, sur le moi, sur l'homme comme être fini, sur l'absurdité de son existence et de ses actes, sur l'irrationnel qui l'habite et qui le hante (le rêve, la mort), sur son existence sociale. Ce cheminement vers l'autre se matérialise par des dialogues concrets qui le mettent en face de la société, à laquelle il commence à participer par ses publications assidues dans des journaux, par sa présence habituelle dans les réunions des intellectuels de gauche de l'époque ou par l'illustration d'ouvrages d'engagement idéologique que nous avons pu analyser.

Le heurt définitif avec l'histoire et, plus largement, avec l'homme, arrive avec la Seconde Guerre mondiale, qui a même accéléré le changement déjà préconisé de son moyen d'expression du dessin à la littérature, celle-ci de caractère engagé dans ses débuts. Ces œuvres, théoriques et fictionnelles, restent très proches de l'événement, naissent de l'histoire présente de la France et, plus largement, pensent l'homme dans un contexte de violence. Les récits de guerre de Vercors s'organisent presque comme une sorte de journal de bord des années d'Occupation qui balaie par les expériences des personnages la drôle de guerre, l'installation des forces allemandes dans le pays, l'expérience du maquis, l'organisation de l'activité éditoriale clandestine, les rafles en zone occupée, le retour des premiers survivants, les rares témoignages sur les camps. Les textes d'ordre théorique se vouent à leur tour à la réflexion de la relation homme-violence et s'émancipent en même temps par une volonté d'atteindre des considérations plus universelles qui prennent déjà un ton éthique de plus en plus marqué, spécialement par la pensée kantienne (l'oubli, le mensonge, la possible déshumanisation, la soumission de l'homme au pouvoir, sa rébellion). Cette universalisation des pensées issues de la guerre et de ses conséquences place Vercors face au concept de « qualité d'homme », dont la définition et conceptualisation guideront définitivement Vercors dans ses recherches sur l'être humain.

Deuxième partie

Définir l'homme par la rébellion :
l'animal dénaturé vercorien

L'année 1945 s'impose comme une date clé dans l'histoire du XX^e siècle : fin de la Seconde Guerre mondiale, libération des camps et bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, qui annoncent d'une certaine manière la première salve de la guerre froide¹. D'ailleurs, depuis les années quatre-vingt, les historiens du temps présent considèrent 1945 comme le début historiographique de ce passé le plus récent, inévitablement « conditionné dans ses modes de pensée, dans son organisation sociale, dans son espace international » par la dernière guerre². Ce conditionnement s'impose d'une manière encore plus évidente dans les années qui suivent immédiatement le conflit, fortement marquées par ses conséquences.

Dans le monde littéraire français, l'après-guerre témoigne d'un virage idéologique à gauche et de la « délégitimation » des intellectuels de droite³. Dès le 9 septembre 1944 un « Manifeste des écrivains français » publié dans *Les lettres françaises* demande le « juste châtement des imposteurs et des traîtres ». Signé par une soixantaine d'intellectuels dont Louis Aragon, Albert Camus, Jean Cassou, Georges Duhamel, Paul Éluard, André Malraux, François Mauriac, Jean-Paul Sartre, Paul Valéry ou le propre Vercors, il précède une autre publication où ces mêmes noms refusent toute collaboration avec les structures ayant publié des textes signés « par tout écrivain dont l'attitude ou les écrits pendant l'Occupation ont apporté une aide morale ou matérielle à

¹ « On a parfois tendance à sous-estimer le lien entre la dernière guerre et la guerre froide (un domaine en pleine réévaluation historiographique), qui, dans certains domaines comme les relations internationales, la stratégie, la science, la technologie ont connu une forme de continuité » (Henry Rousso, « L'histoire du temps présent, vingt ans après », *Bulletin de l'IHTP*, n° 75, juillet 2000, consulté le 12 mars 2019. URL : https://www.ihtp.cnrs.fr/sites/default/files/histoire_du_temps_present.pdf).

² *Ibid.* Parmi ceux qui ont défendu explicitement cette thèse Henry Rousso cite François Bédarida (« Penser la Seconde Guerre mondiale » dans André Versaille (dir.), *Penser le XX^e siècle*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 115-138), Jean-Pierre Azéma (« La Seconde Guerre mondiale matrice du temps présent », dans *IHTP, Écrire l'histoire du temps présent*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p.147-152) ou lui-même : Henry Rousso (*Le Syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987). Il existe toutefois une partie de la recherche scientifique de l'*Institut d'Histoire du Temps Présent* consacrée à la période de la Seconde Guerre mondiale. L'institution a hérité de tous les fonds documentaires du *Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale* (créé en 1951, à la suite de la dissolution de la *Commission d'histoire de l'Occupation et de la Libération de la France*, de 1944). Pour plus d'information voir la présentation de l'*IHTP* sur leur site web : <http://www.ihtp.cnrs.fr/content/linstitut-dhistoire-du-temps-present>.

³ Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 148.

l'opresseur». La liste dressée ensuite vise des écrivains comme Robert Brasillach, Louis-Ferdinand Céline, Jacques Chardonne, Drieu La Rochelle, Jean Giono, Henry de Montherlant ou Maurice Vlaminc¹. De telles prises de position font resurgir le débat sur la liberté d'expression et d'opinion, spécialement suite à la condamnation à mort de Robert de Brasillach en janvier 1945 et à la pétition de grâce signée par un certain nombre d'écrivains de gauche. Vercors, qui reste à l'écart de cette dernière demande, n'hésite pas à se manifester indirectement sur l'affaire (« si nous prenons l'exemple d'un grand procès récent »²) et, de manière générale, sur la polémique autour de la responsabilité des écrivains :

Dans une société libre, tout écrit peut-être contredit. Il s'ensuit que dans une telle société la responsabilité sociale de l'écrivain s'amenuise jusqu'à s'effacer : il la partage en effet avec ses lecteurs, lesquels sont à leur tour responsables de leur libre jugement [...]. Quand un écrit protégé par les armes ne peut être ni réfuté ni combattu, les conséquences en deviennent imputables à l'auteur. En imposant (ou en tentant d'imposer), sans partage, sa pensée à ses lecteurs, il renonce du même coup à partager avec eux la responsabilité de ses écrits. Il en assume d'avance les sanctions possibles et les assume seul.³

L'idée de responsabilité de l'écrivain devient d'ailleurs l'un des postulats principaux de la « littérature engagée », prônée par Jean-Paul Sartre et l'équipe des *Temps modernes*. Cette tendance, qui travaille le champ littéraire entre 1945 et 1955⁴ et qui est théorisée en 1948 par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, postule que l'écrivain, en tant qu'être social, doit s'investir et participer par ses écrits aux débats qui surgissent dans la société à laquelle il appartient. « Nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique, elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle », rappelle la présentation des *Temps modernes* en octobre 1945, établissant ainsi le cadre de la littérature engagée : « l'écrivain n'est ni Vestale, ni Ariel, il est “dans le coup”, quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite »⁵. Jean-Paul Sartre lui accorde de plus une tâche qui va au-delà de l'engagement personnel : « l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière respon-

¹ *Ibid.*, p. 143-145.

² Vercors, « Responsabilité de l'écrivain » dans *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul frères, 1945, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 159-160.

⁴ « La phase triomphante des *T.M* se conclut avec la crise de 1952-1953 et le départ de Merleau-Ponty, lorsqu'on commence à remarquer des indices de sclérose et, en même temps, les premières manifestations de phénomènes qui se révéleront antagonistes par rapport à l'existentialisme » (Anna Boschetti, *Sartre et « Les temps modernes » une entreprise intellectuelle*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 184).

⁵ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n° 1, octobre 1945, p. 20-21.

sabilité »¹. La revue compte dans ses premiers numéros avec la collaboration d'écrivains tels Raymond Aron, Albert Olivier, Jean Paulhan ou Michel Leiris (les quatre ont fait partie du premier comité de rédaction de la revue) ; avec des collaborateurs plus occasionnels comme Albert Camus, ils s'éloigneront progressivement des *Temps modernes* en faveur d'une concentration de pouvoir autour du « noyau » directeur de la publication : Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et Maurice Merleau-Ponty².

Dans ce contexte littéraire se dessinant à l'issue de la guerre, Vercors, qui se dit en dehors de la littérature engagée définie par Sartre (« s'il était une chose dans laquelle je ne parvenais pas encore à me sentir engagé, c'était la littérature »³), ne reste pas moins proche de l'actualité de son temps, s'impliquant et participant à des événements et des questionnements d'après-guerre par ses écrits théoriques, philosophiques et de fiction⁴. Il cherche cependant à prendre ses distances par rapport à la doctrine sartrienne, ce que feront d'autres contemporains comme Camus⁵. Vercors inscrit volontairement son activité intellectuelle des années quarante dans la lignée d'une idée de « devoir de mémoire »⁶, qui anime le mouvement déporté dès la Libération et qui s'interroge sur la fonction du souvenir dans la société. Vercors rejoint en effet, par ses réflexions sur l'oubli-souvenir, certaines préoccupations majeures qui émergent parmi les rescapés dès 1945, dont la lutte contre la renaissance de l'extrême droite ou la vive attention portée au respect des Droits de l'homme⁷. Il parlera de « fidélité », attribut qu'il accorde aussi à Sartre et à sa notion d'engagement :

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

² Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 233-238.

³ Vercors, *Les nouveaux jours. Esquisse d'une Europe*, Paris, Plon, 1984, p. 114-115.

⁴ Pour ne citer que quelques-unes des productions de Vercors de la fin des années quarante : « La crise de notre temps », « Questions du communisme », « Problème de l'amnistie », « Message aux bâtisseurs d'une nation libre », rassemblées dans *Plus ou moins homme* (1950) ; mais aussi des fictions comme celles de *Les yeux et la lumière* de 1948 (dans *Les mots*, les interrogations sur le besoin de l'engagement de l'art dans l'actualité sociale sont au rendez-vous).

⁵ Nous pouvons constater dans l'œuvre d'Albert Camus, au même titre que dans la production vercorienne, une conception de l'engagement littéraire qui reste très proche de celle défendue par Jean-paul Sartre, malgré les différences possibles dans les limites de cet engagement : « même volonté qu'écrire soit acte, même désir d'atteindre le plus vaste public, même refus que la littérature soit seulement un jeu formel, un "mensonge luxueux" et frivole, même "idéal de la communication universelle", même analyse historique de l'évolution littéraire, etc. » (Denis Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 276).

⁶ « Formulé dans les années 1990, "le devoir de mémoire" répond à un processus, mettant en exergue la Shoah, commencé à la fin des années 1970 alors que, paradoxalement, son principe même anime le mouvement déporté depuis 1945 » (Olivier Laliou, « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, 2001, p. 93). Le terme reste aujourd'hui très controversé, spécialement à cause de la place que la mémoire de la Shoah a dans la société contemporaine, relevant plus de la sensibilité que du discours historique (voir à ce sujet Henry Rousso et Éric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994).

⁷ *Ibid.*, p. 85.

Pur combat d'arrière-garde, je le savais. La volonté d'oubli, chez la plupart des gens, était beaucoup plus forte que notre volonté de fidélité. Je faisais partie d'un dernier quarteron de fidèles conscients que c'est l'oubli la cause des grands malheurs des hommes ; car c'est parce qu'ils en oublient les horreurs, les souffrances, qu'ils recommencent et recommencent.

Conscient autant que moi de cette nécessaire fidélité, Sartre venait de lancer la notion « d'engagement ».¹

Par cette « fidélité », non seulement vis-à-vis du « devoir de mémoire » mais aussi vis-à-vis de l'actualité sociale et politique de son temps, Vercors s'oppose foncièrement aux nouvelles expériences littéraires en cours qui aboutiront dans les années 50 au Nouveau Roman, remettant en question autant les formes littéraires que la littérature elle-même :

À l'objectivisme forcené d'un Alain Robbe-Grillet dans son premier roman, *Les Gommès*, s'opposent le souci, chez une Nathalie Sarraute, des états psychologiques fugaces, parfois contradictoires, qui nous restent à nous-mêmes inaperçus (et c'est, après son *Tropismes* d'avant-guerre, le *Portrait d'un Inconnu*), ou le souci, chez un Michel Butor, de broser poétiquement le portrait d'une ville par la vision stéréoscopique – et c'est *Passage de Milan*.²

Vercors plaint « la prédominance du langage sur la forme, de la forme sur le fond » et se place loin de cette littérature cherchant à « découvrir les rapports secrets des mots entre eux et avec les choses », promouvant « un côté ésotérique de l'inspiration »³ qui ne fait que l'éloigner des lecteurs. Ses écrits des années cinquante et du début des années soixante, qui se détachent progressivement des marques de la guerre pour s'installer de plein droit dans la fiction et plus loin des aspects référentiels⁴, resteront d'ailleurs très liés à l'équilibre forme/fond par une écriture qui continue à privilégier le style limpide et linéaire, où le travail thématique l'emporte sur des préoccupations purement linguistiques ou langagières.

Si le contexte littéraire se diversifie progressivement à l'issue de la guerre, les préoccupations philosophiques semblent confluer vers le besoin général d'échapper au nihilisme, de sauver d'une certaine façon l'humanisme : « les trois principaux courants de pensée [...], qui sont le personnalisme chrétien d'*Esprit*, le marxisme et l'existentialisme, proposent tous, chacun à leur manière, une foi et des valeurs »⁵. Ainsi, Gabriel Marcel s'oppose dans l'avant-propos du premier volume de son *Mystère de*

¹ Vercors, *Les nouveaux jours*, *op. cit.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 247.

³ *Ibid.*, p. 246.

⁴ *Les animaux dénaturés* (1952), *Le périple* (1958), *Monsieur Prousthe* (1958), *La liberté de décembre* (1960) ou *Sylva* (1961), en témoignent.

⁵ Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 20-21.

l'être (1950)¹ à Sartre à travers sa notion religieuse de « néo-socratisme » ou « socratisme chrétien », malgré ce qui le lie à l'auteur de *L'existentialisme est un humanisme* (1946) : la primauté de l'existence, l'importance de la notion de situation². De ce point de vue, la pensée de l'homme vercorienne s'inscrit dans ce mouvement pluriel des « philosophies de l'existence » du XX^e siècle qui développe dans sa singularité des préoccupations d'ordre général :

Les deux guerres mondiales [...] ont largement contribué à contraindre toutes les philosophies, existentialisme athée, philosophies chrétiennes, marxisme, à être des philosophies de l'existence, parce que les fondements de l'existence humaine étaient remis en cause et que la réponse ne pouvait être différée.³

Il s'agira dans cette deuxième partie, d'abord, d'analyser en détail la proposition philosophique vercorienne en tant que construction éminemment originale, mais aussi en relation avec les courants de pensée contemporains. Nous nous intéresserons ensuite à la mise en fiction du discours théorique de Vercors et à l'examen des formes littéraires employées.

¹ Gabriel Marcel, *Le mystère de l'être. Réflexion et mystère* [1950], Paris, Aubier-Montaigne, 1963, p. 5.

² Anne Mary, « Les rapports de Jean-Paul Sartre et de Gabriel Marcel : “le point de divergence, c'est le fait même de Dieu” », *Revue de la BNF*, n° 48, décembre 2014, p. 52-61, consulté le 18 mars 2019. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-52.htm>.

³ Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique, structuralisme, marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 8.

Chapitre III

Entre « être homme » et « agir en homme »

Dans ce contexte historique, littéraire et philosophique où les questions concernant l'existence de l'homme sont au centre des réflexions, l'œuvre vercorienne fait partie des réponses de nombreux intellectuels aux défis et sommations relevés depuis le début du XX^e siècle par les chaos et les espérances, par les violences, par les contradictions et les perspectives d'avenir du monde¹. L'existentialisme athée de Jean-Paul Sartre s'interroge à l'issue de la guerre sur le sens de la vie sociale, de l'histoire ou encore de la liberté dans *Les chemins de l'être* (1945-1949), où « l'absurde n'est plus qu'un moment de cette réalité historique et non sa structure fondamentale »². Interrogations qu'il poursuit dans sa revue *Les temps modernes* où, avec ses collaborateurs, le philosophe se donne pour tâche d'« aider à préciser » la conception d'homme, qu'il nommera « totalitaire » :

Totalement engagé, totalement libre. [...] Il faut faire en sorte que l'homme puisse, en toute circonstance, choisir la vie. C'est à défendre l'autonomie et les droits de la personne que notre revue se consacrera.³

Pour sa part, un autre des grands noms du XX^e siècle, Albert Camus, proche d'une certaine manière de l'existentialisme par ses visions sur la condition humaine, fait évoluer, après la Seconde Guerre mondiale, sa philosophie de l'absurde consacrée à l'exploration du non-sens de la vie (*Le mythe de Sisyphe* et *L'étranger* en 1942, *Caligula* et *Le malentendu* en 1944) vers ce que la critique a désigné comme « l'humanisme de la révolte » (*L'homme révolté*, 1951) :

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *op. cit.*, p. 21.

Jusque-là, il [l'homme] se taisait au moins, abandonné à ce désespoir où une condition, même si on la juge injuste, est acceptée. [...] Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas.¹

Dans ce contexte philosophique, la pensée vercorienne se révèle opposée à la pensée existentialiste dominante, pensée de l'absurde comprise. Entre autres raisons que nous développerons plus loin, Vercors affirme, aux antipodes de Sartre, l'existence de l'essence humaine qui serait, non seulement définissable, mais qui précéderait également notre existence historique.

Au lendemain de la guerre, Vercors part à la recherche d'une définition universelle de l'homme suffisamment légitime d'un point de vue rationnel et éthique pour inspirer un respect sans faille à son égard. L'homme s'affirme définitivement au cœur de l'activité intellectuelle de l'écrivain, dont la première ambition est de l'extraire de l'impasse où les guerres l'ont acculé. Vercors présente ses premières conclusions théoriques dans *La sédition humaine*, essai qui servira de conférence à l'université d'Aix-en-Provence à la demande de Jules Isaac, et qui sera publié en 1949 par Jean Ballard dans les *Cahiers du Sud*². L'année suivante il sera réédité comme « postulat apodictique » de *Plus ou moins homme*³. Cet essai constitue la première pierre d'un long travail, cadre général et nécessaire qui jette les bases d'une conception encore jeune, parcourue par des imprécisions. Ces réflexions seront réinvesties et complétées dans les années à venir par les fictions et par le riche dialogue avec d'autres disciplines comme la biologie⁴.

Ce chapitre a donc pour objectif d'analyser cette première proposition théorique de *La sédition humaine* et les réalisations que ses conclusions trouvent dans les ouvrages de fiction que Vercors publie à la fin des années 40. En quoi constitue-t-elle l'aboutissement d'une pensée et le départ vers d'autres conceptions de l'homme ? Quelle est l'originalité de *La sédition humaine* dans ce contexte de pensée ? Dans un premier temps, nous nous approcherons du cadre méthodologique de l'ouvrage. Nous examinerons la légende anthropologique à base scientifique proposée par Vercors et verrons comment l'écrivain envisage l'origine animale de l'homme, qu'il situe d'emblée entre évolution et rupture. Ensuite, nous nous détacherons de cette vision évolutionniste pour nous concentrer sur la définition éthique de l'homme articulée d'après

¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, 1951, Paris, Gallimard, 1985, p. 28.

² Vercors, *Les nouveaux jours*, *op. cit.*, p. 167.

³ Vercors, *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950.

⁴ À noter l'essai *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* (1973), où Vercors s'entretient avec le biologiste Ernest Kahane autour de la pensée de l'homme qui se dégage des ouvrages publiés par Vercors jusqu'à cette date.

l'écrivain : qu'est-ce qu'agir en homme ? Ce sera le moment d'approfondir des concepts tels celui de « rébellion » ou le principe de solidarité. Enfin, nous nous pencherons sur les fondements éthiques que Vercors propose pour juger les actions de l'homme et sur les réponses concrètes qu'il donne à certains des questionnements issus du conflit, à savoir : l'homme, est-il en mesure de perdre sa qualité humaine ?

3.1. À la recherche de l'essence humaine

Quelle définition pour l'homme ?

Vercors débute *La sédition humaine* en constatant que la notion d'homme est ambiguë et il alerte sur la nécessité de lui trouver une « délimitation sans équivoque », qui éviterait aux tyrannies d'alimenter cette ambiguïté en faveur d'actes comme ceux perpétrés par le régime nazi¹. Des penseurs comme Hannah Arendt ont souligné, tout au long du XX^e siècle, le danger que ce manque d'accord suppose pour l'homme, souvent piégé par l'utilisation insidieuse de certains domaines, tel le scientifique, pour l'entretien de fausses croyances à son sujet. Cependant, la philosophe semble accepter la subjectivité comme caractère inhérent à la définition de l'homme, exposé inexorablement à la manipulation : « L'humanisme [...] n'est pas une réalité objective, mais une idéologie, et les actes auxquels il peut conduire ne sont pas de purs réflexes, mais des actes délibérés, qui se fondent sur des théories pseudo-scientifiques »². D'ailleurs, le monde de la science n'est pas étranger à cette pluralité de définitions concernant l'homme, fondamentalement depuis le XIX^e siècle. Ainsi, des psychologues, des biologistes, des sociologues, des économistes l'envisagent depuis des points de vue très particuliers ; tout principe scientifique universellement admis semble être difficile à trouver³. Outre le problème théorique que suppose la confrontation d'autant de descriptions, il existerait aussi, signale déjà en 1928 Max Scheler, un danger évident pour la vie éthique des sociétés, entraînée désormais dans l'incertitude :

Nous possédons ainsi une anthropologie scientifique, une anthropologie philosophique et une anthropologie théologique qui font preuve d'une entière indifférence réciproque. *Mais nous ne possédons pas de l'homme une idée qui ait de l'unité*. En outre, si précieuses qu'elles puissent être, les sciences spéciales, toujours plus

¹ Vercors, « La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 15.

² Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine* [1972], Paris, Presses Pocket, 2003, p. 175.

³ Ernst Cassirer, « Qu'est-ce que l'homme ? », dans *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 39.

nombreuses, qui ont trait à l'homme, *voilent* son *essence* plutôt qu'elles ne l'*éclairent*.¹

Vercors, pour sa part, se montre convaincu qu'une objectivité peut être atteinte : il suffirait pour ce faire d'un effort d'analyse et de compréhension de la nature même de l'homme. *La sédition humaine* est le résultat de ce travail d'approximation de l'essence humaine, qu'il débute par le passage en revue de certaines notions qui circulent couramment dans des discours de vulgarisation. Ces dernières se révèlent des idées préconçues, qui n'apportent en fait aucune certitude sur l'objet d'étude. Vercors critique, en premier lieu, l'opinion selon laquelle l'analogie avec ses semblables constituerait la caractéristique principale de l'être humain. Celle-ci se révèle insuffisante, voire fautive, car elle promeut une vision « simpliste », qui empêche toute tentative d'individualisation ou de différence à l'intérieur de l'espèce : « satisfaits de se sentir hommes comme un loup se sent loup, ils échappent [...] à des sentiments plus dignes »². La définition encyclopédique, en deuxième lieu, n'est pas moins imparfaite pour Vercors : « *animal raisonnable, ou d'une manière plus précise, mammifère biman, à station verticale, doué d'intelligence et de langage articulé* »³. En effet, la description physique proposée pourrait aussi servir à définir l'anthropoïde et, en ce qui concerne l'intelligence et le langage articulé, Vercors ne les considère pas attributs exclusifs de l'être humain (ce qui impliquerait la négation de toute intelligence et d'une certaine forme de langage chez les autres animaux : « ils en sont doués à des degrés divers »⁴). L'homme en aurait été pourvu sans doute plus que le reste, mais la clé résiderait non pas en ce qu'il s'en est servi plus que les autres animaux, mais de façon différente, pour répondre à des nécessités spécifiques⁵. La première constatation à faire avant toute définition serait plus générale et en même temps plus essentielle : le comportement des espèces animales est « inné, instinctif, à peu près immuable »⁶, seul celui de l'espèce humaine est variable et imprévisible. Le but d'une bonne définition, rappelle Vercors, doit chercher à trouver le moteur de cette distinction fondamentale entre l'homme et l'animal : « Seule de toute la création terrestre, l'espèce humaine a un comportement extrêmement divers, changeant le long du temps, variable avec les latitudes, – une

¹ Max Scheler, *La situation de l'homme dans le monde* [1928], trad. Maurice Dupuy, Paris, Aubier Montaigne, 1951, p. 20.

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*

éthique en perpétuelle évolution»¹. Vercors fait déjà appel aux fondements moraux pour introduire la définition d'homme, une simple référence à ce qu'il placera plus tard au cœur de l'essence humaine.

Cette ambition intellectuelle démesurée qui anime l'écrivain part ainsi d'une vue de l'esprit évidente. La difficulté existant pour délimiter la notion d'homme et l'impossibilité jusqu'à présent de convenir d'une définition unanime et satisfaisante déterminent Vercors à entreprendre la tâche titanesque de configurer une conception universelle, qui ne saurait pas être mise en question et qui répondrait à ce « manque » existant. L'auteur semble d'ailleurs convaincu d'avoir réussi son but : ayant qualifié sa réflexion de « postulat apodictique »², son caractère évident et logique devrait réussir l'unification tellement espérée des avis. Le lecteur auquel Vercors demande, dès l'avant-propos de *Plus ou moins homme*, une confiance sans faille envers une vision qu'il dit d'avance démontrée (« une définition de l'homme valable pour tous [...], applicable en tous lieux, en tout temps, à tous les degrés d'évolution »³), ne pourra pourtant éviter de se sentir dérouter dès sa première approche du texte, qu'il découvre sous forme de légende anthropologique.

S'interrogeant sur l'essence de l'homme, Vercors prétend avoir trouvé la clé de son déchiffrement au commencement de l'espèce humaine « à sa limite la plus primitive, celle où [l'homme] se distingue à peine de l'anthropoïde »⁴. Ce n'est qu'à ce stade pour ainsi dire « primitif » que se serait produite la faille à jamais irréparable entre l'espèce humaine et l'espèce animale, où résiderait la différence fondamentale entre l'homme et la bête, au même niveau d'intelligence⁵. Choix délibéré, ce retour en arrière dans l'évolution anthropologique n'est pourtant pas justifié ou argumenté au-delà de sa simple affirmation, ce qui invite le lecteur à inscrire les propos vercoriens dans le sillage des récits sur les origines de l'humanité. Un aspect fondamental empêcherait pourtant de situer complètement la proposition de Vercors du côté de l'imagination : bien que le « quand » exact, le « pourquoi » et même le « comment » de cette rupture avec son animalité restent des points à éclaircir, en désignant cette frontière comme l'espace de naissance de l'humain, Vercors affirme par la même occasion l'ascendance animale de l'homme et son appartenance au système de l'évolution des espèces proposé par Darwin

¹ *Ibid.*

² Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*

(« La théorie de l'évolution avait supprimé les frontières arbitraires entre les différentes formes de vie organique. Il n'y a pas d'espèces séparées, seulement un courant de vie continu et ininterrompu »¹).

L'association d'une certaine littérature des origines avec le champ scientifique, représenté par la théorie de l'évolution, peut sembler à simple vue contradictoire. Cependant, Vercors y trouve une double source de légitimation de son discours. D'ailleurs, elle annonce le dialogue fructueux entre littérature et science qui se développera au sein de l'œuvre de l'auteur, exemple aussi de la perméabilité entre les deux domaines, plus proches qu'on ne le pense :

Le fameux problème des rapports entre science et littérature n'est qu'un artefact. Il y a grille, mais nous l'avons posée. Si légère et fragile que la supprimer n'exige qu'une pichenette.²

En effet, la littérature vercorienne convoque souvent des thèmes, des approches, des concepts scientifiques pour les exploiter dans l'espace original de la fiction, proposant non seulement un prolongement original du savoir scientifique (l'existence contemporaine du chaînon manquant dans *Les animaux dénaturés*, 1952), mais aussi un dialogue effectif bâti sur un échange de métaphores, d'interrogations (est-il possible de communiquer avec les cellules de son corps ? dans *Colères*, 1956), de productions, voire de contradictions (bannissement de la frontière homme-animal par la métamorphose d'une renarde en femme dans *Sylva*, 1961). D'ailleurs, la science deviendra par la suite le point central d'approfondissement de la pensée vercorienne de l'homme, qui pose ses bases dans *La sédition humaine* pour les retravailler et perfectionner par la suite³.

D'un côté, par le récit anthropologique qu'il situe aux origines de l'être humain, l'écrivain active le pouvoir du savoir populaire, des récits traditionnels de l'homme sur l'homme, qui lui sert de source pour l'argumentation qu'il mène ensuite. Vercors revalorise ainsi, au même titre que le savoir scientifique, ce que Michel Maffesoli appelle la « sens-communologie », la connaissance ordinaire comme origine légitime du savoir⁴. Celle-ci doit cependant être soumise à l'analyse et à l'examen, travail que se donne

¹ Ernst Cassirer, « Qu'est-ce que l'homme ? », *op. cit.*, p. 37.

² Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, Grasset, Paris, 1975, p. 13.

³ Notamment par les ouvrages *Les chemins de l'être* (1965), *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* (1973), *Ce que je crois* (1975) et *Sens et non-sens de l'histoire* (1978).

⁴ En ceci, il s'opposerait à des critiques tels Gaston Bachelard, qui définit cette connaissance commune comme « une inconscience de soi » dans *La formation de l'esprit scientifique* (1947). Cité par Jean-René Tréanton, « Maffesoli Michel, *La connaissance ordinaire : précis de sociologie compréhensive* », *Revue française de sociologie*, n° 28, 1, 1987, p. 189.

l'auteur en s'érigeant en émetteur et examinateur, mais en évitant a priori de prendre en charge les propos rapportés¹ :

L'ambition du présent discours [...] ne dépasse point la mise en ordre, la confrontation d'un grand nombre d'idées ou de connaissances depuis longtemps en circulation. On ne trouvera donc pas ici de « révélations ». Mais peut-être, de ces confrontations, verrons-nous surgir une de ces évidences d'autant plus frappantes qu'elles nous étaient longtemps cachées.²

Légende des origines aux échos philosophiques et scientifiques, l'homme est le protagoniste indiscutable de l'aventure anthropologique, il s'oppose catégoriquement à l'anthropoïde et, plus largement, au monde animal. Le texte se construit sur une réduction métonymique en types : le monde humain et le monde animal s'opposent entre eux en tant que catégories, au détriment de la reconnaissance de toute diversité de comportements, d'attitudes et d'idiosyncrasie de leurs membres. Cette façon d'articuler la définition de l'homme par des types ne peut pourtant pas être interprétée comme la négation de l'identité individuelle de l'homme, mais plutôt comme la conséquence de ce que Vercors considère comme une nécessité d'urgence : retrouver ce qui nous unit en tant qu'espèce et ce qui nous différencie du reste des animaux. D'ailleurs, dans le développement de l'essai et, plus particulièrement, dans les fictions que Vercors écrit sur le même sujet à la fin des années quarante et début des années cinquante, notamment dans *Les yeux et la lumière*³ (1948), le lecteur trouve un large creuset d'individualités qui se rapportent à cet homme type, aussi riche que le nombre d'intégrants qui composent l'espèce : Salvator préoccupé pour le non-sens de son travail d'artiste, Gaspar qui s'interroge sur la validité du mensonge en politique, Arnaud qui donne sa vie au nom de la liberté ou Luc qui finit par accepter le besoin de l'engagement de l'art dans des contextes comme celui de la guerre.

D'autre part, l'évocation de la théorie darwinienne sur l'évolution des espèces permet à Vercors de fournir à sa réponse apodictique une base scientifique démontrable. L'auteur n'échappe pas, en cette moitié du XX^e siècle, à l'influence de *L'origine des espèces* (1859). Depuis sa publication⁴, la théorie darwinienne est systématiquement

¹ Cette position rappelle celle des collaborateurs des *Temps modernes* qui, par le texte de présentation de Sartre, affirment que la conception de l'homme « court les rues et que nous ne prétendons pas la découvrir, mais seulement aider à la préciser » (Jean-Paul Sartre, « Présentation », *op. cit.*, p. 21).

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 16.

³ Vercors, *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950.

⁴ La première traduction française de l'ouvrage est publiée en 1862 chez Guillaumin et Victor Masson par Clémence Royer. Très controversée, elle sera suivie par d'autres initiatives à la demande de Darwin. Pour en savoir plus, lire Jérôme Petit, « La traduction française de *L'origine des espèces* », *Le blog Gallica*,

appliquée aux fonctions mentales, morales et sociales, permettant ainsi la transformation de la notion d'homme, dont les problèmes sur l'origine sont susceptibles de trouver une solution positive, en dehors de toute spéculation métaphysique ou religieuse¹. Dès la fin du XIX^e siècle, une grande partie des biologistes adhèrent au transformisme universel darwinien, ce qui a même poussé certains biologistes, tel l'anglais Julian Sorell Huxley (1887-1975)², à interpréter la théorie darwinienne, non plus comme une hypothèse, mais comme un fait³. L'influence darwinienne permet de démocratiser la vision sur l'évolution humaine confirmant l'ascendance commune avec les animaux, idée qui ne révèle pas de véritable controverse publique en France, comme elle le fera par exemple aux États-Unis⁴. Ceci ne veut pas dire que l'explication de Darwin ne suscite pas de débats dans l'Hexagone, ceux-ci se concentrant sur la nature de l'évolution proposée.

La première moitié du XX^e siècle nourrit des réflexions autour du finalisme de l'évolution de l'homme ; si cette thèse n'est plus soutenue dans les années 1940 par les biologistes de l'évolution, elle est défendue par certains scientifiques, qui se laissent influencer par des idées religieuses. Ce fut le cas du philosophe et paléontologue français Pierre Teilhard de Chardin⁵. Le déclin du finalisme met en question l'idée de projet évolutif et unidirectionnel, réfutée par le paléontologue George Gaylord Simpson dans son *The Meaning of Evolution* (1949) : « le progrès n'est en rien une caractéristique universelle de l'évolution, comme il devrait l'être si celle-ci était gouvernée par des causes finales »⁶. *La sédition humaine* ne se positionne pas en 1949 dans ce genre de débats, s'intéressant plutôt à penser la frontière homme-animal, conceptualisation qui, par ailleurs, n'a pas de réponse concrète d'un point de vue biologique⁷. L'être humain

2013, consulté le 20 mars 2019. URL : <https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/la-traduction-francaise-de-lorigine-des-especes?mode=desktop>.

¹ Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie. Le XIX^e siècle après 1850. Le XX^e siècle*, Paris, F. Alcan, 1932, p. 923.

² Julian Sorell Huxley aurait d'ailleurs pu rencontrer Vercors lors du congrès international « Les Combattants de la Paix » tenu à Wrocław en 1948. Il a aussi été publié dans les Éditions de Minuit, sous la direction de Vercors dans l'immédiat après-guerre (Vercors, *Les nouveaux jours*, op. cit., p. 100 et 150).

³ Olivier Henri-Rousseau, *Darwin et ses héritiers au-delà des querelles*, Perpignan, Artège, 2009, p. 145.

⁴ Dominique Guillo, *Ni Dieu, ni Darwin les Français et la théorie de l'évolution*, Paris, Ellipses, 2009, p. 7.

⁵ Ernst Mayr, *Darwin et la pensée moderne de l'évolution*, Paris, O. Jacob, 1993, p. 89. Son œuvre en relation avec le sujet a été publiée après son décès en 1955 : *Le phénomène humain* (1955), *L'apparition de l'homme* (1956), *La vision du passé* (1957) et *La place de l'homme dans la nature* (1963).

⁶ *Ibid.*

⁷ « Y a-t-il eu un premier homme, fils du dernier animal de la lignée, ou bien s'agit-il d'une transformation floue analogue à celle de l'éveil de la conscience au cours de l'enfance de l'homme actuel ? [...] Ces questions n'ont pas de réponse » (Claude Combes et Christophe Guitton, *L'homme et l'animal : de Lascaux à la vache folle*, Paris, Pour la science, 1999, p. 18).

est envisagé comme le produit d'un ensemble de changements ; la tâche de Vercors sera, d'abord, dirigée vers la recherche des différences qui séparent dans son évolution l'homme de son état de bête. De ce point de vue, la théorie de l'évolution devient « un mythe de la création. [...] Elle constitue un point de départ évident pour spéculer sur la manière dont nous devons vivre, et ce que devraient être nos valeurs »¹, le versant éthique de la conception vercorienne de l'homme ne fait que confirmer ce statut « mythique » de la théorie darwinienne.

La correspondance de l'écrivain révèle cependant quelques pistes sur son opinion au sujet de certains aspects controversés de la théorie de Darwin. En réponse à l'envoi de *Trois erreurs de notre temps* (1964) de Jean Rondot, où celui-ci pose comme hypothèse l'existence « d'une race académique abâtardie par unions avec d'autres races d'hominidés inférieurs », et réfute « l'égalité biologique et mentale entre les hommes », proposant par ailleurs un « eugénisme par union de meilleurs cerveaux », Vercors n'hésite pas à exprimer son ferme désaccord envers pareilles affirmations :

L'idée que la quantité d'intelligence se transmet par les chromosomes est contraire à toute expérience. La plupart des hommes supérieurs ont eu une ascendance et une descendance des plus médiocres, et inversement. Avant de pouvoir édicter en règle une pareille sélection, il faudrait avoir poursuivi avec succès des milliers d'expériences sur plusieurs générations. Je suis du reste, pour ma part, persuadé qu'elle ne réussirait pas.²

Construire une légende anthropologique à base scientifique

Réfléchir sur la notion d'homme, c'est s'intéresser d'emblée à ses origines animales, à la nature de l'anthropoïde, qui ne diffère en rien de celle des autres membres du règne animal. L'analyse proposée par l'écrivain se construit sur une dynamique de comparaison et d'opposition entre les deux univers, dans une claire volonté de séparation. Celle-ci s'inscrit dans le domaine de l'anthropologie philosophique³ et, d'un point de vue épistémologique, la théorie de l'évolution des espèces lui procure le cadre scientifique pour établir les ressemblances et divergences existantes. Dans cette deu-

¹ Phillip Johnson, *Le darwinisme en question : science ou métaphysique ?*, Paris, Pierre d'angle, 1996, p. 197.

² Lettre de Vercors à Jean Rondot, 7 décembre 1965, Fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46324001.

³ Voir Peter Atterton et Matthew Calarco, *Animal philosophy : essential readings in continental thought*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2004. Aujourd'hui, l'étude des différences spécifiques et des relations entre l'homme et l'animal se présente de même sous l'appellation de « philosophie animale » (expression traduite directement de l'anglais « animal philosophy »). Cependant nous choisissons de classer la réflexion vercorienne sous l'appellation « anthropologie philosophique » car, bien que Vercors ait pris en compte l'animal pour sa définition de l'homme, il ne constitue pas le centre de son intérêt, étant plutôt envisagé comme une espèce antagoniste de l'être humain.

xième moitié de siècle, Vercors s'interroge sur un sujet qui constitue l'objet d'étude ou d'intérêt non seulement des scientifiques mais aussi des hommes de lettres. L'écrivain côtoie notamment le scientifique naturaliste et biologiste Théodore Monod, qui fera référence quelques années plus tard, dans son ouvrage *Et si l'aventure humaine devait échouer* (1991), aux questionnements que posait Vercors dans ses ouvrages des années cinquante et soixante (notamment dans *La sédition humaine* et dans *Les animaux dénaturés*). Reconnaisant la pertinence de la question vercorienne, qu'il rejoint complètement (« Philosophes, métaphysiques, théologiens trouveraient ici ample matière à dispute, mais un ample consensus se dégagerait [...] en faveur d'une discrimination foncière, radicale, entre l'homme et l'animal »¹), il expose de même ses limites :

Je ne pense pas que le problème des rapports entre l'homme et l'animal puisse se voir résolu dans l'abstrait, *a priori*, et sans tenir compte d'une catégorie qui informe désormais toute la pensée humaine, celle du temps.²

Ce sera d'ailleurs Théodore Monod qui proposera à Vercors la traduction de l'ouvrage *What we did to Father* de Roy Lewis (1960), le qualifiant comme une prolongation des *Animaux dénaturés* (1952) : « ces hommes encore à demi singes parvenus au point critique de l'évolution, sur le seuil de l'humain, et s'efforçant de le franchir »³. Avec l'aide de sa femme, Rita Barisse, Vercors traduit et préface ce roman sous le titre *Pourquoi j'ai mangé mon père* (1960), confirmant d'une certaine manière que les préoccupations qui ont inspiré sa production retrouvent des échos chez d'autres intellectuels du moment⁴.

Pour actualiser et illustrer cet état particulier de similitude, « au même niveau d'intelligence », entre l'homme et l'animal, Vercors utilise une comparaison entre les peuples pygmées contemporains, envisagés comme les représentants de cette « première humanité », et les animaux.

Prenons donc l'homme à sa limite la plus primitive, celle où il se distingue à peine de l'anthropoïde. Le pygmée de nos jours peut encore nous en donner une image, puisque dans presque tous les domaines, il est inférieur à certains animaux : moins

¹ Théodore Monod, *Et si l'aventure humaine devait échouer* [1991], Paris, Grasset, 2000, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Roy Lewis, *Pourquoi j'ai mangé mon père* [1960], trad. Vercors et Rita Barisse, Paris, Actes sud, 1990, p. 7.

⁴ Les publications concernant la mise en fiction ou les réflexions théoriques à partir de la théorie darwinienne dans les années cinquante et soixante concernent fondamentalement le contexte anglophone. Par exemple, *Inherit the Wind* de Jerome Lawrence et Robert E. Lee en 1955 met en scène le procès qui s'est tenu en 1925 au Tennessee contre un jeune professeur du secondaire pour avoir enfreint l'interdiction dans l'enseignement public de faire étudier d'autres théories que le créationnisme, dont spécialement le darwinisme (Jean-François Chassay, *Si la science m'était contée des savants en littérature*, Paris, Seuil, 2009, p. 146-147).

éducable que l'éléphant, moins adroit que le chimpanzé, moins ingénieux d'apparence que le castor constructeur de villages, de digues, de canaux et d'écluses. Ceci confirme bien que ce n'est pas dans ces divers domaines que l'homme se distingue essentiellement des animaux. Mais il est une chose que fait le pygmée et que nul animal ne fit jamais : il lance au ciel des imprécations.¹

Remarquons l'utilisation de cet exemple, qui se révèle sans doute contradictoire et surprenant par rapport au mouvement de prise de conscience constaté chez l'auteur depuis la fin des années trente. En tant que dessinateur, Jean Bruller avait revendiqué l'égalité des races par l'illustration d'articles anticoloniaux et d'ouvrages tels *Couleurs d'Égypte* de Paul Silva-Coronel (1935)², *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* de Claude Aveline (1937)³ ou *Le blanc à lunettes* de Georges Simenon (1938)⁴, clés dans le mouvement de dénonciation du colonialisme⁵. Cherchant une définition de l'homme qui se veuille universelle, l'écrivain retombe pourtant par ce texte fondateur de sa pensée dans les préjugés associés à ces populations autochtones, préjugés qui relèvent davantage d'opinions populaires et de rumeurs que de réelles connaissances. Ainsi, tout en affirmant le statut humain de ces groupes⁶, il les dit d'une certaine manière « moins humains », voire dans certains aspects inférieurs à l'animal, car « à peine » différents de l'anthropoïde.

Par cette analogie, l'écrivain reproduit et réinvestit le mythe sur les pygmées au profit de sa comparaison homme-animal ; entendons mythe dans le sens que lui donne Roland Barthes en 1957 dans *Mythologies* : « un système de communication [...] un mode de signification »⁷. Celui-ci transmet moins le réel qu'une certaine connaissance du réel, bâtie par ailleurs sur « un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées »⁸, qui est de toute évidence collectif. Le spécialiste en ethnoécologie Serge Bahuchet dessine la généralisation et la démocratisation des clichés au sujet de ces groupes,

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 19.

² Paul Silva-Coronel, *Couleurs d'Égypte*, Paris, Durand, 1935. Un exemplaire de cet ouvrage se trouve conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet, faisant partie du Fonds Vercors (référence : R.VER 210)

³ Claude Aveline, *Baba Diène et le Morceau-de-Sucre*, Paris, Gallimard, 1937.

⁴ Georges Simenon, *Le blanc à lunettes* [1938], Paris, Gallimard, 1978.

⁵ Dans ce même esprit, Vercors signera aussi en 1960 le *Manifeste des 121*, prônant le droit à l'insoumission pendant la guerre d'Algérie et, plus largement, la destruction du système colonial et la fin de l'oppression sur les peuples soumis aux puissances européennes. (Hervé Hamon, Patrick Rotman et Pierre Vidal-Naquet, « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie (dite "des 121" – septembre 1960) », dans *Les porteurs de valises : la résistance française à la guerre d'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 393-396).

⁶ Ce qui ne fut pas le cas jusqu'au XVIII^e siècle : « Le XVIII^e siècle savant sera celui des grands singes et du statut de l'homme : à quoi reconnaît-on un homme, à la station bipède, à la parole ? Le Pygmée ayant été reconnu comme un anthropomorphe, il ne posera plus de problème » (Serge Bahuchet, « L'invention des Pygmées », *Cahiers d'Études africaines*, n° 129, 1993, p. 161).

⁷ Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 215.

⁸ *Ibid.*, p. 226.

souvent utilisés pour donner des explications sur l'origine de l'humanité, démarche à la base de l'analogie construite par Vercors :

La conjonction d'une petite taille semblant rappeler un stade infantile de l'être humain, avec une culture matérielle fruste, voire rudimentaire, fait du Pygmée un bon candidat pour l'ancêtre de l'humanité.¹

La mythologie autour de ces peuples semble, d'après Serge Bahuchet, profiter de l'inefficacité du phénomène cumulatif des études scientifiques à leur sujet qui, au moins jusqu'aux années 1990, se consacrent à la contestation des théories antérieures au détriment d'un emploi critique et raisonné de leurs résultats : « la littérature concernant les Pygmées semble tourner sur elle-même. Ainsi resurgissent de temps en temps des thèmes et des interprétations débattues cent ans auparavant »². Roland Barthes, pour sa part, dénonce sept ans après la publication de *La sédition humaine*, en 1957, la responsabilité de la société occidentale dans l'entretien de ces « mythes ». Dans son « Bichon chez les nègres », Roland Barthes affirme :

La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles ont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre.³

Cette incohérence idéologique dans le parcours intellectuel de Vercors s'accompagne aussi d'une erreur méthodologique importante : voulant remonter aux origines de l'homme, Vercors utilise l'époque contemporaine et ses groupes sociaux pour évoquer un quasi-retour à la bête. Il en résulte une comparaison caricaturale qui montre bien le caractère omniprésent et réducteur de la pensée occidentale pour appréhender le monde et l'autre :

Les Occidentaux sont obnubilés par la quête des origines et mêlent inconsciemment le mythe homérique et l'illusion rousseauiste de l'Homme naturel, avec la persistance d'un mode de production de chasse et de cueillette, survivance de la préhistoire. Cela conduit à une erreur épistémologique et à des tautologies. L'erreur est de confondre présent et passé, histoire et préhistoire. Les « Pygmées » sont des chasseurs-collecteurs, or dans l'histoire de l'Humanité, la chasse et la cueillette précèdent l'agriculture ; de surcroît, ce sont des autochtones, les « premiers habitants », ils étaient là « avant » : les « Pygmées » sont donc des hommes préhisto-

¹ Serge Bahuchet, *op. cit.*, p. 170.

² *Ibid.*, p. 174. Bahuchet note de même que ce n'est qu'en 1946 que l'ethnologue Noël Ballif mène une mission scientifique auprès des peuples pygmées babinga du Moyen-Congo (*Les danseurs de Dieu : chez les Pygmées de la Sangha*, Paris, Hachette, 1954.) ou que le sociologue André Hauser consacre une étude sérieuse au peuple Babinga de la Likouala, en 1953 (« Les Babinga », *Zaire*, VII, février 1953, p. 147-179).

³ Roland Barthes, « Bichon chez les nègres », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 72-73.

riques vivants, des témoins de l'histoire longue. Qu'ils parlent tous une langue proche de celle de leurs voisins ne trouble personne !¹

De telles idées n'ont pas encore complètement disparu de certaines sociétés actuelles², ce qui nous aide à comprendre dans quelle mesure, dans les années cinquante, cette image utilisée par Vercors pouvait activer l'imaginaire occidental sur ces autochtones et, donc, remplir sa fonction d'exemple. Malgré les déficiences méthodologiques d'un essai qui se veut « apodictique », Vercors se sert de l'action particulière des Pygmées, qui maudissent ou supplient le ciel pour des raisons quelconques, pour dégager tout un ensemble d'arguments, caractérisés par une grande concision et qui risquent même de surprendre le lecteur à un stade aussi précoce de la réflexion.

L'auteur présente en effet, dès le début de son essai, en trois pages seulement, les conclusions de sa pensée. Il le fait par une méthode déductive et analytique, construite sur une chaîne de raisonnements imbriqués entre eux par des relations cause-effet et axés sur l'opposition opérationnelle de tout l'essai : la comparaison homme-animal. Bien que polémique et même réfutable, l'exemple de départ s'avère pourtant très efficace au niveau discursif, mettant en place cinq concepts essentiels : *abstraction, conception, volonté de connaître, refus et rébellion*³.

Reprenons, dans un premier temps, la présentation des conclusions de l'écrivain au début de sa réflexion. Si les Pygmées s'adressent au ciel, c'est bel et bien parce qu'ils ont la capacité d'abstraction, conséquence inhérente à la faculté humaine de créer des concepts, de concevoir le monde au-delà de l'éminemment physique ou sensoriel. Cette conceptualisation, qui chez l'animal se réduit à l'objectivation inconsciente, présenterait cependant en l'homme une nature différente : un brochet qui happe un goujon l'« objectivise » en objet nageant, mais cela se fait chez lui comme par défaut, il n'a pas besoin de faire intervenir une volonté de connaître⁴. L'homme au contraire, ne concevra jamais le goujon en tant qu'objet nageant, mais il fera une abstraction de sa nature en tant que poisson. Cette action est chez l'homme le résultat d'un travail conscient :

¹ Marine Robillard et Serge Bahuchet, « Les Pygmées et les autres : terminologie, catégorisation et politique », *Journal des africanistes*, n° 82, juin 2012, consulté le 06 août 2018. URL : <https://journals.openedition.org/africanistes/4253>.

² « En août 2008, une centaine de Pygmées ont été libérés de l'esclavage en RDC, dont presque la moitié étaient les membres de familles réduites en esclavage depuis plusieurs générations. De tels traitements résultent de l'opinion bien ancrée selon laquelle les Pygmées seraient des êtres inférieurs pouvant être "possédés" par leurs "maîtres" » (Survival International, « Pygmées », consulté le 6 août 2018. URL : <https://www.survivalinternational.fr/peuples/pygmees>).

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 19-21. Ceux-ci sont d'ailleurs présentés en italique, ce qui indique au niveau graphique leur importance dans l'ensemble de la réflexion.

⁴ Exemple de l'auteur.

Nous savons par notre propre expérience quel effort de l'esprit il nous faut faire au contraire pour isoler toute abstraction nouvelle, c'est-à-dire quelle volonté, et d'abord la volonté de connaître.¹

La volonté de connaître s'impose comme la cause principale de l'abstraction et de la conceptualisation, bref, de l'entendement ; cependant, pourquoi l'homme serait-il amené à vouloir connaître et comprendre le monde ? Cette question constitue la pierre angulaire de la théorie. Vercors attribue la naissance de cette volonté de connaître à un bouleversement qualitatif chez l'animal :

Il a fallu nécessairement que l'anthropoïde : premièrement, qu'il *constate* son ignorance ; deuxièmement, qu'il *refuse* cette ignorance, qu'il refuse sa condition d'ignorant.²

La constatation de son ignorance n'a pu, en effet, se présenter à l'homme qu'une fois écarté de l'aveuglement de son automatisme animal, après « l'effort presque inconcevable de s'arracher un beau jour à ses sensations, à ses impulsions, à ses instincts »³. Il a fallu, en définitive, que par une « révolution » il se retourne contre ses instincts, autrement dit, qu'il entre en dissidence. Nous arrivons ainsi au dernier stade de cette présentation déductive, dont la richesse des concepts et l'enchaînement frénétique laissent une impression de précipitation, d'excessive généralité. Vercors juge que la dissidence, cet écartement de la nature animale pour constater notre ignorance sur le monde et sur nous-mêmes, n'a pas pu suffire à faire de nous des hommes. L'anthropoïde l'a en effet constatée, cette ignorance, mais il l'a, de plus, jugée inacceptable, il a voulu la vaincre, il l'a refusée et, par là, l'homme a ajouté la lutte à la dissidence : il est entré en *rébellion*⁴.

Et pourtant un beau jour, la conscience de soi de l'anthropoïde s'est éveillée à sa condition. Un beau jour, une furtive interrogation a traversé sa sombre cervelle. Première et jusqu'ici unique de toutes les espèces vivant à la surface de la terre, il s'est arraché à soi-même, il a regardé en lui, autour de lui, et s'est aperçu qu'il était seul. Première et unique de toutes les espèces vivantes, d'abord à tâtons et plus qu'à moitié inconsciemment, il a commencé, si peu que ce fût, de « chercher à comprendre ». Il a découvert son ignorance et s'est rebellé : il a refusé son exil ; le banni est entré en rupture de ban.

L'homme était né.⁵

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 29.

L'origine animale de l'homme : entre évolution et rupture

Après la présentation résumée de sa vision anthropologique, Vercors se consacre à l'explication approfondie de sa théorie. Le contexte où débute l'argumentation de l'auteur situe son objet d'étude, l'homme, dans une évolution diachronique, qui suppose un avant et un après implicites. Respectant le caractère évolutif de sa proposition, l'auteur s'intéresse dans un premier temps à la période qui a précédé l'avènement de l'homme proprement dit. Il s'agit d'évaluer les rapports que l'animal entreprend, d'abord, avec le monde qui l'entoure, ensuite avec lui-même (autrement dit, la conscience de soi qu'il présente¹). Suivant la dynamique comparatiste, nous devinerons que ces rapports sont d'emblée différents, voire opposés à ceux que l'être humain déploiera plus tard dans les mêmes circonstances.

Nous remarquons d'emblée l'influence heideggérienne du texte et, plus concrètement, les nombreuses coïncidences qui existent entre la vision vercorienne et l'ontologie animale présentée par le philosophe allemand dans *L'être et le temps* (1927) et dans *Concepts fondamentaux de la métaphysique* (1929-1930). Des échos heideggériens qui ne sont pourtant pas à aucun moment explicitement signalés ou cités, d'ailleurs la figure du philosophe allemand n'est à aucun moment évoquée ni dans les correspondances de Vercors, ni dans les textes de nature autobiographique comme *La bataille du silence*. Malgré ces « absences », il demeure très difficile de penser que Vercors reste en dehors de l'influence de la pensée heideggérienne et de la prédominance de l'existentialisme dans l'immédiat après-guerre. Bien que les premières traductions en français des textes philosophiques du penseur allemand soient effectuées dans les années trente par Henry Corbin² et qu'il faille attendre les années soixante pour avoir la traduction complète de l'ouvrage phare d'Heidegger, *L'être et le temps* (1964), ou les années quatre-vingt pour celle de *Concepts fondamentaux de la métaphysique* (1985), sa philosophie circule discrètement avant la guerre. Elle devient petit à petit « omniprésente »³, surtout grâce à *L'être et le néant* (1943) de Sartre⁴. Partageant le mi-

¹ « Précisons que nous appellerons *Conscience de soi* les sensations innées (communes aux hommes et aux animaux) par lesquelles ceux-ci se conçoivent comme ayant une existence individuelle et destructible, séparée du reste de la Nature » (*Ibid.*, p. 22.).

² *Qu'est-ce que la métaphysique ?* en 1931 ou quelques extraits de *L'être et le temps* en 1938 (Dominique Janicaud, « Traductions françaises de Heidegger dans l'ordre chronologique de leur publication », dans *Heidegger en France*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 544-552).

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ « Sous l'angle de la réception de Heidegger, la "bombe Sartre" est à retardement. Ce n'est qu'après la Libération et dans les années suivantes qu'elle va durablement bouleverser le paysage philosophique. *L'être et le néant*, devenu alors le livre-fétiche de la mode existentialiste, entraînera dans le caravansérail

lieu intellectuel et littéraire parisien avec Sartre, Vercors a certainement été en contact avec le « foisonnement des articles, conférences, interventions diverses qui témoignent de la célébrité de Heidegger dans l'immédiat après-guerre »¹, malgré les divergences politiques qui pouvaient séparer l'ancien résistant du philosophe.

Cette possible influence nous permet d'établir une lecture du texte vercorien à partir de certains aspects de l'ontologie animale proposée par Heidegger, très explicative à l'égard de *La sédition humaine*. Vercors, bien qu'il parle de façon générale d'« homme », d'« espèce humaine », prône le caractère individuel et irréductible de l'être humain. Même s'il l'envisage en groupe, ce seront cependant les actions individuelles qui viendront déterminer sa qualité humaine : « chaque acte, chaque pensée, qu'ils le veuillent ou non, viendra charger l'un des plateaux où se pèsent l'homme et la bête »². Cependant, il n'en fera pas autant pour l'animal, dont il parle comme entité homogène, comme s'il n'y en avait qu'un seul ; l'essence animale ne s'envisage qu'en fonction de ce qui lui manque pour être homme :

C'est l'hypothèse irréductible [...] qu'il y a une chose, un domaine, un type d'étant homogène, qu'on appelle l'animalité en général pour laquelle n'importe quel exemple ferait l'affaire. Voilà une thèse qui [...] reste foncièrement téléologique et traditionnelle.³

Vercors n'admet d'ailleurs aucune différence substantielle entre l'ancêtre de l'homme, l'anthropoïde, et n'importe quel autre membre du règne animal, aussi simple soit-il, au contraire, il proclame avec véhémence son « animalité ». Par cette homogénéisation, l'auteur suggère indirectement l'existence d'une différence homme-animal qui irait au-delà du purement biologique, et il réduit ainsi le second à une soumission complète à ses instincts :

Reprenons un de ces anthropoïdes d'il y a deux ou trois cent mille ans, biologiquement « homme » par sa constitution physique, mais encore sans langage sinon quelques onomatopées, sans industrie sinon peut-être la massue pour se défendre, sans feu, sans logement, vivant de la même vie sauvage que les ours ou les loups,

des curiosités du moment un Heidegger d'autant plus prestigieux qu'il reste mystérieux, déjà auréolé du mythe du père fondateur, solitaire parmi les vaincus, génial et incompris, avant-coureur à découvrir pour de bon » (Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 79).

¹ *Ibid.*, p. 90. Soulignons les commentaires, critiques et analyses que Jean Wahl introduit en 1947 dans sa *Petite histoire de « l'existentialisme »* ou les idées de *L'être et le temps* qui inspirent Merleau-Ponty dans une partie de sa *Phénoménologie de la perception* (1945), tous ces ouvrages antérieurs à la rédaction de *La sédition humaine* (1949).

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 52.

³ Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 71. Jacques Derrida remarque cette homogénéisation dans l'œuvre heideggérienne dans le but de critiquer la prétention du philosophe allemand d'avoir construit une définition de l'homme en dehors de la métaphysique traditionnelle.

ses frères. En un mot, le tout animal anthropopithèque. Il a, [...] nous pouvons l'admettre, une certaine conscience de soi. Au-delà, rien.¹

Avant de nous intéresser à cette « certaine conscience de soi » de l'animal, revenons sur les relations et les rapports qu'il entreprend avec le monde extérieur, car ceux-ci pourraient être révélateurs de la perception que l'animal a de lui-même. Reprenons le cas du brochet qui happe le goujon et qui l'« objectivise » en tant qu'objet nageant ; cet exemple permet à Vercors non seulement de théoriser l'impossibilité pour l'animal de conceptualiser, mais aussi son incapacité à percevoir une chose en tant qu'elle existe². L'animal n'est pas seulement privé d'abstraction, mais il aurait accès à une réalité qui serait en quelque sorte faussée par sa capacité de perception. Quel est alors le rapport qu'établit l'animal avec ce qui l'entoure ? Vercors se montre intraitable sur ce point : ces rapports sont marqués indéniablement par la nature³ de l'animal, par ses instincts, qui ne trouvent en lui aucune source de résistance ou d'organisme de contrôle. Il est ainsi complètement soumis à sa nature toute puissante :

Quand ce que nous appelons un lion se met « sous le vent » du gibier qu'il guette à l'abreuvoir, pour dérober son odeur au flair de sa victime, sa conscience de soi n'a pas eu besoin pour cela de combiner, de raisonner, de déduire ; [...] tout ce que la nature peut faire de soi avec soi-même, il est bien évident qu'elle le sait d'emblée, de toute éternité. [...] Pour la nature-lion, la nature-castor, la nature-anthropoïde, être, vouloir et faire sont une même démarche.⁴

Tout comme Heidegger, Vercors présente un animal « [qui] a toujours un rapport d'utilité, de mise en perspective, il ne laisse pas la chose être ce qu'elle est, apparaître comme telle sans un projet guidé par un “tuyau” étroit de pulsions, de désirs »⁵. L'animal aurait toujours un rapport avec les éléments qui l'entourent en tant que

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 22.

² Heidegger affirmera que l'animal est exclu de la possibilité de percevoir quelque chose comme ceci ou cela, exclu d'emblée du monde du sens (Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde-finitude-solitude* [cours du semestre d'hiver 1929/30], trad. Daniel Panis, Paris, Gallimard, 1992, p. 397 ; cité par Christiane Bailey, « La vie végétative des animaux : la destruction heideggérienne de l'animalité », *PhaenEx*, n° 2, hiver 2007, p. 88).

³ « Nous appellerons *Nature*, l'ensemble de toutes réalités inconnaissables sous-jacentes à nos sensations, mais en tant que cette entité peut être conçue *isolement* par l'entendement, c'est-à-dire, en opposition avec l'esprit qui la conçoit » (Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 22).

⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

⁵ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 218. Suivant l'interprétation de Derrida, s'exprime aussi Vincent Houillon : « L'animal se rapporte à de l'étant dans la recherche de l'étant *comme* nourriture, *comme* proie ou ennemi, *comme* matériau de construction d'un nid ou d'un abri. L'animal se rapporte à son monde d'animal selon une inaccessibilité au monde comme phénomène du monde » (Vincent Houillon, « Pauvrement habite l'animal... », *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 3, 1995, p. 123 ; cité par Christiane Bailey, *op. cit.*, p. 85.).

« porteurs de signification »¹, pour reprendre les termes du biologiste et philosophe allemand Jakob Johann von Uexküll. Ces éléments présentent donc un sens qui n'est jamais neutre mais marqué par son rapport à l'animal². Cette nuance permet à Uexküll d'établir la différence fondamentale entre « l'environnement de l'animal », perceptible objectivement par l'être humain, et le « monde ambiant », le milieu dans lequel se placent les porteurs de signification pour l'animal et qui n'inclut pas la globalité environnementale³. Cette dépendance, la soumission de l'animal à sa nature, pourrait très bien être comparée à la « pauvreté en monde » proposée par Heidegger, où l'animal est prisonnier du monde ambiant qui le détermine et dans lequel il sera incapable de prendre une position indépendante, détachée, et pour reprendre les termes de notre écrivain : « dénaturée ».

Outre le fait qu'Heidegger se serait inspiré des travaux d'Uexküll pour développer sa notion d'animal « pauvre en monde »⁴, la citation du scientifique allemand dans ce contexte n'est pas anodine car il est considéré comme l'un des pères de l'éthologie. Le développement des travaux qui sont menés depuis la fin du XIX^e siècle dans l'éthologie reprennent et soutiennent ces visions philosophiques d'un point de vue scientifique. En effet, avec d'autres penseurs majeurs de l'éthologie comme Konrad Lorenz ou Skinner⁵, ils participent activement par leurs travaux des années 1930 et 1940 au développement d'une science du comportement animal essentiellement béhavioriste,

¹ Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain. Suivi de Théorie de la signification* [1934], trad. Philippe Muller, Paris, Denoël, 1965, p. 93.

² « Un animal ne peut entrer en relation avec un *objet* comme tel. [...] Étant donné qu'un animal n'a jamais le rôle d'observateur, on peut affirmer qu'un animal n'entre jamais en rapport avec un "objet". Ce n'est qu'à travers un rapport que l'objet se change en un porteur de signification, signification qui lui est conférée par le sujet » (*Ibid.*, p. 94-95).

³ « Le monde dans lequel habite l'animal, et que nous voyons s'étendre autour de lui, se transforme quand on se place au point de vue de l'animal lui-même, en son milieu, dans l'espace duquel se pressent les porteurs de signification les plus divers. [...] La tâche vitale de l'animal [...] consiste à utiliser les porteurs et les facteurs de signification conformément à leur propre plan d'organisation » (*Ibid.*, p. 105-106).

⁴ « Les années 1920 sont aussi celles pendant lesquelles les travaux d'Uexküll éveillent l'intérêt de philosophes, dont Ernst Cassirer et Martin Heidegger. Ce dernier a publié *Sein und Zeit* en 1927. Dans la deuxième partie de son cours de l'année 1929-1930, il s'inspire très fortement de la notion de milieu ou de monde ambiant (*Umwelt*), telle qu'elle est développée à la même époque par Uexküll » (Jean-Michel Le Bot, « Renouveler le regard sur les mondes animaux. De Jakob von Uexküll à Jean Gagnepain », *Tétralogiques, Existe-t-il un seuil de l'humain ?*, n° 21, 2016, consulté le 22 mars 2019. URL : <http://www.tetralogiques.fr/spip.php?article36>).

⁵ Représentant du béhaviorisme radical il publie, suivant les travaux d'Ivan Pavlov, l'un des ouvrages les plus importants de ce courant scientifique : *Le comportement des organismes* (1938).

qui ne s'intéresse pas à l'intériorité de l'animal, réduisant ses actions à de simples réponses à des stimuli extérieurs¹.

Ces visions qui resteront au centre de la pensée scientifique jusqu'aux années soixante-dix², semblent être très présentes dans les réflexions que Vercors reproduit dans sa *Sédition humaine*, et peuvent par ailleurs expliquer ses points en commun avec certains aspects de la philosophie heideggerienne. De façon générale, elles sont au cœur du milieu philosophique de la première moitié du XX^e siècle, qui montre l'animal enfermé dans le réseau de signification qui s'impose à lui, qui exige des réponses de sa part et qui l'empêche de prendre du recul. Max Scheler, par exemple, dans son œuvre *La situation de l'homme dans le monde* (1928), par laquelle il finalisera sa production philosophique, s'exprime dans le même sens :

L'animal, lui, n'a pas d'« objets » ; il vit seulement plongé extatiquement dans son milieu que, tel un escargot, sa coquille, il apporte comme structure partout où il va. Il est donc incapable de ce recul spécial et de cette *substantification* qui d'un « milieu » font un « monde », tout comme il est inapte à transformer en objets les centres de « résistance » que délimitent ses émotions et tendances.³

Le rapport animal avec l'extérieur ayant été réduit à la domination de la nature, Vercors se tourne vers l'étude de la conscience de soi de la bête, annonçant ainsi la transition vers la naissance effective de l'homme telle que la comprend l'auteur. Si la relation de l'animal avec le monde qui l'entoure s'est implicitement présentée opposée à celle que l'homme entreprendra avec son environnement, l'examen de la conscience de soi de la bête suit le même schéma antinomique ; d'autant plus que le rôle de sa fonction cérébrale est d'emblée qualifié d'ignoble et d'ilote⁴ :

La conscience de soi d'un singe, jusqu'où va-t-elle ? [...] Sait-il que cette masse pourvue de bras et de jambes est une vaste colonie de cellules, incroyablement nombreuses, chacune incroyablement complexe, groupées dans une république elle-même incroyablement compliquée ? [...] Le propre de la fonction mentale est qu'elle est irréductible à cette multitude cellulaire⁵, – qu'il n'est aucun pont de l'une à l'autre. La réduction à l'inférieur n'est pas permise : l'ignorance de soi-même est consubstantielle à l'être animé.⁶

¹ Dominique Lestel, « Le commun sans frontières. Entretien avec Dominique Lestel, propos recueillis par Marie Cazaban Mazerolles, Gaëlle Krikorian et Adèle Ponticelli », *Vacarme*, janvier 2015, consulté le 21 mars 2019. URL : <https://vacarme.org/article2721.html>.

² *Ibid.*

³ Max Scheler, *op. cit.*, p. 56.

⁴ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 22.

⁵ « Nous donnerons le nom de *République Cellulaire* à toute masse vivante organisée, en tant qu'elle est isolée par notre esprit et conçue par lui, et nous paraît mener une existence propre, collective et hiérarchisée » (*Ibid.*, p. 23).

⁶ *Ibid.*

Dans la relation qu'il a avec son monde ambiant, l'animal lève la patte s'il touche un tison, il poursuit un animal pour le dévorer en réponse aux crampes qu'il sent dans son ventre ; ses jambes courent si un danger surgit et son cœur bat jusqu'à lui faire mal¹. Cependant, il n'a pas la moindre idée du pourquoi et du comment et, ce qui est fondamental, il ne cherche pas non plus à comprendre. Vercors utilise une belle métaphore pour imaginer cette ignorance que l'animal a de lui, de son être, de son corps.

En somme, tout dans cet être encore animal se passe comme sur un navire dont le capitaine pourrait se figurer qu'il est maître après Dieu, alors qu'il n'est qu'un humble tâcheron à fond de cale, dressé à conduire le bâtiment sans en rien connaître, encouragé et inspiré à grand renfort de horions. Un vague périscope lui permet de distinguer les alentours, de prendre une vue grossière du bâtiment dans son ensemble. Mais de son organisation interne, il ne sait rien, et du reste il ne cherche pas à en rien savoir. [...] À jamais enfermé dans l'étroite cabine, pressé entre des murs d'où jaillissent des poinçons, des maillets, des fers rougis au feu, il reçoit sur tous les points sensibles, sans étonnement ni révolte.²

Cette métaphore est d'autant plus intéressante qu'elle a gardé une certaine continuité dans l'œuvre de l'artiste. En tant que dessinateur, le bateau est un motif très récurrent, utilisé à de nombreuses reprises dans plusieurs des images de *La danse des vivants*. Arrêtons-nous, par exemple sur celle intitulée « Le "Pacific" venant de Sydney passe en vue des îles Paradis » [fig. 41], qui montre le travail incessant des marins dans les cales du navire. Tout comme les cellules et les organes qui font travailler le corps de l'être animé, ces hommes font fonctionner et avancer un bateau, en restant étrangers à tout ce qui se passe en dehors. De même, ceux qui profitent sur le pont de la vision des îles Paradis ignorent ou ne font qu'imaginer vaguement les efforts de certains pour assurer la traversée. En tant qu'écrivain, il reprendra cette image pour réfléchir sur l'impossibilité pour l'être, humain et animal, de contrôler, de connaître ce qui se passe exactement à l'intérieur d'un organisme. Dans *La puissance du jour*, cette vérité se présente au héros lors d'une opération du cerveau ; Edmond, personnage protagoniste de *Colères*³, essaie d'intervenir par sa conscience dans le fonctionnement interne de son corps. L'ensemble de cette impossible communication se sublime dans *Le commandant du Prométhée*, le dernier récit de l'écrivain⁴. Nous pouvons déjà avancer la différence fondamentale entre l'homme et l'animal à ce sujet. Le premier essaie de connaître, il est conscient de son ignorance, de cette irréductibilité à lui-même et il essaie de la com-

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Vercors, *Colères*, Paris, Ed. Albin Michel, 1956.

⁴ Vercors, *Le commandant du Prométhée* [1991], éd. Flavia Conti, Rome, Portaparole, 2009. Voir le chapitre V : « Du corps en littérature : l'homme biologique vercorien ».

battre, entre autres moyens par la science ; l'animal, quant à lui, « sera doué d'une conscience de soi pétrie d'instinct de conservation, avec laquelle il se confondra : ainsi stimulé à se protéger soi-même, il protégera la vie de la République »¹.

Cette défense particulière de soi fait de l'animal un être isolé, « exilé » de la communauté animale et, plus largement, d'une nature qui le contrôle complètement. Guidé et déterminé par ses instincts de conservation, qu'il ne comprend pas non plus, tout animal « est dans le monde comme de l'eau à l'intérieur de l'eau »², pour utiliser la métaphore de Georges Bataille. Il fait un avec le monde car il n'a pas la conscience de son existence mais, en même temps, il en est exilé par son ignorance. L'animal se dessine dans la pensée vercorienne comme immanent dans le monde, mais étranger à son essence, un double statut qui l'emprisonne :

À jamais exclu de toute vérité, à jamais enfoui dans un inextricable brouillamini de faux-semblants [...], à jamais maintenu dans l'isolement et l'ignorance, mais houspillé, rossé, piqué, brûlé, gelé, affamé, effrayé, l'on n'aura guère à craindre qu'il fasse un jour mauvais usage des facultés dont on l'a doué, ni des maigres pouvoirs dont il a fallu l'investir.³

« L'animal *est*, c'est tout »⁴, il ne comprend pas l'être, il ne se sait pas existant, il n'est, en définitive, qu'un « morceau de nature »⁵. Vercors ne lui accorde même pas le rôle passif de subir ou d'accepter. Dans *La sédition humaine*, l'auteur va jusqu'à le comparer au monde végétal, en vertu du caractère irréfléchi de ses actions⁶. Nous ne pouvons pourtant pas dire que Vercors rompt avec la tripartition des âmes proposée par Aristote, au même titre que le fera Heidegger avec son dualisme entre le biologique et le biographique, réduisant la vie animale à la vie végétative et leur associant le même mode d'être⁷. Au-delà de cette comparaison, Vercors ne fera plus référence à cette relation ; d'ailleurs, les fictions qui seront au cœur de la littérature vercorienne pendant les années

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 28.

² Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 25 ; cité par Jean-Louis Brunaux, « Les animaux et leurs hommes : Georges Bataille, L'animal et le sacrifice », *Anthropozoologica*, 1989, p. 24.

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ « De même que, pour un arbre, être et se couvrir de feuilles ne sont point des actions distinctes, de même que pour un loup, pour un castor, être et courir, être et chasser, être et construire des digues ne sont point des actions distinctes. Un loup, un castor, un serpent sont des parcelles de nature, ils sont nature, leur instinct est nature, œuvre, expression de nature » (*Ibid.*, p. 26).

⁷ Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde-finitude-solitude*, *op. cit.*, p. 231.

cinquante et soixante montrent en effet qu'il n'y a pas de raison de penser cela¹. Cependant, il est certain que dans ce texte théorique l'esprit cartésien transparait ; l'homme possède tout ce qui manque à l'animal, dont l'essence est toujours envisagée négativement.

De l'ignorance de l'anthropoïde à l'homme qui s'éveille à sa condition

La structure chronologique séquentielle de type biologique et évolutif est soudainement interrompue par un changement inattendu dans le développement humain qui, jusqu'alors, est en adéquation avec celui de l'animal. *La sédition humaine* se voue désormais en entier à l'analyse de ce stade synchronique concret, marqué par ce grand bouleversement, capital pour la définition que Vercors propose. Cette révolution se veut qualitative et constituerait le point de départ de l'existence proprement humaine, l'origine potentielle de la différence insurmontable entre l'homme et l'animal. Cependant, son apparition radicale et *ex abrupto*, le passage sous silence des causes précises ou des dates concrètes, sa simple constatation, constituent à ce stade de l'œuvre et de la pensée de l'auteur un élément qui semble issu presque de la fiction ou du merveilleux. Cette impression est renforcée par la présentation narrative du phénomène, qui repose sur la base scientifique de son existence, mais qui omet l'idiosyncrasie du procédé par une ellipse temporelle, propre sans doute aux contes traditionnels : « Et pourtant un beau jour, la conscience de soi de l'anthropoïde s'est éveillée à sa condition. Un beau jour, une furtive interrogation a traversé sa sombre cervelle »².

Ce renversement, présenté *ex nihilo*, n'aurait probablement pas suscité l'étonnement dans une production de fiction ; cependant, étant le point de départ de tout un discours déductif et analytique qui se veut démonstratif, logique et vérifiable, les remarques des lecteurs ne se sont pas fait attendre. Vercors décide cependant de se servir de ces « points faibles » relevés par ses récepteurs les plus avisés, pour consolider sa pensée, en réfutant les objections qui lui sont adressées. Il n'hésitera pas à intégrer certains de ces dialogues controversés dans son édition définitive de *La sédition humaine* de 1950, dans laquelle les échanges complètent les diverses lacunes, les non-dits ou les points sombres de la première édition. Dans l'annexe, intitulée « Dialogue sur l'idée de

¹ À savoir *Les animaux dénaturés*, *Zoo ou l'assassin philanthrope* ou *Sylva*. Voir le chapitre IV : « À la frontière de l'homme et l'animal. De comment mettre en fiction la limite ».

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 29.

rébellion», Vercors communique avec un correspondant britannique¹, dont les pertinentes objections lui permettent d'exprimer « la clarification des desseins qui furent ceux de l'auteur quand il entreprit ce travail et des limites qu'il lui assignait »². Parmi les critiques adressées au texte vercorien, le danger de tenter d'expliquer des événements objectifs par des éléments subjectifs, tout à fait invérifiables³. L'auteur profite de ces remarques pour recontextualiser la définition d'homme qu'il recherche, ce qui nous permet, d'abord, de mieux comprendre l'organisation, l'évolution et l'argumentation développées dans *La sédition humaine*, et, ensuite, de surmonter les problèmes méthodologiques qui auraient pu gêner la prise en considération du reste du discours :

Mon propos n'a pas été dans la moindre mesure de tenter une explication, il n'a pas été du tout de répondre à la question : « quels sont les phénomènes biologiques (ou autres) qui ont fait de l'anthropopithèque un être doué d'entendement », phénomènes sur lesquels je ne possède aucune lumière. Encore moins de tenter une définition métaphysique de l'homme. Il n'y a pas d'homme métaphysique. Comme tout le reste, « l'homme » n'est qu'une notion formée par notre esprit (et quand je dis : une...) Non : mon propos a été simplement de définir ce que *nous* entendons par le mot homme dans l'expression : agir ou penser en homme. Mieux encore ou plus précisément, de répondre à une question telle que celle-ci : « Il est un comportement que nous appelons humain, entendant qu'il est spécifique de l'homme, et de l'homme seul, commun au cannibale et à Einstein, mais inexistant chez la bête : quel est-il ? »⁴

L'anthropoïde, ancêtre animal de l'homme, après avoir passé des milliers de siècles dans le « mystérieux grouillement nocturne »⁵ de sa conscience exilée, s'est un jour réveillé à sa condition. Le contexte de cet éveil laisse d'ailleurs entendre qu'il aurait pu ne pas se produire, d'autant que des milliards et des milliards d'animaux continuent de vivre dans cet état d'aveuglement, faute d'avoir été favorisés par les « voies patientes de l'éternelle nature : les hasards »⁶. Dans cet ensemble de probabilités « heureuses » pour l'homme, la légende anthropologique vercorienne se limite à constater les conséquences de ce changement⁷, qui a sans doute des origines biologiques, mais qui est surtout un changement qualitatif déterminé par une base éthique, de comportement. Ce dernier

¹ Vercors identifie le « correspondant britannique » avec Francis Bendit. Aucune référence n'est donnée sur son interlocuteur (profession, éventuelle relation d'amitié). Nos recherches à son sujet dans la correspondance vercorienne ont été infructueuses, ainsi que nos recherches dans le milieu intellectuel anglais de l'époque.

² Vercors, « Annexe I. Dialogue sur l'idée de rébellion », dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

⁵ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ Cette explication insuffisante poussera Vercors à revenir plus tard sur les causes biologiques et neurologiques de ce changement.

aspect constitue la grande nouveauté de la proposition que Vercors fait pour la définition d'homme : tout en étant rattaché à sa nature animale, l'homme finit par se définir par son comportement et ses actions, qui ont dû être précédés par sa rébellion contre sa nature, par la prise de conscience de soi, par sa dénaturation.

L'homme vercorien est l'animal qui prend conscience de lui depuis le recul et la séparation de ses instincts animaux. Cette révolution l'a fait sortir de l'exil et lui a fait prendre conscience qu'il n'est pas seul, mais qu'il appartient à une espèce intégrée par ses semblables. Parmi ses contemporains, Vercors n'est pas le seul à penser l'homme de la sorte ; Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme* théorise cette idée autrement : c'est dans la rencontre d'autres consciences que l'homme s'appréhende, par un mouvement réflexif.

Par le *je pense*, contrairement à la philosophie de Descartes, contrairement à la philosophie de Kant, nous nous atteignons nous-mêmes en face de l'autre, et l'autre est aussi certain pour nous que nous-mêmes. Ainsi, l'homme qui s'atteint directement par le *cogito* découvre aussi tous les autres, et il les découvre comme la condition de son existence. Il se rend compte qu'il ne peut rien être (au sens où l'on dit qu'on est spirituel, ou qu'on est méchant, ou qu'on est jaloux) sauf si les autres le reconnaissent comme tel. [...] L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi.¹

Vercors n'envisage pas le phénomène dans cette dynamique réflexive : la conscience de soi est par avance « conscience d'appartenir à une espèce d'égaux », qui ont, eux aussi, une existence singulière. Les deux auteurs se retrouvent cependant dans l'impossibilité de se penser dans l'isolement et exclus de tout rapport vivant avec d'autres consciences, qui seront d'une manière ou d'une autre toujours présentes, même dans l'éventuelle négation de ce rapport.

Jusqu'à présent, l'auteur avait revisité les caractéristiques animales qu'il sentait déjà opposées à celles de l'homme, sans que pourtant aucune comparaison explicite n'ait été faite. Cette révolution, rendue effective par le bannissement de l'exil de l'anthropoïde, suppose la rupture définitive de l'homme avec l'animal dans la pensée vercorienne. Non pas que l'être humain nie son animalité, mais son monde est désormais celui de quelqu'un qui a pris conscience de son existence, qui veut la comprendre et qui mène une lutte pour s'opposer à tout ce qui caractérise la bête, et en premier son ignorance. Vercors se prévaut ainsi de l'écart pour nous définir comme hommes. Nous devenons « *l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être* » signale Giorgio

¹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996, p. 58-59.

Agamben dans *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*¹. Né de la suspension du rapport animal au milieu ambiant, l'homme est le seul qui s'est inhibé de ses instincts « un animal qui s'est éveillé de sa propre stupeur à sa propre stupeur »², et qui la combat. L'écrivain dessine ainsi le mouvement de transcendance de la conscience vers ce qui n'est pas elle-même, c'est l'ouverture fondamentale au monde, à ce qui est autre, qui rompt l'immanence de l'homme comme animal, désormais inexorablement en relation avec ce qui l'entoure. Ce mouvement de transcendance pourrait s'assimiler au concept d'*intentionnalité* que Sartre reprend de la phénoménologie d'Edmond Husserl et qu'il qualifie comme nécessité de l'homme³.

Tout en ayant été anthropoïde, animal, l'homme découvre en lui un autre être, qui censure et se rebelle contre son essence primitive. C'est ainsi que Vercors crée une frontière qui, loin d'être la faible et insaisissable frontière aristotélicienne⁴, va s'élever jusqu'à faire de l'homme un lutteur contre la nature. Ce changement, le creusement de cet abîme, suppose un tournant dans la philosophie anthropologique vercorienne qui, jusqu'à présent, s'était inscrite dans l'évolution darwinienne. Pourquoi parlons-nous de rupture ? Vercors introduit dans sa réflexion anthropologique un concept moral : celui de la rébellion. Être humain c'est adopter une attitude d'insurrection contre sa nature animale, d'abord, et contre la nature en général, ensuite. La rébellion d'un être qui présente une éthique, axée sur le combat contre son ignorance :

Ce que nous appelons « homme », c'est cette conscience de soi révoltée contre le sort qui lui est fait, impitoyable et trompeur. Qui refuse d'être cocue, battue et contente : de peiner, de souffrir et de mourir sans savoir pourquoi, et sans rien faire pour y remédier ; qui, puisqu'on l'a bannie de la communauté, fera fièrement face à ce bannissement et le convertira en sécession. Qui transformera sa prison en observatoire, son exil en indépendance, et ainsi face à face avec la nature, la traitera crânement d'égale à égale.⁵

¹ Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal* [2002], Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 48.

² *Ibid.*, p. 114.

³ Sartre proposera si l'on peut dire, une définition plus « radicale » du terme. L'intentionnalité sartrienne définit la conscience comme le rapport qu'elle a avec le monde (il la pense en tant que conscience « de »). Sartre fait ainsi de l'ouverture l'essence même de la conscience : « Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes » (Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'ego : esquisse d'une description phénoménologique* ; cité par Paul Desalmand, *Sartre s'est-il toujours trompé ? ou L'imromptu de Vénissieux*, Paul Desalmand, 2005, p. 72).

⁴ « Il existe, en effet, chez la plupart des animaux, des traces de ces états de l'âme qui, chez l'homme, se manifestent d'une manière plus différenciée. [...] Pour certaines de ces qualités, les animaux ne diffèrent de l'homme que selon le plus ou le moins [...]. La nature passe graduellement des êtres inanimés aux animaux, de telle façon que, en raison de la continuité, la ligne de démarcation qui sépare les uns et les autres est insaisissable » (Aristote, *Histoire des animaux* [vers 343 av. J.-C.], trad. Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1957, p. 49).

⁵ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 31-32.

La notion d'homme comme rebelle est l'actualisation originale que fait Vercors de l'opposition traditionnelle entre nature (instincts) et raison. L'homme est plus qu'un animal raisonnable à la manière d'Aristote, il est doué d'entendement, de capacité de compréhension et de réflexion, mais surtout doué d'une éthique qui emploie la connaissance comme rébellion. L'espace biologique, l'évolution de l'espèce s'ouvre au domaine de la morale, de l'action consciente de l'homme et, donc, aux conséquences qui découlent de ses actions. L'auteur montre par là l'impossibilité de définir l'homme comme un simple produit de l'évolution :

Mais une étape restait encore à franchir, peut-être la plus importante, pour qu'une véritable philosophie anthropologique puisse se développer. La théorie de l'évolution avait supprimé les frontières arbitraires entre les différentes formes de vie organique. Il n'y a pas d'espèces séparées, seulement un courant de vie continu et ininterrompu. Mais pouvons-nous appliquer le même principe à la vie et à la culture humaines ? [...] Un nouveau problème se posait ainsi à tous les philosophes dont le point de départ était la théorie générale de l'évolution. Il fallait montrer que l'univers culturel – la civilisation humaine – peut être ramené à quelques causes générales valant pour les phénomènes physiques et pour les phénomènes dit spirituels.¹

En effet, une définition zoologique ne peut rien nous enseigner au niveau de l'éthique, véritable mine de recherche de l'écrivain. « Désormais la lutte est ouverte »² ; Vercors s'attache particulièrement aux caractéristiques de ladite rébellion et à leur réalisation dans l'existence humaine. Pour ce faire, il dépasse le cadre théorique de *La sédition humaine* et fait appel au monde de la fiction proprement dit. *Les yeux et la lumière* (1948) montre déjà un an auparavant, par l'individualisation de ses héros, un riche échantillon des quelques luttes proprement humaines, que l'homme pense mener en solitaire, mais qui ne sont en réalité que les luttes de toute l'humanité pour garder sa sécession.

3.2. La rébellion, la volonté éthique de l'homme

« L'homme, donc, c'est la révolte, c'est la lutte »³ : cette notion de révolte implique un changement de perspective dans la conception de l'homme, qui sera développée dans le cadre d'une vision évolutionniste, mais soudainement arrêtée par l'éveil à soi de l'anthropoïde. La rupture que Vercors introduit, suppose l'entrée de plein droit de

¹ Ernst Cassirer, « Qu'est-ce que l'homme ? », *op. cit.*, p. 37.

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 39.

l'espèce humaine dans un combat de type éthique qui soulève une double réalité : d'abord, la révolte c'est l'indépendance par rapport à la nature dont l'homme continue pourtant à faire partie d'un point de vue biologique et, dans un deuxième temps, l'affirmation de l'existence d'une volonté dirigée par une raison éthique, indépendante des instincts animaux. Ce bouleversement oblige désormais à penser l'homme, certes comme un animal, mais comme un animal éthique. Il s'agit donc d'envisager d'une part les rébellions et les moyens qu'il use pour rendre effectif ce détachement de la nature et d'autre part, les raisons éthiques à l'origine de ses actes, ce qui permettra de les évaluer.

D'ailleurs, Vercors n'abandonne pas le lecteur à cette tâche de déchiffrement de l'homme-rebelle et continue à le guider dans la découverte et dans l'explication de sa proposition. La prise de conscience qui aboutit dans ce texte théorique s'accompagne de même d'une production fictionnelle sous forme de nouvelles, écrites durant 1946 et 1947 et publiées sous le titre *Les yeux et la lumière* en 1948. Le recueil est, en ce sens, un laboratoire d'expérimentation où l'auteur essaie de dégager des exemples concrets de l'idée d'homme-rebelle qu'il est en train de construire. D'ailleurs, dans la préface de l'édition définitive de son recueil en 1950, Vercors avoue son désir, longtemps contenu, de corriger certains passages flous, voire ses conclusions définitives ; ce qui montre bien le caractère « brouillon » de ce recueil littéraire et comment, une fois de plus, la littérature fait avancer la pensée théorique de l'auteur¹. L'ensemble se compose de six nouvelles (*La vénus de Solare*, *Agir selon sa pensée*, *Le démenti*, *Les mots*², *Meurtre sans importance* et *Épilogue*) où Vercors donne vie à plusieurs personnages qui se heurtent à tour de rôle à leurs convictions les plus profondes, à de véritables cas de conscience entre ce qu'ils pensent devoir faire et ce qu'ils veulent vraiment. Ce tiraillement est constant et contradictoire ; cependant l'homme possède une dimension qui lui est exclusive : la volonté d'agir et de mener sa vie contre toute détermination naturelle. *Les yeux et la lumière* propose ainsi la réalisation de ce combat quotidien de l'homme pour garder son statut conquis au sein de la nature :

Si un ouvrage où le même héros vit et lutte d'un bout à l'autre est un roman, celui-ci en est donc un. Mais il s'agit, c'est vrai, d'un héros assez particulier. Ce n'est pas un individu. C'est en vérité une abstraction. [...] Ce héros, c'est l'homme pur,

¹ « Je mentirais en déclarant que la tentation ne m'est pas venue de corriger dans la présente édition maints passages un peu flottants, d'autres dont le ton trop littéraire m'agace, et plus encore toute une partie de l'épilogue [...] afin de le rapprocher de mes conceptions d'aujourd'hui. [...] Ce serait réduire la noblesse d'être un rebelle, que de vouloir cacher les faiblesses et l'aveuglement qu'il doit surmonter peu à peu dans l'incessant combat contre sa propre nature » (Vercors, *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 20-21).

² Dont nous avons proposé une lecture dans le sous-chapitre 2.2 de la première partie de notre travail, section intitulée : « L'art en guerre, l'homme et ses créations ».

l'homme en soi, l'abstraction-homme. L'homme non pas zoologique (simple classement dans le règne animal) ni métaphysique (il n'existe pas : la notion d'homme est comme toutes les autres une sécrétion de notre entendement), mais cet « animal éthique » qui diffère de tout le reste de la création parce qu'il tente de mener une vie dirigée par sa volonté.¹

Dépasser l'absurdité

Dans la préface de son édition définitive de *Les yeux et la lumière*, Vercors réfléchit aussi sur les causes probables du succès modéré de son recueil de nouvelles. Plusieurs hypothèses sont avancées, dont la possible médiocrité des récits proposés. Le désintérêt concernant cette production l'amène cependant à penser à une raison plus fondamentale, plus élémentaire, au-delà de la qualité littéraire de ses textes, l'aspect dérangent : « c'est en effet le plus grand effort qu'on puisse demander à l'esprit que de remettre en question, dans toutes ses démarches, ce qu'il avait pris l'habitude de considérer comme assuré »², à savoir, la signification de l'homme qui s'en dégage. L'argumentation de Vercors tient à souligner l'objectivité, l'opérativité et la justesse de la notion avancée d'homme rebelle et qui se trouve être, par ailleurs, le produit d'une longue prise de conscience³. Écartant sa réflexion de toute conclusion hâtive, il la présente au contraire comme la découverte de l'immanence même de l'être humain, unique et absolue, qui lui est restée inconnue pendant des années, mais qui se trouve être le principe même de notre existence comme animal éthique : la rébellion⁴.

L'évolution de cette pensée chez le jeune artiste s'est accomplie progressivement dans la controverse, les questionnements idéologiques et les interrogations personnelles, mais elle est indéniablement marquée par un événement clé : la Seconde Guerre mondiale. Ayant vécu une époque artistique imprégnée par l'absurde et par le pessimisme, dont *La danse des vivants* constitue le principal représentant⁵, certains récepteurs de l'œuvre de Jean Bruller décèlent déjà dans les années 30 des symptômes

¹ Vercors, *Les yeux et la lumière*, op. cit., p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 11.

³ « Ce sentiment d'être un rebelle – ou mieux cette certitude de tous les instants qui m'est devenue une seconde nature – sont les fruits d'une longue prise de conscience » (*Ibid.*, p. 16).

⁴ Le terme « rébellion » est celui choisi par Vercors pour rendre compte de la dénaturation de l'homme, cependant, le mot « révolte » le remplace souvent dans le discours théoriques et fictionnels de l'auteur. Nous accorderons à ce dernier le même sens qu'à la notion de rébellion, à exception des cas où il fait référence à la révolte théorisée par Alber Camus.

⁵ Jean Bruller, *La danse des vivants* [1932-1938], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2000. Souvenons-nous de la représentation de la petitesse exorbitante de l'être humain par rapport au cosmos dans des dessins tels « Le radeau de l'éternelle espérance » [fig. 19], ou du sentiment d'inutilité qui envahit l'homme à cause de l'impossibilité de connaître complètement l'univers (« L'école du découragement ou les mauvaises fréquentations » [fig.20] ou « À la poursuite du néant ou le retour sur soi-même » [fig. 21]).

significatifs de la condamnation que l'auteur fera de ces attitudes par la suite. Ce fut le cas de son ami et écrivain Jean-Richard Bloch qui, dans une lettre à propos du « beau livre sur la *Guerre* »¹, entrevoit déjà des changements dans la production du dessinateur :

Me trompe-je en pensant que vous êtes à la recherche de quelque chose de neuf ? C'est ce qui me cause, dans cet album, cette impression aiguë et poignante, dont le thème idéologique, l'intention satirique, l'efficacité « contondante » [...] ne composent pourtant qu'une partie ?²

Si les dénonciations et les désapprobations du pessimisme et de l'absurde se multiplient au fur et à mesure que la guerre approche, la rupture définitive s'installe avec ses récits pendant le conflit. Après la guerre, Vercors peut réfléchir aux répercussions de son engagement dans la résistance intellectuelle. Le Vercors d'après-guerre tire de son attitude des années quarante une contradiction importante : par son action, il a renié ses convictions sur l'absurdité des actes humains, sur l'omniprésence du désespoir et sur le nonsens de la vie. Autrement dit, il a agi contre des valeurs et des pensées qui, bien que défaillantes, faisaient encore partie de ses principes de l'époque. Cette négation de l'absurde s'avère fondamentale pour comprendre la vision de l'homme rebelle de Vercors : sans ce refus, elle n'aurait pas pu surgir.

À ce stade de la réflexion, la fiction devient à nouveau le laboratoire de recherche de l'écrivain³ qui, suivant les interrogations théoriques de la préface de *Les yeux et la lumière*, se plonge entièrement dans la controverse à travers les nouvelles du recueil. Parmi les six récits qui composent l'ouvrage, *Le démenti*⁴, au titre évocateur dans ce contexte de transition, met en scène le déchirement de l'homme entre la raison,

¹ *Visions intimes et rassurantes de la guerre*, album publié en 1936, dévoile la grande préoccupation du dessinateur par la montée des extrémismes en Europe. Jean Bruller dénonce par son album, d'abord, la passivité de la société face au danger imminent de la guerre et, ensuite, il condamne l'égoïsme de ceux qui voient dans le conflit l'opportunité pour s'enrichir et pour en tirer profit. Si le Jean Bruller de la moitié des années 30 ne demande pas encore ouvertement l'engagement contre ces mouvements et l'abandon de l'inaction, il condamne déjà les attitudes à éviter dans ce genre de contextes ; prélude sans doute de son activité militante pour la liberté pendant l'Occupation.

² Lettre de Jean-Richard Bloch à Vercors, 14 décembre 1936, Fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46458001.

³ La jeunesse de Jean Bruller a été marquée par les lectures d'Anatole France, puis il a découvert les contes de Kipling, Jules Romains, Proust, la littérature anglaise des années trente et quelques romans américains (Dos Passos, Faulkner), Gide, Valéry Larbaud, *Tradition de minuit* de Mac Orlan. Cependant il faut spécialement souligner l'influence de Conrad, déterminante d'ailleurs dans le style vercorien : « Ma découverte, après *Typhon*, de Joseph Conrad (*Lord Jim*, la *Flèche d'or*) a été, elle, déterminante. Presque une intoxication. Pour son art de conter, pour sa technique innovatrice, qui me donnaient l'envie, ma lecture achevée, de rester "dedans", et comme hypnotisé ; d'écrire moi-même une suite, si je l'avais pu. Sans doute est-ce en partie Conrad qui m'a fait prendre la plume le moment venu » (Vercors et Gilles Plazy, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, F. Bourin, 1991, p. 66-67).

⁴ Vercors, « Le démenti », dans *Les yeux et la lumière*, op. cit., p. 129-144.

garante des principes admis comme absolus, et l'intuition, qui cherche à s'imposer par des cas de conscience. Arnaud, protagoniste de l'histoire, ayant décidé d'aider un groupe de résistants à mettre en sûreté une caisse de munitions, se retrouve seul sur un grand plateau et, mitraillette en main, il s'interroge sur les raisons de son engagement¹. Sous le ciel qui s'impose à lui, il reprend conscience de sa petitesse et de sa solitude face à un cosmos qui lui oppose son indifférence. L'insignifiance de l'homme invaliderait a priori toute action de sa part, rendant inutile et absurde tout effort :

Et lui tout seul, si complètement seul sur cette calotte sphérique... « Le voyageur sur terre », pensa-t-il, et il sentait sous ses pieds la terre majestueusement voguer, l'immense globe lentement mouvoir son énorme masse à travers l'espace aux étoiles sans nombre. Il se sentait emporté, emporté, minuscule insecte implacablement emporté le long de ce ciel implacable.²

La pensée vercorienne de l'absurde dans ce début de narration se rapproche de celle que Camus développe dans *Le mythe de Sisyphe*, où il envisage ce sentiment comme la conséquence de la confrontation de deux éléments, à savoir, une action et le monde qui la dépasse. Un acte devient ainsi absurde « en vertu de la disproportion qui existe entre son intention et la réalité qui l'attend, de la contradiction que je puis saisir entre ses forces réelles et le but qu'il se propose »³. Comme Camus, Vercors place l'absurdité non pas dans l'homme ou dans le monde, mais dans leur présence commune, dans leur conflit. La différence essentielle réside dans le fait que l'opposition camusienne naît du désir de réponses, de l'appel de clarté de l'homme face à un monde qui reste sans raison et ne répond que par le silence. Pour Vercors, l'absurde surgit de la prétention de l'homme à donner une répercussion cosmique à ses actions qui sont, en fait, insignifiantes et ridicules :

Les cons, c'étaient tous ces hommes qui s'agitaient dans la vie sociale (souvent avec succès) sans en apercevoir l'absurdité. [...] En fait, ce mot englobait l'humanité en général – hors quelques exceptions très rares et très précieuses – ces hommes douloureux que le néant de la vie terrestre désespère. [...] C'est un grand repos que de savoir (que de savoir profondément) que rien n'a de sens. Que rien ne vaut qu'on le prenne à cœur. « Sans espoir de rien, voguer la vie ».⁴

Ce duel, perdu d'avance, pousse Arnaud à entamer un dialogue intime avec lui-même, introspection où il se confronte à ses idées, à la manière de l'album brullerrien *Un*

¹ « Ah ! Il pouvait se vanter d'avoir des nerfs solides ! Parce que trois hommes étaient entrés brusquement chez lui, parce que trois hommes lui avaient avec feu raconté je ne sais quelle exaltante connerie, il avait pendant une minute tout oublié, il les avait suivis, il avait accepté de leurs mains cette mitraillette inexplicable, et il était là, maintenant tout seul, comme un con » (*Ibid.*, p. 135-136.).

² *Ibid.*, p. 135.

³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* [1942], Paris, Gallimard, 1969.

⁴ Vercors, « Le démenti », *op. cit.*, p. 132.

*homme coupé en tranches*¹. L'échange est pourtant très particulier, car la discussion est menée par deux instances de parole qui ont une présence disparate dans le texte. La première s'érige en représentante de la conscience d'Arnaud, convaincu de l'absurdité du monde et du non-sens de la vie. D'un point de vue textuel, elle prend une double forme : celle du discours en style direct (il s'agit d'interventions courtes, exclamatives, des réactions impétueuses du personnage, qui se construisent souvent en réponse aux dérives de son subconscient²), et celle du discours indirect libre, dont se sert Vercors pour développer à la troisième personne la philosophie de vie d'Arnaud jusqu'à ce jour : voguer la vie dans un monde dépourvu de sens³. La deuxième est une instance de parole presque muette qui n'a pas de voix proprement dite jusqu'à la fin de la nouvelle. Elle se laisse entendre par la description des gestes et des attitudes d'Arnaud (par un narrateur autodiégetique qui se dit à la troisième personne), ainsi que par la transcription de ses pensées fugitives, révélatrices de sa résolution finale. Il s'agit en effet d'une voix avec un statut plus indépendant qui semble être reliée au subconscient du personnage et qui, malgré sa faible présence, se montre d'une puissance remarquable, obscurément unie à un instinct de rébellion :

« Je tirerai deux ou trois salves pour prévenir les gars et après je fous le camp ? », s'obligea-t-il à penser encore, mais il savait que ce n'était pas vrai, qu'il resterait là jusqu'à ce qu'on l'eût abattu sur place, comme les gars l'attendaient de lui.⁴

L'auteur se sert ainsi du dialogue bouleversant d'Arnaud avec son autre insurgé pour mettre en récit le dépassement de l'absurde, qui lui permet de réinvestir la « petitesse humaine » dans son champ d'action, celui de l'homme. Cette transition ne se fait pourtant pas de manière clairvoyante pour Arnaud, mais elle se développe dans une ambiance d'incompréhension jusqu'à s'imposer brutalement. Elle est d'autant plus violente qu'elle se réduit à une unité temporelle très limitée, loin de la prise de conscience progressive à la manière du jeune Bruller dessinateur, et à un contexte oppressant qui pousse le personnage à déterminer son positionnement dans l'urgence. La contradiction est à son paroxysme... Les actions de l'homme sont-elles absurdes ? Vaut-il la peine d'agir ? Arnaud condamne son geste et agit en même temps, se doutant que sa pensée d'avant-guerre commence à faillir :

¹ Jean Bruller, *Un homme coupé en tranches* [1929], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

² « Crétin ! » ; « Mon dieu épargnez moi les souffrances physiques. Les autres, je m'en charge » ; « Quelle connerie, non, mais quelle connerie ! ».

³ Vercors, « Le démenti », *op. cit.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 140-141.

Il sentait trembler sur ses bases sa belle construction de désespoir. Sa belle construction de quinze ans de désespoir. Il chercha une fois de plus, auprès de l'astre pâle dans le ciel sans fond, auprès de son indifférence blanche et glacée, un secours contre sa faiblesse.¹

Le parcours d'Arnaud se fait ainsi à l'inverse de Vercors, c'est l'homme qui agit d'abord (par l'intuition, ce qu'il appelle « un mouvement de cœur »²) et qui se met en question après (par la raison) ; la détermination reste pourtant celle qui a poussé l'auteur à entrer en résistance : lutter contre l'oppression. Autrement dit, c'est par l'action d'aider les résistants dans leur mission qu'Arnaud prend conscience de l'inexistence de l'absurdité du monde et, par là, il confirme son geste. Il n'existe pourtant pas dans *Le démenti* la verbalisation des conclusions du personnage, que le lecteur pressent clairement à travers l'attitude adoptée. Ce sera d'ailleurs le cas pour l'ensemble de personnages de *Les yeux et la lumière*, incapables de cerner l'origine de ce refus d'absurdité qui les mène à l'action. Ils se livrent tous à des dialogues intérieurs (comme c'est le cas pour Arnaud, mais aussi pour Luc dans *Les mots* ou du capitaine Grant dans *Agir selon sa pensée*) ou profitent d'échanges avec des alter ego narratifs (Gaspar dans *Un mensonge politique*), n'aboutissant à aucune réflexion finale explicite, mais à une résolution factuelle³.

*Épilogue*⁴, le dernier récit de *Les yeux et la lumière*, est à cet égard la seule nouvelle qui rompt avec cette tendance générale. Elle est d'ailleurs la fiction qui s'approche le plus des conclusions théoriques de *La sédition humaine*. Elle présente le dialogue entre Gracch, l'un des penseurs les plus importants du royaume, et Othon, le roi tyrannique et ancien élève du philosophe. Ils s'entretiennent à la suite de l'emprisonnement du premier qui a essayé de tuer le roi ; leur conversation tourne autour des apprentissages du maître et de la mauvaise interprétation que le souverain en a fait. Par la discussion, Vercors censure son désespoir de jeunesse qui le faisait languir dans l'inaction et, ce qui est le plus important, relève les dangers d'une telle pensée. L'absurde, conclura Vercors dans *La sédition humaine*, ne se trouverait pas dans les actions humaines insignifiantes au niveau cosmique, mais dans l'obstination de l'homme de rapporter ses

¹ *Ibid.*, p. 139.

² *Ibid.*, p. 135.

³ « Il reconnut bientôt qu'il n'avait jamais eu l'intention vraie de s'en aller. [...] Il se retrouva une fois de plus assis à croupetons avec la mitraillette sur les cuisses, s'observant pour voir si vraiment il avait peur. Non, ce n'était pas cela. Pas même d'angoisse. Mais un tout autre sentiment, extrêmement imprévu et singulier. Quelque chose comme une émotion préparatoire. Comme celle d'un curieux qui, au fond d'un jardin abandonné, découvre une surface de terre remuée, commence à creuser, et ne sait s'il y trouvera un cadavre ou un trésor » (*Ibid.*, p. 140).

⁴ Vercors, « Épilogue », dans *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 223-253.

actes au cosmos, d'accorder à ses actions une conséquence sur la « grande machine céleste » d'essayer de trouver, en conclusion, un impact à un niveau qui lui est pourtant inatteignable¹. Son immensité empêche de manière naturelle que nos actions y trouvent une conséquence visible. Cependant, cette petitesse ne peut pas nous faire tomber dans l'inaction, car si nos actes sont vains à l'échelle cosmique, ils auraient une grande puissance à l'échelle humaine. En effet Gracch retrouve dans l'orgueil du régent, qui prône la petitesse de l'homme, le danger de la pensée absurde, qui peut être utilisée à des fins pernicieuses contre l'homme, au nom d'une existence dite médiocre :

Toi et tes pareils ! Vous tous qui cherchez dans l'abaissement de vos semblables l'aberration d'une grandeur illusoire ; ou dans quelque vaine construction inhumaine une justification insensée de votre existence ! Cette blessure même d'un orgueil sans mesure, vous y puisez encore un encouragement à vos crimes. De ce que l'homme est faible, infime et fragile, de ce qu'il paraît abandonné sur la terre dans un délaissement sans remède, vous concluez qu'il n'a point de figure, qu'il lui faut chaque jour se créer lui-même, libre d'une liberté vertigineuse à force d'être sans limites ; et cette liberté atroce, vous vous l'octroyez pour construire vos temples absurdes, afin d'y adorer une image de vous, soufflée comme une bulle de savon ! Mais tout cela est faux. L'homme n'est délaissé qu'en apparence. Qui a un adversaire n'est pas seul. Et l'homme en a un, et de taille : la Nature.²

Vercors condamne pour la première fois le danger de l'absurde et annonce aussi une autre notion : la solidarité entre les hommes dans la lutte. L'action devient ainsi la base de la rébellion quotidienne, s'obstiner dans l'inaction reviendrait à refuser d'avancer, ce qui serait sans doute négatif pour l'entreprise commune de l'homme : gagner son indépendance progressivement par la connaissance. L'auteur voue inexorablement l'être humain à la prise de conscience de son essence rebelle ; même le choix de l'immobilisme est désormais, non pas une trace de l'absurde, mais une rébellion :

Ni homme ni valet. C'est le bestiaire qui se laisse dévorer sans combattre. C'est le moine contemplatif qui attend la mort dans la cellule de son cloître, toute pensée volontairement éteinte, en égrenant son chapelet. Révolte passive, mais révolte encore.³

Par ailleurs, la mise en récit de cette contradiction entre raison et intuition permet à Vercors de mesurer les attitudes de certains de ses contemporains lors de l'éclatement

¹ « Mais ce qui est vain et absurde, c'est de "rapporter" nos actes à la mesure de l'univers, d'exiger d'eux qu'ils changent quoi que ce soit au déroulement de l'éternelle cosmogonie. [...] Entre les actions humaines et l'existence du Cosmos, il n'est aucune commune mesure. Le monde de nos consciences de soi est un monde fermé, isolé du reste des choses, par sa dissidence (et d'abord de la vie du corps) comme une bulle de savon l'est du souffle qui l'a produite : elle ne peut s'y mêler encore qu'en s'y évanesçant » (Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 51)

² Vercors, « Épilogue », *op. cit.*, p. 243.

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 52.

de la guerre. Engagés dans des courants de pensée différents, ceux-ci n'auraient pas dû avoir a priori, comme lui, le besoin de répondre à l'Occupation par l'engagement :

Elle éclata, cette contradiction avec la guerre de 40, et plus encore avec l'occupation. Tout désignait des hommes comme Camus, comme Sartre ou moi-même, à l'attitude de Jean Giono. Si nous eussions suivi les enseignements de notre raison, laquelle nous montrait que les actes humains – passions ou vertus – sont absurdes, indifférents ou équivalents, que la notion du bien et du mal est une sécrétion sociosentimentale qu'aucun *Grundlegung* ne justifie, si nous avions en bref conformé notre comportement à cette conviction fondamentale, rien n'eût pu nous distraire de cette impulsion : éviter de souffrir.¹

Tout en repérant la contradiction, Vercors annonce indirectement l'existence d'un fondement moral ou éthique qui se ferait sentir par l'intuition et qui se situerait au-dessus de toute conviction idéologique, dans la rébellion². Par la même occasion, il discrédite la notion de justice de Camus ou celle de liberté de Sartre qui, d'un point de vue éthique, ne seraient pas suffisantes pour expliquer cette controverse. Elles s'inscriraient dans des « démarches du sentiment », que nous pourrions facilement contester sans qu'aucune argumentation logique ne puisse en réfuter la contestation³. Vercors ne reconnaît pas l'efficacité éthique des théories de ses deux contemporains⁴ ; Sartre se positionne idéologiquement à l'opposé de la pensée vercorienne, et ceci, dès la première tâche que Vercors se donne : définir l'homme et ce qu'est « agir en homme ». La philosophie sartrienne nie l'existence de toute nature humaine à cause de l'impossibilité de définir l'homme par une essence commune au reste de l'espèce :

L'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et il se définit après. [...] S'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.⁵

¹ Vercors, *Les yeux et la lumière*, op. cit., p. 18.

² « [...] notre intuition, pour qui la proportion, par bonheur, est du domaine du *fait*, autant que la vie et la mort ; pour qui il n'est qu'un monde que l'homme ait avec soi en commune mesure, et c'est l'humanité. Il n'est pour nous qu'un univers, ce sont les hommes. Tout autre est illusoire, projection décharnée de notre orgueil » (Vercors, « Épilogue », op. cit., p. 245).

³ Vercors, *Les yeux et la lumière*, op. cit., p. 18.

⁴ Nous ne trouvons pas d'échanges dans la correspondance vercorienne avec le représentant de la philosophie de l'absurde, juste une lettre adressée à Camus pour le féliciter à propos de son Prix Nobel. Les relations entre les deux écrivains étaient plutôt distantes, ce qui est valable aussi pour Sartre : « j'avais cru un moment, sur des avances qu'il m'avait faites, avoir gagné l'amitié de Camus [...] Je ne l'ai plus revu. Je le regrette bien aussi » (Vercors, *Les nouveaux jours*, op. cit., p. 246). Cet éloignement ne change en rien la grande admiration de Vercors pour son contemporain, dont il connaissait parfaitement l'œuvre et les lignes fortes de sa philosophie.

⁵ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 29-30.

Le reproche que Vercors fait à la liberté sartrienne est qu'elle laisse l'homme « sans aucun appui et sans aucun secours [...], condamné à chaque instant à inventer l'homme »¹ car, précisément, « nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite »². Sartre découvre un homme libéré du déterminisme et des justifications, qui pourra désormais assumer sa pleine liberté par ses choix inévitables ; cependant Vercors y devine un domaine propice au détournement d'un droit, celui de la liberté de l'individu, au détriment de la liberté des autres. Ils confrontent ainsi leurs visions les plus radicales, de telle sorte que là où Sartre situe le déterminisme, Vercors entrevoit la planche de salut de l'homme rebelle, sa conscience éthique : « sans ce critère, qui pourra me prouver que ma "liberté" (de donner à l'homme le visage de mon choix) se trompait en souhaitant le génocide des races inférieures et le règne des grands aryens blonds ? »³.

Par ailleurs, l'approche de l'absurde de Camus l'oppose à Vercors : si Camus reconnaît l'absurde et appelle à le vivre par la révolte⁴, Vercors exige son élimination totale pour déployer sa pensée de l'homme. L'absurdité vercorienne perd ainsi tout sens car son origine contradictoire n'est pas à mesure humaine. Cependant, existent des points de connexion très importants entre les deux théories, d'abord, l'affirmation du besoin d'existence d'une morale (ce ne fut pas le cas de Sartre). La révolte camusienne et l'éthique de l'homme rebelle de Vercors répondent ensemble à un objectif commun : la défense de la condition humaine. Vercors exprime pourtant en 1950, une grande méfiance vis-à-vis de la notion de justice qu'Albert Camus propose comme base de la morale, et il la censure sous prétexte qu'elle manque de nature logique. Vercors s'éloigne volontairement du concept de révolte introduit déjà dans des ouvrages comme *Le mythe de Sisyphe*, que Camus développera *in extenso* l'année d'après avec la publication de

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Vercors, *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 19. Jean-Paul Sartre, pour sa part, ne peut admettre ce détournement de la liberté de l'homme contre la liberté de ses semblables. La liberté comme engagement suppose que l'homme ne peut que vouloir la liberté des autres comme but s'il cherche la sienne propre (Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 70).

⁴ « Abolir la révolte consciente c'est éluder le problème. Le thème de la révolution permanente se transporte ainsi dans l'expérience individuelle. Vivre c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. [...] Elle est cette présence constante de l'homme à lui-même. Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner » (Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 76-77).

L'homme révolté (1951)¹. L'écrivain du *Silence de la mer* ne sera d'ailleurs pas le seul à prendre ses distances par rapport à cette notion ; Camus s'attire les critiques du groupe surréaliste à travers les écrits de plusieurs de ses membres. À la suite des commentaires que Camus fait sur la poésie de Lautréamont et sur ce qu'il considère sa « révolte nihiliste »², André Breton l'accuse « d'élever la thèse la plus suspecte du monde, à savoir que la “révolte absolue” ne peut engendrer que le “goût de l'asservissement intellectuel” »³ ; d'autres membres du groupe comme Benjamin Péret ou Adrien Dax publient dans le numéro spécial « Révolte sur mesure » de la revue *La rue*, plusieurs articles qui réfutent aussi la notion de révolte de Camus. Dans la revue des *Temps modernes* Francis Jeanson critique son ouvrage (article « Albert Camus ou l'âme révoltée », mai 1952), ce qui déclenche la rupture définitive de ce dernier avec Jean-Paul Sartre. Les différences idéologiques l'emportent ainsi sur l'amitié des deux écrivains :

[Camus] confronte les doctrines révolutionnaires à l'esprit de révolte, pose des bornes à la révolte elle-même pour empêcher qu'elle ne devienne meurtrière, combat le nihilisme et l'extrémisme qui pousse vers la terreur les tenants, marxistes ou autres, de l'historisme.⁴

Quoi qu'il en soit, la conception de l'homme comme lutte, à travers la révolte, implique impérativement un tournant dans la pensée de l'absurde, du désespoir, qui nécessite une prise en main de l'action, bouleversement sans lequel elle n'aurait pas pu exister. Par la même occasion, Vercors souligne le besoin d'une éthique pour conduire de manière effective cette rébellion, qui se trouve être origine et but de la morale et qui nous permet de définir ce qu'est « agir en homme ».

Se confronter à la nature

Si l'homme est né de l'intuition et du refus de son exil, s'il se définit par la rébellion, toutes ses actions ne peuvent pourtant pas être conçues comme le produit de la

¹ Georges Bataille dans son « *Temps de la révolte ?* » (1951) dégage de sa lecture de Camus, au contraire de Vercors, la notion de morale comme fondatrice de la justice et non le contraire. Cette dernière lecture rapprocherait encore plus la vision des deux écrivains (Georges Bataille, « Le temps de la révolte (I) », *Critique*, VII, décembre 1951, p. 1019-1027, consulté le 14 décembre 2018. URL : <https://www.larevuedesressources.org/le-temps-de-la-revolte.1491.html>).

² Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 11. Rappelons que ces commentaires sur Lautréamont ont été publiés cette même année dans les *Cahiers Sud*, dans un article intitulé « Lautréamont et la banalité », que Camus a ensuite ajouté à *L'homme révolté*.

³ André Breton, « Sucre jaune » [1951], dans Lautréamont. *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 510.

⁴ Sandra Teroni, « Camus/Sartre », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 3, décembre 2013, consulté le 26 mars 2019. URL : <https://journals.openedition.org/rief/256>.

volonté de libération de sa condition animale¹. Le type de luttes spécifiquement humaines dépend directement du degré d'interaction antagoniste de l'entendement humain et de la nature. Vercors restreint le groupe à celles qui contribuent, sous des formes différentes, à la conservation et à l'extension du savoir, de la connaissance. L'homme vit, se développe, dans une bataille continue contre les mystères insondables de la nature, cette bataille constitue son essence :

Penser, parler, écouter, lire, écrire, et tout ce qui dérive directement de ces activités : imprimer, publier, enseigner, – tout ce qui suppose que nous avons quelque chose à apprendre de notre propre raison ou de celle d'autrui, suppose premièrement que nous ne le savions pas, que l'omnisciente et omniprésente nature nous en dérobait la connaissance. Ainsi toute pensée, toute parole, tout écrit est une lutte pour lui arracher cette connaissance ou la faire partager à autrui. Ainsi encore tout ce qui en dérive moins directement [...]. Nous ne saurions trouver le moindre geste spécifiquement humain [...] qui ne fût lutte dans son origine, même pour une minuscule victoire.²

Le changement par rapport à la pensée d'avant-guerre du dessinateur Jean Bruller se présente ici dans toute sa puissance, montrant comment la condamnation de l'absurde et du désespoir détermine la conception de l'homme-rebelle. En effet, les dessins de *La danse des vivants*, tels « L'école du découragement ou les mauvaises fréquentations » [fig. 20] ou « À la poursuite du néant ou le retour sur soi-même » [fig. 21], mettent en évidence la prétention dérisoire de l'homme de s'approprier par la connaissance ne serait-ce qu'une petite parcelle de l'univers. Désormais, ce désir d'appréhender devient le centre même de l'existence humaine. Non parce que l'univers est plus accessible, mais parce que l'homme a cessé de se sentir frustré par ses désirs irréalisables d'atteindre la sphère cosmique. Il a appris à concevoir le cosmos en fonction de l'échelle humaine et il a laissé la vanité de côté, comprenant que « plus nous avançons dans une explication du monde, plus les mystères se multiplient, plus ils apparaissent insondables »³. Il a admis que la lutte est sans fin, mais indispensable, la seule manière d'affirmer notre indépendance par rapport à la nature, notre dénaturation.

L'homme se définit ainsi clairement à partir de sa séparation de la nature et en opposition à elle. Cependant, qu'entendre exactement par « nature » ? Vercors a essayé de clarifier ce terme au début de sa *Sédition humaine*, souhaitant ainsi éliminer toute possible confusion autour de ce concept :

¹ « Des myriades d'actions dont est tissée notre vie, il n'en est que certaines qui soient spécifiquement humaines ; les autres ne diffèrent point dans leur essence, de celles de n'importe quel mammifère supérieur » (Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 40).

² *Ibid.*, p. 40-41.

³ *Ibid.*, p. 33.

Nous appellerons *Nature*, l'ensemble de toutes réalités inconnaissables sous-jacentes à nos sensations, mais en tant que cette entité peut être conçue *isolément* par l'entendement, c'est-à-dire en opposition avec l'esprit qui la conçoit.¹

Cette définition qui envisage la nature comme « entité » regroupant des « réalités inconnaissables » présente sans doute des limites incertaines d'un point de vue épistémologique, mais elle permet à Vercors de lui attribuer une existence métaphorique dans sa réflexion théorique et de définir ainsi ses frontières par l'exemple. Il l'érige effectivement en puissance à qui l'homme s'oppose sans relâche, devenant l'image de tout ce qu'il a quitté en prenant conscience de soi (son animalité la plus sauvage, la symbiose avec l'environnement, etc.) et, en même temps, l'objet extérieur qu'il essaie de comprendre pour perfectionner son détachement. Cependant, Vercors ne pense pas la nature comme une entité passive, au contraire, il lui accorde une volonté d'opposition énergique à la lutte des individus. L'espèce humaine bataille depuis des millions d'années pour gagner en intelligence et en raison, mais au détriment de ses instincts animaux, dont la nature le prive au fur et à mesure qu'elle évolue. La dénaturation de l'homme se voit ainsi censurée par une disparition des instincts, spécialement ceux qui permettent aux bêtes de se deviner entre elles sans parler. Il se retrouve malgré lui inexorablement prisonnier d'une solitude qu'il ne peut briser que par l'intermédiaire des mots².

Peut-être la nature s'oppose-t-elle à la volonté des hommes, à leurs entreprises, à leur farouche curiosité (sans jamais aller jusqu'à la détruire) pour fortifier en eux des qualités qu'elle veut porter à de sublimes altitudes. Peut-être... Mais peut-être au contraire se défend-elle contre les incursions d'un rebelle dont la victoire serait pour elle trop dangereuse.³

Ce grand obstacle, toujours présent, suppose garantir l'existence rebelle de l'homme car Vercors postule que l'extension indéfinie de l'entendement produirait la perte de notre individualité. Si l'homme ne distinguait plus entre sa conscience et la conscience de soi, il détruirait la sécession conquise et intégrerait le grand tout : « anges si un jour nous étions vainqueurs ; bêtes si nous étions vaincus et soumis, nous ne sommes des *hommes* que rebelles – ni anges ni bêtes »⁴.

Vercors confirme de cette manière la rupture qualitative entre l'homme et l'animal et il s'éloigne définitivement de la vision évolutionniste dont il s'était servi

¹ *Ibid.*, p. 22.

² « [...] Le mythe de Babel, ce n'est pas tant le mythe du langage que celui de la solitude. Des consciences humaines inexorablement enfermées dans leurs sacs de peau, incapables de se communiquer l'une l'autre leurs idées ou leurs sentiments, leurs vérités ou leurs peines, autrement que par l'intermédiaire grossier et conventionnel, vague et insuffisant, infidèle et trompeur des mots et des signes » (*Ibid.*, p. 35).

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

jusqu'à présent. Non pas qu'il la renie, mais il change complètement l'angle d'approche de son sujet d'étude, qui prend son indépendance de la fable anthropologique¹ vercorienne. Celle-ci s'est bâtie sur une légende des origines de l'homme empreinte de savoir scientifique et d'une réflexion de type éthique, mais développée dans un contexte rhétorique fortement marqué par des motifs de l'écriture de fiction. Désormais, l'écrivain entame véritablement le chemin de l'éthique visant d'abord à définir les bases de la rébellion, puis à explorer par la fiction la conduite de l'homme. Vercors dépasse de même l'idée rousseauiste qui proposait une évolution humaine sans aucune loi où l'homme développerait ses facultés en puissance au fur et à mesure que l'histoire l'obligerait à le faire². Au-delà de cette capacité d'adaptation de l'homme, Vercors imagine toute une espèce, qui prend son destin en main et qui, pouvant décider difficilement de son développement biologique, a le pouvoir d'influencer son évolution chaque fois qu'elle décide d'entamer une nouvelle lutte :

Tout ce qui fut le fruit de la réflexion, de l'ingéniosité et de l'industrie [...], et naturellement toutes les méthodes de façonnage et d'investigation [...], rien de tout cela qui ne soit le produit d'une prise de conscience, d'une volonté agissante, d'un obstacle opposé à cette volonté, d'une lutte pour la surmonter, d'une victoire.³

Toutes les formes de rébellion que l'homme met en œuvre naissent de l'exigence unique et inébranlable d'obtenir une réponse sur ce qu'il est et sur ce qu'il devient ou veut devenir : de cette exigence se sont créés les arts, les techniques, les mythes, les religions, les sciences, la philosophie ou la politique⁴. Ces modalités de combat ne peuvent donc se comprendre sans le mouvement de sécession de l'homme, qui utilise les « armes prises à l'opresseur », la nature, pour la déchiffrer. C'est ainsi que l'écrivain interprète ce qu'il appelle les luttes « spécifiquement humaines », parmi lesquelles il distingue, par exemple, la foi et la religion, expression pathétique du besoin d'appréhender, d'expliquer un univers qui se refuse à l'explication ; ou la politique, « tentative des hommes de faire front en commun, par leur cohésion matérielle, à toutes les difficultés de vivre, aux malheurs et aux périls »⁵.

¹ « Légende relative aux origines des religions, à l'histoire des peuples » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, « Fable », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, consulté le 25 mars 2019. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2490094125>).

² Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Éditions Sociales, 1968, p.168.

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 41.

⁴ Vercors, *Ce que je crois*, Paris, B. Grasset, 1975, p.133.

⁵ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 45. La politique mal menée est le produit de l'égoïsme, de la méfiance et de la peur ; qui confrontent les hommes. Les dangers d'une telle politique sont exploités

Parmi les formes de lutte spécifiquement humaines, il est à signaler l'importance capitale de l'art, domaine qui occupe une place de premier ordre dans la production vercorienne. D'abord par son travail de dessinateur, puis par la place dédiée aux manifestations telles que la peinture ou la sculpture, non seulement dans ses fictions, mais aussi dans des textes théoriques autour de l'activité artistique, ainsi que dans ses travaux critiques¹. L'art se présente dans l'univers de Vercors comme un contenu de fiction et comme un moyen de recherche sur l'homme, sur ses aspirations et sur son développement en tant qu'être dénaturé : « L'art, qu'est-ce donc sinon l'affirmation sublime, fièrement délibérée, de notre sécession ? »², « l'art exprime l'homme »³.

L'art occupe d'ailleurs une place privilégiée dans l'affrontement quotidien de l'homme et la nature, marqué par deux grandes orientations : la première est celle du refus de l'ignorance et la volonté d'arracher au cosmos ses plus profonds secrets (par les sciences), la seconde est la volonté créatrice, qui utilise les secrets conquis pour créer un univers tout à fait nouveau (la peinture, la poésie, la musique)⁴. La force de cette seconde forme réside en ce qu'elle va au-delà du désir de comprendre la nature ; elle se l'approprie et crée un autre univers auquel seul l'humain peut avoir accès. La victoire est de ce point de vue double et chaque œuvre d'art une « perpétuelle Déclaration d'Indépendance »⁵. Vercors rejoint par cette vision celle d'André Malraux qui, dans *Les voix du silence* de 1951, faisait également appel au pouvoir créateur de réalité de l'art, que seulement la raison peut comprendre et vivre. Malraux restreignait cependant cette faculté à l'art moderne :

Il existe une valeur fondamentale de l'art moderne, beaucoup plus profonde que la recherche du plaisir de l'œil, et dont l'annexion du monde ne fut que le premier symptôme : c'est la très vieille volonté de création d'un monde autonome, *pour la première fois réduite à elle seule*.⁶

L'art de la rébellion

*La vénus de Solare*⁷, premier récit de *Les yeux et la lumière*, réfléchit précisément à la place de l'art dans la vie de l'homme, à sa véritable fonction et utilité. Vercors

dans *Les yeux et la lumière* à travers le récit *Un mensonge politique* (Vercors, « Un mensonge politique », dans *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 59-106.).

¹ Voir Vercors, *Goetz, un écrit sur l'art*, Paris, Musée de poche, 1958.

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 44.

³ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 131.

⁴ Vercors, *Goetz, un écrit sur l'art*, *op. cit.*, p. 242.

⁵ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 136.

⁶ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, NRF, 1952, p. 614.

⁷ Vercors, « La vénus de Solare », dans *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 25-58.

répète dans ce texte le même archétype narratif exploité dans l'ensemble du recueil : un personnage en crise dont le tiraillement entre ses convictions sur l'existence absurde et la réalité provoque un cas de conscience à dépasser. À cette occasion, Vercors se sert du couple traditionnel maître-élève et du contexte de transmission de savoir entre les deux acteurs pour provoquer le déclenchement effectif de la rébellion. Le maître, qu'il est possible de considérer comme le garant des idées vercoriennes sur l'art, agit comme un acteur d'initiation. Pour répondre aux questions insistantes de son élève, avide de réponses, il lui procure des outils qui lui permettent d'initier sa prise de conscience. Salvator, jeune sculpteur de quinze ans d'expérience, révèle à son maître ses angoisses au sujet de son activité créatrice :

- Pour qui travaillez-vous ? dit Salvator. [...]
- Pourquoi le cacherais-je ? Pour la postérité, dit-il. Il ajouta avec une hâte qui le fit bredouiller : « Dans cet espoir, non dans la certitude. »¹

Ces aveux sont le point de départ d'une longue discussion qui occupera toute la première partie du récit, bâtie comme une véritable scène théâtrale, autour de l'échange maître-élève. Les passages narratifs jouent d'ailleurs le rôle de didascalies, principalement dédiées à la description des gestes ou des attitudes des personnages². Par la suite, l'échange laisse place à la narration, dans laquelle Salvator se débat seul dans l'incertitude au cours de longues séquences d'introspection. Le maître ne reparaitra qu'à la fin du récit, pour aider son élève à achever la transition vers une conception autre de l'art et de l'existence.

Salvator situe l'origine de ses doutes, devenus existentiels, dans un voyage à Tunis, et plus précisément aux ruines de l'ancienne ville de Carthage. Vercors puise encore une fois dans son expérience personnelle et exploite cette visite, qu'il considère clé dans le déclenchement de sa vision pessimiste du monde³. Il a illustré cette même expérience dans *La danse des vivants* par son dessin « Recherche de l'Immortalité » [fig. 33] : « Je m'écriai : “Mais où donc sont les ruines ?” Mon guide répondit : “Quelles ruines ?” [...] J'aurais voulu mourir, oui mourir là, sur cette colline abominable. L'horreur que j'ai ressentie à cette minute, je ne m'en suis jamais remis, je crois »⁴. Sal-

¹ *Ibid.*, p. 29.

² « Salvator se retourna vivement et d'un geste s'éleva contre toute interprétation désobligeante » ; « Salvator poursuivit un moment son travail sans répondre. Puis il se retourna, posa ses instruments, et s'appuya sur le bloc de marbre qu'il dégageait. Il souriait vaguement » (*Ibid.*, p. 28-29).

³ Christian de Bartillat, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-1991*, Etrépilly, Les Presses du village, 2008, p. 42.

⁴ Vercors, « La vénus de Solare », *op. cit.*, p. 33.

vator censure par cette réflexion l'art comme héritage, comme transmission, et délimite le fait artistique à un produit qui doit rester dans le cadre restreint du travail de l'artiste. Celui-ci devrait se contenter de la beauté de son œuvre sans autre prétention que la satisfaction personnelle. L'échange ne manquera pas de faire ressortir, grâce à la puissance dialectique du maître, la fatuité de la conception de Salvator (« Pour qui cette beauté ? »¹). De plus, dans les répliques surgit, même timidement, l'un des postulats majeurs de la conception vercorienne de l'art, directement liée au développement de l'espèce :

- La seule postérité qui compte, elle est derrière nous, et celle-là nous sommes sûrs de ne jamais l'atteindre ! Que je fasse un chef d'œuvre, jamais mon père même ne saura... Cette pensée me déchire. Car ceux qui viennent qu'en savons-nous ? Ce seront des barbares peut-être. Peut-être seront-ils retombés à l'état sauvage !
- Nous travaillons pour l'empêcher.
- Oh, dit Salvator avec amertume, ce n'est pas de nous que cela dépend.²

En effet, l'art acquiert par la suite, dans les textes théoriques de Vercors, le statut de moteur du développement humain : « il imprègne depuis l'âge des cavernes jusqu'à nos jours toutes nos structures mentales, et avec elles toutes les civilisations »³. Né avec la « déclaration de l'indépendance » de l'homme, l'art se sert du passé dans une intertextualité perpétuelle pour continuer à assurer cette émancipation. L'écrivain postule même l'existence d'une orientation dans l'art, qu'il faudrait respecter pour éviter de tomber dans des actions rétro-humaines⁴. N'a-t-il pas condamné les manifestations qui tournaient le dos à la réalité pendant la guerre ? Dans *Les mots*, Luc évite dès le début du conflit d'être influencé par les événements et les tient volontairement à l'écart de son œuvre poétique, celle-ci finit par se rendre face au besoin de dénoncer les injustices du conflit. Cette manifestation éminemment humaine se construit sur des parcelles d'indépendance conquises pour progresser vers de nouvelles formes. Art et indépendance se confondent dans la pensée vercorienne. La description de l'histoire de l'art de Malraux pourrait, de ce point de vue, correspondre à la proposition de notre écrivain :

Pour nous l'art est continuité profonde par la parenté secrète de ses œuvres, continuité historique parce qu'il ne détruit jamais tout ce qu'il a hérité (le Greco ne se

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 135.

⁴ « Il s'ensuit également que l'art a une direction, et qu'il est dangereux (rétrohumain) de vouloir, par ignorance ou contradiction, l'inverser ; que toutes les expériences ne sont pas "permises" ; qu'il en est de favorables, mais qu'il en est aussi de nocives. [...] Pour le surréalisme, ou pour la peinture dite abstraite, qui utilisent au contraire les éléments arrachés à la substance humaine, dans ce qu'elle a justement de plus humain, pour accentuer le divorce avec la nature, et l'autorité de l'homme sur les choses » (Vercors, *Goetz, un écrit sur l'art*, *op. cit.*, p. 240).

délivre pas de Titien en peignant des Cézanne), mais il est aussi métamorphose des formes par la nature de la création, par la coulée du temps – historique ou non. Le temps emporte toutes les formes du passé dans la métamorphose qu'il impose au monde entier des hommes.¹

Connaisseur de l'œuvre de Malraux, Vercors ne peut cependant éviter de se détacher de certaines conclusions de son contemporain, à savoir son idée de l'art comme manifestation ouverte et impossible à préconcevoir, à cause des grandes différences existant entre les individus et les époques². Vercors, pour sa part, bien qu'il ne formule pas une définition exacte de l'art, relève le caractère primaire et essentiel de cette manifestation. Il envisage une autre approche, qui soustrait les différences et cherche leur résidu commun : « en toutes les civilisations, toutes les sociétés, tous les groupes humains même les plus primitifs, l'expression artistique existe et a existé : il y a donc en tout cas ceci de commun à tous les hommes que ce besoin d'harmonie fait partie de leur vie »³.

La vénus de Solare contribue à cette conception de l'art, qui implique indéniablement l'idée de partage et de transmission. Salvator, ayant décidé de sculpter une vénus à l'image de sa femme et pris la résolution de la garder à l'abri des regards, voit celle-ci tomber soudainement malade. Tullia associe sa maladie à une sorte de punition liée à sa frivolité de se faire représenter ; la superstition l'amène à demander à son époux de détruire la vénus qu'il taillait pour elle. Cette conjoncture place le sculpteur face à son idée d'art : convaincu que la vanité pouvait produire la maladie de sa femme, il est, dans un premier temps, décidé à faire disparaître la statue. Le lecteur ne manquera pas de penser à d'autres personnages artistes de la tradition de « l'art qui tue » en littérature : le peintre de la micronouvelle *Le portrait ovale* (1842) d'Edgar Allan Poe qui, au contraire de Salvator, sacrifie la vie de sa femme pour la « vie » de son portrait ; ou le peintre Claude Lantier, dans *L'œuvre* d'Émile Zola (1886) qui, lui, exaspéré de ne pas pouvoir accoucher de son génie dans une œuvre d'art, décide de se donner mort devant l'une de ses toiles irréalisées. Cependant, loin de procéder à sa destruction pour éviter une malédiction, Salvator hésite longuement : « Puisque j'ai pu l'enterrer ? Pourquoi ai-je pu l'enterrer, et pas... et pas... Elle est belle ! »⁴. Cette exclamation finale rappelle la

¹ André Malraux, *op. cit.*, p. 625.

² *Ibid.*, p. 606-607. Vercors développe sa notion d'art dans *Ce que je crois*, en s'opposant aux arguments et visions que Malraux développe dans *Les voix du silence*. Des citations et des références à l'œuvre de Malraux sont par ailleurs très présentes dans les ouvrages autobiographiques de Vercors (à savoir la trilogie *Cent ans d'histoire de France* ou *La bataille du silence*).

³ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 132.

⁴ Vercors, « La vénus de Solare », *op. cit.*, p. 54.

stupéfaction de Luc dans *Les mots* devant la peinture de l'officier allemand, soulignant le côté esthétique de l'art.

Salvator ne peut finalement s'empêcher de faire venir son maître et de lui montrer son œuvre, geste qui contredit de plein fouet les principes qu'il s'obstinait à défendre et qui tombent définitivement à la fin du récit :

De nouveau, il hésita avant de reconnaître : « Peut-être que... » Ses yeux vacillèrent encore : « Est-ce parce que... enterrée... » Il parlait sur le ton d'une question inquiète : « je pouvais espérer qu'un jour... un jour, quelqu'un ? »
– Tu n'as pas pu te passer des yeux des hommes, prononça le Maître. « L'as-tu compris ? »¹

Résolu à sauver son œuvre et dans l'espoir qu'elle soit un jour découverte, Salvator décide de la perfectionner, tout en éliminant un excès de volume qui nuisait à son réalisme². Ce dernier souci de beauté et de fidélité à la réalité du sculpteur nous permet de relever la théorisation que Vercors fait de l'art réaliste. L'écrivain le pense comme conquête et divorce de la réalité, permettant de l'intégrer à « notre univers » pour la reproduire à la fois proche et cependant complètement autre. Un processus d'intégration qui verra l'apogée de la rébellion de l'homme par la suite, dans l'art abstrait. Ce dernier accentuerait la liberté conquise et romprait les derniers liens avec la nature pour laisser jouer notre imagination complètement déchaînée, le plus grand combat jamais entamé et gagné par l'homme³. Vercors réinvestit ainsi la notion de combat dans le domaine de l'art, il ne sera pas le seul, André Malraux travaille de même cette idée de lutte associée à l'art abstrait dans *Les voix du silence* :

Existe-t-il des formes qui n'expriment rien ? Il n'est pas inconcevable que des taches et des lignes s'unissent pour former un monde pictural d'idéogrammes organisés, significatifs ou passionnés, un schème à l'état pur ; mais les civilisations du passé ont ignoré ces formes qui expriment avec une passion véhémement la volonté de rien exprimer, et qui sont des formes de combat.⁴

Principes éthiques de la rébellion vercorienne : la solidarité

L'idée de rébellion développée par Vercors ne constitue pas une spécificité dans le contexte littéraire du XX^e siècle, qui affiche encore une forte liaison avec la guerre. Cependant l'appel à l'esprit « combatif » de l'homme dépasse à présent les circons-

¹ *Ibid.*, p. 56-57.

² « Mais le visage éclairé d'une ironie morose, il ne put s'empêcher d'abord, avec la gradine et le martelet, de commencer par réduire, à coups légers, l'excès de plénitude qui souillait la beauté des volumes, entre l'aisselle et la gorge » (*Ibid.*, p. 58).

³ Vercors, *Ce que je crois*, *op. cit.*, p. 140.

⁴ André Malraux, *op. cit.*, p. 612.

tances du conflit pour atteindre une dimension plus fondamentale. Bien qu'envisageant la rébellion sous des perspectives souvent très différentes, cette littérature reste très matérialiste, dans la mesure où ses personnages ne trouvent aucun prolongement de leurs vies dans un possible au-delà. Cependant, comme le signale René-Marill Albérès dans *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, cette vague est « rognée, aimantée par des courants qui n'expliquent ni la physique ni la sociologie, soumise à des pôles virtuels situés au-delà de la quotidienneté éthique sans être religieuse »¹. Albérès définit cette littérature comme « littérature prométhéenne » et divise en deux les thèmes principaux qu'elle exploite. Le premier concerne la satire d'une société qui s'obstine à vivre sur des valeurs sociales caduques, mais absurdement identifiées à la respectabilité ; ce qui provoque la dénonciation des écrivains tels Sartre, Aragon ou Bernanos. Le deuxième présente la prise de conscience de cette liberté totale de l'homme devant la fatalité et un destin incertain. L'individu se retrouve ainsi seul à se confronter à la société et à ses valeurs pharisiennes ; pensons aux *Mouches* de Sartre (1943) ou à l'*Antigone* de Jean Anouilh (1944) :

En l'absence de valeurs sociales communes et valables, chaque homme est obligé de vivre son propre destin et de trouver seul son propre salut, donc de survivre son éthique à lui sans la rattacher à une morale et même à une croyance commune. Tout se passe comme si les croyances intermédiaires entre Dieu et l'homme avaient disparu.²

Les connaisseurs de l'œuvre de Jean Bruller reconnaîtront dans cette réflexion d'Albérès les fondements idéologiques et philosophiques à l'origine de *La danse des vivants*, qui ne sont pourtant plus valides pour la littérature de Vercors. L'écrivain se positionne désormais à l'opposé de cet état d'esprit, spécialement depuis la période d'exception de la guerre. Facilement identifiable à un auteur « antiprométhéen » en fonction des termes proposés ci-dessus, Vercors qualifie d'absurde le désespoir qui naît du clivage homme-monde et revendique l'existence d'une morale commune, fondamentale pour la définition de l'homme et de ses actions.

Dépasser ces différences, même si elles sont fondatrices, suppose affirmer que Vercors n'est pas le seul à défendre ce besoin d'action de l'homme. Des contemporains tels Albert Camus ou André Malraux prônent la révolte tout en acceptant le non-sens de la vie, ce que Vercors s'est évertué à refuser dès le début de sa théorisation de l'homme rebelle. La grande différence entre la rébellion proposée par notre écrivain et la révolte

¹ R. M. Albérès, *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrèa, 1949, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20-21.

théorisée par Camus dans *L'homme révolté*¹ ou Malraux dans ses romans, est leur origine. Vercors la placera au moment même de l'éveil de l'homme à sa condition, à la prise de conscience de son existence et de son exil, de sa solitude, qu'il refuse d'accepter et qu'il cherche à comprendre. C'est cet effort de comprendre que Vercors nomme « rébellion », l'effort de l'entendement humain pour déchiffrer la nature dont il a fait partie tout en n'étant qu'« inconscience-de-soi »². La révolte camusienne est, au contraire, une révolte qui se construit comme réponse ; elle est, d'abord, refus métaphysique contre les fins de l'homme et de la création. Elle présente de même une réalisation historique par la révolte de l'esclave contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état ; un mouvement double de refus à une condition qui est la sienne³. De même, les héros de Malraux choisissent l'action rebelle sous différentes formes (terrorisme, révolution sociale, aventure) quand ils prennent conscience d'une humiliation quelconque, misère humaine ou injustice, et qu'ils décident de les affronter pour leur inacceptable condition⁴.

Malgré les différences de base, la pensée camusienne arrive à établir un dialogue avec la proposition de Vercors, ce qui n'est pas envisageable avec Malraux. Celui-ci se refuse à définir l'homme entièrement par ses actes, comme le fera notre écrivain à la fin de *La sédition humaine*, car il le dit incapable d'éviter les fatalités renfermées dans ses actions⁵. Camus, au contraire, se rapproche de l'homme rebelle vercorien par l'intuition de l'existence d'une « nature humaine » à préserver, par l'existence de quelque chose de fondamental, d'essentiel à l'ensemble de l'espèce :

L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ?

¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 30.

³ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 41. Dans la lecture que Georges Bataille a proposée en défense de l'ouvrage de Camus et contre les attaques des surréalistes, spécialement d'André Breton, il souligne par deux fois le contexte temporel précis de la révolte, d'abord dans le titre de son essai « Le temps de la révolte », puis par le sous-titre « l'ère de la révolte ». Si l'homme camusien fait désormais de la révolte un principe, ces expressions supposent qu'il y a eu une époque d'esclavage et de soumission de l'homme à sa condition ou de l'homme à d'autres hommes, ce que confirme Georges Bataille : « Dès le XVIII^e siècle il est certain qu'une fois nié le principe de son humble soumission, perdue l'autorité divine qui donne un sens à nos limites, – l'homme tendit à ne plus reconnaître rien qui s'opposât *en droit* à son désir » (Georges Bataille, « Le temps de la révolte (I) », *op. cit.*, p. 1019-1027).

⁴ Pascal Sabourin, *Le révolté chez André Malraux romancier*, Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1963, p. 82, consulté le 30 mars 2019. URL : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/22449/1/EC56238.PDF>.

⁵ « L'action ne peut étreindre et marquer qu'une étroite parcelle de réalité, où ne se rejoignent pas les exigences fondamentales de l'homme. Agir ne permet pas d'être avec plénitude » (Gaëtan Picon, *André Malraux par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil cité dans Pascal Sabourin, *Ibid.*, p. 93).

C'est pour toutes les existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par tel ordre, quelque chose en lui est nié qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est un lieu commun où tous les hommes, même celui qui l'insulte et l'opprime, ont une communauté prête.¹

Cette nature humaine pressentie par Camus et complètement assumée par Vercors sous la notion de « qualité d'homme » demande pour sa conservation une éthique qui puisse établir les limites et les bases de la rébellion humaine. De même que toutes les actions humaines ne peuvent pas être considérées comme luttes, elles doivent respecter des principes communs et universels, à commencer par celui de la solidarité. L'introduction de ce principe suppose la transition définitive entre « être homme » et « agir en homme », car elle constitue la première base de régulation de la rébellion. L'homme rebelle vercorien n'est pas l'homme qui agit en solitaire, convaincu de l'inexistence de valeurs ; il est au contraire celui qui se réfère à une morale commune qui le rapproche de ses semblables. De ce point de vue, la proposition de Vercors pourrait être comprise comme une réponse à la demande de l'homme révolté de Camus, qui exige la clarification et la reconnaissance de ces valeurs capitales pour assurer un climat de non-violence à l'intérieur de l'espèce².

La solidarité se présente comme la sublimation de la rébellion vercorienne qui cherche à réaliser, par la communion issue de la volonté humaine, une rébellion collective contre la nature. Cependant, l'image anthropomorphe de la nature essaie de diviser l'homme pour régner, l'exposant continuellement « au piège de la division »³ :

Mais des impulsions contraires se mêlent à ces tentatives, les altèrent, les contrecarrent, les pervertissent ; impulsions qui cette fois ne nous posent plus en rebelles surmontant les barrières dressées par la nature entre les êtres, mais qui au contraire agissent dans le fil de celle-ci et viennent consolider ces barrières que nous voulions détruire : que ce soit, d'un côté, cet instinctif désir de domination, de possession [...] ; ou, de l'autre, l'égoïsme, la défense bestiale de soi, la crainte de se perdre dans cette communion, qui nous isolent nous-mêmes dans des retranchements inexpugnables.⁴

Vercors soumet ainsi certains des héros des *Yeux et la lumière* à des situations limites qui les obligent à choisir entre la solidarité avec leurs semblables ou la trahison en fa-

¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 30.

² « Si les hommes ne peuvent pas se référer à une valeur commune, reconnue par tous en chacun, alors l'homme est incompréhensible à l'homme. Le rebelle exige que cette valeur soit clairement reconnue en lui-même parce qu'il soupçonne ou sait que, sans ce principe, le désordre et le crime régneraient sur le monde. Le mouvement de révolte apparaît chez lui comme une revendication de clarté et d'unité. La rébellion la plus élémentaire exprime paradoxalement, l'aspiration à un ordre » (*Ibid.*, p. 41-42).

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

veur du pouvoir, de l'argent, de positionnements politiques, de l'égoïsme personnel¹. La question ne se situe plus dans la lutte entre nature et hommes, mais elle s'est glissée au cœur de l'espèce humaine avec deux issues possibles : l'entre-déchirement des hommes ou leur soutien mutuel. Le premier cas de figure suppose un manquement à la solidarité, ce qui signifie pour Vercors l'aliénation de l'humain. Manquer à la solidarité revient à se situer du côté de la nature, à nier la rébellion :

Ce faisant ils sont des traîtres et renégats à leur qualité d'hommes, ce sont des valets. On ne peut être homme sans se vouloir nécessairement toujours plus homme, et puisque ce qui distingue les hommes de la bête est la rébellion, le seul comportement, la seule éthique qui puisse les faire plus hommes sera nécessairement une éthique de rebelles.²

Un mensonge politique présente Gaspar, intégrant de l'ordre de la *Santa Liga*, forcé à mentir par l'un des hauts dirigeants de la congrégation contre Valladar, le président de cette congrégation. Le texte se développe à nouveau sous une forme presque théâtrale ; le dialogue permet de prendre connaissance de la mise en place de la conspiration contre Valladar, et le monologue interne de Gaspar révèle ses doutes au sujet des intentions bienfaites des instigateurs à l'égard de la motion de censure. Pourtant, le début de la nouvelle ne laisse rien prévoir de la résolution finale de Gaspar :

Sa mission en elle-même n'a rien d'étrange : mentir par ordre [...], cela ne pose point de problème. La vérité, le mensonge depuis longtemps n'ont plus pour lui cette valeur intangible qu'il leur donnait jadis. Dire vrai, dire faux, question d'efficacité, c'est tout.³

Sa soumission sans faille, son obéissance aveugle se voient subitement mises en question quand il se rend compte qu'elles doivent être délibérément utilisées contre quelqu'un qu'il considère intègre et, de plus, en faveur d'une prise de pouvoir. Les pensées de Gaspar se dédouanent de l'aveuglement ; le lecteur saura découvrir dans son discours la maxime universelle de Vercors, base du respect de la solidarité entre les hommes : « traite toujours l'homme comme une fin en soi et non comme un moyen »⁴. Théorisée pendant la guerre et inspirée par la philosophie kantienne, cette maxime n'a pas abandonné Vercors dans son parcours de formation ; elle est replacée quelques années plus tard au cœur de l'éthique vercorienne, le principe qui définit les actions hu-

¹ Bien que très différentes par le contexte philosophique de l'œuvre vercorienne, ces questions de choix font penser à celles des héros de Jean-Paul Sartre dans des textes comme *Huis clos* (1943), *Les mouches* (1943), *Les chemins de la liberté* (1945-1949) ou *Les mains sales* (1948).

² *Ibid.*, p. 48.

³ Vercors, « Un mensonge politique », *op. cit.*, p. 61-62.

⁴ Voir le sous-chapitre 2.1 : « L'homme dans le règne des fins ».

maines. Participer du mensonge aurait supposé pour Gaspar cautionner, non seulement son statut de moyen, mais aussi l'épanouissement du mensonge comme outil politique, qui réduit les hommes à de simples intermédiaires. Sa non-rébellion aurait de même été symbole d'acceptation de l'inégalité des individus, méprisés par des ambitions de pouvoir. Par son refus de se déclarer adversaire de Valladar, il choisit la voie du martyr et refuse sa condition de « valet abject de son propre bourreau »¹ :

Il sentit qu'il aimait profondément ces hommes, tout ce gentil peuple, qu'il était lié à eux par chacune de ses fibres, et que chacun de ses actes, toute sa lutte pour la gloire de Dieu n'avait de signification que par cet amour, qu'il était humilié, et que de le bafouer... [...] « Il les méprise ! » s'écria Gaspar intérieurement et il se sentit enveloppé d'un froid de glace. « Il ne les aime pas ! » s'indigna-t-il. « Il se sert d'eux, pas plus. Il... Il... » La colère l'étouffait. « Il nous trompe tous ! Sa modération, son humanité sont un masque ! »²

Solidarité et rébellion deviennent ainsi des mouvements complémentaires et inséparables pour assurer la qualité humaine. La disparition ou distorsion de l'une des deux provoquerait un retour en arrière sur les conquêtes faites sur la nature³. Il reste alors à répondre à la question suivante : un homme qui se fait complice de la nature en essayant d'aliéner ses semblables ou, encore, qui devient un moyen sous les actions d'un autre individu, est-il susceptible de perdre sa qualité d'homme ? Nous nous heurtons de front à la question angoissée que posait Pierre Cange à la fin des *Armes de la nuit*⁴, question à laquelle Vercors a donné une réponse avec les dernières réflexions de *La sédition humaine* et, plus concrètement dans la fiction *La puissance du jour*⁵ et sa réécriture *Le tigre d'Anvers*⁶. Cependant, avant d'analyser les réponses concrètes que Vercors proposera en 1950, il semble fondamental de souligner l'importance de l'un des récits de *Les yeux et la lumière*, le dernier des textes, *Épilogue*. À la fin de la dispute entre Gracch et le Régent, où le premier censure la politique malmenée du deuxième, intervient cet échange :

– [...] Je ne suis plus un homme à tes yeux ?
– Non

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 49.

² Vercors, « Un mensonge politique », *op. cit.*, p. 90-91.

³ De ce point de vue, nous pouvons encore voir un rapprochement de *La sédition humaine* et de ses postulats avec *L'homme révolté* de Camus : « La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. Nous serons donc en droit de dire que toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte et coïncide en réalité avec un consentement meurtrier » (Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 37).

⁴ Vercors, *Les armes de la nuit* [1946], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

⁵ Vercors, *La puissance du jour* [1951], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

⁶ Vercors, *Le tigre d'Anvers*, Paris, Plon, 1986.

- Voilà l’excuse de ta violence ? Rien qu’une bête, pas plus ?
- Pas même, dit Gracch avec un dédain tranquille.
- Pas même ! protesta Othon
- La plus cruelle est encore une victime, dit Gracch ; un tyran seconde le bourreau. Tu as choisi.¹

Le philosophe nie le statut d’humain au roi à cause de son comportement, des conclusions pourtant opposées à ce que Vercors théoriserait par la suite et dont les nuances définissent exactement ce qu’il entend par « agir en homme ». D’ailleurs, l’auteur, conscient de son évolution idéologique, n’hésite pas à prévenir les lecteurs que certains des propos de Gracch ne lui conviennent plus ; ce qui nous fait penser en priorité à cette conclusion du récit².

3.3. Se (ré) approprier la qualité d’homme

Penser l’homme rebelle, penser ses actions

La puissance du jour constitue un ouvrage clé dans la production vercorienne, texte charnière qui permet à Vercors, après 1951, d’ouvrir sa pensée vers d’autres horizons, d’adopter des perspectives diverses, de reconsidérer ses visions sur l’être humain par d’autres éclairages. Mais, *La puissance du jour* est d’abord la réponse par la fiction aux questions sur l’homme soulevées pendant la guerre et la première transposition fictionnelle que l’écrivain effectue après ses conclusions théoriques de *La sédition humaine*. Il s’agit aussi de son premier roman à proprement parler, la suite de sa nouvelle de 1946 *Les armes de la nuit*. Rappelons que, jusqu’à présent, la production vercorienne de fiction est marquée par le genre de la nouvelle ou du récit court. *Les armes de la nuit* préconise l’entrée de Vercors dans la production romanesque, qui ne se réalisera qu’en 1951³. Les cinq années d’écart entre les deux textes n’ont pas fait avancer le temps du récit. Les lecteurs ne seront pas surpris de retrouver Pierre Cange dans le même état de désespoir : le personnage croit avoir déserté l’espèce humaine et refuse tout contact avec ses semblables, même les plus proches. *La puissance du jour* propose la « remontée des enfers »⁴ du protagoniste par un développement similaire à celui du ro-

¹ Vercors, « Épilogue », *op. cit.*, p. 246.

² « Et certes, dans le discours de Gracch, bien des choses ne me conviennent plus. Mais dès lors que je suppose, pour le lecteur, quelque intérêt au développement de ma pensée, donc à son acheminement chronologique, il me semble que ce serait faire tort à celle-ci que d’en camoufler a posteriori les hésitations, sinon les erreurs, et même les fautes de goût » (Vercors, *Les yeux et la lumière*, *op.cit.*, p. 21).

³ Voir Flavia Conti, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, Ariccia, Aracne, 2014.

⁴ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 426.

man initiatique, que nous proposerons de lire en clé de roman à thèse à partir des propositions que Susan Rubin Suleiman expose dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*¹.

Pour commencer, revenons sur les dernières réflexions de *La sédition humaine*, où Vercors peaufine son projet de définition de l'homme ou, plus concrètement, de ce que signifie agir en homme :

Ma théorie prétend simplement montrer qu'il y a contradiction entre le fait de dire : « Je suis un homme » et celui de se comporter d'une manière qui ne répond pas à la définition de ce concept. Ceci doit permettre de fonder une éthique *sur un terrain absolument rationnel* (à l'intérieur des limites de la raison), en dehors justement de toute métaphysique comme de toute définition zoologique, de tout critère posé en principe du bien et du mal, de tout préjugé sentimental, social, ou religieux. Rien de plus. Mais aussi, rien de moins.²

La rébellion de l'homme défendue par Vercors est ainsi infléchie par une morale qui conduit à la solidarité, fondée sur l'impératif catégorique kantien. Vercors propose aussi une continuité dans la théorie des fins et des moyens à travers plusieurs préceptes : qui traite autrui en moyen ou qui accepte de l'être, qui prétend dominer et soumettre autrui, prend parti contre l'homme et l'humain ! Qui ne croit pas à l'égalité des hommes, à la fraternité et à l'établissement de la justice, trahit l'homme et soi-même ! Qui aide à cette division, qui ment aux hommes et qui se résigne à ce que l'homme soumette l'homme, trahit l'humanité ! « Qui aide [la nature] à faire souffrir et à tuer, qui approuve ou accepte la guerre, la persécution ou le génocide, est complice et valet abject de son propre bourreau »³. Vercors s'engage pleinement dans la voie morale, proposant de ne considérer comme « humains » que les actes orientés vers une volonté éthique de respect de l'homme et de l'égalité.

La rupture avec la fable anthropologique qui débute *La sédition humaine* se fait ici encore plus évidente. Non seulement l'auteur détermine de manière définitive la différence entre nature et culture-civilisation-morale, mais il les confronte. Cette confrontation n'est possible et envisageable qu'au sein de l'animal dénaturé et éthique. Les deux dimensions se situent et s'affrontent en l'homme lui-même, où la nature et le rebelle sont aux prises :

[Les] raisons éthiques ne sont pas le fruit du seul entendement – de la seule révolte : elles sont déterminées aussi par les instincts, les impulsions de nature. Selon

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

² Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*, p. 66.

³ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 48-49.

qu'une société cède aux unes plutôt qu'aux autres, l'éthique qui fonde ses mœurs devient plus ou moins humaine ou inhumaine.¹

De ce point de vue, se rapprocher de la nature implique nier l'égalité des hommes et se donner le droit de les traiter comme des moyens² ; agir en homme suppose se situer à l'opposé de cette vision. Une telle représentation permet en même temps de délimiter les frontières de la notion de liberté de Vercors, fondamentale pour comprendre sa pensée. L'homme est libre parce qu'il s'est rebellé et s'est dégagé de la nature ; c'est seulement dans ce contexte de sécession qu'il peut exercer sa liberté conquise. Celle-ci se présente ainsi comme une faculté exclusivement humaine qui ne peut pas admettre le refus de l'exil, car l'homme arrêterait d'être homme pour devenir animal. La liberté vercorienne doit ainsi se comprendre dans le choix éthique d'être « plus ou moins » homme, non d'être autre chose : « notre essence (de rebelles) précède notre existence (d'hommes) ; essence que peut-être nos ancêtres anthropopithèques ont eue liberté de choisir – mais puisqu'ils l'ont choisie, il n'est plus en notre pouvoir de la refuser après eux »³.

Comment Vercors s'approche-t-il par la fiction des cas de rescapés qui se sentent déserteurs de l'espèce humaine ? Dans quelle mesure la fiction complète-t-elle la vision théorique de l'écrivain ? *La puissance du jour* constitue l'application de ses réflexions philosophiques, que le scénario narratif transforme en clés pour aider Pierre Cange, et par-là, ceux qui pourraient s'identifier à lui, à déchiffrer l'erreur à la base de leur mal être. Le héros se dit complètement en dehors de l'humanité à cause des tâches qu'il a accomplies dans le camp et qui l'ont mené, par exemple, à enfourner des dizaines de compatriotes dans les fours crématoires. Le tourment de Pierre, très présent au début du roman, augmente sans cesse par ses conversations avec des membres de son réseau qui, eux aussi, ont vécu des expériences semblables. Malgré son tourment, ces échanges lui fournissent les premières étapes à suivre dans son parcours de rétablissement, incertain au début. Le lecteur, pour sa part, reconnaîtra dans ces discussions les échos de la théorie kantienne des impératifs catégoriques :

¹ *Ibid.*, p. 53.

² « Ainsi, dans les camps de mort, des kapos abjects se joignaient à leurs bourreaux nazis pour torturer et tuer leurs camarades. Ainsi, dans l'Europe opprimée, les ministres abjects fournissaient l'opresseur en chair fraîche de Juifs et de réfugiés. Ainsi, sur toute la surface de la terre, des individus, des clans, ou parfois des nations entières, prétendent s'arroger, par droit de naissance, une supériorité naturelle sur d'autres hommes parce que ceux-ci sont de peau noire, ou jaune, ou qu'ils sont juifs, ou pauvres, ou simplement qu'ils sont nés ailleurs » (*Ibid.*, p. 48).

³ *Ibid.*, p. 54.

– Qu’est-ce qui vous tracasse ? dit Manéon. Des gestes comme ceux-là ne sont pas *nôtres*. Nous n’étions qu’un outil – le surin dans la main d’un apache. Cela ne doit que fortifier notre résolution dans le combat. Direz-vous que nos camarades médecins, qui désignaient pour la chambre à gaz leurs plus grands malades afin de sauver les moins atteints, direz-vous qu’ils ont mal agit ? Qu’ils auraient dû se désigner eux-mêmes ?

Je secouais la tête :

– Il y a quelque chose qui cloche ! Je ne vois plus aussi nettement quoi, mais quelque chose ne va pas ! Non, non, ce n’est pas aussi simple.¹

Le roman à thèse vercorien : un parcours initiatique

Bien que Vercors n’ait jamais revendiqué le caractère instructif de *La puissance du jour*, les caractéristiques formelles et thématiques, sur lesquelles se construit cette fiction, nous semblent suffisamment nombreuses et représentatives pour pouvoir l’analyser dans l’optique d’un roman à thèse, à la manière dont Susan Suleiman a défini le genre en 1983 :

Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.²

Le premier roman de Vercors répond d’emblée aux principes de cette définition approximative, malgré l’existence de certaines particularités, relevées et analysées dans les pages suivantes. Dans un premier temps, *La puissance du jour* s’organise sur la même représentation respectueuse du contrat de véracité que l’écrivain s’était imposé dans *Les armes de la nuit* ; la fiction reste ainsi très proche de la réalité extralittéraire qu’elle évoque. Ce souci de réalisme se traduit par une suite romanesque qui a acquis une certaine indépendance vis-à-vis des événements de l’expérience concentrationnaire pour s’ancrer dans la société d’après-guerre. Le vécu des camps reste pourtant toujours présent, incarné principalement par le personnage de Pierre, qui refuse d’en parler. Mais il s’agit de se projeter de manière effective vers l’avenir, il s’agit de l’après-camp, du retour, ce qui permet à l’écrivain de se détacher du caractère collectif du traumatisme pour exploiter l’idiosyncrasie du parcours personnel de Pierre Cange vers la « guérison »³. Dans ce sens, Susan Suleiman rappelle que le roman à thèse prospère notamment dans des contextes concernant des crises idéologiques et sociales aiguës et qui, de plus, ont une tradition littéraire d’engagement intellectuel de la part des écrivains⁴. De ce point de

¹ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 443.

² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, *op. cit.*, p. 14.

³ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 417.

⁴ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, *op. cit.*, p. 26.

vue, les années qui ont suivi 1945 étaient appelées à participer à un état de lieux ; dans le cas de Vercors, la guerre n'est pourtant plus au centre de la réflexion, qui s'oriente vers l'analyse de ses conséquences.

Dans un deuxième temps, Susan Suleiman souligne la volonté d'enseignement associée à tout roman à thèse : « avant d'être une histoire, le roman est une INSTRUCTION, un enseignement, un savoir »¹. Impossible d'affirmer catégoriquement que la volonté principale à la base de *La puissance du jour* soit celle-ci, en revanche, il existe chez Vercors la ferme volonté de combler l'absence de réponses aux questions soulevées pendant la guerre. Il le fait dans son texte théorique *La sédition humaine* ; les solutions proposées dans ce récit passent inévitablement par la reprise des conclusions formulées dans son essai ; la fiction devient ainsi un réceptacle où l'écrivain intègre sa pensée sur l'homme, complétée et travaillée par la narration.

Par ailleurs, en fonction de la volonté de transmission de la part de Vercors, il convient de s'interroger sur le public cible dudit enseignement. La particularité de *La puissance du jour* réside dans le fait que, parmi les lecteurs potentiels du message vercorien, il existe un groupe spécifiquement visé : celui des rescapés des camps. Différenciation facile à établir d'après les propos autobiographiques qui précèdent la suite de l'histoire de Pierre Cange. Si l'on se fie à ces lignes préliminaires, ce roman dépasserait la volonté de communiquer au grand public une vérité que Vercors considère comme évidente². Le début de son récit souligne l'accueil polémique fait à sa nouvelle *Les armes de la nuit*, à cause de la formule finale : « Je ne sais pas ». Cinq ans après, l'écrivain raconte les foudres soulevées par cette fin qui laissait Pierre Cange au bord du précipice émotionnel. Nombreux seraient les rescapés qui se seraient approchés de l'auteur pour lui réclamer une suite : « Vous allez me trouver bien sot, dit-il. Mais je mettais tant d'espoir en vous... J'attendais absurdement de vous je ne sais quelle recette... Le tic convulsif ravagea ses traits et il lança : nous sommes fichus, n'est-ce pas ? »³. La leçon devient impérative ; la véhémence de la demande est majeure du fait que Vercors n'a pas vécu directement les camps comme l'ont fait d'autres écrivains rescapés qui, en 1951, avaient déjà osé parler (Primo Lévi dans *Si c'est un homme*,

¹ *Ibid.*, p. 28.

² « Cette vérité de La Palice, elle devrait se voir comme le nez au milieu du visage. Le plus incroyable de tout, c'est peut-être qu'il nous soit si difficile de l'admettre, quand bien même on nous la flanque, toute chaude, sous le nez. À moi, il a d'abord fallu Hochswörth – il a fallu que je me perde dans les flammes jusqu'au dernier respect de moi-même. Combien donc encore de flammes et d'horreurs faudra-t-il aux hommes aveuglés pour que leurs yeux s'ouvrent enfin à une vérité si claire ? » (Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 509).

³ *Ibid.*, p. 382.

1947 ; David Rousset dans *L'univers concentrationnaire*, en 1946) : parce qu'il a su rendre compte de la crise existentielle déclenchée chez les survivants, on lui réclame de leur procurer un possible apaisement. Face à ces exigences, l'écrivain ne peut masquer son impuissance à donner une réponse « salvatrice » :

– Naturellement, dit-il d'une voix basse, mais pénétrante, s'il s'agissait de vous, vous auriez une solution.

– Naturellement, reconnus-je.

Il se rejeta en arrière.

– Alors pourquoi ne la dites-vous pas ? cria-t-il. Pourquoi ne la donnez-vous pas à Pierre Cange ?

– Qu'est-ce qu'il en ferait ?

Le jeune homme me regarda longtemps, avec une fixité sauvage. « Vous voulez dire, hasarda-t-il enfin avec une lenteur tâtonnante, qu'il faut qu'il la trouve lui-même ? » Je lui rendis la fixité de son regard, sans répondre.¹

En dépit de ce malaise initial, Vercors a écrit une suite pour Pierre Cange, que nous devons comprendre comme un récit exemplaire dans la mesure où *La puissance du jour* pouvait donner des clés à ceux qui les lui demandaient. Malgré l'impossibilité pour tout écrivain à contrôler la réception de sa production, il est certain que Vercors n'était pas étranger aux attentes d'une partie importante de ses lecteurs, directement concernés par le destin du général Cange. Cependant, il ne s'est pas cantonné à ces demandes, mais il a réussi à construire un texte à large portée. Sa réussite consiste à avoir pu offrir à son personnage une issue bâtie sur les conclusions de ses recherches sur l'homme. Il a su articuler conjointement ces deux aspects pour formuler un discours de fiction, certes très contextualisé, mais à caractère universel, le même caractère universel qu'il octroie à sa vision de l'être humain.

En dehors de ces considérations, relevant des mécanismes de lecture et de réception du texte littéraire, *La puissance du jour* rassemble des traits formels dominants qui constituent un système et qui permettent de le classer dans la famille des romans à thèse. En ce qui concerne la structure textuelle, l'une des critiques adressées traditionnellement au genre concerne son excessive simplicité, sa schématisation en vue de la transmission univoque d'un sens unique, de la clôture absolue, et au détriment du côté « roman », également important². *La puissance du jour* échapperait d'après nous à cette simplicité. L'écriture épurée reste une marque du style vercorien qui se développe fondamentalement dans ses récits de guerre et qui perdure jusqu'aux *Animaux dénaturés* (1952). Selon l'hypothèse de Radivoje Konstantinovic, le renouvellement de la tech-

¹ *Ibid.*, p. 383.

² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 33.

nique descriptive de l'auteur se situe dans ce texte, considéré aussi comme le début de son étape de maturité littéraire¹. Quant à l'œuvre *La puissance du jour*, elle s'insère complètement dans cette première phase d'écriture épurée, qui fuit la complexité de la phrase pour répondre très souvent à la vivacité et à la spontanéité de la parole en style direct. Très présent dans le récit, le dialogue cherche un discours percutant, plus élaboré vers la fin de la fiction.

Par ailleurs, le roman à thèse, défini comme un mélange entre genre rhétorique et narratif², présente ici une prédominance évidente du discours narratif, à son tour fortement rythmé par les échanges dialogales. La composition générale de l'ouvrage entrave d'ailleurs l'existence d'actes perlocutoires à vocation de persuasion, typiques des romans à thèse. L'histoire concentre un ensemble de personnages qui n'arrivent pas à déchiffrer les raisons de l'attitude de Pierre, ce qui les empêche de formuler des solutions pour le faire sortir de son erreur. Le narrateur, pour sa part, n'est que le dépositaire de l'expérience de Pierre et se trouve incapable de mesurer les conséquences que le passage par les camps a produites chez son ami. Cette situation réduit au personnage protagoniste presque tous les actes rhétoriques, repérés principalement dans le journal intime de l'ancien résistant, reproduit sous forme de notes dans la narration. En proie à la confusion et aux idées contradictoires, le lecteur peut suivre dans ces notes la prise de conscience de Cange, de plus en plus catégorique au fur et à mesure que le processus d'apprentissage se développe. Et ceci jusqu'à la fin du récit, quand le personnage accède de fait à la vérité, en phase avec la pensée vercorienne, et qu'il est en mesure d'en tirer des conclusions. D'ailleurs cette partie plus rhétorique, d'ouverture et de conclusion en même temps, est isolée du reste du roman par le titre « épilogue ».

En conséquence, une approche syntaxique du texte³ révèle une structure narrative sur le modèle du *bildungsroman* : « la voie qui mène un homme à la connaissance de lui-même »⁴. Selon la classification que Susan Suleiman propose à partir de la réflexion de Georges Lukács, le parcours de Pierre se situerait dans la catégorie de l'apprentissage positif ou authentique, conduisant le héros vers les valeurs propres à la

¹ Radivoje Konstantinovic, *Vercors, écrivain et dessinateur. Avec des commentaires de Vercors et 18 dessins de Jean Bruller*, Paris, C. Klincksieck, 1969, p. 178.

² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 37.

³ Susan Suleiman repère un ensemble de traits formels qui nous permettraient d'identifier un roman à thèse et propose leur analyse par deux approches complémentaires : l'approche modale et l'approche syntaxique (définition structurale du genre comme forme fixe).

⁴ Georges Lukács, *La théorie du roman*, Gonthier, 1963, p. 76 ; cité par Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 81.

doctrine de base de l'ouvrage¹. Existe ainsi la mise en scène d'un scénario initiatique, qui présente ici quelques particularités importantes.

D'abord, d'un point de vue syntagmatique, le héros du roman à thèse fait traditionnellement un cheminement de transformation qui se développe de l'ignorance à la connaissance de la vérité. Cette séquence générale du roman à thèse est réinvestie autrement dans *La puissance du jour*, où Pierre ne part pas de l'ignorance, mais de l'erreur : il croit avoir perdu sa qualité d'homme à cause des expériences vécues dans les camps. Partir de l'erreur exige ainsi une opération de plus dans ce parcours initiatique vers la connaissance, qui passe obligatoirement, d'abord par l'affirmation de l'erreur, puis par sa négation². Si l'on reprend les catégories actanciennes de Greimas que Susan Suleiman utilise dans sa grille d'analyse, le sujet du roman à thèse a besoin d'un adjuvant pour commencer ou déclencher son parcours initiatique³. Pierre se situe dès le début dans l'inaction : il ne se considère plus un homme et il reste volontairement étranger à tout ce qui se passe autour de lui. Il ne tarde pas à être bousculé par différentes épreuves, qui s'imposent à lui dans son processus d'apprentissage. L'épreuve présente dans ce contexte un statut de « stratégie de persuasion », censée conduire progressivement le personnage vers un « savoir vrai sans réserve »⁴. La première le pousse à participer à l'opération de sauvetage d'un groupe de pêcheurs en difficultés à cause d'une tempête, occasion où Cange prend conscience qu'il a agi « malgré lui » en homme. Cette expérience qui, tout en étant une anecdote révélatrice, reste en dehors du parcours initiatique proprement dit, constitue cependant un bouleversement essentiel pour le protagoniste. L'écrivain confronte son personnage à l'un des principes de base de la révolte humaine qu'il a théorisée : la solidarité entre les hommes. Paradoxalement, le caractère incontrôlable de l'action de Pierre confère à cette solidarité un statut d'instinct, à la manière des impulsions animales. L'engagement de Cange auprès de ses semblables lui révèle l'incohérence de son attitude, mais le laisse encore plongé dans le désespoir, qui semble même s'accroître :

[...] quand j'ai compris dans un éclair que je ne pouvais pas, fût-ce pour un jour, fût-ce pour un moment, que je ne pourrais jamais m'absenter de ma condition d'homme, – ma *condition*, comprenez-vous bien, non pas ma *qualité*, et c'est cela qui est terrible ; quand justement il m'a fallu comprendre que j'avais perdu cette

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 84.

² *Ibid.*, p. 93.

³ D'ailleurs, Suleiman considère que la surdétermination de l'adjuvant et/ou du destinataire est l'un des traits actanciels distinctifs de l'apprentissage exemplaire positif (*Ibid.*, p. 104).

⁴ *Ibid.*, p. 98.

qualité sans pouvoir jamais rejeter cette condition – alors, oui, j’ai été malheureux, honteux, dépité, une fois encore au désespoir...¹

Ce sont les adjuvants de la trame narrative, menés par Nicole et sa détermination d’aider son fiancé à réintégrer la société, qui provoquent le début effectif du parcours qui conduira Pierre vers une possible guérison. La jeune femme élabore un plan où elle implique les membres survivants de l’ancien réseau de résistance dirigé par le général Cange pendant l’Occupation. Tous ensemble, ils parviennent à séquestrer l’un des collaborateurs actifs du régime de Vichy, le préfet Broussard, qui a échappé à la condamnation de ses crimes avec un non-lieu. Le but est de faire croire au général que Nicole est suspecte de l’enlèvement et poursuivie par la police, puis d’impliquer Cange dans la décision à prendre sur l’exécution ou non de Broussard. Il est important de rappeler que seul le narrateur, le même que celui des *Armes de la nuit*, connaît l’expérience de Pierre dans les camps de la mort, restée sous silence depuis la seule confession de ce dernier. Ceci implique que l’ensemble des résistants et Nicole connaissent l’existence d’un problème évident, qu’ils essaient de régler, mais dont ils ignorent la nature réelle. Autrement dit, si l’action des adjuvants est sans doute capitale, c’est par la volonté du sujet que le parcours initiatique trouve, d’abord un début et ensuite, un développement fructueux. Les apprentissages se révèlent progressivement à Pierre, car il est de plus en plus lucide et prêt à analyser et remettre en question ses idées. Sans cette « lucidité » de Pierre Cange l’autre transition syntagmatique du sujet proposée par Susan Suleiman, de la passivité à l’action, n’aurait pas eu lieu :

Ce qui vient du dehors n’est que l’équivalent du révélateur en photographie : l’image était déjà sur le cliché. Peu importe le bain où on la plonge, ce bain ne la modifiera point. Il sert seulement à la faire sortir.²

Parmi toutes les épreuves auxquelles Pierre est confronté dans son parcours d’apprentissage exemplaire positif, l’entretien avec son antagoniste dans la narration, le préfet Broussard, s’avère définitif. D’un point de vue idéologique et moral, ce personnage se construit à l’opposé du général Cange ; sa présentation au lecteur répond d’ailleurs à l’une des caractéristiques principales du roman à thèse, qui « tend systématiquement à *amalgamer les traits culturellement reconnus avec les traits dont la pertinence est spécifiquement idéologique* »³. Les propos du préfet s’accompagnent de son portrait, en accord d’une certaine manière avec les attentes du lecteur. Le surnom de

¹ Vercors, *La puissance du jour*, op. cit., p. 412.

² *Ibid.*, p. 428.

³ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, op. cit., p. 229.

« chacal de Vendée »¹, la suffisance et le mépris qu'il manifeste à l'égard de Pierre, même la fierté avec laquelle il avoue ses crimes au nom de la légitimité du gouvernement de Vichy², collent à son physique de façon « naturelle » dans la logique du récit : « Râblé, costaud, grisonnant, menton dur, visage un peu à la Mangin, tel que l'ont popularisé ses portraits, mais plus lourd, empâté, – pour tout dire plus vulgaire »³. En effet, ces amalgames qui se répètent ont un caractère de pertinence par leur nature démonstrative et construisent des « foyers de sens »⁴ qui renforcent la cohérence de la narration. Broussard aurait pu jouer en toute logique le rôle d'opposant, cependant, dans *La puissance du jour*, cet élément du classement de Greimas reste vide. Broussard n'entrave nullement le processus d'apprentissage de Pierre, bien au contraire, tout en se situant aux antipodes de l'ancien résistant, le préfet aide involontairement le protagoniste avec son statut d'adjuvant négatif. Tout se passe dans ce roman comme si, une fois l'erreur décelée par le héros, la découverte de la vérité était inéluctable, relevant du désir de Vercors de proposer une échappatoire à son personnage et de montrer aussi le bien-fondé de sa théorie.

Le discours de Broussard, bien avant qu'il ne soit prononcé, est d'emblée condamné par l'ensemble des personnages, condamnation qui demande idéalement la complaisance du lecteur. La décision de son exécution ne dépend donc pas de ses arguments, si tant est qu'il en ait, mais de l'accord du réseau sur la manière de lui faire payer ses crimes. Un éventuel regret du prisonnier est de ce fait inutile ; d'ailleurs, il ne se produira pas. Le narrateur annonce l'attitude du prisonnier (« – Est-ce qu'il nie ses crimes ? [...] – Non : il les explique. C'est bien pis »⁵), que lui-même confirmera par la suite dans son échange en style direct avec Pierre. Ce système d'annonce-vérification active dans la narration tout un ensemble de redondances qui cherchent à confirmer la condamnation initiale, à assurer la bonne lecture⁶ et, par là, à éviter toute sorte d'ambiguïté ou d'espace d'indulgence par rapport aux propos du préfet. Ceci ne veut

¹ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 391.

² « Ce qui compte, c'est la continuité de l'État. Une nation n'est pas Léviathan – une sorte d'animal collectif comme un ruche ou une termitière. C'est un assemblage politique plus ou moins artificiel et fragile ; celui-ci ne subsiste que tant qu'il est habité par une volonté unanime ; et cette volonté, à travers les divergences sans nombre des citoyens et des partis, ne peut se rassembler que sur un pouvoir légitime, c'est-à-dire un pouvoir reconnu par tous. Brisez cette légitimité, vous brisez du même coup la colonne vertébrale de l'État » (*Ibid.*, p. 446).

³ *Ibid.*, p. 444.

⁴ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 227.

⁵ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 391.

⁶ Jean Dubois, « Redondance », *Dictionnaire de Linguistique*, Larousse, 1973 ; cité par Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 70.

pas dire que le roman est construit sur une thèse qui s'impose dès le début dans toute sa puissance ; bien au contraire, en raison de son parcours initiatique, le protagoniste est en proie à des doutes constants, qui touchent aussi l'ensemble des adjuvants formant le groupe de résistants. Ces hésitations n'affaiblissent pourtant pas le discours vercorien, car elles ne rejoignent jamais la position de Broussard. Pierre, quant à lui, essaie de chercher une base solide aux découvertes qu'il fait pendant son parcours ; les doutes des résistants concernent spécialement le côté « méthodologique » de leur action, directement lié à des conceptions morales¹. Tout en respectant les divergences dans les prises de position, elles sont toutes en accord avec l'impératif catégorique kantien ; de cette façon « la ligne interprétative dominante fait rentrer les systèmes partiels dans le super système de l'œuvre »². D'ailleurs, ce super système narratif devient plus puissant au fur et à mesure que le protagoniste avance dans son apprentissage ; il sera dévoilé complètement au dénouement de l'ouvrage. Parlons d'une œuvre monologique en termes de Bakhtine, dans le sens où une seule idéologie est présentée comme valable, comme bonne³, les contradictions, et même les oppositions existantes ne font que renfoncer le système idéologique principal.

Une deuxième expérience viendra compléter, ou du moins entamer, la guérison de Pierre Cange : il assiste à une opération de cerveau. Il se rend compte de l'impossibilité humaine de contrôler les organes qui le constituent et qui ont une existence indépendante de sa volonté. Nous serions en quelque sorte un double (biologique et éthique), tout en restant un seul être :

Je voyais bien que Pierre avait confusément trouvé, dans cette étrange confrontation avec une cervelle vivante, – et dans ce partage de nous-mêmes en deux camps : celui de la personne, celui de la nature, – la réponse qu'il poursuivait...⁴

Cette découverte ne sera pas seulement fondamentale pour le héros de *La puissance du jour*, mais Vercors s'y intéressera par la suite dans d'autres romans et essais. Les questions soulevées autour de cet événement et l'intérêt que Vercors portera désormais à

¹ « MAN. – Qu'est-ce que vous attendiez de Broussard ? Qu'il se frappe la poitrine ?
MOI. – Non. Mais pas non plus peut-être qu'il revendique avec un tel courage sa responsabilité.
MAN. – Et alors ?

MOI. – Alors me pose une question : moi, qui ai faibli, ai-je le droit de juger cet homme qui croit à ce qu'il a fait, et qui ne faiblit pas ? De disposer de sa vie ?

MAN. – Dites donc, vous vous prenez pour l'archange saint Michel ? » (Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 450).

² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 225.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 120-123 ; cité par Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 473.

l'homme en tant qu'être biologique lui feront réécrire en 1986 *Les armes de la nuit* et *La puissance du jour* sous le titre unificateur de *Le tigre d'Anvers*.

Redevenir homme, agir en rebelle

L'épilogue de *La puissance du jour* met en scène l'aboutissement du processus d'apprentissage de l'ancien résistant par l'accès à la vérité. Évoquée à plusieurs reprises par le narrateur, elle s'annonce comme la suite logique de la négation de l'erreur de la part de Pierre Cange : « J'ai (disait-il) compris que d'avoir cru perdre "ma qualité d'homme", cela ne voulait rien dire, aussi longtemps que je ne saurais pas définir précisément cette qualité. J'ai compris que je confondais des choses bien différentes »¹. La découverte de la réalité mène le héros à formuler ses propres conclusions qui relient la pensée vercorienne au contexte concret du récit. Cange, qui s'identifie partiellement avec l'écrivain dans cette fin d'ouvrage, emploie la métaphore pour essayer de mettre en discours ses déductions, son nouvel état d'esprit. Le lecteur découvre une nouvelle notion, celle de « tigre », qui rassemblerait toutes les personnes dont les actions, si elles ne leur faisaient pas quitter l'espèce humaine, les rapprocheraient de la nature, les feraient être « moins hommes ». Terme générique, il pose tout de suite des problèmes méthodologiques d'application. La démarche rationnelle et éthique de l'écrivain se confond avec celle de Pierre Cange qui, dans ses notes, se confronte au regroupement sous cette même notion de la totalité des hommes dont les actes sont à censurer. La clarification du sens exact de ce mot « tigre » est clé pour la guérison de Pierre :

Une autre source de confusion venait d'avoir ainsi rassemblé sous ce nom unique des individus fort divers. Certes, j'appelle tigres tous ceux qui n'ont pas intégralement rallié le camp des hommes. Mais les uns ne l'ont pas pu, les autres pas su, et enfin pas voulu : leurs fautes ou leurs crimes ne pèsent pas le même poids.

Les vrais tigres, ce sont les respectueux, ceux à qui l'aisance économique permet la méditation, et qui n'ont jamais su pourtant distinguer le vrai visage des hommes, et qui restent attachés à leur état de nature. Ceux-là se croient des hommes parce qu'ils ont délimité avec soin le terrain de chasse de chacun, organisé leur société de tigres avec des lois, des traditions, et couronnant l'ensemble, un pouvoir légitime qui excuse tout et pardonne tout du moment que la chasse est bonne [...]. Puis il y a ceux que j'appelle superbes, qui savent très bien qu'ils sont des tigres et qui s'en vantent, exécuteurs sadiques et fanatiques des hautes œuvres de ce Grand Tigre qui les ignore d'un mépris cosmique, et que pour cela même, au lieu de le combattre, ils adorent dans une admiration femelle. Ceux-là nous ne les convainçons jamais. Ils n'auront jamais des hommes que leur apparence trompeuse.²

¹ *Ibid.*, p. 455.

² *Ibid.*, p. 507-508.

Les actions des survivants dans les camps de la mort relèvent certes d'un domaine difficilement concevable pour l'être humain, mais elles ont eu lieu dans un contexte d'exception, soumis comme ils l'étaient à des contraintes inimaginables. Vercors travaille dans cette fin de roman sur la difficile appréhension et compréhension de l'expérience de camps, y compris pour ceux qui l'ont subie, réflexion qui revient de manière incessante dans les témoignages de Jorge Semprún, Robert Antelme ou encore David Rousset qui, dans l'immédiateté de son *Univers concentrationnaire* (1946), soulève déjà les enjeux ontologiques d'un tel vécu¹.

Traités et considérés comme de simples moyens, comme des êtres inférieurs, ils ont mené une révolte, celle de la survivance. Qu'ils aient réussi ou péri, ils ont constamment refusé de rallier le camp opposé et l'ont combattu chacun à leur manière. Ceci fait d'eux des hommes, même malgré eux : « Puisque, mon vieux, mon vieux, si j'ai raison, si je ne me trompe pas... si c'est bien le *combat* qui compte, l'antagonisme, et non la victoire ou la défaite... alors, tout défait que je sois, *je suis encore un homme !* »². Supposant que l'auditeur admettra ses propos sans opposition, le locuteur se permet d'anticiper ces conclusions par le verbe « savoir », le modal analogue d'« il est vrai que »³ : « Je sais maintenant que la qualité d'homme réside dans ce refus. Qu'elle y réside tout entière. Cette vérité de La Palice, elle devrait se voir comme le nez au milieu du visage »⁴. La vérité explicitement annoncée à la fin du récit permet ainsi d'insérer de manière directe dans la fiction la doctrine que le locuteur veut faire passer. Celui-ci présume la confiance du lecteur, qu'il a essayé de guider tout au long du récit : « la connaissance-de-soi du héros n'est plus une fin, mais une simple conséquence : c'est parce qu'il acquiert la connaissance d'une "vérité" objective et totalisante que le héros trouve "sa propre essence" »⁵.

¹ « Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible. Même si les témoignages forcent leur intelligence à admettre, leurs muscles ne croient pas. Le combattant qui a été des mois durant dans la zone de feu a fait connaissance de la mort. La mort habitait parmi les concentrationnaires toutes les heures de leur existence. Elle leur a montré tous ses visages. Ils ont touché ses dépouillements. Ils ont vécu l'inquiétude comme une obsession partout présente. Ils ont su l'humiliation des coups, la faiblesse du corps sous le fouet. Ils ont jugé les ravages de la faim. Ils ont cheminé des années durant dans le fantastique décor de toutes les dignités ruinées. Ils sont séparés des autres par une expérience impossible à transmettre. [...] Peu de concentrationnaires sont revenus, et moins encore sains. Combien sont des cadavres vivants qui ne peuvent plus que le repos et le sommeil ! Cependant, dans toutes les cités de cet étrange univers, des hommes ont résisté » (David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946, p. 181-183).

² Vercors, *Le tigre d'Anvers*, *op. cit.*, p. 220.

³ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 268 ; cité par Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 94.

⁴ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 508.

⁵ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 95.

L'acquisition de la connaissance authentique parvenue à son terme, Susan Suleiman souligne pour finir que toute histoire d'apprentissage exemplaire positif s'achève par l'évocation de la nouvelle vie du héros selon la vérité. Dans le cas de *La puissance du jour*, Pierre et Nicole décident de s'investir dans la lutte contre le franquisme, contre la dictature au pouvoir en Espagne. Ils soutiennent les républicains espagnols par différentes actions, brièvement décrites dans ce roman et plus longuement détaillées dans la réécriture du *Tigre d'Anvers* en 1986. Par cet engagement, le héros se réapproprie sa qualité humaine, d'abord d'un point de vue intellectuel, puis par l'action, par la rébellion effective. Il se lance à la poursuite des agents concrets du « Grand Tigre » (dont Broussard, que le propre Pierre avait laissé s'évader) et se rebelle contre le système qui les soutient, le fascisme.

La (ré)appropriation que Pierre Cange fait de sa qualité d'homme suppose l'accomplissement d'un parcours d'apprentissage avec lequel l'auteur clôture aussi toute une partie de sa production intellectuelle, étroitement liée à la guerre. Ayant affirmé l'impossibilité pour les individus de désertir l'humanité, même à travers les actions les plus déplorables, Vercors arrive à concevoir un système qui définit l'homme d'un point de vue éthique, définition que l'auteur exploitera dans l'ensemble de son œuvre et qui devient d'ailleurs la pierre angulaire de ses publications littéraires et philosophiques. Il pose de même avec véhémence la frontière avec l'animalité, limite qu'il s'amuse ensuite à déplacer, à changer et même à brouiller dans les fictions publiées durant les années qui suivent *La sédition humaine*.

Chapitre IV

À la frontière de l'homme et l'animal. De comment mettre en fiction la limite

Depuis la fin de la guerre, Vercors se trouve au centre de la vie sociale et intellectuelle de la France. Son activité et son engagement auprès de nombreuses institutions lui valent une certaine réputation avec ses multiples interventions au nom de la paix et de la concorde. Il accepte la Légion d'Honneur en 1946¹ et, outre sa présence au PEN-club, il sera promu à l'Alliance Française et au Mouvement des Combattants de la Paix, fondé en 1948 par Yves Farge². En 1952, à la suite de la démission de Louis Martin-Chauffier, Vercors accepte la présidence du Comité National des Écrivains, qui vit de grandes turbulences entre les partisans et les adversaires des communistes³. C'est d'ailleurs cette proximité avec le parti qui avait fait hésiter Vercors à intégrer le mouvement pendant la guerre : « ma double personnalité Desvignes-Vercors me retient d'y adhérer, si je veux rester fidèle à une indépendance d'esprit que, comme membre d'un collègue moins littéraire que politique, je perdrais nécessairement »⁴. Malgré le départ en 1946 de personna-

¹ Vercors a renvoyé publiquement sa croix au Président de la République pour protester contre « le rapprochement [des méthodes] entre la Gestapo et la police française » lors de la guerre d'Algérie (Vercors, *Les nouveaux jours. Esquisse d'une Europe*, Paris, Plon, 1984, p. 311). Voir lettre complète Vercors, *Pour Prendre Congé (P.P.C.) ou Le concours de Blois*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 355.

² Christian de Bartillat, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-1991*, Etrépilly, Les Presses du village, 2008, p. 102.

³ Alain Riffaud, *Vercors : l'homme du silence*, Rome, Portaparole, 2014, p. 79.

⁴ Vercors, *La bataille du silence*, éd. Alain Riffaud, 1967, Paris, Omnibus, 2002, p. 1030. À la tête des Éditions de Minuit, Vercors a collaboré activement pendant la guerre à la diffusion de tracts et de publications clandestines du comité, toutefois sans intégrer l'organisation. De plus, les écrivains habituels de la maison d'édition constituaient pendant la guerre près d'un quart des effectifs du CNE (Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008, p. 201). Pour en savoir davantage sur l'activité clandestine du CNE voir Gisèle Sapiro, « Les conditions professionnelles d'une mobilisation réussie : le Comité national des écrivains », *Le mouvement social*, n° 180, 1997, p. 179-191.

lités aussi importantes que Jean Paulhan ou Georges Duhamel, Vercors décide finalement d'y siéger et cela jusqu'en 1956¹.

L'écrivain multiplie ainsi ses interventions publiques et ses voyages, qui le conduisent à New York, à Los Angeles, au Québec, à Moscou, à Varsovie, à Berlin, à Copenhague, pour parler de la littérature française et des questions philosophiques directement liées à l'actualité sociale et politique mondiale. Soulignons spécialement ses déplacements en Amérique du Nord quelques mois après la fin de la guerre et son premier séjour en Chine en 1953 ; expériences marquantes au niveau intellectuel qui aboutiront à la publication de son recueil d'essais et de réflexions *Les pas dans le sable : l'Amérique, la Chine et la France*, en 1954². Nous y découvrons un écrivain impressionné par les grands contrastes existant entre les différents États de la nation américaine et par la lutte constante pour la production, axée sur les notions d'immédiateté et d'utilité :

C'est enfin ce peuple obstiné ; ce sont les marques partout inscrites de son caractère ; et cette notoire volonté de *devenir*, d'aller toujours plus haut, plus vite et plus loin.³

C'est un tout autre genre d'émerveillement qui envahit l'écrivain lors de son voyage en Chine, quatre ans après la guerre civile qui donnera le pouvoir au gouvernement communiste de Mao : il loue le réveil de la Chine féodale qui vivait dans la misère et qui s'en sortirait grâce aux changements introduits par le nouveau régime⁴. Vercors peint un portrait exclusivement positif et refuse de croire ceux qui dénoncent l'existence d'un système de répression, vision sur laquelle il reviendra quelque temps plus tard :

C'était prématuré. Toutes les révolutions sont belles à leur naissance, mais la précipitation ensuite de Mao Tsé-Toung pour transformer le pays, a bientôt démoli tout ce qu'il avait fait ; sa révolution culturelle (pour conserver le pouvoir) a ramené la Chine à ses malheurs anciens.⁵

Homme de son temps impliqué avec son temps, il mène après la Libération une activité frénétique qui sera ralentie progressivement à cause des événements et des déceptions politiques l'accablant au cours des années 50. Il se résout à quitter la première ligne publique.

¹ Christian de Bartillat, *op. cit.*, p. 104.

² Vercors, *Les pas dans le sable : l'Amérique, la Chine et la France*, Paris, Albin Michel, 1954.

³ *Ibid.*, p. 42. *Les pas dans le sable* n'est pas le seul récit consacré à sa première aventure américaine : il publie en 1972 *Sillages*, où il met en fiction sa traversée de vingt-deux jours à bord du Liberty-ship (Vercors, *Sillages*, Paris, Presses de la Cité, 1972).

⁴ Vercors et Gilles Plazy, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, F. Bourin, 1991, p. 137-138.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

D'abord, et si la guerre froide est loin d'être finie, un autre conflit se dessine déjà à l'horizon et ne mettra pas longtemps à éclater : la guerre d'Algérie. Lors de son voyage en Algérie pour une petite tournée de conférences en 1954, il découvre « la richesse arrogante des colons et leur exploitation éhontée des Arabes ; misère sans fond de tout un peuple, tellement écrasé »¹. La « torture officialisée » et la montée des tensions lui font prendre conscience que « rien ne permettait plus ni d'espérer ni d'hésiter », la guerre irait jusqu'au bout et l'écrivain, achevant par ce geste sa prise de conscience anticoloniale, décide de « prendre parti pour les opprimés »².

Cet engagement pour la libération de l'Algérie se matérialise, en 1958, par la publication du roman *Le périple*³, où Vercors dénonce par la fiction les tortures pendant la guerre. Défenseur de l'indépendance algérienne, l'écrivain n'intervient officiellement dans le débat que lorsqu'il signe en 1960 le célèbre *manifeste des 121* : « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie »⁴. Les protestations publiques s'organisent parallèlement depuis le début du conflit, par la création en 1955 du « Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord ». Fondé, entre autres, par Robert Antelme, il compte avec le soutien d'intellectuels comme André Breton, Roger Martin du Gard, Jean Guéhenno, Jean-Paul Sartre ou Jean Cocteau⁵. Le conflit algérien, son intensification et sa radicalisation ne manquent pas de faire des ravages dans la gauche, la divisant complètement en deux. Vercors situe d'ailleurs dans ces débats le début de son éloignement du parti communiste, à cause des hésitations à l'engagement idéologique d'une partie de ses membres⁶ :

Somme toute, des deux côtés, à gauche, ce sont des arguments d'ordre éthique qui sont mis en avant : d'un côté, on dénonce le choix d'une solution militaire et certaines méthodes qui sont parfois utilisées ; de l'autre, on proteste contre ce qui apparaît comme le risque d'un abandon de la mission émancipatrice de la France.⁷

Le manifeste des 121 vient en 1960 diviser définitivement ces deux blocs en proclamant « le refus de prendre les armes contre le peuple algérien », le respect envers les Français qui apportent « aide et protection aux Algériens opprimés » et le soutien sans condition

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Vercors, *Sur ce rivage... T. I. Le Périple*, Paris, Albin Michel, 1958.

⁴ « Je ne prétendrai pas que j'ai pris sur-le-champ parti pour le Front de libération [...] ; et j'espérais un compromis, un arrangement : "Si seulement avaient lieu des élections honnêtes", disait Ferhat Abbas... Las ! Il fallut tôt comprendre que le pauvre homme était bien dépassé » (*Ibid.*)

⁵ Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 199.

⁶ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 143.

⁷ Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 209.

à « la cause du peuple algérien », qui contribue « à ruiner le système colonial » au nom « de tous les hommes libres »¹. Le texte suscite une grande tempête en France ; les mesures prises contre ses signataires sont remarquables ; Jean-Paul Sartre sera même menacé de mort lors des manifestations organisées contre les demandes du manifeste². Vercors évoque aussi les représailles subies :

La sanction générale prise contre les signataires : interdiction à tous de publier, de parler en public, de mettre ou d'être mis en scène, aux comédiens de jouer. En ce qui me concerne, tout était prêt pour porter à l'écran *La marche à l'étoile* [...]. Mais voilà qu'auteur, scénariste, producteur, artiste et metteur en scène avaient tous, chacun de son côté, signé le manifeste !³

Dans les années 50, nombreuses sont les prises de position de Vercors au sujet des conflits qui se développent dans le monde entier. Notons particulièrement sa collaboration à la dénonciation du procès ouvert en 1950 contre l'ancien militaire Henri Martin, condamné, puis acquitté, pour une accusation de propagande hostile à la guerre d'Indochine menée par l'état français (1946-1954). Vercors demande la libération du détenu, comme le font Jacques Prévert, Hervé Bazin, Roger Pinto, Marc Beigbeder ou Jean-Marie Domenach, à travers un texte paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Paul Sartre et publié en 1953 : *L'affaire Henri Martin*⁴. Il y dénonce par la même occasion la condamnation politique et judiciaire de la vérité, qui devrait être appréciée et revalorisée sans contestation :

On l'a condamné pour avoir osé dire la vérité étant soldat, avoir voulu alerter la conscience publique, et d'abord celle de ses camarades. Faut-il donc que les soldats français fassent ce que nous avons si vivement reproché aux soldats allemands, qu'ils obéissent « aux ordres criminels » ?⁵

De pareils engagements se succèdent appelant au dialogue et à « la coexistence pacifique de l'Est et de l'Ouest »⁶ lors de la Guerre de Corée (1950-1953), ou en condamnant en 1953 la violence exercée par le gouvernement français contre les rebelles marocains qui demandaient l'indépendance du protectorat : « Et si j'ai honte, c'est pour ces

¹ Hervé Hamon, Patrick Rotman et Pierre Vidal-Naquet, « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie (dite "des 121" – septembre 1960) », dans *Les porteurs de valises : la résistance française à la guerre d'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 393-396). Notons que ce manifeste sera signé par de grands noms de la littérature et de la pensée françaises du XX^e siècle : Robert Antelme, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, André Breton, Marguerite Duras, Michel Leiris, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, etc. (*Ibid.*, p. 213).

² *Ibid.*, p. 221.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 144.

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'affaire Henri Martin*, Paris, Gallimard, 1953.

⁵ Vercors, *Les pas dans le sable : l'Amérique, la Chine et la France*, *op. cit.*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 242.

Français qui hurlèrent jadis au crime d’Oradour, et qui aujourd’hui trépignent parce qu’on ne fait pas assez vite un Oradour marocain »¹.

Parmi toutes ses prises de position, nous devons souligner sa rupture définitive avec le parti communiste, précipitée en 1956 après des années marquées par le discours critique de l’écrivain vis-à-vis du parti (notamment concernant l’affaire Laszlo Rajk en 1949 ou l’affaire Slansky en 1952²). À la suite du rapport de Khrouchtchev au XX^e Congrès du Parti Communiste d’URSS sur les crimes de Staline, Vercors demande à Louis Aragon de publier une condamnation publique du Comité national des écrivains dans les *Lettres Françaises*, condamnation que celui-ci refuse. Cette confrontation conduit à la démission d’Aragon, suivie de celle d’Elsa Triolet ; Vercors, ne se sentant ni écouté ni soutenu, décide à son tour de quitter la présidence de l’association³. En octobre de cette année 1956 se produit aussi l’irruption des chars russes en Hongrie pour en finir avec le soulèvement populaire « contre-révolutionnaire », qu’on dit mené par des pouvoirs fascistes. Vercors en rend compte sous forme de rapport dans ses mémoires *Les nouveaux jours*⁴, où il explique aussi ses efforts pour faire condamner l’intervention sanglante des troupes russes à Budapest. Il publiera en effet un texte de condamnation, soussigné par plusieurs écrivains de gauche, dont Jean-Paul Sartre ou Claude Morgan. Ses interventions publiques et tribunes critiques lui vaudront l’inimitié de François Giroud, d’André Chamson ou d’Albert Camus⁵ ; se voyant ainsi de plus en plus battu par le mépris, l’oubli de sa personne et, plus particulièrement, de son œuvre. Durant l’été 1957, il décide de « tirer [sa] révérence » ; il passera son été à composer un ouvrage de 360 pages qu’il intitulera *Pour Prendre Congé (P.P.C.)*⁶ :

La longue chronique d’une « postiche d’honneur » (l’expression fera fortune) aux prises pendant douze ans avec le parti communiste, avec les amis dans le parti, avec les « compagnons de route », avec la gauche socialisante et la gauche anti-communiste, avec *France-URSS*, avec les Soviétiques, avec Aragon et avec Ehren-

¹ *Ibid.*, p. 243.

² Vercors, *Pour Prendre Congé (P.P.C.) ou Le concours de Blois*, *op. cit.*, p.30.

³ Vercors, *Les nouveaux jours*, *op. cit.*, p. 292.

⁴ « Il est probable – sinon certain – que des éléments fascistes ont voulu exploiter le sursaut populaire. Il y a eu des assassinats de communistes, parfois brûlés vifs à l’essence. Prétendant (profitant) de cette apparence de “contre-révolution”, les Russes envoient cette fois des troupes bien aguerries dont les chars rétablissent l’ordre (leur ordre) à coups de canons et de mitrailleuses. Ce sont de journées sanglantes. Qui se terminent par la chute de Nagy, réfugié à l’ambassade de Yougoslavie, et que remplace Janos Kadar. Dans la ville, c’est un retour au calme qui ressemble à la mort » (*Ibid.*, p. 296).

⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁶ Vercors, *Pour Prendre Congé (P.P.C.) ou Le concours de Blois*, *op. cit.*

bourg, avec François Mauriac et le général de Gaulle, avec les députés, le garde des Sceaux et le président de la République...¹

Outre ces mésaventures en tant que personnage public, l'acquisition en 1950 du Moulin des îles en Seine-et-Marne (où il écrira une grande partie de son œuvre), son deuxième mariage avec Rita Barisse et ses nombreux voyages touristiques, l'amènent peu à peu à se retirer de la scène médiatique pour se consacrer à la littérature et reprendre, ne serait-ce que de façon temporaire, son activité de dessinateur². Sa nouvelle vie semble lui plaire, il ne regrette nullement sa décision de retrait :

On me verra rarement – sauf pour des cas précis, urgents – sur les tribunes ; mon nom apparaîtra peu sur les pages des journaux ; comme je n'ai nul désir de montrer ma binette sur le petit écran, je ne demanderai rien et donc ne recevrai rien. Pas une fois en trente ans, pour aucun de mes livres, je n'y aurai paru dans les grandes émissions. [...] Je me suis toujours plu loin du tumulte et de l'agitation, il m'a été facile de rentrer dans le silence. On sait le goût que j'ai pour lui, depuis toujours.³

Comment cet éloignement se laisse sentir dans les travaux de l'écrivain et, plus concrètement, dans la pensée de l'homme qu'il développe désormais ? Ce long congé a un impact direct sur la production littéraire de Vercors, non seulement par le nombre de titres qui se multiplient jusqu'à sa mort en 1991, mais aussi par la diversité de thèmes et de genres abordés pendant cette étape d'éclosion intellectuelle et littéraire. Malgré cette richesse productive, son éloignement de la vie publique va de pair avec une claire diminution de la diffusion de ses ouvrages, qui ne suscitent presque plus l'intérêt de la critique. Les fictions qui suivent son principal texte théorico-philosophique, *La sédition humaine*, sont consacrées à l'exploitation de certains thèmes qui y sont traités. Ainsi, la réflexion sur l'existence d'une frontière homme-animal se trouve au centre des principales productions littéraires de ces années : *Les animaux dénaturés* (1952), *Sylva* (1961), *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1964). Ces publications constituent le début d'une littérature qui approche l'homme de façon différente, par des réflexions qui continuent à se nourrir de la philosophie et de l'éthique, mais qui s'ouvrent aussi à la biologie, à l'anthropologie et aux sciences en général, en dialogue constant avec le discours littéraire. Existe-t-il des critères absolus et objectifs qui permettent de distinguer sans

¹ Vercors, *Les nouveaux jours*, *op. cit.*, p. 297.

² Vercors s'est intéressé dans les années 50 aux « callichromies », nouveau procédé de la sérigraphie venu d'Amérique et qu'il utilise pour reproduire, entre autres, la *Guitare Blanche* de Pablo Picasso. Son succès le mène à envisager une production en série qui se voit soudainement stoppée en 1953 par l'énorme incendie qui dévaste le moulin où se trouve aussi l'atelier de l'artiste. Il reprend l'activité à petite échelle et, jusqu'en 1958, il crée une quinzaine de callichromies, méconnues aujourd'hui du public (Alain Riffaud, *Vercors : l'homme du silence*, *op. cit.*, p. 81-82).

³ Vercors, *Les nouveaux jours*, *op. cit.*, p. 434.

contestation possible l'homme des êtres biologiques qui lui sont les plus proches, d'établir une circonscription du « territoire humain » ? Par quels moyens fictionnels et discursifs l'écrivain réussit-il à mettre en scène cette (im)possible limite ? En quelle mesure la fiction viendrait-elle affirmer, s'opposer, compléter les réflexions théoriques au sujet de la frontière homme-animal ? Quels problèmes d'ordre idéologique et social révèlent l'existence de ladite frontière et comment la fiction en rend-elle compte ?

En considérant ces questions, il s'agira en premier lieu d'étudier le contexte de création et de réception des ouvrages, et de chercher à comprendre les choix littéraires de Vercors pour l'exploitation fictionnelle de la frontière, et plus précisément sa proposition personnelle de conte philosophique. Nous nous intéresserons par la suite à l'examen particulier des textes à travers différentes lectures et analyses de la poétique des œuvres.

4.1. L'homme comme animal singulier

L'origine animale de l'homme et les différences fondamentales qui sépareraient l'être humain de l'être animal occupent dans l'essai maître de Vercors, *La sédition humaine*, une place capitale. Comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, Vercors n'hésite pas à établir de façon catégorique une frontière, une limite théoriquement infranchissable qui relève, certes, des processus biologiques, mais qui se consolide par la notion de rébellion contre la nature, c'est-à-dire par l'éthique. Un tel parti n'échappe pas aux problèmes épistémologiques que suscite une coupure qualitative de ce type, spécialement dans le cadre de la théorie de l'évolution darwinienne, dans laquelle Vercors inscrit son discours. Le postulat d'un franchissement qui délaisserait les éléments biologiques pour affirmer la « dénaturation » de l'homme par la prise de conscience de son existence, puis par sa rébellion et sa lutte pour la connaissance peut s'avérer insuffisant si nous envisageons une définition « complète » de cette dénaturation. Vercors s'est d'ailleurs prononcé à plusieurs reprises sur ces possibles lacunes, qu'il évacue en limitant sa recherche sur l'homme exclusivement au domaine de l'éthique :

« Il est un comportement que nous appelons humain, entendant qu'il est spécifique de l'homme, et de l'homme seul, commun au cannibale et à Einstein, mais inexistant chez la bête : quel est-il ? ».¹

¹ Vercors, « Annexe I. Dialogue sur l'idée de rébellion », dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 57.

Bien que niées à plusieurs reprises par Vercors, les possibles failles théoriques de sa proposition finissent par constituer la matière dont il se sert dans la fiction pour explorer ce passage (im)possible entre l'animal et l'homme. Les nombreuses zones d'ambiguïté où se déploie cette limite permettent à l'auteur d'étudier les problèmes à la définir, tout en cherchant par la représentation de la controverse à réaffirmer sa position philosophique. Mais quels sont les moyens qu'il propose pour représenter la marge ? Arrive-t-il vraiment par la fiction à résoudre les questionnements que suscite sa proposition ?

Poser-transgresser la frontière

L'homme que nous rencontrons au passage de la frontière établie par Vercors est un « animal singulier ». Le philosophe Dominique Lestel utilise ce concept en opposition à celui d'« animal spécial » étant donné le nombre de caractéristiques partagées entre les deux groupes¹. Dans *La sédition humaine*, Vercors n'hésite pas à condamner les discours qui privent l'animal, par exemple, d'intelligence ou de langage articulé, en postulant que ces facultés ne seraient pas des attributs, mais des effets qui répondraient à des besoins spécifiques :

Ces dons (l'intelligence, la faculté d'articuler des sons) certes l'homme en était pourvu plus que les autres. Toutefois le point est qu'il ne s'en est pas servi seulement *plus* que les autres, mais qu'il s'en est servi *différemment*.²

Cependant, parenté et analogies reconnues, son positionnement philosophique fait de l'homme un animal d'exception, détenteur d'autres facultés qui, elles, lui seraient exclusives. Tout en cherchant à abolir des idées reçues sur l'espèce animale, il construit de nouvelles barrières, levées sur d'autres critères également différenciateurs. Sa réflexion sur cette relation homme-animal s'articule sur ce que nous pourrions appeler une « thèse de l'exception humaine », dont les principes ont été théorisés par Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *La fin de l'exception humaine* :

[La Thèse affirme] que la singularité de l'être humain réside dans le fait que dans son être même il est irréductible à la vie animale comme telle. C'est en cela qu'elle implique un postulat de rupture ontique, c'est-à-dire la thèse d'une séparation radicale entre les êtres humains et les autres formes de vie.³

En effet, Vercors confirme la lignée biologique d'union avec le monde animal, il ne nie pas « l'animalité de l'homme », mais par l'introduction fondamentale de la conscience

¹ Dominique Lestel, *L'animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 26. Nous tenons à souligner que les deux intellectuels envisagent la singularité de l'homme de manière très différente.

² Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 18.

³ Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007, (« NRF essais »), p. 27.

de soi et, en dernière instance, de l'éthique, il les oppose irrémédiablement. Le lien se fait désormais par l'opposition, par une limite certes inscrite dans la continuité, mais infranchissable, qui utilise l'animal pour mettre l'homme « non seulement sur la trace de l'autre et de l'ailleurs, mais également sur celle de la recherche et de la découverte de [lui-même] »¹. La « dénaturation » proposée par Vercors passe ainsi par une rupture ontique qui installe un abyme subtil, mais puissant entre nature et culture, opposition qui a structuré la philosophie moderne depuis Descartes² et dans laquelle Vercors s'inscrit de plein droit. Vision incontestablement anthropocentrique et dualiste, elle prend dans la pensée vercorienne la forme antagonique nature/éthique, également opératoire si nous pensons l'éthique comme une construction faite pour et par l'homme et, d'avance, inaccessible à la bête. L'exclusivité humaine sur certaines caractéristiques dont l'animal serait privé a été traditionnellement acceptée, que ce soit sous forme de raison, de pensée, d'outil ou même de sensibilité. Cette idée ne sera d'ailleurs ouvertement réfutée, rappelle Dominique Lestel, que dans la deuxième moitié du XX^e siècle, grâce spécialement au développement des mouvements de libération animale qui viendront questionner, non seulement le statut de l'animal dans la société, mais aussi ses relations avec l'homme :

L'idée que des animaux non humains puissent également être des êtres de culture est pour nous profondément perturbante parce qu'elle affaiblit précisément cette conviction que l'homme peut avoir une complexité qui lui serait propre. Un être de culture échappe en effet aux causalités simples et s'engage nécessairement dans l'espace de la signification.³

La dichotomie vercorienne échappe à cette mise en question qui est effectivement plus tardive et, au contraire, elle réactualise la tradition dualiste occidentale en s'inscrivant par la même occasion dans l'idée « d'une évolution de l'homme pensée comme un combat qu'il remporte en se libérant d'une nature source de tous ses maux »⁴. Les maux du protohumain vercorien, toujours animal, nous devons les comprendre associés à l'ignorance qu'il a de lui-même et du monde qui l'entoure et, ceci, jusqu'à ce qu'il prenne conscience de son existence. Faire de la prise de conscience la question centrale de l'identité humaine suppose, signale Jean-Marie Schaeffer, faire de la connaissance

¹ Lucile Desblache, *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 10-11.

² Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, op. cit., p. 218.

³ Dominique Lestel, « Oublier la frontière homme/animal », *Le Carnet PSY*, n° 140, 2009, p. 27.

⁴ Pascal Picq, « Entre hominisation et humanisation, une question d'évolution », dans Gilles Bœuf, Jean François Toussaint, Bernard Swynghedauw, (éds.). *L'homme peut-il s'adapter à lui-même ?*, Paris, Éditions Quæ, 2012, p. 113.

l'activité centrale de l'homme¹. C'est ce que fera Vercors en postulant l'être humain comme un rebelle qui lutte pour découvrir les mystères que la nature lui impose ; la place centrale est ainsi donnée au « gnoséocentrisme »², duquel l'animal reste banni.

Ces choix s'avèrent capitaux pour l'analyse des fictions vercoriennes qui se consacrent à la mise en scène de la frontière, et donc de l'animalité, dans le fait qu'ils nous servent de repères pour déceler dans quelle mesure ces postulats de base sont confirmés, élargis, réfutés par le monde de la fiction. Ils nous permettent aussi d'étudier la place de ces productions parmi les publications qui s'intéressent à la relation homme-animal à la même période. En effet, les fictions qui nous occupent s'intègrent dans une mouvance littéraire propre au XX^e siècle, que Lucile Desblache a étudiée dans son ouvrage critique *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*³. Lucile Desblache analyse une dynamique littéraire propre à l'époque contemporaine où l'animal n'apparaît pas uniquement comme un *leitmotiv*, mais où il occupe au contraire une place importante dans le récit, comme personnage, mais aussi comme élément de réflexion critique et de découverte⁴. Cette présence notable de l'animal dans le roman contemporain serait associée à l'intérêt croissant du public pour le savoir scientifique et, particulièrement, pour les questions d'origines et d'évolution, qui semblent fasciner davantage une société qui a l'impression de vivre dans un changement constant, dans une mobilité éternelle⁵. Nous constatons en effet que, depuis les années 50, les productions concernant le monde animal et sa relation avec l'homme se multiplient sous des formes et des thématiques fort diverses. Ainsi, parmi les publications qui coïncident dans le temps avec les fictions de Vercors sur le sujet, nous trouvons : *Les racines du ciel* de Romain Gary (1956), *Mon ami l'écureuil* (1957) et *Le roman de renard* (1958) de Maurice Genevoix, le célèbre *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco (1959), *Le lion* de Joseph Kessel ou *Le cœur-cerf* de Jean Giono (1969)⁶.

Si Vercors participe à ce bestiaire de la littérature du XX^e siècle, son écriture n'entraîne pas d'originalité créatrice d'un point de vue narratif, surtout dans le traite-

¹ Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, op. cit., p. 360.

² *Ibid.*

³ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p.13.

⁶ Pour une bibliographie complète des productions littéraires en langue française qui se sont intéressées à la question animale pendant le XX^e et XXI^e siècles, consultez le site web du projet ANR *Animots. Carnets de zoopoétique* : <https://animots.hypotheses.org/bibliographie-integrale/litterature-de-langue-francaise-xxe-xxie-siecles>

ment de l'animalité, qui reste très traditionnel. L'écrivain ne se donne pas les moyens de sortir du séparatisme, mais il le réaffirme constamment, y compris par la mise en scène d'une métamorphose telle celle de Sylva. Si l'animal ne prend pas une place prépondérante, si sa psychologie ne jouit pas d'une mise en scène explicite, si le point de vue de la bête n'est pas connu du lecteur, c'est en raison du parti pris philosophique de notre écrivain : la psychologie naît de la prise de conscience de soi, de l'humanité, l'animal reste une entité inaccessible par elle-même. Jacques Derrida a défini ce genre de textes dans son *L'animal que donc je suis* :

Les textes signés par des gens qui ont sans doute vu, observé, analysé, réfléchi l'animal, mais ne se sont jamais *vu vus* par l'animal ; [...] ils n'ont tenu aucun compte du fait que ce qu'ils appellent « animal » pouvait les *regarder et s'adresser* à eux depuis là-bas, depuis une origine tout autre. [...] L'expérience de l'animal voyant, de l'animal qui les regarde, ils ne l'ont pas prise en compte dans l'architecture théorique ou philosophique de leurs discours. Ils l'ont déniée en somme autant que méconnue.¹

La non-présence du regard intérieur de l'animal dans l'architecture philosophique de ces manifestations entraîne aussi indéniablement des conséquences sur l'architecture textuelle. Le lecteur ne ressent aucune manière ou volonté d'être de l'animal, il n'arrive à déceler un début de psychologie chez lui que parce que les bêtes vercoriennes vivent et se développent sur une frontière qui côtoie, qui frôle l'humanité. Le seul accès possible à leur « vie intérieure » c'est à travers l'expression des sensations que l'homme ressent face aux animaux. Le discours qui englobe ces sensations s'érige comme le seul domaine propice au renouvellement de l'écriture : « retranscrire ce que l'on perçoit des signes émis par les animaux ou les imaginer ajoute une signification double ou multiple à la signification littérale du texte »². L'univers mental reste ainsi foncièrement humain, un univers traditionnel qui se sert de l'animal pour atteindre l'homme ; il s'agit plus d'« une prise de distance avec soi-même que d'un souci de pénétrer un autre monde [...] ; ce sont les créatures humaines qui sont objet de préoccupation et non d'autres espèces »³.

En effet, la bête suscite l'intérêt de Vercors du fait qu'elle symbolise un état antérieur au passage de la frontière vers l'humanité. Mettre en scène la frontière, revient ainsi à réfléchir à ce passage (im)possible et aux caractéristiques des entités qui se trouvent à l'origine et à l'aboutissement de celui-ci. Toutefois, Vercors ne s'autorise le jeu

¹ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, (« La philosophie en effet »), p. 31-32.

² Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française, op. cit.*, p.18.

³ *Ibid.*

fictionnel que parce qu'il pense avoir réussi à atteindre une notion d'homme opératoire et suffisamment objective d'un point de vue rationnel :

La notion propre de l'homme est essentielle, car elle est supposée fournir un critère non ambigu susceptible d'être mobilisé pour tracer cette frontière.¹

Cependant, une lecture attentive de ses textes littéraires sur le couple homme-animal révèle une fiction qui joue à mettre en question et à nuancer les drastiques « frontières hygiéniques »² que le positionnement philosophique vercorien impose dans la théorie. Le discours littéraire s'érige comme un travail transgressif de la frontière, proposant des cas de figure qui n'auraient jamais été admis dans une réflexion rationnelle. Il se développe dans le terrain de ce que Jacques Derrida a appelé la « limitrophie » : « ce qui avoisine les limites, mais aussi ce qui nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive aux bords de la limite ». Des proximités entre l'homme et l'animal qui multiplient les figures de la frontière, la compliquent, l'épaississent, la délinéarisent, la plient, la divisent en la faisant croître et se multiplier³. La littérature se situe au-delà des oppositions et crée des mondes possibles qui exploitent la richesse de cette porosité de la limite, illustrant « dans quelle mesure nous débordons sur les non humains et dans quelle mesure ils débordent sur nous »⁴. Elle est, de ce point de vue, un terrain fructifère d'élargissement et de réflexion sur la coupure ontologique postulée par notre écrivain, dont les particularités et caractéristiques concrètes seront analysées dans les sections qui suivent.

De l'affaire tropic à la métamorphose inversée

Vercors aborde la limite homme-animal de deux manières très différentes ; en proclamant d'une part l'impossibilité de la franchir ou d'exister dans l'entre-deux (*Les animaux dénaturés* et *Zoo ou l'assassin philanthrope*) et, d'autre part, en travaillant sur une véritable transgression par un processus de métamorphose, qui envisage même la possibilité d'une hybridité temporelle (*Sylva*).

Le premier roman qui met en scène cette délimitation controversée entre l'homme et l'animal, *Les animaux dénaturés*, est publié en 1952 et retravaillé sous forme théâtrale quelques années plus tard par Vercors lui-même, sous le titre *Zoo ou*

¹ Dominique Lestel, « Oublier la frontière homme/animal », *op. cit.*, p. 26.

² *Ibid.*

³ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Jean Estebanez et Dominique Lestel, « Penser les communautés hybrides », *Carnets de géographes*, n° 5, 2013, p. 1.

l'assassin philanthrope. La pièce a été présentée pour la première fois au festival de Carcassonne en juin 1963, mise en scène par Jean Deschamps, puis publiée un an plus tard dans le numéro 316 de *L'Avant-scène théâtre*. Le texte reprend dans son essence l'intrigue romanesque ; l'auteur a pourtant toujours refusé de qualifier la pièce d'adaptation, assurant qu'il l'avait écrite comme s'il n'avait jamais écrit le roman¹. Il faudrait plutôt parler de réécriture. Les changements sont en effet, comme nous verrons, nombreux et nécessaires, non seulement en raison des exigences de mise scène, mais aussi en raison des objectifs de ce nouveau texte : « s'il convient de susciter la réflexion, le roman est un bon instrument ; s'il faut provoquer un choc émotionnel, alors le théâtre s'impose »². Malgré les différences, les deux productions s'inscrivent de plein droit dans la réflexion que l'écrivain mène sur l'homme depuis le début de sa carrière artistique et, plus précisément, depuis la Seconde Guerre mondiale. Elles font ainsi partie des premières exploitations fictionnelles que Vercors utilise pour peaufiner les conclusions théoriques de son essai *La sédition humaine* (1949), et constituent aussi un terrain de réflexion sur ladite « spécificité humaine » dans le royaume des animaux.

Les deux ouvrages donnent vie à un groupe d'experts anglais, accompagnés du célèbre journaliste Douglas Templemore, partis en expédition en Nouvelle-Guinée à la recherche d'une mandibule préhistorique. La date n'est pas explicitement annoncée, mais les références temporelles situent la pièce au début de la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans *Les animaux dénaturés* il est fait ouvertement référence au « Droit de Nuremberg » et aux « nazis »³, contextualisation temporelle nuancée dans *Zoo* par des allusions aux massacres « récents » et « criminels » survenus au nom des différences dites raciales⁴. La guerre et la pensée nazie se présentent comme point d'ancrage, source de questionnement philosophique en même temps que modèle idéologique à proscrire. Les fouilles mènent l'expédition à une découverte aussi surprenante que déconcertante : une colonie vivante de singes troglodytes, qui partagent pourtant tellement de ressemblances avec l'homme qu'il est difficile de les considérer sans équivoque comme des animaux. Devant l'incertitude qui règne autour de la nature de ces créatures, les experts envisagent même qu'ils puissent être les représentants du célèbre « chaînon manquant »

¹ Jacques Kolbert, « From Novel to Play : Vercors' Transformation of *Les animaux dénaturés* into *Zoo* », *The French review*, n° 3, décembre 1965, p. 399.

² Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, Paris, L'avant-scène, 1964, p. 8.

³ Vercors, *Les animaux dénaturés* [1952], Paris, Albin Michel, 2015, p. 229.

⁴ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, *op. cit.*, p. 27.

de l'évolution humaine. Les tropis, « une contraction d'anthrope et de pithèque »¹, deviennent bientôt objets de désir pour le riche entrepreneur australien, sieur Vancruysen, qui veut les utiliser comme main d'œuvre à bon marché dans son industrie manufacturière. Douglas Templemore trouve la seule manière d'empêcher l'esclavage des tropis : démontrer leur humanité. Au risque d'être pendu, il donne la mort à un bébé tropi, juridiquement son fils, né à la suite de l'insémination de l'une des femelles de la colonie. Son but est d'arriver ainsi à déclencher un procès au sein de la cour britannique et de mettre fin à une polémique qui dépasse rapidement l'affaire tropie pour révéler un véritable enjeu : le besoin de définir ce qu'est l'homme et l'impossibilité de le faire sur des critères purement biologiques, physiques ou physiologiques.

Les deux textes profitent d'un accueil très favorable du public et, avec *Sylva*, ils constituent les dernières grandes satisfactions dans la carrière littéraire de Vercors ; d'ailleurs l'écrivain a déclaré à plusieurs reprises que ces productions lui étaient particulièrement chères². *Les animaux dénaturés* est, de plus, considéré par la critique comme le début de ce qu'on appelle l'étape de maturité littéraire de Vercors. Le roman incarne en effet la matérialisation d'une écriture plus élaborée, qui s'éloigne progressivement du style épuré des textes de guerre, en même temps qu'il s'érige comme le fruit d'une longue réflexion sur la spécificité de l'homme, non exempte de contradictions et de questionnements :

Les animaux dénaturés et Zoo ou l'assassin philanthrope constituent, avec d'autres fictions, une mise en pratique imaginaire de ses essais, tous orientés vers une définition objective de l'homme, afin ensuite – espérait l'écrivain sans avoir eu la possibilité de le réaliser – d'élaborer une éthique rationaliste humaniste.³

L'originalité de ces fictions a surpris de nombreux lecteurs et critiques, certains d'entre eux n'ont pas hésité à comparer *Les animaux dénaturés* aux contes philosophiques de Voltaire ou d'Anatole France, qualification que l'auteur adoptera lui-même, spécialement au sujet de *Sylva*⁴. Le succès du roman, et plus tard de sa version théâtrale a même dépassé les frontières de la France, pour devenir un véritable best-seller de l'autre côté

¹ *Ibid.*, p. 12.

² « – *Sylva* a bénéficié d'excellentes critiques, mais d'un succès public modéré. Cela fait réfléchir. – Ce n'est pas tout à fait vrai. Ce n'a pas été un best-seller, comme *Les animaux dénaturés* ni plus encore, bien entendu, comme *Le silence de la mer* ; néanmoins quinze mille exemplaires, ce n'était pas si mal. La moyenne de ventes atteinte par la production littéraire est très inférieure à ce chiffre. Celle de mes autres livres aussi. Seule ma *Bataille du silence* a atteint (dépassé) les ventes de *Sylva* » (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 133).

³ Nathalie Gibert-Joly, « Vercors et la spécificité humaine », dans Jean Birnbaum (éd.). *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 211.

⁴ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 132.

de l'Atlantique, aux États-Unis. Jacques Kolbert analyse ce grand succès américain dans son article « From novel to play : Vercors' transformation of *Les animaux dénaturés* into *Zoo* »¹, où il fait référence à la bonne critique contemporaine qui a accompagné la sortie du roman en Amérique du Nord. En effet, quand sa traduction en anglais arrive sur le marché américain, elle suscite tout de suite un grand intérêt, surtout parmi les élites intellectuelles. Le roman traite des questions clés sur l'homme à un moment où, par exemple, certaines puissances occidentales s'interrogent sur la libération des anciens territoires coloniaux en Asie et en Afrique, et où la ségrégation raciale devient un problème à prendre en compte dans la société américaine. En Afrique du Sud, l'apartheid est déjà officiellement mis en place et beaucoup de voix s'élèvent contre ce racisme institutionnalisé. Vercors aborde ainsi d'une manière ingénieuse et avec une apparente légèreté, un sujet qui concerne de nombreuses sociétés contemporaines et il utilise le cadre judiciaire pour l'invalider, le condamner et en faire le procès.

Certains dramaturges anglophones n'ont pas tardé à voir dans le roman une pièce de théâtre potentielle qui permettrait de vulgariser des questionnements comme le racisme et ses implications morales auprès d'un public plus large. La vivacité des dialogues et les différents scénarios existants ont donné lieu à de nombreux essais d'adaptation, mais, d'après Jacques Kolbert, les dramaturges tombaient dans le piège de suivre le roman à la lettre, ce qui a fait échouer les tentatives entreprises. Vercors lui-même a voulu adapter son roman au théâtre au début des années 60, jusqu'au moment où il a jugé plus sensé d'écrire une pièce originale sur le même sujet. Les louanges qui ont couronné *Zoo* en Amérique ont de même fait l'unanimité dans d'autres pays, peut-être moins réceptifs au roman, et dans les années soixante la pièce est jouée et traduite en plusieurs langues un peu partout en Europe (Bruxelles, Varsovie, Anvers, Cracovie, Rotterdam, Budapest ou Vienne)².

Entre la publication des *Animaux dénaturés* et *Zoo*, Vercors continue à travailler sur les marges et les possibles passages de cette frontière homme-animal dans son roman *Sylva*, publié en 1961 :

Quand j'ai écrit ce conte, mes convictions étaient assises, je cherchais seulement à les éclairer d'une façon différente : la convergence des points de vue affirme le bien-fondé d'une même conception.³

¹ Jacques Kolbert, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 409.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 134.

Dans ce roman l'écrivain aborde le sujet autrement, cette fois-ci sous l'optique d'un processus d'humanisation d'un renard devenu femme. Une métamorphose inversée qui concentre, toutes distances prises, l'histoire de l'évolution de l'humanité en un seul personnage. Le changement ne se produit cependant qu'au niveau physique dans un premier stade de la métamorphose, et se concrétise progressivement d'un point de vue intellectuel, même si la nouvelle femme-renarde n'arrive pas vraiment à incarner dans le roman une transformation « totale ». Vercors s'amuse à décrire la naissance de la rébellion chez la bête, qui acquiert progressivement son humanité par sa volonté d'apprendre et de (se) comprendre. La transformation ne se fait pas sans complications, il s'agit d'un processus lent de prise de conscience des notions telles que la solitude ou la mort, et de l'expérimentation de sentiments que l'écrivain présente comme proprement humains. La fin du roman laisse cependant la porte ouverte à une certaine interrogation, qui échappe au cadre théorique établi par Vercors¹.

Les contes philosophiques vercoriens

Relevant de différentes manières d'aborder une même conception théorique, la source épistémologique commune de ces fictions mène Vercors à les classer sous l'appellation de contes philosophiques². Nous n'oublions pas le fait que cette étiquette de « conte » soulève d'emblée certains dysfonctionnements entre la définition conventionnelle de ce sous-genre et l'architecture des textes qui nous occupent. En premier lieu, nous nous heurtons à l'idée du conte comme partie intégrante d'une tradition, d'un peuple, une forme qui vit dans une « double dynamique contradictoire entre territorialisation et dispersion »³. Cette idée d'appartenance et de diffusion n'existe dans aucune des deux fictions proposées par Vercors, si ce n'est la métamorphose inversée de la renarde comme reprise d'un motif littéraire traditionnel. *Sylva* et *Les animaux dénaturés* se situent volontairement en dehors de toute mémoire collective, de tout récit à caractère traditionnel ; ce sont au contraire des récits d'expériences précises. Le premier s'ouvre sur une scène de crime, qui annonce l'enquête policière et le procès qui s'ensuit. La formule narrative choisie par Vercors demande dès le début une reconstitution fidèle

¹ Voir la section « Transgresser la frontière » (chapitre IV).

² Par cette dénomination Vercors fait expressément référence aux *Animaux dénaturés* et à *Sylva*. Si nous faisons allusion à *Zoo ou l'assassin philanthrope* c'est par souci d'unité thématique, la nature théâtrale de ce dernier ouvrage le laissant entièrement à l'écart des considérations et des remarques formelles que l'on peut formuler à l'égard de ces productions vercoriennes dites « contes philosophiques ».

³ Marie-Pierre Jaouan-Sanchez, « L'hospitalité, le mensonge et le vol », dans Alain Montandon, (éd.). *L'hospitalité dans les contes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 365.

des faits, ce qui cadre la fiction dans un espace et un temps très concrets, à l'écart de tout récit d'inspiration culturelle, mythique, légendaire. *Sylva*, quant à lui, se présente comme du vécu autobiographique. Il débute par une longue séquence de filiation dans laquelle le narrateur et personnage principal, Albert Richwick, essaie de donner de la consistance et de la véracité à son expérience, que lui-même qualifie d'« un miracle, que personne ne croira »¹. Il situe par ailleurs les faits relatés à une date précise, le 16 octobre 1924, et dans un endroit concret : la forêt de Richwick Manor située à War-dley-Court, Somerset, Grande-Bretagne. Les histoires se construisent ainsi avec des repères identifiables issus directement de l'expérience des personnages qui prennent en charge, non seulement le discours, mais aussi les faits rapportés.

Deuxièmement, nous nous heurtons à l'extension des ouvrages, dont les dimensions les placent en dehors des formes brèves où se situe le conte. La brièveté étant un concept en soi relatif et difficile à cerner², le caractère court du conte induit cependant des spécificités rhétoriques, stylistiques et poétiques particulières, avec des conséquences directement liées à la réception du lecteur³. Cette inadéquation formelle de base, qui rapproche ces fictions vercoriennes du roman, ne saurait cependant mettre en question les enjeux philosophiques représentés. Rappelons d'ailleurs que Voltaire, père consacré du conte philosophique, n'a jamais fait la différence entre ces deux formes narratives en prose⁴. Son *Candide*, qui constitue le modèle classique de ce sous-genre, présente une genericité auctoriale ambiguë et difficile à définir⁵ ; de fait, les différentes

¹ Vercors, *Sylva* [1960], Paris, B. Grasset, 1992, p. 11.

² « À quoi d'abord se raccrocher, sinon à la brièveté ? Cela semble une évidence, et pourtant il est non moins évident que la brièveté en soi est un concept fort peu opératoire. Car la brièveté est chose relative, et l'on n'en finit pas, par exemple, de gloser les dimensions de la nouvelle, de les comparer à celles du roman, bref de les relativiser... Les formes brèves renvoient-elles automatiquement à des genres brefs, y a-t-il des genres brefs en soi et/ou des genres qui oscillent de la brièveté à la longueur - le bref (le court ?) ne s'éprouvant, en quelque sorte, que lorsqu'existe la possibilité du long ? » (Michel Lafon, « Pour une poétique de la forme brève », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 18, 1997, p. 13).

³ Voir à ce sujet Alain Montandon, « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, n°14, juillet 2013, [URL : <https://journals.openedition.org/framespa/2481>].

⁴ Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophique », dans *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Sociales, 1970, p. 12.

⁵ « Le récit épique, l'épître narrative, le récit de théâtre, le récit historique avaient leurs références et leurs règles, et chacun son statut, sa valeur d'institution. Pour le reste, romans, contes, nouvelles, genres sans grands modèles, sans règles sûres, sans rhétoriques constituées, c'était certes le secteur le plus actif de production et de consommation, le seul d'ailleurs où s'élaboraient des mutations de pratiques, mais, par là même, ces autres récits se trouvaient hors de l'ordre reconnu [...]. D'où, dans le succès même, les désaveux forcés de "l'auteur de *Candide*" [...] D'où aussi le flottement des indexations génériques et l'embarras des commentateurs [...] » (André Magnan, *Voltaire, Candide ou l'optimisme*, Paris, PUF, 1987 ; cité par André Petitjean, « Approches du conte philosophique à partir de l'exemple de *Candide* », *Pratiques*, n° 59, 1988, p. 72).

adaptations du texte voltairien témoignent de cette catégorisation mouvante¹. Ceci nous fait penser à un choix de classification plutôt conventionnel de la part de Vercors, qui répond moins aux caractéristiques de forme qu'au contenu et aux intentions à la base de ces textes :

Le tour de force du conte philosophique est donc d'aboutir, par la fiction, à un discours qui n'est ni totalement fictionnel ni théorique (ou alors qui est à la fois fictionnel et théorique), sur l'origine, les mécanismes et les conséquences de la croyance et de la quête de certitude.²

Les mises en scène imaginaires des conclusions théoriques vercoriennes présentent en effet de nombreux points communs avec le conte philosophique traditionnel, que Vercors réactualise à l'aune des spécificités de sa pensée et qu'il tient aussi à écarter d'autres sous-genres littéraires comme la science-fiction :

– *Pourtant Sylva, Les animaux dénaturés, sont bien un peu de la science-fiction ?*
– Absolument pas. Ils ne sont que la mise en exemples imaginaires de mon essai sur *La sédition humaine*. Une sédition qui n'est pas au futur, mais qui depuis plus de cent mille ans a spécifié l'humain. Déterminer, non dans le futur, mais dans le passé, la frontière qui sépare l'homme minimal de l'animal supérieur n'est pas de la science-fiction.³

Intéressons-nous, en troisième lieu, aux éléments paratextuels tels que les titres des ouvrages en question. La définition de conte philosophique que Hendrik van Gorp propose dans son *Dictionnaire des termes littéraires* souligne que « souvent, l'intention auctoriale est inscrite dans le titre : *Candide ou l'optimisme* (1758) de Voltaire »⁴. Bien que le titre de *Sylva* échappe à cette caractéristique, étant simplement une piste intertextuelle de la source inspiratrice de Vercors⁵, *Les animaux dénaturés* et *Zoo ou l'assassin philanthrope* reprennent dans leurs intitulés cette intention auctoriale propre au conte philosophique. Le premier annonce les conclusions théoriques de *La sédition humaine* et, indirectement, fait allusion à l'élément transcendant de l'œuvre : l'idée d'homme comme rebelle, qui s'est séparé de la nature pour essayer de la/se comprendre. Les lec-

¹Ainsi, celle que fera Jean Tardieu en 1944 prend le parti pris du roman dès le sous-titre : « Adaptation radiophonique du roman de Voltaire ». Voir à ce sujet André Petitjean, « *Candide* de Jean Tardieu : étude d'une adaptation de l'œuvre de Voltaire », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 175, décembre 2017, [URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/3628>].

²Magali Fourgnaud, « Le statut paradoxal du conte philosophique : construction et déconstruction des croyances dans trois contes de Diderot », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, n° 10, septembre 2013, p. 245.

³Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 135.

⁴Hendrik van Gorp, Lieven D'Hulst et Dirk Delabastita, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, (« Dictionnaires & références »), p. 115.

⁵Vercors identifie, dès les premières pages de son roman, la source inspiratrice de *Sylva* : *Lady into fox*, texte de l'écrivain anglais David Garnett écrit en 1922 et traduit en français sous le titre *La femme changée en renard*. La protagoniste de la métamorphose racontée par Garnett prend le nom de Miss Silvia.

teurs accèdent ainsi, dès la présentation du roman, à l'élément clé du procès entamé contre Douglas Templemore, dont les enjeux se situent bien au-delà du verdict de la cour criminelle britannique d'Old Bailey. De même, dans la réécriture en pièce de théâtre, le titre évoque d'emblée, par sa structure et son contenu, la grande controverse, les contradictions et les questionnements mis en œuvre dans *Zoo ou l'assassin philanthrope*. Construit syntaxiquement autour d'une conjonction de coordination disjonctive, il présente une valeur sémantique d'exclusion dont les conditions sont encore méconnues du lecteur. Il annonce aussi les deux acteurs principaux de la pièce : le monde animal, « zoo » (du grec ancien « zōion ») et l'homme, l'« assassin philanthrope ». Ce dernier oxymore place le lecteur-spectateur face à une histoire marquée, dès le début, par le meurtre et révèle l'existence d'un cas de conscience, qui touchera, par son caractère inouï, toute la société.

L'humour et la légèreté occasionnelle sous lesquels sont présentées les convictions morales et philosophiques de l'auteur constituent, par ailleurs, une autre marque d'identité de ce type de conte. Développées parfois dans un second plan, ces idées sont insérées dans une « narration apparemment badine et détachée »¹. *Sylva* reste à l'écart de cet usage conventionnel du ton humoristique, de plus, les conclusions philosophiques du roman se concrétisent à la fin de l'histoire, sous forme allégorique. *Les animaux dénaturés* et sa réécriture théâtrale exploitent au contraire le divertissement et l'humour, qui se situent par des procédés discursifs divers au cœur même du texte, spécialement dans les échanges menés pendant le procès judiciaire². Ceci n'entraîne nullement la banalisation des messages porteurs de la pensée vercorienne, le divertissement n'est donc pas synonyme de légèreté, mais un moyen effectif de communication d'idées, graves et sérieuses incluses :

Ce devrait donc prendre la forme d'un conte philosophique, et même philosopho-humoristique, l'humour faisant mieux passer des idées laborieuses. Il en sera donc ainsi et, mes *Animaux dénaturés* s'étant vu prendre au sérieux par quelques éminents penseurs, je ne pense pas m'être trop trompé en adoptant ce genre léger.³

De fait, dans *Zoo*, Vercors veille à limiter la portée humoristique de sa pièce : le spectateur ne doit pas s'attendre à une représentation futile, d'autant que l'écrivain l'a sous-titrée « comédie judiciaire, zoologique et morale ».

¹ Étienne Calais, Noëlle Voiriot-Cordary et Dominique Dumas, *Le conte philosophique voltairien*, Paris, Ellipses, 2016, (« Analyses et réflexions »), p. 23.

² Voir la section « De l'engagement par l'absurde : la controverse d'Old Bailey » (sous-chapitre 4.2).

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 129.

Un dernier centre d'intérêt à discuter dans cette approche du conte philosophique vercorien serait sa relation avec le monde merveilleux de la fiction. Jean-Pierre de Beaumarchais propose dans son *Dictionnaire des littératures de langue française* une définition du conte comme « un récit théâtral, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente, mais, au contraire, cherche plus ou moins délibérément à détruire "l'illusion réaliste" »¹. Les textes qui nous occupent semblent pourtant s'éloigner de cette définition générale par leurs caractéristiques spécifiques. En premier lieu, bien qu'ils soient les produits fictionnels des réflexions sur l'homme exposées par Vercors en 1950, nous ne saurions pas les classer comme membres de la famille des romans à thèse. Ils se présentent plutôt comme une « expérience de pensée »², qui cherche moins à trouver la connivence du lecteur, qu'à le pousser vers une réflexion critique. Certes, il existe la présence implicite de la théorie vercorienne, mais elle est sans cesse mise en question, soumise à la réflexion collective pour être approuvée (dans le cadre du procès des *Animaux dénaturés* et *Zoo*) ou absente de facto dans la métamorphose de Sylva, raison pour laquelle le dénouement de l'histoire a donné lieu à des interprétations très différentes, voire opposées. Vercors a d'ailleurs regretté plus tard que de nombreux lecteurs soient passés à côté du fond idéologique initial de ses ouvrages :

En traitant le même concept de différents points de vue, on en approfondit la signification. On en développe les conséquences. Puis il s'est passé cette chose curieuse ; *La sédition humaine* a été bien accueillie, les *Animaux dénaturés* ont été un best-seller en France et en Amérique, *Sylva* dans une certaine mesure aussi, – et néanmoins l'idée centrale en est restée lettre morte, à quelques exceptions près [...] elle n'a pas été sérieusement discutée, pas même controversée.³

La volonté de l'écrivain de réussir l'adhésion du lecteur à travers son regard critique⁴ passe, dans les œuvres vercoriennes de cette période, par un éloignement du merveilleux et du fantastique (à l'exception de la métamorphose de Sylva et de la parution exceptionnelle d'une colonie vivante de mi-singes, mi-hommes). Autrement dit, Vercors ne cherche pas à détruire l'illusion réaliste, mais à l'affirmer, à l'approcher du lecteur pour que celui-ci soit en mesure de prendre parti dans les controverses entamées, même s'il existe des éléments qui échappent à la logique de la réalité. Nous rejoignons par

¹ Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, 1 (A-F), Paris, Bordas, 1984, p. 529.

² Magali Fourgnaud, *op. cit.*, p. 234.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 131.

⁴ Magali Fourgnaud, *op. cit.*, p. 236. Magali Fourgnaud théorise cette volonté d'adhésion dans le cadre d'une réflexion sur les contes philosophiques de Diderot.

cette assertion l'idée du conte philosophique comme « feintise partagée/ludique », que Magali Fournaud propose à partir des recherches de Jean-Marie Schaeffer :

La feintise ludique [...] consiste dans la production d'amorces mimétiques, de leurres, qui permettent l'immersion mimétique dans l'univers fictionnel. C'est ainsi qu'un récit de fiction imite le mode d'énonciation d'un récit factuel, que la poupée de l'enfant imite un bébé réel, etc. Dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'induire en erreur, mais de mettre à la disposition de celui qui s'engage dans l'espace fictionnel des amorces qui lui permettent d'adopter l'attitude mentale du « comme si », c'est-à-dire de se glisser dans l'univers de fiction.¹

Ces contes accueillent certes des représentations imaginaires, impossibles à trouver dans un scénario typiquement réaliste, mais elles sont portées par une force référentielle puissante qui assure constamment leur lien avec la réalité (Sylva est élevée et instruite comme le serait un enfant, alors que les tropis développent des traditions et des façons de faire qui évoquent des états ancestraux de nos comportements actuels). Ceci permet au lecteur de s'approprier la fiction par « des mécanismes d'introjection, de projection et d'identification »². Nous ne réduisons pas ces contes philosophiques à une simple copie de la réalité, il existe de même une mimésis au sens aristotélicien du terme, la création d'« un modèle virtuel fondé sur une relation de similarité avec les modélisations “sérieuses” du réel »³. Les fictions créent ainsi une représentation virtuelle d'un « être-dans-le-monde-possible », dont l'analogie globale est parfois faible, mais permet au lecteur de réagir d'un point de vue critique. Jean-Marie Schaeffer rappelle que c'est la cohérence de ce modèle global qui permet d'établir le lien entre le récit et l'esprit critique, et non forcément les éléments analogues existants. Cette relation rend possible le positionnement du lecteur sur l'humanité ou non des tropis, sur la validité ou non des arguments exposés à leur sujet ; elle encourage de même un regard analytique sur la nature des progrès et des avancées dans la métamorphose de Sylva. Par cette cohérence fictionnelle, les récits s'institutionnalisent comme terrain de travail théorique, philosophique et éthique, permettant de nuancer les idées postulées et de les développer au-delà du cadre strict des prétendues rationalité et objectivité de *La sédition humaine*.

¹ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica*, s. d, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

4.2. De l'arbitraire des frontières : *Les animaux dénaturés* (1952) et *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1964)

La présence stratégique de l'animal

De manière générale, *Les animaux dénaturés* et *Zoo ou l'assassin philanthrope* s'inscrivent dans une démarche méthodologique qui cherche à différencier l'homme de l'animal pour ensuite définir le premier. Autrement dit, l'intérêt de ces deux fictions ne se porte pas sur le monde animal, qui ne répond qu'à « des fins stratégiques »¹, mais sur l'éminemment humain. L'homme vercorien se pense ainsi dans un espace différent de celui de la bête et devient « l'animal qui doit se reconnaître humain pour l'être »². Dans ce contexte dualiste, la parution d'une espèce proche de l'hybridité est d'emblée problématique, car elle représente la mise en question du système : « notre esprit vivait-il dans une tranquillité trompeuse. De ce point de vue-là [...], la survivance de ces tropis est une catastrophe »³. L'hybridité est ainsi vouée à disparaître en faveur des différences anthropologiques « immanentes », censées renforcer la frontière homme/animal et définir sans équivoque l'homme.

Si l'attitude adoptée envers les tropis reste ambiguë tant que leur statut n'est pas défini, face à leur éventuelle nature animale, les deux ouvrages affirment la supériorité de l'homme au détriment de la bête ; supériorité dont la légitimité n'est jamais mise en cause et qui assure à l'être humain le contrôle et l'exploitation du vivant. Ce vivant non-humain, l'animal, ne bénéficie pas non plus de considérations éthiques⁴ : il continue à être le représentant de tout ce que l'humain n'est pas et donc, dépourvu de certains privilèges. En effet, des droits en faveur des tropis ne sont envisageables que s'ils sont humains ; leur qualité animale les ferait tomber dans une exploitation qui se sait d'avance abjecte, mais qui ne semble préoccuper personne. Ainsi, l'assassinat du bébé tropi n'est pas susceptible d'entraîner une quelconque sanction, cette éventualité n'est pas mentionnée :

¹ Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 599. Fontenay cite explicitement le texte vercorien *Les animaux dénaturés* pour mettre en exemple ce qu'elle considère un « mauvais tour de l'allégorie ».

² Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, 2002, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 48.

³ Vercors, *Les animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 99.

⁴ Vercors rejoint par cette posture traditionnelle les positions de la majorité des philosophies occidentales, qui n'envisagent l'éthique que dans le contexte exclusif de l'humanité. D'ailleurs ce sera par des notions morales et éthiques que l'écrivain bâtira les caractéristiques fondamentales de l'homme (Marie-France Lebouc, *La construction de l'altérité en contexte marchand : le cas de l'animal*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2004, p. 36-37).

Les projets de la société fermière ne sont des projets criminels que si les tropis ne sont pas des singes, que s'ils appartiennent eux aussi au genre humain [...]. S'il est prouvé au contraire que les tropis sont des bêtes, alors notre devoir [...] devient le devoir inverse : celui de tout mettre en œuvre pour diminuer, grâce aux tropis domestiqués, la somme du travail humain.¹

Par ailleurs, la découverte des tropis n'engendre ni conscience écologique ni défense de l'animal, ce que souligne Élisabeth de Fontenay en insistant sur leur présence purement stratégique. L'animal est le prétexte pour affirmer l'inexistence d'une définition universelle de l'homme, qu'il faudra établir et délimiter de toute urgence. Cependant, la démarche théorique menée par Vercors dans sa *Sédition humaine* trouve de nombreux obstacles pour passer à la fiction. La légitimation de la proposition vercorienne se heurte avec la vie de facto de l'homme, vivant et se développant dans un contexte qui l'influence, même malgré lui. L'articulation de la frontière s'installe ainsi dans l'arbitraire et révèle les conditionnements sociaux, économiques, politiques ou culturels qui la délimitent. Bien qu'arbitraires, ces conditionnements s'avèrent pourtant inévitables face à l'impuissance de la science à établir des barrières « objectives »², ils conduisent le lecteur vers la proposition vercorienne, axée sur l'éthique.

On y retrouve chaque fois le règne de la nécessité opposé à celui de la liberté, de « l'arrachement à la nature » : vie/existence, instinct/intelligence, communication/langage, immanence/transcendance, en soi/pour soi... Chaque discipline y va de son « propre de l'homme », [...] : l'âme, la raison, l'intelligence, le langage, la conscience de soi, la culture, l'histoire, le monde, l'usage de l'outil, la faculté de symbolisation, l'interdit de l'inceste, l'inconscient, etc.³

De façon plus concrète, la valeur stratégique de l'animal permet à Vercors de situer l'enjeu de cette limite dans le contexte contemporain et, par là, d'inviter à la réflexion sur les sujets de sa prédilection, intimement liés à la fin de l'époque coloniale. Ainsi, « l'affaire tropie », problème commercial pour la couronne britannique⁴, devient l'élément qui pourrait renverser le rapport de forces établi, non seulement entre l'homme et l'animal, mais surtout au sein de l'espèce humaine elle-même. Son fort

¹ Vercors, *Les animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 103-104.

² Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle certains anthropologues « s'étaient commis à justifier les délires racistes nazis par une hiérarchisation continue des primates et des races humaines, prouvant qu'un savoir, pourtant à prétention scientifique, est loin d'être neutre et définitif », il s'agit d'empêcher à nouveau que la notion de race devienne le cœur des distinctions et des discriminations entre les hommes (Elaine Després, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », *Les Cahiers du CEIMA*, n° 9, 2013, p. 238).

³ Florence Burgat, « Dualismes », *Techniques & Culture*, n° 50, 2008, p. 168.

⁴ « LE MINISTRE : [. . .] Un jugement trop... trop clément... qui laisserait entendre que les tropis ne sont pas protégés par les lois... Qu'on peut, par conséquent, [. . .] les utiliser comme une main-d'œuvre à bon marché..., à très bon marché même, à très très bon marché, comme des chevaux ou des bœufs de labour... Nos industries ici en Angleterre, pourraient souffrir gravement de la concurrence » (Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, *op. cit.*, p. 12).

pouvoir de déstabilisation ravive dès le début l'inconsistance et l'irrationalité de la hiérarchisation du pouvoir blanc occidental :

JUSTICE DRAPER : Devons-nous décidément comprendre, mademoiselle, qu'[avec] l'apparition parmi nous de ces pauvres tropis, [...] il n'existe vraiment plus de frontière précise ? Qu'on pourrait désormais la faire passer où l'on voudrait ? Que des gouvernements ou des nations cruelles pourraient en profiter pour tirer la ligne tellement en avant qu'elle laisserait derrière elle non seulement les tropis, non seulement les tribus primitives, mais n'importe quel peuple de couleur ?
SYBIL : Cette discrimination pourrait tout aussi bien se retourner contre les Blancs, s'ils perdaient leur suprématie. [...] Le racisme, c'est la loi du plus fort, rien d'autre.¹

Les échanges qui se succèdent dans le campement des explorateurs, dans le cabinet du juge Draper ou à la cour d'Old Bailey mettent irrémédiablement en doute la compétence intuitive de l'être humain à reconnaître un autre membre de son espèce et, pire encore, découvrent les manipulations faites au nom du savoir scientifique pour légitimer le pouvoir sur l'autre². La problématique spéciste se trouve réactualisée progressivement par le discours de la « hiérarchie des races » autour duquel se développent les polémiques du procès. Les passages grossiers entre l'anthropocentrisme et l'ethnocentrisme blanc, l'intersectionnalité spécisme/racisme ou les réflexions au sujet de l'anthropomorphisation s'interchangent dans une dialectique absurde qui accentue le caractère engagé des deux textes.

Dire la frontière par le discours romanesque

La représentation littéraire de la controverse issue de l'affaire tropie s'introduit naturellement sous forme de dialogue dans l'adaptation théâtrale qui suit le roman de Vercors. « Discussion argumentée, contestation sur une opinion, un problème, un phénomène ou un fait »³, elle trouve dans le texte narratif des réalisations plurielles qui permettent aux voix participant à la polémique de s'exprimer de différentes façons, caractéristique qui a sans doute permis et facilité l'écriture de *Zoo*. Mikhaïl Bakhtine définit d'ailleurs le roman dans son *Esthétique et théorie du roman* comme « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal », un tout constitué par plusieurs unités stylistiques.

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Entendons cet « autre » comme celui qui ne répond pas aux canons culturels, sociaux, économiques et physiques de l'homme blanc.

³ ATILF - CNRS & Université de Lorraine, « Controverse », TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, consulté le 24 mai 2019. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.%20exe?8;s=3760175940>.

tiques hétérogènes qui s'amalgament pour créer un système littéraire supérieur¹. Cette pluralité de voix et de styles discursifs trouve une particulière et riche réalisation dans *Les animaux dénaturés*, où les instances énonciatives multiplient par le biais de différents supports les points de vue de la narration et permettent « au plurilinguisme de pénétrer dans le roman »². Ainsi, aux échanges dialogiques, qui occupent une place prépondérante, s'ajoutent des communications épistolaires, des titres et des articles de journaux ou bien les commentaires du narrateur omniscient.

La première forme qui vient enrichir ce complexe système de voix est effectivement celle du dialogue qui, à tour de rôle, fait participer par le style direct l'ensemble de personnages, aussi nombreux que les opinions qu'ils expriment tout au long du récit. Ces structures se construisent, se définissent et se réaffirment par des discours déployés fondamentalement sous forme de polylogues³. Les échanges se trouvent au cœur même de la narration et c'est par eux que Vercors fait avancer la controverse. Nous décelons deux grandes séquences dialogiques à plusieurs voix, organisées en fonction d'un enjeu qui se dédouble au fur et à mesure que le roman se développe : dans un premier temps, les dialogues concernent la détermination de la nature humaine ou animale des tropis, puis ils s'étalent sur le besoin de concerter une définition d'homme. Les deux séquences avancent de façon intermittente, entremêlées aux lettres de Douglas à son amoureuse Frances ou aux discussions que le juge Draper a avec sa femme ; elles ne se chevauchent pas. Il existe d'ailleurs une séparation temporelle et spatiale dans le récit (la première séquence concerne les échanges qui se produisent dans le campement en Nouvelle-Guinée, alors que la deuxième se situe bien plus tard, à la cour de justice, en Angleterre), ainsi que des protagonistes différents (des discussions initiales entre les membres de l'expédition, la narration ouvre ensuite le débat dans le cadre judiciaire à d'autres scientifiques, à des représentants de la justice et à des représentants de la société anglaise⁴).

Les deux séquences dialogiques partagent la particularité d'être organisées sur des conflits d'idées, sur des désaccords autour des questions théoriques : « le dialogue

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 1999, p. 87-88.

² *Ibid.*, p. 89.

³ Francis Berthelot s'approprié le concept « polylogue » de Julia Kristeva, non pas pour étudier l'extension concrète du dialogue (les rapports de base, les axes relationnels), mais pour analyser les problèmes spécifiques dans un dialogue à plusieurs interlocuteurs (Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 79).

⁴ Nous analyserons cette deuxième séquence d'échanges plus longuement dans le cadre de l'adaptation théâtrale de *Zoo ou l'assassin philanthrope*.

devient alors à la fois terrain et objet de l'affrontement »¹. Il s'impose ainsi comme la forme parfaite pour rendre compte de la controverse (des doutes, des convictions, des désapprobations) qui n'aurait pas eu la même puissance et intensité sans le style direct. Comme exemple, intéressons-nous à la discussion que Sybil, l'une des anthropologues de l'expédition, entretient avec Douglas Templemore à leur arrivée au camp. La conversation ne comporte de facto que deux interlocuteurs ; cependant, Sybil fait participer par leur convocation d'autres membres du groupe, dont le père bénédictin Pop et le chef de l'expédition et son mari, le docteur Cuthbert. Cette discussion est particulièrement importante parce qu'elle introduit des points à résoudre plus tard dans le procès : la légitimité ou non de la science comme seul moyen de définir l'homme et, deuxièmement, la prétendue autonomie du discours scientifique vis-à-vis des croyances religieuses, sociales ou idéologiques. La conversation se déroule dans un contexte informel d'enseignement ; le journaliste censé tenir le carnet de bord de l'expédition s'intéresse aux positions scientifiques des membres du groupe, qui vont de l'orthogénèse de Pop au darwinisme de Cuthbert. Les interventions de Douglas se réduisent à des questions accompagnées accessoirement de jugements de valeur, qui ne manquent pas d'exaspérer Sybil. Celle-ci se substitue par ses propos aux collègues dont elle transmet les idées scientifiques, qu'elle résume succinctement pour faire comprendre au journaliste l'essentiel du discours. Face aux questions concrètes de Douglas, l'anthropologue n'hésite pas à mettre en avant les arguments qui auraient pu être ceux de Pop pour expliquer l'orthogénèse². Cependant, si elle tient à transmettre les bases de cette théorie, elle la place en dehors de toute validité par sa façon d'en faire la synthèse, sous l'éclairage de l'ironie et l'exagération :

Non seulement il est papiste, mais encore bénédictin ; et le pire de tout, orthogéniste enragé. [...] Il pense qu'il y a un plan et un architecte, que le Bon Dieu sait d'avance ce qu'il veut !³

La présence de la religion dans un discours dit objectif est ouvertement condamnée par Sybil ; Douglas se montre pourtant très tolérant envers une vision de cette nature (« Ce n'est pas un crime, dit Douglas en souriant »⁴) et annonce en quelque sorte le poids que la pensée religieuse aura, non seulement dans la société où se déroule l'histoire, mais

¹ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, op. cit., p. 64.

² « Il pense que les mutations ne se font pas au hasard, par sélection naturelle, mais qu'elles sont provoquées, dirigées, qu'elles obéissent à une volonté de perfectionnement... » (Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 44).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

aussi dans d'autres domaines plus « objectifs » comme le domaine scientifique. Sybil explique ensuite son point de vue sur l'évolution, qu'elle situe entre le darwinisme (la sélection naturelle) et la participation d'innombrables facteurs qui influenceraient cette évolution mais qui, eux, sont difficiles à appréhender. Douglas, d'un ton insistant, invite Sybil à énumérer et à justifier par des exemples concrets ses assertions, des questions courtes et directes rythment les échanges et font monter la tension progressivement (« Et les facteurs internes ? », « Et vous croyez aux deux à la fois ? », « Par exemple ? »¹). Le lecteur peut s'étonner de l'attitude presque défiante du journaliste, qui accepte pourtant sans le moindre questionnement les raisons divines que proposerait quelqu'un comme le père Pop :

- Ce n'est pas très différent que de croire au Père Noël [...] Je préférerais m'en tenir, il me semble à ce que mon cerveau peut comprendre. À la sélection naturelle et à la... à... l'hormogénèse, par exemple.
- L'orthogénèse.²

Sybil, convaincue d'avoir raison, n'est pas moins consciente qu'« on se heurte là à trop de contradictions », issues de sa volonté de comprendre la science comme un savoir qui évolue et qui offre sans doute des zones d'ombre. Elle voit son discours rejeté de la même manière qu'on rejettera plus tard dans le procès les points de vue qui ne se positionnent pas délibérément sur l'affaire tropie. La narration force d'emblée à donner des avis concrets, ce que feront entre autres le docteur Cuthbert qui, « fidèle darwiniste » propose dans le cadre scientifique des réponses plus assurées et, donc, plus convaincantes pour Douglas. Sybil convoque son mari par le style indirect : « À quoi Cuthbert répond, [...] que ce facteur interne n'était rien d'autre à l'origine qu'un processus d'adaptation, simplement mal contrôlé plus tard par la constitution génétique »³.

Celui-ci n'est qu'un exemple de nombreux dialogues qui parsèment le récit. Signalée à plusieurs reprises comme une forme d'écriture récurrente dans les nouvelles de Vercors depuis *Le silence de la mer*, la répétition de ce trait dans une production qui commence à prendre une certaine ampleur dans les années cinquante et soixante nous permet d'ériger le dialogue comme caractéristique indiscutable de l'écriture narrative vercorienne⁴. Cette tendance rejoint le goût pour ce modèle d'expression que présentent, sous formes diverses, d'autres contemporains de l'écrivain : *Molloy* de Samuel Beckett

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Voir sous-chapitre 7.1. « Voix et dialogue » (chapitre VII).

(1951), *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan (1954) ou *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras (1964) n'étant que quelques exemples d'ouvrages qui concèdent au dialogue une place d'exception dans l'architecture narrative¹. À la différence d'autres écrivains, spécialement ceux qui seront sous l'égide du Nouveau Roman, la conception de ces échanges reste classique chez l'auteur, conception de « l'ancien régime » si nous nous rapportons à la critique que fait Nathalie Sarraute dans *l'Ère du soupçon*². En effet, l'écriture vercorienne use du dialogue pour rompre la continuité du mouvement de la narration : alinéas, tirets, deux-points, guillemets sont au rendez-vous, ce qui permet aussi au lecteur d'approfondir et de s'attarder sur les sujets traités dans ces discussions, clés pour assurer le développement du roman.

Le dialogue acquiert de manière générale dans le monde romanesque du XX^e siècle une présence de plus en plus importante ; Francis Jacques identifie ce phénomène à une véritable tendance, « l'une des grandes voies de l'émancipation du roman moderne » :

L'instance narrative explicite est peu à peu réduite au silence, et le narrateur limite son récit à ce que peuvent savoir ou observer ses personnages. On donne d'emblée la parole aux personnages. Soit que le narrateur et que le personnage se substituent à lui, comme dans certaines formes de discours immédiat, d'emblée émancipé de tout patronage narratif. Soit que le narrateur assume le discours du personnage, comme dans le discours indirect libre où les deux instances sont confondues.³

Nous ne pouvons pas parler de réduction au silence du narrateur qui occupe encore une place très importante dans *Les animaux dénaturés*. Narrateur omniscient et hétérodiégétique, il prend dans l'histoire le rôle de chroniqueur ; il tient d'une certaine manière le journal de bord de l'expédition, au même titre qu'aurait dû le faire Douglas Templemore. Soucieux de rendre les faits tels qu'ils se sont déroulés, il laisse parler les personnages, mais n'hésite pas à intervenir pour apporter des informations manquantes ou oubliées dans les échanges (« Il est bon peut-être de combler ici quelques lacunes dans le

¹ Sylvie Durrer dans son travail critique *Le dialogue dans le roman* fait référence d'un point de vue quantitatif aux pourcentages de répliques en style direct existant dans *Bonjour tristesse* (17 %) et dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (15 %). Elle insiste sur le fait que ces pourcentages seraient nettement plus élevés si nous tenions compte des fragments de discours indirect et discours indirect libre présents dans ces romans (Sylvie Durrer, *Le dialogue dans le roman*, Paris, A. Colin, 2005, p. 6).

² « Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue » (Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman* [1956], Paris, Gallimard, 1987, p. 105).

³ Jacques Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 104.

récit de Douglas. Celui-ci avait trop à raconter pour penser à tout »¹). Il assure ainsi la suite des faits qui, relatée quotidiennement, retrace l'ordre chronologique et permet à la chronique au sens journalistique de devenir « chronique romanesque »². Dans ces passages la narration est fortement descriptive, soucieuse de rapporter le temps, les espaces et les avancements des scientifiques sur le terrain ; échappant ainsi à l'émotion et aux doutes qui occupent les écrits de Douglas :

Entre-temps, Greame avait fait fonctionner le petit poste émetteur qui ne devait servir, en principe, que pour demander secours. Le message qu'il envoya à Sougaraï fut tout aussitôt transmis à Sydney et à Bornéo. [...] Deux semaines plus tard, le camp s'était agrandi de six nouvelles tentes, d'un médecin, d'un chirurgien-anatomiste, deux cinéastes, un biochimiste et son caisson-laboratoire, deux moteurs avec trois tonnes de grillage et de poteaux d'acier, et une quantité fantastique de jambon en conserve.³

Les dialogues en style direct et la chronique du narrateur alternent avec les lettres que Douglas envoie à son amoureuse en Angleterre et qui remplacent par leur contenu son cahier de bord. Retranscrites entre guillemets dans le texte, ces lettres mettent en place une écriture épistolaire aussi vivante et mouvementée que les discussions qui ont lieu dans le campement. Douglas n'hésite pas à reproduire les échanges avec les scientifiques du groupe ; le lecteur le découvre impatient de ne pas pouvoir avoir le retour immédiat de Frances, souvent décalé, sur un sujet qui le fascine de plus en plus :

Frances, ma chérie, combien je sens brusquement votre éloignement ! C'est de ne pas pouvoir vous demander, comme je l'ai fait si souvent : « Je ne vous ennuie pas ? Je peux continuer ? »⁴

La presse et, à travers elle, une certaine partie de la société anglaise, ne manque pas d'intervenir dans ce débat qui soulève des passions : l'*Evening Tribune* intitule un de ses numéros « Doug Templemore sera-t-il décoré ou pendu ? »⁵, le *Daily Picture* publie des photos des tropis arrivés à Londres⁶, alors que le *Times* révèle une lettre de l'Association des Mères Chrétiennes de Kidderminster, qui demande ouvertement « à Sa Sainteté le pape et à Sa Grâce l'archevêque de Canterbury »⁷ à se prononcer sur l'affaire en tant qu'autorités. Tout le monde semble trouver son mot à dire, même si

¹ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 71.

² Christopher Lucken, « Chronique », *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éds.), Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

certaines commentaires se déploient dans le pur domaine de l'absurde ; les tropis sont les seuls protagonistes condamnés de facto au silence.

De l'engagement par l'absurde : la controverse d'Old Bailey

La recherche ontologique que Vercors met en fiction se déroule dans un contexte historique très concret, celui de la colonisation, qui rend compte des dangers réels des classifications, notamment au sein de l'espèce humaine. La mise en cause du système colonial et de l'appareil théorique qui le légitime, spécialement celui qui soutient la hiérarchisation des races au nom de la « science », se retrouve ainsi au centre du procès qui est censé juger Douglas Templemore. Le milieu judiciaire et sa dynamique d'affrontement d'opinions s'avèrent un terrain particulièrement riche pour réfléchir aux questions posées par Vercors ; c'est pour cela que nous privilégions dans l'analyse qui suit la pièce de théâtre plutôt que le roman. Comment Vercors articule-t-il la condamnation des discours racialistes qui sont pourtant très présents dans *Zoo*, et même légitimés par des voix scientifiques ? Par quels moyens la pièce de théâtre parvient-elle à rendre compte de cette mise en question ? La définition d'homme proposée au dénouement répond-elle véritablement à la prétention philosophique de l'écrivain ? Résout-elle, par ailleurs, les problèmes idéologiques et sociaux abordés dans l'œuvre ?

La pièce de théâtre s'articule autour du procès de Douglas Templemore à la cour criminelle britannique d'Old Bailey. Les questions du tribunal conduisent les spectateurs à voyager dans le temps par des retours en arrière et à visiter la maison à Sunset Cottage où a eu lieu le meurtre, les endroits exotiques de la Nouvelle-Guinée qui accueillent les tropis ou la maison et le cabinet du juge Draper. C'est par ces retours dans le temps, construits sur la figure rhétorique et judiciaire du rappel des faits, que Vercors récupère les débats du groupe de scientifiques sur le terrain, qui occupent une grande partie du roman. Le procès relaté dans *Zoo* a d'ailleurs été précédé d'un échec judiciaire, procès durant lequel le jury s'est montré incapable de trancher sur la nature de la petite victime :

LA COURONNE : [...] Cela voudrait dire que, désormais, dans tout le Commonwealth, peut-être dans les cinq parties du monde, on pourrait impunément disposer de la vie de toute créature dont la tête ne nous revient pas, dont les doigts de pieds sont trop longs ! Cela voudrait dire que vous ouvririez toutes grandes les portes

d'une injustice qui prendrait, grâce à vous, des proportions monumentales, qui pourrait causer le malheur de milliers, de millions d'innocents !¹

Un deuxième essai de résolution est dirigé par le juge Draper. S'y ajoute la pression d'un enjeu économique majeur : une décision favorable à la nature animale des tropis permettrait au puissant entrepreneur Vancruysen de les exploiter en toute impunité pour faire de la concurrence aux manufactures de l'empire anglais. Cette éventualité économique soulève à nouveau la question philosophique et morale de base, qui est irrémédiablement contaminée par les possibles intérêts de part et d'autre.

Bien qu'il évolue, l'objectif initial du procès reste effectivement de déterminer la nature des tropis et s'ils ont pu franchir la frontière de l'humanité. *Zoo* se construit ainsi sur une dynamique théâtrale qui cherche un diagnostic final par l'examen des données et des preuves. Ce sont les dissonances disparates dans l'examen des mêmes données qui feront naître la polémique et qui permettront à la fiction de s'ouvrir vers d'autres questionnements plus universels, dont la définition de l'homme et l'égalité au sein de l'espèce humaine. La pièce de Vercors présente de ce point de vue, une intertextualité plurielle qui évoque à coup sûr la fameuse controverse de Valladolid, réactualisée sous l'éclairage du théâtre engagé et du théâtre de l'absurde français. À cinq siècles d'écart, les foyers de réflexion se développent sur des contraintes économiques, sociales et autoritaires liées à la colonisation européenne et à la gestion de la cohabitation avec les populations autochtones. Cependant, contrairement à la controverse du XVI^e siècle, où Fray Bartolomé de las Casas et Juan Ginés de Sepúlveda s'affrontent pour déterminer si les Indiens doivent être traités comme des êtres inférieurs ou comme d'égaux aux Européens², celle du XX^e siècle débat sur l'humanité ou non des tropis. D'ailleurs, remarquons que la possible reconnaissance de l'humanité des tropis ne passe pas par la rupture du *statu quo* des Blancs anglais ; le ministre de la justice insiste constamment sur la sauvagerie de ces créatures, ce qui les réduit inévitablement à la soumission (« Mais il n'est pas impossible [...] qu'il s'agisse de la vie et de l'honneur d'un peuple. Disons, d'une tribu »³ ; « Ou des sauvages, Madame, ou des sauvages »⁴). Le choix est catégorique même avant le verdict de la controverse : des animaux ou des sauvages, jamais des égaux. L'esprit « paternaliste » de la conscience coloniale n'a pas disparu, mais se

¹ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, op. cit., p. 9. Signalons que dans *Les animaux dénaturés* il n'existe pas ce premier échec du système judiciaire pour établir la nature des tropis.

² Michel Fabre, « La controverse de Valladolid ou la problématique de l'altérité », *Le Télémaque*, n° 29, 2006, p. 7.

³ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, op. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*

renouvelle sans cesse ; l'avenir des tropis « hommes » ne se prévoit pas meilleur que celui, par exemple, des Papous, peuple indigène néo-guinéen que le père Pop essaie de convertir au christianisme. Parti avec l'expédition scientifique, Pop mène en parallèle de son activité anthropologique une mission évangélisatrice en direction de ce groupe d'indigènes, placés inévitablement dans un état de sauvagerie, dont seule la religion des blancs pourrait les faire sortir. Ils ne sont pas non plus épargnés de toutes sortes de préjugés, qui viennent confirmer la prétendue supériorité de la civilisation européenne : traités de « bande de cannibales féroces et voraces »¹, ils ne semblent pas doués d'une grande intelligence (« Ils ne se posaient pas toutes ces questions sans queue ni tête »²), préoccupés sans doute de vénérer leurs dieux ou des forces païennes (« qu'est-ce qu'ils font vos Papous ? Ils célèbrent Vichnou, ou la lune, ou quoi ? »³) ; même leur façon de communiquer par des tambours renvoie grossièrement aux clichés sur le monde tribal⁴.

La réactualisation de la controverse s'articule aussi sur le plan théorique et épistémologique de la question à débattre. Si en 1551 les bases religieuses ont été considérées comme supérieures à n'importe quel autre type de « savoir » pour résoudre sur la dignité des Indiens, l'affaire tropie cherche la certitude du savoir scientifique dans les délibérations, professant ainsi le transfert de la foi religieuse vers la foi en la science. Ce statut imperturbable du savoir scientifique finira cependant par produire les mêmes discours, presque fanatiques, prononcés lors des échanges à Valladolid, et ceci en vertu d'intérêts sous-jacents aux décisions du jury ou, encore, à la nature même des classifications :

Toute classification est arbitraire. La nature ne classe pas. C'est nous qui classifions, parce que c'est commode. Nous classifions d'après des données arbitrairement admises, elles aussi. Qu'est-ce que ça peut vous faire, au fond, que l'être dont voici le crâne entre nos mains soit appelé singe, ou soit appelé homme ?⁵

De plus, l'importance de la religion ne semble pas s'être complètement effacée, spécialement dans la société anglaise de la seconde moitié du siècle dernier.

La nouvelle controverse et le nouveau contexte, y compris littéraire, laissent leurs empreintes dans la conception même de la pièce. Cette dernière ainsi que ses pro-

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ « POP : Mais quand le rossignol fait "Tû, tu-it, culuculu, trû-it", qu'est-ce que vous croyez qu'il veut dire ? La même chose que les Papous quand ils font sur leurs tam-tams : (*Il tambourine sur ses joues tendues, bouche ouverte, pour qu'elles résonnent.*) "Tam, tam-tam, tatalata, tatam, latatam..." Autrement dit : "Il y a des renards dans le coin." » (*Ibid.*, p. 20).

⁵ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 61.

tagonistes se révèlent être un produit hybride entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde propres à la seconde moitié du XX^e siècle français. Dans cette période d'après-guerre, *Zoo* rejoint un ensemble de pièces qui dépassent le conflit pour aborder des sujets tels que la colonisation ou encore le danger nucléaire et la guerre froide, dans une perspective d'interrogation éthique et philosophique : *Le diable et le Bon Dieu* de Jean-Paul Sartre (1951), *L'alouette* de Jean Anouilh (1953) ou *La ville dont le prince est un enfant* d'Henry de Montherlant (1967), pour ne citer que quelques exemples. L'association politico-philosophique est évidente dans ces productions, dont certaines sont éclairées comme de véritables pièces à thèse¹. L'ouvrage de Vercors s'approprie cet esprit d'interrogation éthique avec l'histoire des tropis et traite par la fiction un ensemble de préoccupations et d'interrogations qui cherchent l'adhésion du public dans le but de réveiller son esprit critique. Le côté absurde de la pièce s'inscrit foncièrement dans cet engagement, dans un cadre réaliste fuyant le figurativisme et l'allégorisme. Dans ce sens, *Zoo* ne se bâtit pas sur le « taraudage » du langage et, contrairement à ce que postule Alain Viala dans son *Histoire du théâtre*², l'absurde de la pièce naît des contradictions logiques et linguistiques qui s'enchaînent et non de la perte de sens du langage, qui reste à cet égard très « classique ». Vercors joue avec les armes rhétoriques du langage judiciaire, scientifique, mais aussi avec les formes de la langue courante, qui révèlent les préjugés de la société.

La pièce de théâtre se construit autour des interventions de trois instances de parole convergeant vers le pouvoir exécutif du juge Draper, qui agit comme médiateur et révèle constamment les contradictions des discours de ceux qui passent à la barre. En premier lieu, le groupe de scientifiques de l'expédition en Nouvelle-Guinée. Leur travail s'articule autour de l'observation scientifique, en fait incertaine et déroutante. Le caractère entre-deux des tropis ne suppose pas *a priori* un problème, mais une chance sans égal pour donner des réponses à des questions anthropologiques non résolues jusqu'à présent. D'ailleurs, même la nomination savante qu'ils ont cherché à donner aux tropis, « *parantropus erectus* », à partir des noms de deux espèces d'hominidés éteintes³, permet de codifier leur nature entre-deux. Les interprétations scientifiques sont cependant pilotées, non par un esprit rigoureux d'observation, mais par un regard nettement anthropocentrique qui cherche à approcher cette espèce de l'homme : soit parce qu'elle aurait

¹ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 111-112.

² *Ibid.*, p. 115.

³ De l'une des espèces simiesques les plus proches à l'espèce Homo – les paranthropes – et du nom d'un des hominidés bipèdes les plus célèbres – homo erectus.

atteint l'humanité, soit parce qu'elle occuperait un stade de « protohumain »¹. Cette volonté scientifique est clairement perceptible dans le choix d'éléments à étudier. En effet, les tropis savent tailler des pierres, mais de façon très primitive ; certains savent faire du feu, d'autres fument la viande, mais la consomment avant cuisson, privant les anthropologues de savoir si c'est une pratique héréditaire ou un instinct. Outre l'étude de leurs outils et habitudes, il existe des réflexions sur leur manière de communiquer, sur leur langage, qui se montre plus complexe qu'on ne le pense². Dans sa volonté de faire comprendre l'animal en utilisant des codes qui ne lui sont pas propres, Pop se lance dans une prolifération de sons incompréhensibles, dont la signification ne manque pas de ridiculiser son entreprise :

POP : Les tropis, je vous l'ai dit, usent de modulations parfaitement distinctes, liées à des significations au moins aussi précises. Tenez, voulez-vous des exemples ? (*Il pousse une série de cris gutturaux.*) Cela veut dire : « Attention, danger ! » (*Autre série de cris.*) « Où est passée ma femme ou ma femelle ? » (*Autre série.*) « Celui qui touche à ma viande, je l'assomme ! » Est-ce là un langage ?³

D'un point de vue physique, le caractère hybride des tropis empêche aussi toute posture incontestable, ce qui se traduit dans les échanges à la barre par des locutions adversatives qui s'emboîtent les unes dans les autres, marquant l'opposition des points de vue. Les anthropologues refusent les affirmations catégoriques exigées par les regards partisans du procureur Minchett ou de l'avocat de l'accusé, Jameson :

MINCHETT : Mais ils se tiennent droits, comme nous.

SYBIL : Ils se tiennent souvent droits.

JAMESON : Mais ils marchent courbés, en s'appuyant sur le dos des doigts.

Sybil : Seulement quand ils courent.

Minchett : Et leur visage est nu, comme celui des humains !

Sybil : Mais il est écrasé comme celui des gorilles. Tout leur aspect, Maître, est troublant, équivoque.⁴

L'effort de rigueur de l'expédition n'est pas étranger aux considérations idéologiques extrascientifiques qui, d'une manière ou d'une autre, influencent l'objectivité des travaux. Ainsi, les croyances religieuses du père Pop le conditionnent ou l'aveuglent au sujet de certaines données d'observation : les notions de « baptême », « salutation »,

¹ « Chez le protohumain, les traces de l'homme sont des potentialités, les promesses d'une espèce à venir. Leur interprétation provient d'un effet de lecture anthropocentrique et postérieur : le lecteur et le narrateur ne sont en mesure de détecter chez les protohumains les signes d'une future humanité que parce qu'ils sont eux-mêmes humains » (Elaine Després, *op. cit.*, p. 232).

² Voir à ce sujet Georges Chapouthier, « Les limites floues du naturel et du culturel », *Humanité, animalité quelles frontières ?* Paris, Connaissances et savoirs, 2006. 49-63.

³ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, *op. cit.*, p. 20

⁴ *Ibid.*, p. 17.

« péché », « pardon », « culpabilité » s'entremêlent aux descriptions physiques des tropis, à l'interprétation de leurs habitudes. Ce sera d'ailleurs la conscience religieuse de l'ancien bénédictin qui l'empêche d'accepter l'état hybride des tropis :

Ces tergiversations du père Dillighan avaient le don de faire rire Sybil aux larmes. Elle se faisait expliquer l'Encyclique « *Humani generis* » où est précisée quelle limite zoologique l'Église entend tracer entre l'animal et l'homme. « Mais, justement, ces malheureux tropis s'y trimbalent, sur la limite ! s'écriait Pop. Comme Charlot sur la frontière du Mexique et du Texas, à la fin du *Pèlerin*. Un pied de chaque côté », gémissait-il.¹

Vision du père Pop mise à part, seulement l'intromission de l'entrepreneur australien Vancruysen et l'éventuel danger contre les intérêts des puissances coloniales alertent de l'urgence de supprimer l'hybridité de ces créatures pour leur attribuer une « identité sociale constante et durable »² et, donc, non problématique socialement. Dans ce contexte qui appelle à départager les avis, interviennent les deux autres instances de parole, dont les affrontements permettent à Vercors de critiquer plus ouvertement la colonisation et d'alerter sur la manipulation d'un savoir, le scientifique, autoproclamé objectif. La confrontation se produit entre ceux qui prêchent pour que les tropis soient considérés comme des hommes et qui défendent les intérêts économiques de la couronne et de l'état anglais ; et ceux qui s'opposent à cette qualification pour des intérêts économiques aussi (comme c'est le cas de l'entrepreneur australien) ou par des préjugés racistes, qu'ils essaient de voiler sous couvert de l'objectivité anthropologique. Le débat est ainsi placé inexorablement sur le terrain de la contradiction, qui révèle par sa grossièreté l'absurde de la pièce.

Revenons sur cette dernière instance de parole, source des discours contre l'égalité des hommes, destinés sans doute à « choquer » le public par la mise en place de l'intersectionnalité spécisme/racisme/racisme. Comment Vercors parvient-il à les réprouver ? Les conclusions de Julius Drexler, de l'Académie de Johannesburg, ou du professeur Eatons, du Collège d'histoire naturelle, se formulent en utilisant des hypothèses scientifiques qui se développent dans le domaine du vraisemblable, mais qui ne manquent pas de se servir de raisonnements déductifs, volontairement détournés, pour soutenir des positions catégoriques en faveur de la hiérarchisation des races :

Sur les mille soixante-cinq caractères anatomiques relevés par Keith [...], un peu moins de trois cent sont particuliers à ce que nous nommons l'homo sapiens. Donc,

¹ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 77.

² Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62, 1986, p. 70.

qu'il manque un seul de ces caractères spécifiques [...] et nous n'avons plus affaire à l'homme proprement dit [...]. Et si la zoologie nous montre, en définitive, que le seul homme véritable, c'est l'homme blanc, s'il doit apparaître que l'homme de couleur n'est pas absolument un homme, assurément, nous le regretterons. Mais nous devons nous incliner...¹

De telles affirmations suscitent des réponses scientifiques qui essaient de les réfuter, parfois de manière peu convaincante. Le professeur Knaatsch, dans son élan pour défendre sa théorie, s'emporte, laisse de côté la rigueur du raisonnement et tombe dans les mêmes pièges que ses adversaires. Son exposé finit par se confondre avec de l'entêtement idéologique à cause de formulations simplistes et généralistes :

La station droite, voilà l'homme ! Par conséquent, la forme de l'astragale, dans la cheville, qui soutient tout : étroit et mince, c'est un singe ; épais et large c'est un homme. Voilà, c'est simple, non ? L'astragale, tout est là. Le reste, pas la peine d'en parler. C'est idiot, tout ça.²

La suffisance idéologique des uns, l'indignation des autres se partagent les échanges ; la forme théâtrale évolue ainsi dans un engagement lié à la répartition et à l'équilibre des points de vue. L'affrontement constant et son développement dans une dynamique de contradictions empêchent une quelconque thèse « scientifique » de s'imposer : le professeur Knaatsch voit sa thèse lamarckienne contredite par le professeur Eatons qui, lui, affirme que l'homme n'a jamais vécu dans les arbres et que les tropis « possédant quatre mains, ne sont pas, ne peuvent pas être sur notre lignage »³. Les discussions sur un simple os qui serait la clé d'une dénomination aussi complexe que celle d'homme, révèlent l'inconsistance à la base des théories détournées et finissent par annuler l'autorité octroyée exclusivement à la science pour décider de la nature des tropis.

L'homme, un animal de culture

La science s'avère incapable de définir, de délimiter une frontière qui se veut assurément en mouvement et qui, de plus, concerne l'homme, dont l'existence dépasse les bornes du purement biologique. De l'avis scientifique qui ne départage pas, car il est déformé par des préjugés et des intérêts, le débat évolue vers des questions plus culturelles, mais tout de même controversées. Un premier décentrement du discours scientifique semble inévitable et ce sont les représentants de la justice qui, certes dans le but de

¹ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*

défendre les intérêts de la couronne ou de l'accusé, finissent pourtant par évoquer les dangers pour l'humanité de certaines des théories raciales défendues à la barre :

JAMESON : Et, pourtant, que veut-on nous faire croire ? Que notre position, sur une échelle zoologique incapable de nous définir, serait pourtant ce qui nous ferait meilleurs ou pires, supérieurs ou inférieurs ! Je dis que c'est malice criminelle (*Accusateur, à la Couronne*). Et ceux qui admettent néanmoins qu'on peut juger les hommes sur la forme de leur nez, la couleur de leur peau, serait-ce pour argumenter qu'ils sont égaux « quand-même », je dis qu'il est déjà raciste sans le savoir. Déjà complice sans le vouloir puisque, dès l'instant qu'il admet qu'on peut argumenter, il donne droit de cité aux théories perfides [...] ! Qu'on sorte enfin de la zoologie, votre Honneur, qu'on en sorte !¹

Le discours judiciaire n'est cependant pas exclu de la « dés-autorisation » des instances institutionnelles du texte théâtral. Ce que révèle la forme des interventions du procureur Minchett : d'une grande maîtrise du langage judiciaire, ses allocutions sont parsemées de questions, très souvent rhétoriques, et d'exclamations à valeur d'affirmation, qui déstabilisent souvent les personnages interrogés et soulignent, plus encore, le but partisan de son rôle. Ces interventions alternent avec des discours dépourvus de tout raisonnement logique². Loin d'une défense franche et sincère de l'égalité, les propos du procureur cèdent le pas à ses obligations professionnelles en faveur de la couronne : « C'est possible, mais moi, mon rôle dans ce prétoire est de maintenir l'ordre établi. Par conséquent, opposition. Je n'en démordrai pas »³.

L'échec pour établir une frontière biologique immuable et incontestable d'un point de vue scientifique finit par confronter le lecteur-spectateur au dualisme nature/culture⁴, acceptant ainsi d'une certaine manière que « la différence homme/animal

¹ *Ibid.*, p. 27.

² « MINCHETT : Ooooooh... ! mais je n'aime pas du tout cette idée-là ! [...] »

JUSTICE DRAPER, à *Minchett*. Mais il ne s'agit pas que cette idée vous plaise ou non, monsieur le Procureur. Il s'agit de savoir si elle est vraie ou fausse.

MINCHETT : Elle est fausse comme un jeton !

JAMESON : Et pour quelle raison ?

MINCHETT : Parce que c'est évident !

JAMESON : Mais encore ?

MINCHETT : Parce qu'elle est fausse, un point c'est tout, il n'y a pas à discuter. La nature est notre mère à tous, on ne se révolte pas contre sa mère » (*Ibid.*, p. 33).

³ *Ibid.*

⁴ « Les positions qui défendent une spécificité radicale de l'homme se sont déplacées vers un autre registre : celui de la culture. On peut appeler "culturel" l'ensemble des comportements qu'une espèce animale véhicule, indépendamment de ses déterminants biologiques. Les positions modernes qui affirment l'existence d'une coupure radicale entre l'homme et l'animal reconnaissent que l'être humain est issu de l'animal par l'évolution darwinienne. Mais elles maintiennent que seul l'homme dispose de traits culturels vrais, qui en font un être complètement disjoint de l'animalité. Ainsi ces positions affirment : seul l'homme parle, seul l'homme dispose d'une pensée abstraite (voire selon certains discours extrémistes d'une pensée tout court !), seul l'homme est un être moral... Pour ces thèses radicales, l'animal reste du côté de la nature alors que l'espèce humaine bascule seule du côté de la culture » (Georges Chapouthier, « Les limites floues du naturel et du culturel », *op. cit.*, p. 50).

se construise sur des bases culturelles »¹. Son exploitation se développe tout au long de l'acte trois, où s'expriment les opinions des non spécialistes, protagonistes du deuxième décentrement du discours scientifique. Le tableau douze présente à cet égard une grande importance, non seulement pour le déroulement de la pièce, mais aussi pour l'utilisation des outils théâtraux destinés à faire avancer la réflexion. C'est en effet le seul moment où les créatures protagonistes, les tropis, apparaissent sur scène². Les membres du jury, déconcertés par les argumentations presque comiques des représentants de la science, demandent au juge Draper de voir quelques exemplaires de tropis venus de la Nouvelle-Guinée.

Le texte théâtral leur accorde un espace à part, un scénario différent de celui dans lequel se déroule le procès, ce qui met les tropis à distance d'une espèce à laquelle ils pourront éventuellement accéder, mais sans doute pas complètement : dans l'édition de 1964, les tropis sont enfermés dans une salle de la cour de justice en attendant qu'on trouve une procédure pour les faire comparaître. Cet emplacement sera remplacé par le Muséum des Sciences Naturelles de Londres dans une édition plus tardive de la pièce, cette fois-ci, la mise en scène proposée par Vercors rajoute une grille roulée en avant de la scène³. Dans le roman, les tropis sont exposés dans le zoo de Londres où « il y eut si grande affluence qu'il fallut [...] décupler le dimanche le nombre des autobus »⁴. Le travail de sape de barrières est mis en scène dans ces espaces fermés, rappelle Éric Baratay, le seul endroit où la bête ne peut pas se soustraire au regard de l'humain, qui se confronte par ce regard à sa propre humanité⁵. Exhibition animale ou exhibition ethnologique⁶, le zoo s'institutionnalise comme lieu d'interrogation, d'évaluation de l'autre ;

¹ Dominique Lestel, *L'animal singulier*, op. cit., p. 69-71.

² Les tropis sont pourtant présents dans *Les animaux dénaturés* : le groupe est individualisé dans le personnage de Derry, femelle tropie qui accouchera du tropiot assassiné par Douglas Templemore.

³ Il s'agit de l'édition de 1975, publiée à l'occasion de la mise en scène de Jean Mercure au Théâtre de la Ville. Réécrite par Vercors à la demande du metteur en scène, cette dernière version est celle que nous pouvons lire actuellement dans l'édition que Magnard a publiée en 2003. Elle présente de nombreux changements concernant, par exemple, des contraintes de mise en scène qui demandent une pièce plus courte : la pièce se réduit de trois à deux actes avec une considérable diminution du nombre et de la longueur des tableaux ; la version de 1975 évite de même une reproduction du premier échec judiciaire et s'ouvre, comme le roman, sur la scène policière du crime. Les interventions à la barre des experts et des membres de la justice anglaise sont aussi raccourcies et souvent réécrites dans une langue plus percutante, qui accélère le rythme et les coups d'effet discursifs de la pièce. Notons spécialement un partage plus équitable des interventions entre les différentes instances de parole, les membres de l'expédition ayant notamment plus de texte dans l'édition de 1964 que dans celle des années soixante-dix.

⁴ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 147.

⁵ Eric Baratay, « Les mises en scène savantes de la frontière », dans Annik Dubied, David Gerber, Juliet J. Fall, (éds.), *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012, p. 54-56.

⁶ Rappelons que les manifestations ethnologiques ont cessé depuis les années 30 en Europe, d'ailleurs, Jean Bruller avait fortement protesté à l'occasion de l'exposition de Vincennes en 1931.

mais il ne dépasse pas le statut de parc d'attractions dans les textes vercoriens, où l'empathie ne se développe pas au-delà de la tendresse ou de la surprise.

Vercors transforme l'orchestre de la salle de théâtre en parc zoologique, les spectateurs sont ainsi intégrés à la représentation, face à des acteurs qui font des commentaires sur l'incroyable ressemblance de ces êtres avec les humains. Vercors crée un jeu avec l'audience pour l'intégrer au débat. Les « tropis » deviennent les sujets d'étude du jury, dont l'humour et la légèreté des remarques annulent tout aspect sérieux et convaincant de l'entreprise. Ils discutent avec ferveur sur les normes à remplir pour être considéré comme membre de l'espèce humaine : celles-ci se réduisent fondamentalement à des critères de ressemblance. Ils évoquent les traits morphologiques et comportementaux des tropis. Au spectateur de se demander si la reconnaissance de traits humains est-elle instinctive ou bien culturelle et codifiée¹. Les échanges finissent par orienter la polémique vers le dérisoire à cause des avis disparates (la forme des oreilles, la gentillesse du visage, la tendresse du regard) :

Les oreilles, je veux bien, et cette collection de narines béantes, d'accord. Mais les yeux ! Il y a quelque chose derrière ces yeux. Une pensée encore très vague et très obscure, sans doute, mais quand même une pensée...²

Par cette arme théâtrale, Vercors condamne le ridicule de tels critères pour identifier les membres de notre espèce, d'autant plus absurdes que les gardiens censés garder les tropis sont déguisés avec des masques de gorilles... L'invalidité discursive s'étend donc aux commentaires du jury qui exposent la légèreté des préjugés occidentaux sur des peuples autochtones comme ceux de Ceylan (l'actuel Sri Lanka) ou sur les Papous de Nouvelle-Guinée. Cherchant à établir une hiérarchie de races, nombreux sont les commentaires qui glissent vers des propos racistes, qui ne font plus la différence entre les singes et certaines des tribus africaines. Soutenus par des représentants de la science, conscients des détournements du savoir, ces propos racistes sont de même cautionnés par des représentants de la société anglaise, et sont d'autant plus dangereux qu'ils sont ancrés dans la mémoire collective, utilisés comme vérités absolues. Dans *Les animaux dénaturés* l'intersectionnalité spécisme/racisme est aussi exploitée à plusieurs reprises, même en dehors du procès lui-même, ce qui révèle le danger des idées sociales véhiculées :

¹ Elaine Després, *op. cit.*, p. 237.

² Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, *op. cit.*, p. 31.

– [...] Quoi ! Tout le monde est d'accord : une Négrresse à plateaux, bien que cent fois plus près, par son intelligence, d'un chimpanzé que d'Einstein, partage pourtant avec Einstein une chose irremplaçable dont le chimpanzé est privé, qu'on l'appelle âme ou autrement.¹

Cherchant à définir les tropis, les représentants de la société anglaise se heurtent à la même impasse des scientifiques et montrent par leurs commentaires les dérives possibles de certaines idées... De plus, ils prennent conscience de l'une des failles majeures de leur justice : il n'existe aucune définition légale de l'homme dans la loi britannique. Vercors tient d'ailleurs à souligner la portée globale du problème : aucune jurisprudence au monde n'en a jamais établi une. La cour anglaise se donne ainsi pour tâche de cerner une définition universelle, jusqu'à présent jamais formulée.

Peut-on définir l'homme ?

La recherche de cette définition conduit le spectateur jusqu'à la fin de la controverse, lors d'une conversation banale entre le juge Draper et sa femme : celle-ci assure que « même » les peuples les plus arriérés se posent des questions, en particulier, sur le monde qu'ils habitent. Cet échange amène le juge à discuter le point suivant pendant le procès : les animaux, ont-ils des gris-gris ?

[...] Pourquoi, diable, voudriez-vous qu'ils en portassent ? Les animaux vivent *dans* la nature, ils ne s'en sont pas séparés, arrachés comme nous, et n'ont aucune raison...²

La conclusion de la pièce propose ainsi une possible définition de l'homme, pourtant très ambiguë, non seulement en ce qui concerne les tropis, mais surtout vis-à-vis des êtres humains. Elle reprend certains des aspects proposés par Vercors dans son essai *La sédition humaine* : arraché et séparé de la nature, l'homme la contemple et essaie de la comprendre pour la maîtriser. L'emploi des gris-gris n'est qu'un exemple de son effort pour se protéger et dénote sa « faculté de représenter le monde par des images, qui rivalisent avec la réalité sensible »³. En dehors des conclusions théoriques de l'œuvre vercorienne, la question est de savoir comment l'écrivain découvre d'un point de vue pragmatique la trace de dénaturation ou non chez les tropis et, par extension, chez l'homme.

Les échanges mènent effectivement à vouloir définir l'homme comme insoumis contre la nature et contre l'ignorance. Cependant, la vision de l'Angleterre protestante

¹ Vercors, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 154.

² Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, op. cit., p. 30.

³ Catherine Durvye, *L'animal et l'homme itinéraire littéraire et philosophique en 150 textes*, Paris, Elipses, 2004, p. 141.

s'interpose et rejette une définition qui induirait à l'insurrection : « POP : Auriez-vous, monsieur le Procureur, les mêmes préventions contre l'esprit religieux ? MINCHETT : ... Non. Il faut de la religion pour le peuple ». La société anglaise se réfugie encore une fois dans son idiosyncrasie et, repliée sur la réalité blanche européenne, postule la foi religieuse comme clé de caractérisation de l'être humain, ce qui annule d'avance une définition qui se veut universelle. Le juge Draper, faisant preuve de médiation et de savoir-faire langagier, refuse pourtant de relancer un débat déjà partiellement résolu. Il s'agit du seul personnage qui arrive à maîtriser le langage rhétorique de façon que son message ne puisse pas être réfuté, comme ce fut le cas pendant toute la pièce pour les autres intervenants à la barre. Son discours, bâti sur les mêmes contradictions qui parsèment le texte, réussit cependant à convaincre, ouvrant la définition d'homme à des aspects complètement opposés à ceux défendus dans les différentes étapes du procès :

On a souvent plus peur des mots que des idées. Nous laisserons donc au jury le soin d'adopter la formule de son choix : l'insurrection, ou l'esprit religieux. Ces mots étant pris dans leur sens propre ou leur sens contraire, selon les préférences. L'essentiel est que nous avons enfin défini, de jure et facto, ce que les hommes sont : des animaux rebelles. Les Tropic ont-ils montré quelque signe, d'une manière quelconque, religieuse, ou antireligieuse, d'esprit de rébellion ? C'est ce qui nous reste à examiner.¹

Reprenant les données étudiées pendant le procès, on cherche à savoir si celles-ci seraient indicatives de l'esprit de rébellion. Par exemple, les cérémonies d'enterrement ou de feu des tropis pourraient bien être des gestes instinctifs ou, au contraire, des rituels, des formes primitives de tabous, de protestation humaine contre la peur :

DOUGLAS : Ne faut-il pas penser que chez ce peuple à la limite de l'homme et de la bête, seul un tout petit nombre encore s'est insurgé contre sa condition animale et a passé la ligne ? [...] Dix justes auraient suffi pour que Sodome fût épargnée.²

Devant un pareil doute, la justice britannique, qui se dit défenseuse de l'homme ou, plus subtilement, de ses richesses, ne peut pas se permettre d'abandonner le peuple tropi à l'exploitation. Douglas Templemore, pour sa part, profite de l'impossibilité de l'application rétroactive de la peine, ayant commis le meurtre dans l'ignorance de la nature du bébé tropi :

JUSTICE DRAPPER : L'accusé est acquitté !

LE PRÉSIDENT DU JURY : Avec les félicitations du Jury !

LE MONSIEUR À GROSSE MOUSTACHE (ironique) : Et des textiles anglais !¹

¹ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*

La fin de la pièce, sur ces mots de louange ironique, montre bien comment l'effort de délimitation de la notion de l'homme reste problématique, parce que soumise à des conditionnements sociaux, culturels et même économiques, auxquels elle peut difficilement échapper. De même, s'impose dans le texte la difficulté à délimiter la frontière homme/animal, car elle se fera toujours au nom du « silence des bêtes » ; ces dernières incitent constamment à la transgression de ces bornes, incarnant les tensions et l'arbitraire inhérents à tout système de classification². Vercors, a-t-il réussi dans cette pièce son ambition de conférer l'universalité à sa proposition ? En 1991, l'écrivain explique son choix ainsi :

C'est un tribunal britannique. Le juge Draper sait qu'il ne fera jamais admettre par ses compatriotes l'idée que ce qu'est l'homme, c'est un rebelle à la Nature ; alors qu'il fera avaler aux jurés, sous les termes d'« esprit religieux », toutes les formes de rébellion que chacun de nous ne cesse de commettre, quotidiennement, sans s'en douter. Et dont effectivement il établit, sans provoquer de protestation, la liste exhaustive – y compris l'athéisme et le cannibalisme...³

Plutôt reconnaître l'effort intellectuel du travail de l'écrivain, intimement lié à son époque et aux questionnements philosophiques et existentiels qui touchent le monde à l'issue de la guerre. L'impossibilité de faire valoir explicitement la rébellion/insurrection comme caractéristique définitoire de l'homme, le besoin de devoir la soumettre à des paramètres sociaux telle la religion, montre en quelque sorte les limites ou, si nous allons plus loin, la naïveté de vouloir créer une définition universelle communément acceptée. La fiction révèle la complexité inhérente à l'individu, qui a du mal à se défaire des conditionnements qui l'enserrent. Cependant, le texte a le mérite de mettre en lumière l'irrationalité des idées au nom desquelles on construit les différences entre les hommes et d'appeler à une remise en question du système.

4.3. Débordement des frontières : *Sylva* (1961)

Dans *Sylva*, Vercors réinvestit autrement la présence de l'animal dans le texte littéraire en travaillant directement sur la transgression de la frontière ontologique homme-animal par le biais de la métamorphose. Il y existe le « franchissement de cette

¹ *Ibid.*, p. 35.

² Robert Darnton, *Pour les Lumières. Défense, illustration, méthode*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 54.

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 136.

grande barrière »¹, où la bête s'invite dans le monde humain, toujours au risque de perdre son animalité. Toutefois, il semble important de souligner comment la fiction contribue encore une fois à nuancer le discours théorique de l'écrivain, et même à le contredire permettant non seulement l'abolition de la frontière, mais aussi l'existence des « êtres du seuil ».

La métamorphose proposée par Vercors présente d'emblée la particularité d'être une métamorphose inversée, celle d'une renarde changée soudainement en femme. L'écrivain se consacre à la mise en fiction de l'humanisation d'un animal, qui n'est compris qu'en fonction des transformations qu'il expérimente pour atteindre l'état humain ; en fait, ce roman vercorien reste « un discours *de* l'homme, sur l'homme, voire sur l'animalité de l'homme, mais pour l'homme, et en l'homme »². Cependant, bien que l'être au monde de la bête ne constitue pas le centre du projet littéraire de l'auteur, il demeure essentiel en ce qu'il permet la mise à distance de l'homme vis-à-vis de son être au monde à lui. Le roman se développe sur une vision anthropocentrique, propre à la pensée vercorienne, mais aussi anthropomorphique.

Suivant la classification et la grille d'analyse proposées par Francis Berthelot dans sa *Métamorphose généralisée*, la transformation de Sylva de renarde en femme est de type prospectif. La métamorphose se produit dans un contexte réaliste, au cours d'une chasse qui débouche de manière complètement arbitraire sur une transformation progressive, dont les conséquences déterminent l'ensemble de l'architecture romanesque³.

L'être de fuite

La première métamorphose de Sylva, celle qui constitue le substrat essentiel sur lequel se développe un ensemble d'évolutions postérieures, s'effectue *per se* ; il n'existe aucun agent qui soit explicité, les causes demeurent incertaines, mystérieuses. Francis Berthelot parle de « technique zéro » de la métamorphose, produite par un agent inconnu qui « ne peut donc constituer qu'une extension occulte de la Nature »⁴. Le lecteur se trouve ainsi face à une transformation entamée dont les détails lui sont inconnus. Le

¹ *Ibid.*, p. 88. Derrida prend d'ailleurs comme exemple Jean Giono, contemporain de Vercors et le « romancier les plus animé/animal du XX^e siècle », qui, lui, reste sur le seuil et n'expérimente le passage dans le monde animal que comme une expérience, non comme un fait accompli (ce fut le cas dans *Sylva*).

² Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 60.

³ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

changement se fait sous les yeux d'Albert, spectateur au même titre que le lecteur, qui assiste à une persécution de chasse dans laquelle le renard poursuivi devient soudain dans sa fuite une « femme ». Le silence autour des causes de l'évolution et le contexte de chasse où celle-ci se produit posent dès le début le cadre du développement des rapports homme-animal dans le roman : l'homme se situe constamment, pour employer des termes derridiens, après l'animal (*être-après-lui*), dans le contexte de la chasse, du dressage ou du domptage, mais aussi dans celui de l'héritage, de la succession¹. Cette succession entre les espèces est d'autant plus forte que la métamorphose est de nature inverse.

La bête se dévoile d'emblée comme un « être de fuite »², insaisissable pour l'homme. Il existe en premier lieu une fuite effective, littérale, celle de la renarde qui essaie de fuir les chasseurs ou qui s'échappe à plusieurs reprises de la maison d'Albert Richwick, incapable de contrôler son désir constant d'ailleurs :

Même apaisée, la présence de la ceinture continuait de la tourmenter. Constamment elle tirait dessus, tripotait la boucle [...]. Avant que j'eusse repris mes esprits, elle avait sauté par-dessus la clôture, et déjà filait vers les bois avec la vélocité d'une biche.³

Mais il existe aussi une fuite de la bête due à l'incapacité ou la difficulté de l'homme à déchiffrer l'être animal qui, lui, s'exprime autrement que par le langage. La complexité est d'autant plus grande que Sylva se trouve être la protagoniste d'un processus de métamorphose : tantôt pleinement animal, tantôt l'esquisse d'une femme. Cette hybridité fait de la femme-renarde un être encore plus insaisissable, induisant des réactions qui sont constamment partagées. Albert passe, par exemple, de la « fascination » et l'« extase »⁴ provoquées par les progrès de Sylva, à la plus complète déception face aux reflux constants vers son état animal (« “Tu veux donc de nouveau t'enfuir ! me dis-je avec désolation. Es-tu donc encore incapable de la moindre mémoire...” »⁵). S'efforçant de rester dans la retenue à cause de l'inconnu qui habite la bête (« Je ne me faisais toutefois pas d'illusions exagérées »⁶), il ne peut pourtant pas éviter de s'engager émotionnellement dans la métamorphose de Sylva. Le texte accueille ainsi un large champ sémantique de sensations : de l'ivresse (« J'en éprouvais une émotion bien forte. Des

¹ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 28.

² Anne Simon, « L'animal entre empathie et échappé (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly) », *Figures de l'art*, n° 27, 2014, p. 257.

³ Vercors, *Sylva*, op. cit., p. 77-78.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

larmes ! Les premières qu'elle versait ! »¹) à la frustration souvent violente face à l'échec (« J'étais furieux et vexé, plus vexé que furieux »²).

La narration n'est pas seulement le réceptacle des impressions des personnages humains vis-à-vis de l'animalité, mais aussi « l'espace où l'écrivain parle à la place de l'animal, un sans-voix »³. À la différence de Derrida, Vercors, qui permet à l'homme de regarder l'animal, empêche ce dernier d'avoir à son tour un regard sur l'humain, sur le monde⁴ : « elle avait les yeux ouverts, mais elle ne regardait pas »⁵. Si elle est le sujet de la transformation, elle n'a pas conscience de sa métamorphose, elle n'est jamais acteur, ce qui voue la narration à une décentralisation du discours ; ce sont les personnages humains entourant la créature qui rendent compte des changements. Elle est constamment « dite » par ceux qui essaient de la comprendre face à son silence. La littérature vercorienne organise l'interprétation des gestes de la bête, déployant ainsi une vision anthropocentriste et anthropomorphique de l'univers animal, qui se conçoit en fonction des référents et des imaginaires éminemment humains. C'est dans cette logique que le narrateur prend acte de l'ennui de Sylva⁶ ou qu'il lui accorde « une jalousie de femme » : « Sylva ne quittait pas des yeux la nouvelle venue, et ne cessait de gronder sourdement »⁷. Le texte ne tient compte que de l'extériorité de l'animal, mais évite d'en exploiter l'intériorité, restant ainsi dans un surplomb qui ne nous apprend pas grand chose sur lui⁸ si ce n'est son acquisition progressive de l'humanité.

Malgré cette négation de l'être animal en tant qu'entité consciente et, donc, sous tutelle de l'homme, le roman s'articule de façon à permettre une lecture zoopoétique⁹

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 119.

³ Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », dans André Benhaïm et Anne Simon (éds.), *Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*, Lille, Septentrion, 2017, p. 72.

⁴ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 20.

⁶ « Le mal le plus pénible qui guette l'animal désœuvré, c'est l'ennui. On dirait qu'à peine inoccupé, l'être vivant prend conscience de sa condition de créature inexplicable, inexpiquée, dont l'existence semble vide de toute utilité comme de toute cause raisonnable. [...] et contre un ennui si énorme, l'animal ne connaît qu'un remède : c'est de dormir » (*Ibid.*, p. 74-75).

⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁸ Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *op. cit.*, p. 75.

⁹ Le terme « zoopoétique » a été créé par Anne Simon et André Benhaïm dans les années 2000 lors de la préparation du colloque de 2014 « Zoopoétique : les animaux en littérature de langue française (XX-XXI^e siècles) ». Projet soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche, il s'est constitué progressivement comme domaine d'étude dans le monde de la recherche en France et s'inscrit aujourd'hui de plein droit dans la lignée des *Animal Studies* anglo-saxons. Portée, entre autres, par les travaux de la chercheuse Anne Simon, la zoopoétique « oriente vers des études animales littéraires focalisées sur les formes et les écritures (rythmes, phrases, figures de style, points de vue, constructions narratives, etc.), tout en étant

partielle. Le texte donne vie à l'existence animale de façon différente et il le fait paradoxalement par la ressaisie du langage littéraire, éminemment humain¹ :

Les bêtes *brutes* sont certes dépourvues du *logos* humain ; elles sont pourtant aptes à répondre, par des sons, par des comportements, par des agencements de rythmes et des productions de formes, à certains de ses appels ou de ses violences.²

Les séquences narratives qui échappent au remplacement de l'animal par la parole humaine se vouent curieusement à la représentation langagière de « l'esquive de la bête, son échappée, sa permanente fuite »³. Si le point de vue narratif et la parole restent humains, le lecteur peut « sentir » l'animal. Ces espaces d'indépendance sont nombreux au début du roman où, malgré la métamorphose, Sylva reste foncièrement animale. Dans ces extraits la renarde est en effet « verbe en mouvement »⁴, elle déploie à son insu tout un champ lexical en relation avec l'action et le remuement, qui s'accompagne de phrases d'un vif dynamisme :

Chaque soir, à la tombée du jour, j'assistais à la même séance : elle allait à la porte d'un air inquiet, elle semblait nerveuse, et collant son museau à la serrure, ou le promenant le long des fentes, reniflait çà et là par petits coups brefs et incessants, spasmodiques. Elle grattait le bois. Puis elle trottait encore, revenait à la porte. Elle grattait obstinément. Elle gémissait sans bruit, en reniflant.⁵

L'emploi récurrent de l'imparfait et du participe présent place le récit dans le temps de la métamorphose tout en donnant une vision de hauteur sur le processus, rythmé par des adverbes qui temporalisent les actions concrètes et les rattachent à cette évolution plus générale (« encore », « déjà plus », « peu à peu », « désormais »). Par ailleurs, les énumérations des verbes actifs et de mouvement s'enchaînent dans une narration qui accélère irrémédiablement son rythme suivant en quelque sorte les bonds de l'animal ; mais cette narration peut tout aussi bien se ralentir quand la bête est en repos⁶. Sylva est constamment associée à la liberté la plus essentielle, au besoin d'ailleurs, qui passe irrémédiablement par la destruction de tout ce que l'ordre humain lui impose. Le processus de

adossées à un socle pluridisciplinaire » (Anne Simon, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? Entretien avec Anne Simon, propos recueillis par Nadia Taïbi », *Sens-Dessous*, n° 16, 2015, p. 117-118).

¹ Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *op. cit.*, p. 72.

² Anne Simon, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *L'Esprit créateur*, n° 57, mai 2017, p. 85.

³ Anne Simon, « Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française » dans Annik Dubied, David Gerber et Juliet J. Fall (éds.). *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012, p. 115.

⁴ Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *op. cit.*, p. 84.

⁵ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ « Elle se frottait doucement l'occiput à mon doigt replié, et quand l'ongle atteignait la première vertèbre, tout son dos frémissait, se rétractait autour des omoplates ; raide et comme engourdie elle fermait les yeux, la tête rejetée en arrière. Souvent maintenant à la fin du repas elle glissait elle-même sous ma main son petit crâne, pour le plaisir » (*Ibid.*, p. 29-30).

métamorphose devient en même temps un passage foncièrement violent ; les phrases fragmentées, qui se développent par à-coups contribuent aussi à la brisure métaphorique du rapport de force homme-animal :

Elle avait dû subir à son réveil, en se trouvant abandonnée et prisonnière, des crises successives de peur et de fureur. Sans doute m'avait-elle cherché : ma garde-robe était vidée comme par un ouragan et les pièces en avaient été envoyées dans tous les coins, où elles gisaient les unes sur les autres, pareilles aux victimes démembrées d'un massacre. Elle avait traité de la même manière les draps, les couvertures. Un oreiller était crevé, le duvet avait volé partout, les pieds dans cette écume, debout sur ce naufrage, Sylva me regardait.¹

Exister dans l'hybridité

La métamorphose aborde souvent un problème d'identité pour le sujet concerné, qui atteint la conscience de soi, en particulier, quand le changement concerne la totalité du corps². Le texte vercorien évacue ce questionnement identitaire chez Sylva : il nie à la bête toute conscience de soi, elle ne « se » connaît qu'au moment où elle se sépare définitivement de la nature. De ce point de vue, elle ne change pas d'identité, mais elle en acquiert une. Cependant, persiste un problème d'identité sociale en relation directe avec la métamorphose et qui doit être géré par les personnages qui s'occupent de Sylva, en particulier par Albert Richwick :

Qu'est-ce que tu vas en faire ? À qui peux-tu la montrer ? Comment te mettre en règle avec l'Immigration ? Qui pourrait croire ce que tu raconteras ? [...] Je me voyais aux prises avec une énorme illégalité, qui pour être l'inverse d'un assassinat, n'en était pas moins un acte de même famille.³

À la légalisation de son existence sociale s'ajoute un problème majeur : la métamorphose subie concerne presque la totalité du corps de la renarde, mais elle n'est pas complètement aboutie. Cet inconvénient se fait plus évident au fur et à mesure que Sylva acquiert et développe des facultés mentales qui l'autorisent à participer aux milieux de sociabilité exclusivement humains. Albert trouve en effet une créature qui a des « jambes nues », « des pieds », mais « des dents très pointues »⁴ et des « yeux d'onyx, froids et fixes »⁵, des babines qui pourraient aussi bien être des lèvres⁶. L'inachèvement de la métamorphose physique place Sylva dans l'entre-deux, dans un état d'hybridité initial qui empêche toute définition possible à son égard : « une jeune créature qui, si

¹ *Ibid.*, p. 32-33.

² Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée*, *op. cit.*, p. 20.

³ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

elle n'était peut-être qu'un renard, avait dorénavant toutes les apparences d'une jeune fille »¹. D'ailleurs, les occurrences que le narrateur emploie dans son récit pour nommer Sylva illustrent les difficultés pour se défaire de cet état d'hybridité, presque impossible à départager : « femme renard », « femme de renard », « petite bête sauvage », « chien intelligent », « jeune fille mystérieuse », « jeune chienne intelligente ». Le début de la narration consacre ainsi une grande partie du discours à commenter les détails et les traces d'une transition physique inachevée : Albert se démène pour cacher la forte odeur de Sylva² ou essaie à tout prix de dissimuler sa nudité animale, sans véritable succès. La femme-renarde en tant qu'animal « n'a pas le sentiment de sa nudité », elle n'a pas « le sentiment l'affect, l'expérience (consciente ou inconsciente) d'exister dans la nudité »³ ; sa « gracieuse » anatomie réveille cependant la pudeur et le trouble d'Albert, qui commence à apprécier la sensualité des formes de Sylva, ses « gentilles beautés »⁴ ne le laissent pas indifférent :

D'ailleurs j'en étais encore, malgré le charme de ses appas, à ne voir en elle qu'un renard, beaucoup plus qu'une femme, et cela aussi m'eût retenu, s'il l'avait fallu.⁵

Cette première attirance ou curiosité sexuelle révèle la nature des échanges qui se produiront par la suite entre Albert et Sylva, crescendo en intensité et en désir au fur et à mesure que l'« humanité » de la renarde se concrétise. Malgré la réalisation graduelle de cette métamorphose, à aucun moment dans le développement de l'action le texte n'évoque la disparition ou l'élimination de ces traits déroutants d'hybridité physique, qui perdent progressivement leur importance au profit des compétences intellectuelles et sociales que la jeune femme-renarde acquiert. Anne Simon distingue d'ailleurs l'inachèvement des métamorphoses comme un attribut propre aux fictions contemporaines, marquées par des transformations « esquissées, commencées, refluentes, bref jamais totalement abouties ni fixées »⁶. Cela a été le cas du narrateur mi-homme mi-bête du *Terrier* de Franz Kafka (publié après sa mort en 1931), mais aussi des textes plus contemporains de Vercors comme *Gros-Câlin* de Romain Gary (1974) ou encore *Pays sous l'écorce* de Jacques Lacarrière (1980), ou des ouvrages fondateurs des grandes

¹ *Ibid.*

² « Ce qui me réveilla le lendemain matin, ce ne fut pas le bruit, ce fut l'odeur. [...] Ce qu'en somme j'avais emprisonné sous mon lit, ce n'était après tout qu'un renard, qui aggravait encore sa forme humaine » (*Ibid.*, p. 25).

³ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁴ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *op. cit.*, p. 81.

métamorphoses littéraires de la fin du siècle telles *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996)¹. Nous découvrons une sorte de goût pour l'état d'hybridité, que Vercors travaille dans un processus de changement inverse, inscrit dans une logique évolutionniste vouée entièrement à la fiction par son caractère extraordinaire². Sylva serait en quelque chose la représentation accélérée et unique des transformations qui auraient réveillé l'animal à sa conscience, à l'homme :

Si je changeais inversement une renarde en femme, celle-ci suivrait évidemment l'évolution contraire ; elle resterait d'évidence mentalement renarde, tant qu'elle n'aurait pas pris conscience de ce qu'est la condition humaine, ce qui enfin provoquerait en elle un premier mouvement de rébellion, et en ferait du coup, et véritablement, un être humain.³

Les mutations physiques que subit Sylva viennent confirmer cet inaboutissement propre de la littérature du XX^e siècle, mais disparaissent en faveur des avancements psychologiques et intellectuels qu'Albert et Nanny stimulent chez Sylva. Ce délaissement des aspects purement physiques de la métamorphose ne saurait surprendre les lecteurs de Vercors qui, dans *Les animaux dénaturés*, se sont déjà heurtés à l'impossibilité de définir l'homme d'un point de vue exclusivement biologique et, surtout, aux risques de caractériser les membres de notre espèce par des critères de ressemblance ou physiologiques.

Vers l'humanisation de l'animal

Le processus de changement expérimenté par Sylva constitue la colonne vertébrale de la narration : temps du récit et temps de la métamorphose se confondent dans leur développement. Outre les transformations proprement dites de Sylva, le texte vercorien met en scène ce que Francis Berthelot définit comme une « métamorphose lente », où « les conflits liés au déroulement de la métamorphose font partie intégrante de l'histoire »⁴. Le récit est à tout moment rythmé par des repères temporels, qui se répètent en début de presque tous les chapitres, à l'exception du premier, organisé sur un retour en arrière pour évoquer la première rencontre d'Albert et Sylva. Bien que ces

¹ *Ibid.*

² « Si ce que vous me racontez est vrai, alors c'est vraiment un miracle. Il n'y a pas d'explication possible d'un point de vue biologique. Il ne s'agit pas, comme à Lourdes, d'une évolution somatique accélérée par le psychique. Une telle transformation, ne serait-ce que de volume, échappe à tout processus naturel, même très exceptionnel. Comme homme de science, je n'ai absolument aucun droit de le croire possible » (Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 68).

³ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 134.

⁴ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée*, *op. cit.*, p. 102.

repères temporels ne soient pas très précis (« le dimanche suivant »¹, « le lendemain, c'était samedi, jour de chasse »², « ce fut vers le milieu de la semaine suivante, un peu avant minuit, que l'événement se produisit »³), ils permettent au lecteur de mesurer dans le temps les progrès et les échecs de Sylva dans sa transformation. Ces perceptions temporelles s'accompagnent d'ailleurs des commentaires d'Albert qui, en plus de mesurer le temps de la métamorphose, évalue qualitativement les résultats obtenus :

Je n'oserais pas prétendre que, ces signes annonciateurs, ils nous eussent toujours frappés clairement, Nanny et moi. Beaucoup nous échappaient [...] d'autres étaient fallacieux.⁴

Les jours qui succédèrent à cette nuit surprenante me parurent décevants. Je m'attendais en effet à des prodiges. Sylva, j'en étais sûr, venait de passer une frontière [...]. La première douche froide, ce fut Nanny qui me la fit subir.⁵

Le processus de métamorphose s'inscrit dans un cadre d'évolution nettement psychologique, intellectuel et métaphysique de la femme-renarde, qui s'achemine progressivement vers l'humanité. Ceux qui l'entourent n'agissent pas en simples spectateurs, mais ils sont à leur tour acteurs et agents des avancements de Sylva, dont la métamorphose évolue d'abord dans un contexte de domestication, puis d'éducation. Les deux notions, domestication et éducation, alternent et se mélangent dans le texte, liées aux multiples progrès et retours de Sylva à son état de bête. Nous assistons à une dénaturation de la femme-renarde qui passe d'abord par l'état de captivité⁶, premier pas de sociabilité par domestication et apprivoisement⁷. Vercors n'hésite pas à s'inspirer des méthodes d'Ivan Pavlov pour imager le « dressage domestique »⁸ de Sylva :

Elle comprenait de plus en plus de choses, toujours certes des plus pratiques et des plus quotidiennes, du niveau, disons, d'un chien intelligent. Mais on peut faire comprendre énormément de choses à un chien, c'est d'ailleurs ainsi qu'on le dresse : quand il constate qu'un acte prohibé, ou au contraire une injonction, sont immanquablement suivis l'un du fouet, l'autre de friandises. Le jour où Sylva comprit quand je lui dis : « Tu sortiras quand tu t'habilleras », j'avais gagné la partie – ou presque.⁹

¹ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ « Elle se domestiquait encore plus rapidement depuis qu'elle avait, une fois pour toutes, accepté de vivre entre les quatre murs de Richwick Manor » (*Ibid.*, p. 102).

⁷ Claude Drevet, « Nature humaine et nature animale », dans Alain Niderst (éd.), *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, G. Narr, 1994, p. 17.

⁸ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

Dans le travail de domestication-éducation que s'octroient Albert et son assistante Nanny avec Sylva, le langage est conçu comme l'un des éléments clés pour l'humanisation de la renarde, comme un multiplicateur essentiel de complexité¹ qui la ferait sortir définitivement de l'animalité. Cependant, ils se rendent vite compte que, malgré l'habileté langagière de Sylva, elle n'a pas nécessairement conscience de ce qu'elle dit :

Comme tous les primates, Sylva était naturellement douée d'une grande faculté d'imitation. À force de répéter nos paroles et nos gestes, elle finissait par lier les gestes aux paroles avec une apparence de logique : mais combien difficile de savoir quand l'apparence était trompeuse et quand elle ne l'était pas ?²

Albert constate en effet que sa femme-renarde n'a pas la faculté d'abstraction et que « Sylva était encore incapable de comprendre aucune question abstraite [...] si celle-ci n'était pas intimement mêlée à la vie la plus immédiate et la plus matérielle »³. Comme il l'a fait dans *Les animaux dénaturés* et dans *Zoo ou l'assassin philanthrope*, Vercors invalide le langage comme critère différenciateur entre l'homme et l'animal. Difficile à quantifier et à évaluer, il n'est pris en compte qu'une fois qu'il se découvre véhicule d'une certaine conscience de soi et du monde. D'ailleurs, l'inexistence d'une parole pour ainsi dire « rationnelle » n'empêche nullement la communication entre Sylva et les personnages humains, même au premier stade de la métamorphose : « La relation entre l'homme et l'animal s'organise très bien autour d'un message absent »⁴.

Les rapports de dressage maître/animal entre Albert et la femme-renarde sont bientôt brisés par les progrès surprenants de Sylva et, notamment, par le lien affectif qui se développe entre les deux. Le couple s'installe ainsi dans un contexte informel d'éducation, qui considère indirectement Sylva comme une créature protohumaine et non plus comme un « simple » animal. Nous pourrions penser à un rapport de forces dissymétrique entre les deux personnages qui octroierait à Albert, par sa rationalité cognitive et son rôle d'éducateur, une domination sur son élève, cependant, dans ce cas c'est Sylva qui, par sa nature, exerce un pouvoir de domination incontrôlable sur Albert. Celui-ci se voit malgré lui entraîné dans une sorte de fascination envers cette créature qui ne manque pas de le tourmenter : « je risquais de m'éprendre pour de bon d'une femme qui serait, au moins dans une grande mesure, ma propre création »⁵. Le lien est

¹ Dominique Lestel, « Oublier la frontière homme/animal », *op. cit.*, p. 27.

² Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 159.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ Dominique Lestel, « L'innovation cognitive dans des communautés hybrides homme/animal de partage de sens, d'intérêts et d'affects », *Intellectica*, n° 26-27, 1998, p. 220.

⁵ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 158.

d'autant plus troublant qu'il relève de l'interdit (la notion de péché est d'ailleurs évoquée à plusieurs reprises dans la narration) : Albert sent une attirance sexuelle évidente envers Sylva, non pas en tant que femme, mais en tant que créature « entre-deux ». Ce lien physique et affectif l'amène à se débattre dans un « mélange singulier de désir et de répulsion »¹, qui évoque inévitablement les rapports zoophiliques et les tabous autour de ceux-ci². La mauvaise conscience d'Albert envers ses sentiments et désirs pour Sylva maintient implicitement la barrière de l'espèce, en même temps qu'une transgression est proposée par l'étreinte sexuelle :

Tous mes beaux sentiments de sagesse généreuse s'étaient évanouis, je n'étais plus que rage torturée. « Imbécile ! Imbécile ! », m'accablais-je avec une pure fureur de mâle qu'on ne pouvait même plus appeler jalousie : j'aurais voulu traîner Sylva par les cheveux, la traîner jusqu'à la première litière de mousse rencontrée, la faire hurler de plaisir dans mes bras et puis l'y laisser crever, ensuite, si elle voulait. Arrouhah !³

Toutefois, si les rapports à la sexualité de la femme-renarde sont en quelque sorte présentés comme naturels (« sa nature de petite bête sauvage restait soumise aux saisons »⁴), ceux de l'homme sont liés à la perte de la maîtrise de soi ou à son « animalisation », image traditionnelle de l'être humain qui succombe à ses pulsions sexuelles. D'ailleurs, les seules véritables relations sexuelles entre Sylva et Albert évoquées dans le roman se font sous les effets de l'alcool et ne sont remémorées qu'en tant que vague souvenir⁵. Ainsi Jérémy Hull, le chasseur avec qui Sylva couche de toute évidence lors d'une de ses fuites, est à tour de rôle identifié à une « brute paléolithique », à un « gorille », à un « pithécantrophe », à un « singe monstrueux »⁶ ; ses capacités intellectuelles sont par ailleurs très limitées, sa façon de parler révèle quelqu'un de très rude, vivant loin de toute civilisation, dans la forêt, comme la renarde le faisait auparavant. C'est par ce personnage que Vercors met en scène un exemple du « moins homme » qu'il a théorisé dans *La sédition humaine*, et qui trouve dans cette production un autre cas de figure : Dorothy, la fille du docteur Sullivan qui succombe aux effets de

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Zoophilie* dans le sens de *zoérasie* : « manière de franchir, par voie sexuelle, la barrière de l'espèce – [...] aussi nommée *bestialité* » (Thierry Hoquet, « Zoophilie, ou l'amour par-delà la barrière de l'espèce », *Critique*, n° 747-748, 2009, p. 669).

³ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ « Devant ce corps endormi dans la grâce allongée d'un Corrège, il me semble que je comprends enfin merveilleusement tout. [...] Mais ce qui a pu se passer ensuite, je ne saurais le dire. Je l'écrirais ici avec sincérité, si je pouvais rappeler de ma mémoire la moindre image, même imprécise. Mais rien : ce qui survient après cet hosanna, c'est la chute dans un trou noir. Tout au plus gardais-je au réveil la très obscure impression d'une nuit agitée » (*Ibid.*, p. 140).

⁶ *Ibid.*, p. 137-146.

la drogue. Vercors laisse entrevoir la possibilité, cette fois, d'une métamorphose vers l'état animal (le narrateur évoque à plusieurs reprises sa ressemblance avec une panthère), niée d'avance dans la théorie vercorienne, mais métaphoriquement possible dans la fiction :

La drogue a rongé Dorothy, elle l'a dévastée, elle l'a décomposée jusqu'à en faire ce que tu viens de voir, une femelle qui s'empiffre de *Turkish delights* et que l'envie de faire l'amour saisit comme chienne au printemps. Pareille à Sylva nague, elle s'abandonne à ses appétits, ne cherche plus à les dompter, et même se rue à les satisfaire. [...] La seule différence ? [...] C'est que Sylva s'extrait douloureusement de l'inconscience bestiale, tandis que Dorothy retourne lâchement s'y enfouir, s'y dissoudre, s'y oublier...¹

Transgresser la frontière

Toutes les données étant à tour de rôle prometteuses et déroutantes, il est en effet très compliqué de mesurer la véritable avancée qualitative de Sylva dans l'acquisition de son humanité². C'est le docteur Sullivan qui, à l'image de la femme du juge Draper, finit par poser la question essentielle : « Sylva sait-elle une chose qui nous paraît toute simple : qu'elle existe ? »³. Cette interrogation métaphysique, à valeur transcendante, s'impose comme déterminante et subordonne à sa réponse affirmative ou négative la validité des petites métamorphoses, physiques et psychiques, accomplies jusqu'à présent : ce n'est que lorsque Sylva aura conscience de son existence que les autres changements contribueront à son humanisation. Le docteur Sullivan propose d'en finir avec ces doutes par l'expérimentation : le test du miroir⁴, qui leur permettrait de repérer dans l'animal la « conscience phénoménale [...], cette conscience autoréflexive si importante aux yeux des êtres humains »⁵. Le premier essai s'avère un véritable échec : « c'était pour le docteur, une défaite assez cuisante, mais en homme de science, il ne la prit pas au tragique. "Trop tôt, dit-il" ». Le succès n'a pas tardé à arriver, la femme-renarde, à force de se voir reflétée dans le miroir installé dans la chambre, finit par se reconnaître. Sylva fait à ce moment l'expérience de la frontière, qu'elle semble avoir franchie définitivement. C'est à ce moment de climax de la métamorphose que Vercors se permet ouvertement de dévoiler son projet littéraire : montrer par la mise en fiction d'un animal qui devient homme un résumé de l'évolution de notre espèce.

¹ *Ibid.*, p. 244-245

² Les difficultés de Sylva ne se trouvent pas seulement au niveau linguistique, Albert note l'absence de mémoire ou d'émotion humaine (à savoir par exemple l'inexistence du rire).

³ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 107.

⁴ Technique systématisée dans les années soixante-dix par le psychologue américain Gordon G. Gallup, elle trouve depuis un certain temps un grand public dans les études ethnologiques.

⁵ Georges Chapouthier, *L'homme, l'animal et la machine*, Paris, CNRS éd, 2013, p. 70.

Et si je ne l'avais encore fait, j'aurais pu mesurer, à cette seule vision, ce que dut être pour elle, comme pour l'homme de Neandertal, de comprendre, avec terreur, de comprendre pour la première fois, pour la première et définitive et irrémédiable fois, avec terreur, que celle qui est là [...] et qui s'est reconnue toute à l'heure au miroir, que cette chose, c'est elle, que c'est Sylva ; et qu'ainsi cette Sylva est une chose séparée de toutes les autres choses, une chose toute seule et séparée et qui existe.¹

Le franchissement de la frontière par la reconnaissance de soi est aussi marqué au niveau narratif : avec l'expérience du miroir, Vercors clôt la première partie de son roman et ouvre un nouveau volet où Sylva se trouve de plein droit dans le « vrai pays des hommes »². Les grands changements attendus après cette étape définitive de la métamorphose se font cependant attendre. Sylva accomplit de nouvelles conquêtes, souvent subtiles d'un point de vue intellectuel et existentiel, la plus importante étant la compréhension de la notion de vie et de mort. Cependant, il n'existe pas dans le roman un véritable aboutissement intellectuel : avec un esprit de plus en plus perfectionné et complexe, Sylva n'acquiert pas une indépendance complète en tant qu'être humain. Son passage à l'humanité, ou du moins la conquête de ce statut aux yeux de ses « pairs », ne lui confère pas une identité personnelle affirmée, Sylva retombe dans la minorité d'âge :

Elle était désormais humaine jusqu'au fond de l'âme. Certes, il nous appartenait maintenant de l'éduquer, de l'« élever », dans les deux sens du mot : mais ce serait dorénavant au-delà de la métamorphose. La métamorphose était achevée.³

La métamorphose accomplie, l'écrivain laisse supposer d'autres changements et évolutions à venir ; cependant rien ne permet de discerner les raisons, le moment et la nature de ces nouvelles transformations. Un dernier événement viendra d'ailleurs bouleverser l'accomplissement de cette métamorphose et jeter encore plus de doutes, non seulement sur l'avenir de Sylva, mais sur la véritable validité de ce long processus de transformation. Albert et Nanny découvrent que Sylva est enceinte. La paternité du nouveau-né est cependant douteuse : est-ce Albert ? Est-ce le chasseur Jérémy Hull ? Est-ce un renard que Sylva aurait rencontré lors d'une de ses fuites ?

Au bout d'une demi-heure, j'entendis Nanny m'appeler, d'une voix qui me donna la chair de poule. J'accourus. Elle portait dans ses bras le premier-né. On n'en pouvait douter : c'était un renard.⁴

¹ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 172-173.

² *Ibid.*, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 270.

⁴ *Ibid.*, p. 285.

Cette issue à la fin d'un long processus de métamorphose n'a pas manqué de surprendre bonne partie des lecteurs, qui ont vu dans cette naissance un retour en arrière, l'image d'une métamorphose impossible qui confirmerait plus que jamais l'infranchissable frontière homme-animal, tellement promue, entre autres, par le propre écrivain. Vercors a publiquement reconnu sa déception face à ces interprétations et a regretté ne pas avoir « suffisamment éclairé [sa] lanterne » :

C'était évidemment le contraire que cette fin signifiait : par ses organes, par ses ovaires, son organisme est demeuré celui d'un animal ; mais par sa rébellion sa fonction cérébrale est devenue celle d'une personne humaine. Donner à l'organisme la priorité sur l'esprit, c'est proprement faire preuve de racisme, même inconscient.¹

L'explication de Vercors au sujet du dénouement de son roman nous permet de l'intégrer dans la logique de sa démarche philosophique et théorique et d'établir un lien évident avec *Les animaux dénaturés* et *Zoo ou l'assassin philanthrope* : les caractéristiques biologiques et physiques s'avèrent insuffisantes pour définir l'homme. Cependant, la fin du récit laisse beaucoup de questions sans réponses et démontre encore une fois que les critères absolus pour la circonscription du « territoire humain » sont difficilement irréfutables. En toute légitimité, certains lecteurs ont interprété ce dénouement comme l'échec d'une métamorphose irréalisable, un passage raté qui confirmerait la frontière ontologique entre l'homme et l'animal. Au contraire, nous aurions pu y voir de même l'inexistence d'une véritable frontière, la possibilité d'envisager des états hybrides à mi-chemin entre l'homme et l'animal... D'un point de vue physique, Sylva ne sort jamais de cet état « entre deux », d'apparence femme et biologiquement animal. Selon la pensée vercorienne, la prise de conscience de soi de Sylva l'engagerait dans un processus définitif d'humanisation et l'érigerait comme un être rebelle, parce qu'humain. Or, d'après les progrès psychologiques de la protagoniste et leur mise en scène dans la deuxième partie de l'histoire, il devient impossible de se projeter dans l'avenir d'une Sylva humaine. Rien dans l'histoire ne nous permet de déceler un esprit de rébellion net chez l'ancienne femme renarde, ce qui aurait démontré que la transgression est non seulement effective, mais définitive. D'ailleurs, le traitement narratif de Sylva ne change pas avec le passage de la barrière ; sa conscience et sa pensée sont toujours inaccessibles au lecteur, étranger aux possibles débats éthiques qui peuvent concerner la nouvelle femme. Il peut cependant deviner par ses réactions un certain développement de son sens de l'affection, plus nuancé, par exemple, au moment où Nanny

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 134-135.

évoque la possibilité qu'Albert soit le père de son futur bébé. Visiblement troublée, Sylva semble incapable de communiquer son état d'esprit et se résout, à la manière des premiers moments de sa métamorphose, à s'en aller (« Sylva avait écouté avec cet air d'attention distraite, qu'elle prenait souvent, quand elle se sentait dépassée [...]. Mais le lendemain matin, elle avait disparu »¹). Ceci empêche véritablement une approche complète du personnage qui ne cesse jamais d'être un « être de fuite ». S'il y a eu des retours vers l'animalité pendant l'étape de domestication, ceux-ci ne pourraient-ils pas se répéter ? Impossible d'un point de vue théorique, la fiction invite, par la naissance du renardeau, à envisager cette possibilité de reflux de la métamorphose et ceci fondamentalement parce que ce qui définit l'homme d'après Vercors, son éthique et son esprit de rébellion, sont complètement négligés dans cette fin de récit.

Au fil de cette deuxième partie nous avons pu constater comment la pensée vercorienne de l'homme réussit dans les années qui suivent la fin du conflit à se concrétiser et même à prendre une forme théorique. À la maxime universelle inspirée de l'impératif catégorique kantien vient s'ajouter une réflexion plus générale, qui cherche à définir l'essence de l'homme : la rébellion. Nous trouvons d'ailleurs une ébauche de ce projet dans les nouvelles du recueil *Les yeux et la lumière* (1948). Dans *La sédition humaine*, Vercors prétend renforcer sa proposition éthique sur ce qu'est « agir en homme » par un retour à l'origine de l'espèce humaine, qu'il situe dans la dénaturation de l'anthropoïde, dans la prise de conscience de soi et dans le refus de l'ignorance propre à l'être animal. La liaison de la notion de rébellion avec les postulats éthiques de guerre s'avère très riche par la suite : elle permet à Pierre Cange de « récupérer » sa qualité humaine et devient aussi le cadre de référence au sein duquel l'écrivain construit chacun de ses personnages littéraires. Si ce cadre éthico-philosophique reste très performant par la constante affirmation qu'il trouve dans la fiction, il n'en est pas de même pour d'autres notions postulées dans l'essai de 1949, à savoir celle de la frontière homme-animal. Vercors se sert à cette occasion du texte littéraire pour creuser certaines lacunes épistémologiques. Des romans comme *Les animaux dénaturés* ou *Sylva* nuancent le discours de *La sédition humaine* se servant de la présence animale pour montrer à quel point il est difficile, et même arbitraire, non seulement de tracer une limite avec le monde animal, mais aussi de trouver une définition universelle et satisfaisante de l'homme. L'ouverture à d'autres perspectives et horizons semble s'imposer à l'auteur qui est désormais, nous

¹ Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 281.

semble-t-il, moins dans l'ambition de trouver une vision totale, que dans la volonté d'incorporer d'autres points de vue, d'autres optiques sur l'homme.

Troisième partie

D'autres regards sur l'homme. Littérature
d'idées et esthétique vercoriennes

La production littéraire vercorienne s'inscrit dès ses origines dans une trajectoire de pensée personnelle et originale, où l'homme est en même temps objet et moteur de réflexion. Fortement liée à des notions éthico-philosophiques, l'approche de Vercors sur la « naissance » et l'idiosyncrasie de l'homme n'est pas sans conséquence dans sa proposition. Celle-ci reste très conceptuelle et fortement rattachée à un certain idéalisme, d'autant plus manifeste que l'auteur s'approprie la frontière ontologique homme/animal ou qu'il se sert de l'impératif catégorique kantien pour donner forme à sa réflexion éthique. *La sédition humaine* se bâtit ainsi sur une réalité du monde comprise en fonction de l'idée d'homme rebelle, donnant par ailleurs « la primauté à la puissance intellectuelle dans le domaine de la connaissance »¹. Admettant l'excessive conceptualisation de cet essai et son approche exclusivement philosophique, nous imaginons Vercors pris au piège de la tâche qu'il s'est donnée : trouver une définition objective et universelle de l'être humain, ce qui réduit inévitablement l'objet d'étude à une idée générale qui s'avère finalement peu opératoire. En fait, une vision d'ensemble des fictions qui entourent ce texte phare montre comment cet idéalisme n'a pas lieu d'être dans l'œuvre de l'écrivain, du moins pas avec la force qu'il présente dans la théorie : la production vercorienne se développe d'ailleurs dans un sens tout à fait contraire. Les œuvres étudiées jusqu'à présent donnent vie à des personnages qui empêchent la mise en place d'un type d'homme installé dans le conceptuel, un homme désincarné, dégage de la réalité, qui refuserait son insertion dans le monde², et cette dynamique ne fait d'ailleurs que se confirmer par la suite. De ce point de vue, la fiction s'érige en terrain de concrétisation et d'émancipation du concept d'homme, qui se déploie et s'enrichit progressivement par les expériences d'écriture proposées dans le cadre fictionnel.

Ainsi, les textes de guerre donnent-ils vie à un être humain indéniablement lié au présent historique, marqué par le conflit et par son emprise, obligé à agir et à se questionner sur sa condition humaine. *Les yeux et la lumière* (1948) accueillent les pre-

¹ Claire Marin, « Idéalisme », dans Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse CNRS éditions, 2006, p. 519.

² *Ibid.*

mières ébauches et intuitions de l'idée d'homme rebelle par la mise en exemple de diverses individualités. Le recueil est de ce point de vue le plus proche des conclusions de *La sédition humaine*, même s'il est traversé par l'incertitude propre à un projet qui n'est pas encore arrivé à sa maturité. Cependant, une fois la thèse formulée, l'œuvre littéraire opère un détachement à son égard, notamment par les textes qui travaillent sur la frontière ontologique homme/animal¹, qui se révèle faible voire arbitraire. La fiction signale les dysfonctionnements à l'origine d'une conception que Vercors considère fondée, mais qui présente de toute évidence des lacunes à combler pour conquérir la légitimité objective que l'écrivain réclame pour elle. Ceci nous permet de postuler, comme nous avons avancé ci-dessus, que le discours littéraire accomplit un rôle d'agent critique à l'intérieur du système vercorien, qui a pu inciter l'auteur à vouloir le consolider par d'autres hypothèses.

Dans cette troisième partie, nous nous intéresserons donc à ces autres regards sur l'être humain que Vercors développe au crépuscule de sa production et qui se tournent concrètement vers la science et vers l'individu dans l'histoire. Par l'exploitation fictionnelle d'une certaine littérature d'idées, l'écrivain met en discussion ses hypothèses avec des savoirs scientifiques qui l'aident à explorer l'homme en tant qu'être biologique, en tant qu'organisme. Ensuite, et dans un registre complètement différent, il confrontera sa conception d'homme avec l'existence historique et sociale de celui-ci, ce qui lui permettra aussi de se tourner vers sa personne et de faire « l'état de lieux » de ses expériences de vie. Nous proposerons alors une réflexion autour de l'écriture vercorienne, qui nous semble être le point d'ancrage de toute la pensée humaniste de notre écrivain. Les multiples exploitations littéraires qui ont accompagné le parcours de Vercors se bâtiraient en effet sur certains éléments majeurs de son écriture, qui nous permettraient de dégager de son œuvre une « grammaire de l'homme ».

¹ *Les animaux dénaturés* (1952), *Sylva* (1956) et *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1963).

Chapitre V

Du corps en littérature : l'homme biologique vercorien

Nous avons relevé les critiques que certains lecteurs ont adressées à Vercors à la suite de la publication en 1949 de *La sédition humaine*¹, remarques concernant le traitement presque allégorique de la rupture de l'être humain avec son état animal, dans une réflexion qui se voulait apodictique et objective. L'absence de clarté quant aux raisons à l'origine de ce changement fondamental, l'ellipse qui remplace toute explication du processus de prise de conscience de l'homme, voire le style narratif de la rédaction, ont fini par configurer un discours plus proche de la fable anthropologique que de l'argumentation théorique. Non pas que Vercors nie les causes biologiques et psychiques de cette rupture, mais il évacue l'explication des phénomènes survenus en faveur d'une réflexion purement éthique, dont le but est l'analyse des conséquences de cette révolution sur le comportement des membres de notre espèce : l'homme dénaturé et son état de rébellion. Son objet d'étude ne visant pas à l'époque le « pourquoi » et le « comment » de ces modifications, l'écrivain justifie de même son choix par sa méconnaissance à l'égard des processus scientifiques internes sur lesquels, dit-il : « [il] ne possède aucune lumière »².

Cependant, la deuxième moitié du siècle voit naître chez l'auteur la volonté de revenir sur une partie de son travail, résolution encouragée par les nombreuses questions et objections qui continuent de lui parvenir par voie postale, non plus seulement sur sa réflexion théorique, mais spécifiquement sur les idées qui se dégagent des fictions qui suivent son essai. Citons comme exemple les échanges épistolaires que l'auteur a entretenus pendant les années soixante avec des personnalités de l'époque comme les pen-

¹ Voir la section « De l'ignorance de l'anthropoïde à l'homme qui s'éveille à sa condition » (sous-chapitre 3.1)

² Vercors, « Annexe I. Dialogue sur l'idée de rébellion », dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 56-57.

seurs Marc Beigbeder¹, Jean Rondot² ou le compositeur et musicien Paul Misraki. La longue discussion avec ce dernier a d'ailleurs été publiée sous forme d'ouvrage en 1965 : *Les chemins de l'être*³. Profondément croyant, Paul Misraki décide de contacter Vercors au sujet des contes philosophiques *Les animaux dénaturés* et *Sylva*, dans le but de lui communiquer son malaise en relation avec certaines images véhiculées dans ces ouvrages⁴ et de lui signaler quelques incohérences épistémologiques :

Au moment où la conscience de Sylva s'est suffisamment éveillée pour l'inciter à poser des questions, elle s'informe sur les « pourquoi » de la vie. Et comme Albert demeure sans réponse, elle s'écrie : « Pourquoi on ne sait pas ? C'est exprès ? *On nous empêche ?* » [...]

Qui, ON ?

Cette idée d'une barrière volontairement imposée à notre entendement par une volonté extérieure (et hostile) qui condamnerait l'homme à l'ignorance me paraît ici d'autant plus étrange qu'elle cadre mal avec le contexte.⁵

Vercors tient visiblement à garder l'aspect pragmatique de sa proposition, moins convaincante et évidente à la réception qu'il ne le croyait. La validité de sa pensée semble passer par l'éclaircissement de certains éléments, notamment en relation avec le passage irréversible de la frontière homme-animal, les causes de la naissance de la conscience humaine ou la nature innée ou pas de la connaissance. Dans les réponses de l'écrivain, nous découvrons l'ébauche de certaines hypothèses et propositions scientifiques qui commencent à faire chemin dans l'esprit vercorien et qui se concrétisent quelques années plus tard dans ses échanges avec le biochimiste français Ernest Kahane⁶. *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*⁷, publié en 1973, reproduit une longue discussion avec le président de l'Union Rationaliste où l'auteur révèle ses positionnements maté-

¹ Lettre de Marc Beigbeder à Vercors, 23 avril 1972, Fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46439006.

² Lettre de Jean Rondot à Vercors, 7 novembre 1965, Fonds Vercors, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, cote : MS46868001.

³ Vercors et Paul Misraki, *Les chemins de l'être*, Paris, Albin Michel, 1965.

⁴ « *Le propos de sa lettre [...] était de protester, en tant que catholique, contre l'un des personnages du roman de Vercors, Les animaux dénaturés : le révérend père Dillighan.*

“D’où vient, *écrivait-il*, que ce prêtre, présenté par vous comme un personnage sympathique, cultivé, intelligent, n’ouvre la bouche que pour avancer sur le baptême, la damnation, les limbes, des affirmations absurdes, en désaccord avec le véritable esprit de l’Église ?” » (*Ibid.*, p. 8)

⁵ *Ibid.*, p.14.

⁶ Ernest Kahane (1903-1996) a été un prestigieux homme scientifique du XX^e siècle. Chercheur et professeur à l'Université de Montpellier, il a travaillé au sein du laboratoire de microanalyse organique du CNRS. Membre de la *Société chimique de France* et de la *Société de chimie biologique*, il a de même occupé la présidence de l'Union Rationaliste de 1968 à 1970 (Jacques Girault, « Notice KAHANE, Ernest », *Dictionnaire biographique mouvement ouvrier, mouvement social*, juillet 2011, consulté le 26 juillet 2019. URL : <https://maitron.fr/spip.php?article137595>).

⁷ Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, Paris, Stock, 1973.

rialistes et fait preuve d'une grande culture scientifique, malgré les réserves qu'il émet concernant ses connaissances en la matière :

De quel droit un écrivain, un romancier poserait-il à des hommes de science, à des biologistes, d'impertinentes questions sur leurs recherches, leurs conjectures, leurs découvertes ; et pis encore, aurait-il le front d'aller jusqu'à leur proposer des hypothèses ?

[...] Mais justement : c'est cette pensée qui m'enhardit. Car pour ma part de telles suggestions, venues d'esprits non prévenus, d'une discipline toute différente, m'apprendraient davantage, j'en suis sûr, pourraient m'ouvrir des horizons bien mieux que tant de confrères enfermés comme moi dans leurs problèmes trop familiers, trop rebattus pour que puissent surgir à cet égard des vues très différentes des miennes.¹

Les sujets scientifiques discutés, très théoriques et spécialisés dans le cadre de la correspondance, ne sont pourtant jamais détachés du projet philosophique et éthique de Vercors : en premier lieu parce que c'est précisément de ce projet de base que surgissent les hypothèses avancées et, en deuxième lieu, parce que les postulats évoqués sont censés être des outils d'éclaircissement. Vercors ne cherche pas dans ces œuvres l'infirmité exhaustive de ses propositions ; *Les chemins de l'être* ou *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* sont moins des textes de vulgarisation scientifique que des cadres de discussion autour d'hypothèses probables. La démarche que l'écrivain met en œuvre pour réfléchir sur des « intuitions somme toute quasiment poétiques »² repose d'ailleurs sur une position philosophique : le rationalisme³. Définir l'homme comme un rebelle contre la nature par sa lutte pour la connaissance revient à faire de la raison le seul moyen pour combattre l'ignorance inhérente à l'être animal et, donc, la grande caractéristique différenciatrice et exclusive de l'homme, celle qui lui a permis son exil. De fait, des textes comme *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* sont à leur tour une mise en pratique de la théorie vercorienne sur l'homme rebelle, un exercice d'exploration, de communication et de partage du savoir : d'abord par l'acte de vouloir connaître (démarche de Vercors), ensuite par l'acte solidaire de transmettre la connaissance (entre Ernest Kahane et Vercors, puis entre les deux penseurs et leurs lecteurs). Le recours à cet autre savoir de nature scientifique ne suppose donc pas le questionnement de l'ensemble d'idées véhiculées dans l'essai de 1949, les débats ne concer-

¹ *Ibid.*, p. 15-16.

² *Ibid.*, p. 19.

³ « Thèse philosophique dogmatique selon laquelle la raison peut et doit mener à bien l'acte de connaître. On distingue le rationalisme antique, qui s'oppose au scepticisme, et le rationalisme moderne, qui met en avant une opposition de principe à tout type de vérité révélée et qui se constitue dans et par l'opposition à l'Église » (Michel Blay, « Rationalisme », dans *Dictionnaire des concepts philosophiques*, *op. cit.*, p. 915).

nent jamais des notions clés comme celles de « rébellion » ou « qualité humaine ». Les réflexions scientifiques (inscrites dans les domaines de la biologie, la physique, la génétique...) renforcent et enrichissent non seulement la connaissance du monde extérieur, mais surtout le lien et la découverte de la vie organique, de l'être biologique, de l'homme en tant que corps vivant. Pour Vercors, la relation entre science et éthique se fait d'autant plus évidente qu'il existe un débordement du cadre expérimental visant « au cœur les relations de l'homme à l'univers »¹ et, nous ajouterons, de l'homme à lui-même :

[Les] nouvelles réflexions des savants, du fait qu'elles débordent l'expression de leur activité scientifique, invitent par-là même tout le monde à s'y intéresser ; et si le philosophe, par exemple, ne peut bien entendu intervenir en quoi que ce soit dans le tissu expérimental de ces découvertes, mais seulement s'en informer en toute modestie, il n'en est pas de même des prolongements en direction d'une *Weltanschauung*, d'une conception du monde et par conséquent d'une éthique. Je ne suis pas « philosophe » mais, quand même, dans une certaine mesure tout écrivain l'est forcément un peu.²

Cherchant la bienveillance de ses lecteurs par un discours que nous pourrions assimiler à une *captatio benevolentiae*, Vercors mise sur la modestie de celui qui s'aventure dans un domaine qui n'est pas le sien (« bien entendu », « mais seulement »). Nous pouvons nous interroger cependant sur la sincérité de cette modestie, qui peut être considérée feinte étant donné que Vercors se dit « quand même » « forcément » « un peu » philosophe, et qu'il justifie par ailleurs son droit à donner son opinion à travers un double argument : celui de la cause (« du fait que ») et celui de la généralisation (« tout le monde »).

Dans ce XX^e siècle, Vercors ne sera pas d'ailleurs le seul écrivain qui rapprochera son activité littéraire du domaine scientifique et expérimental. Les échanges sont d'autant plus nombreux et importants que ce siècle a expérimenté de brusques transformations, à l'origine desquelles la science a joué un rôle d'acteur principal. L'accélération des découvertes, leurs multiples applications, le changement du rapport au réel, à l'objectivité, à la conception du matériel et de l'immatériel se sont ainsi imposés aux sociétés modernes ; la littérature et l'art comme productions éminemment humaines peuvent difficilement échapper à ce bouleversement : soit pour le décrire, soit pour le questionner, le faire avancer, le censurer... Dans son *Bilan de l'intelligence* (1935), Paul Valéry ne manque pas de faire référence à cette accélération du dévelop-

¹ Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 17-18.

pement qui a produit un « brouillage des cartes »¹ et qui a forcément impacté l'homme. Il existe indéniablement le besoin de chercher, de découvrir de nouveaux repères pour déchiffrer la réalité autrement que par les savoirs traditionnels. Paul Valéry fera de la connaissance scientifique une source de réflexion personnelle qui le conduit aux limites de la métaphysique dans ses *Cahiers* (1894-1945), mais aussi dans sa production poétique. Il retrouve ainsi dans les sciences une source de méthode riche pour réfléchir au fonctionnement de la conscience, faisant de la poésie un exercice spirituel propre uniquement au pouvoir de l'esprit. André Breton se situe dans cette même dynamique de dialogue avec la science, lui, qui voit dans la psychanalyse freudienne un domaine d'émancipation pour l'art². Le groupe surréaliste entretient aussi une étroite relation avec le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan, qui participera ponctuellement à la revue *Minotaure* dans les années 30³. Pour citer d'autres grands noms, Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*, offre aux lecteurs des descriptions de malades d'une prodigieuse vérité médicale ; tout comme Georges Duhamel déploie dans *Vie des Martyrs* (1917) ses connaissances chirurgicales dans les descriptions des traumatismes, des gangrènes ou des mutilations auxquels il a eu affaire dans les hôpitaux de campagne pendant la Première Guerre mondiale. D'autres écrivains envisagent le rapport avec la science différemment. Prenons comme exemple les théories des fous littéraires que Raymond Queneau présente dans son *Encyclopédie des Sciences Inexactes*, publiée sous forme de roman en 1938 : *Les enfants du limon*. Queneau y intègre des discours considérés comme faux ou aberrants par le savoir scientifique, et relativise la notion de « vérité » absolue en caricaturant des maximes scientifiques telles l'objectivité ou la logique⁴.

¹ Paul Valéry, *Le bilan de l'intelligence*, 1919, Paris, Books on Demand, 2018, p. 68.

² « Il faut rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus simplement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits » (André Breton, « Premier manifeste du Surréalisme, 1924 » [1924], dans Jean-Jacques Pauvert, (éd.). *Manifestes du Surréalisme*, Mouans-Sartoux, PEMF, 1962, p. 23). André Breton écrira par exemple en 1955 *Les vases communicants*, où il s'intéresse à la théorie freudienne sur les rêves.

³ Institut Coopératif de l'École Moderne et Pédagogie Freinet, *Surréalisme*, Mouans-Sartoux, PEMF, 2003, p. 15.

⁴ « Expliquez-moi donc comment les planètes commencent et finissent ?

Les planètes du royaume, dans l'espace infini, commencent à se former par l'humeur du cérééal glacial : avec le temps devint un grand corps de glace, qui forma la lune ; avec le temps cette glace, frappée par la chaleur, devint de l'eau ; cette grande masse d'eau forma un dépôt qui se fit croûte et devint mère terrestre ; au bout d'un temps la terre s'échauffe et prend feu et devient soleil brûlant, qui disparaît en gaz enflammé (Raymond Queneau, *Les enfants du limon* [1938], Paris, Gallimard, 1993, p. 174).

Vercors lie ainsi sa pensée éthique à la justification scientifique, lui empêchant un développement complet en dehors de la prise en compte de l'être humain comme matière. Le discours littéraire vercorien apparaît dans ce contexte comme le terrain de fusion de ces deux visions de l'homme, le but de la réflexion qui suit est ainsi d'analyser comment cette nouvelle approche est exploitée dans la littérature vercorienne et si son intégration comporte de grands changements dans la notion d'homme éthique de base. Quelles sont les réflexions scientifiques qui subsistent dans le discours littéraire en dehors des échanges théoriques ? Comment Vercors met-il en place le rapport de l'homme avec son être biologique ? Le fait-il de façon réaliste ou bien utilise-t-il des formes imagées ?

Nous nous intéresserons à l'ouvrage qui pourrait être considéré comme la pierre angulaire de l'exploitation fictionnelle du matérialisme scientifique vercorien : *Colères*¹. Roman publié en 1956, il reprend une grande partie des réflexions physico-physiologiques qui seront au centre des discussions théoriques des correspondances de l'écrivain. Nous nous occuperons de même du dernier ouvrage de Vercors, *Le commandant du Prométhée* (1991), nouvelle posthume publiée quelques mois après la disparition de l'auteur dans la revue *Lettre internationale*² et récemment rééditée par la chercheuse Flavia Conti³. Nous évoquerons aussi brièvement tout au long du chapitre les quelques pistes préconisatrices du rapprochement entre la science et l'art des premières productions de l'artiste, à savoir certains dessins des albums de jeunesse de Jean Bruller, ou l'une des scènes de son premier roman *La puissance du jour* (1951) : l'opération du cerveau, qui sera reprise et retravaillée plus en profondeur bien des années plus tard dans *Le tigre d'Anvers* (1986).

5.1. *Anabiosis*, les limites de la vie humaine

Après l'approche liminaire sur l'homme biologique que Vercors construit dans *La puissance du jour* (1951) par la mise en fiction d'une opération du cerveau, capitale pour son personnage Pierre Cange⁴, *Colères* (1956) constitue le premier ouvrage consacré entièrement à l'exploration expérimentale de l'être humain. Cependant, à cinq ans

¹ Vercors, *Colères*, Paris, Albin Michel, 1956.

² Vercors, « Le commandant du Prométhée », *Lettre internationale*, n° 30, 1991, p. 70-75.

³ Vercors, *Le commandant du Prométhée* [1991], éd. Flavia Conti, Rome, Portaparole, 2009.

⁴ Voir la section « Le roman à thèse vercorien ou le parcours initiatique vers la qualité d'homme » (sous-chapitre 3.3).

d'écart, ce troisième roman ne présente pourtant pas de grandes nouveautés quant au traitement des réflexions « scientifiques » ou « cliniques » qu'il aborde : celles-ci continuent de se développer entièrement en lien direct avec les inquiétudes d'ordre éthique et métaphysique des personnages, qui laissent transparaître celles de l'auteur. D'ailleurs, le texte le plus pointu et spécialisé du point de vue scientifique de l'œuvre vercorienne, de type essayiste, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* (1973), peut être compris comme un ensemble d'hypothèses argumentées sur certaines des problématiques que la fiction soulève quelques années auparavant dans *Colères*¹. Non pas que nous niions l'indépendance ou l'importance intrinsèque du savoir scientifique dans l'œuvre vercorienne : l'écrivain le conçoit du reste comme l'une des armes capitales de la rébellion humaine ; mais sa raison d'être résiderait fondamentalement dans les éventuelles réponses qu'il peut apporter aux questions que l'être humain se pose sur lui et sur son existence.

Colères est ainsi la première production vercorienne qui s'intéresse intégralement à l'homme comme être biologique, comme un corps observable d'un point de vue scientifique, mais aussi comme un corps qui communique, qui envoie des signaux, qui souffre, qui se dégrade, qui vieillit, qui est périssable. La notion éthique d'homme rebelle se nourrit ainsi de cette nouvelle approche, qui viendra façonner et nuancer le cadre théorique vercorien par la prise en compte des conditions d'existence de l'être humain en tant qu'être vivant.

(L') être aux prises avec le temps

Le roman s'ouvre sur une discussion entre Egmont, poète et médecin protagoniste de l'ouvrage, et un ancien professeur de latin, Closter Cloots, au sujet du projet littéraire de ce dernier. Ayant appris qu'il est atteint d'une tumeur pulmonaire au stade terminal, Cloots décide de consacrer les dernières heures de sa vie à la rédaction d'un ouvrage qu'il souhaite intituler *Paludes* et dont il veut parler à Egmont avant de se mettre à la rédaction. Rappelons que Vercors emprunte ici le titre de la nouvelle de Cloost à l'ouvrage qu'André Gide a publié en 1895 et qui raconte l'histoire d'un écrivain qui se dédie exclusivement à écrire son *Paludes*. Le texte gidien « témoigne de l'enfermement maniaque, névrotique, dans la création, sur un mode grinçant et ironique

¹ « Enfin je pouvais me consacrer davantage à des réflexions trop souvent interrompues. D'ordre non seulement littéraire ou philosophique, mais physico-physiologique, issues de mon roman *Colères*, continuées dans *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, puis étendues dans *Ce que je crois* » (Vercors et Gilles Plazy, *À dire vrai. Entretiens de Vercors avec Gilles Plazy*, Paris, F. Bourin, 1991, p. 145).

qui le fera finalement classer par Gide dans le genre des soties »¹. Outre l'importance du contenu de sa production, que Cloots veut d'un « style plutôt clinique » et dépourvu de tout lyrisme², celle-ci suppose pour le malade son dernier acte de rébellion, d'autant plus important qu'il se fait contre la mort, pourtant inévitable : « Je serai mort avant demain, dit le malade. [...] Je me battrai jusqu'au bout. C'est mon baroud d'honneur. Question de dignité »³. Le futur texte de Cloots est ainsi indéniablement lié à une réflexion d'ordre métaphysique autour de la mort⁴, et à une attitude éthique typiquement vercorienne : lutter contre celle-ci jusqu'à la fin. La ferme volonté du professeur est d'autant plus pathétique que sa bataille prend la forme d'un combat physique, son corps est littéralement assailli par la maladie, qui s'impose malgré son refus en envahissant son organisme sans qu'il arrive à la maîtriser :

Le soubresaut parut venir de tous les points du corps, se ramasser un instant dans le ventre, pour presser violemment la poitrine et la gorge. La mâchoire s'ouvrit sous le choc, se referma. Pendant cette brève ouverture, un peu de sang gluant et noir gicla entre les dents, coula sur le menton. Il répandit aussitôt une odeur décomposée, fade et puante. Le malade s'essuya d'un revers de main.⁵

Cette image n'est pas anodine et elle marquera le développement de tout le roman : la rébellion de l'homme se produit dans un cadre déterminé par son existence matérielle, par l'être humain en tant que corps, en tant que chair, organes, cellules, atomes qui se développent et vivent en dehors de toute activité consciente. Est-ce que cela vaut la peine de lutter contre la mort alors que l'être biologique est foncièrement éphémère ? Sept ans après la publication de *La sédition humaine*, la littérature vercorienne ne cesse de proclamer la rébellion de l'être humain, il s'agit désormais de convaincre ceux qui doutent de sa validité, ceux qui se complaignent dans le nihilisme, l'inaction ou le pessimisme⁶. Cloots, à la manière de Vercors écrivain, se prévaut de son texte pour proclamer la dignité qu'il existe derrière cette attitude, raison pour laquelle son histoire est

¹ Centre d'études gidiennes, « Paludes », *Dictionnaire numérique André Gide*, consulté le 13 août 2019. URL : <https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-a-z/76-p/84-paludes>.

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Préoccupation qui est celle de Vercors d'après ses propres mots : « *Colères* date de trente-cinq ans, et la mort me paraissait alors le scandale suprême. Je suis devenu plus nuancé. Plus que la mort, je redouterais une vie illimitée, et même seulement beaucoup plus longue » (Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 166-167).

⁵ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 26.

⁶ « – Un nouveau-né aussi souffre inutilement, puisque de toute façon la vie est une cause perdue. Faut se battre pour les causes perdues jusqu'à ce que ça change. La mort est une saloperie. Faut jamais l'accepter, pour soi, pour personne. Faut pas se faire complice ! lança-t-il dans un cri aphone. Faut dénoncer, faut protester chaque fois, faut dire non. [...] Moi, je ne meurs pas : on me tue. Moi je suis là, je pense, je travaille [...], j'étudie de nouvelles fonctions » (*Ibid.*, p. 23-24).

celle « de gens qui s'accrochent, qui vivent et meurent sans s'étonner [...]. D'hommes à la tête de beurre »¹ ; des personnages qui passent leur existence dans la petite île d'Anabiosis, dont le nom, « quelque chose comme reviviscence – quand une fleur fanée reprend vie dans l'eau fraîche »², laisse déjà entrevoir l'énorme prégnance que les notions de vie et de mort auront sur ce peuple insulaire. *Paludes* se présente en même temps comme une mise en abyme du roman et comme une mise en abyme critique et métaphorique de l'idée que l'homme se fait de son passage sur terre. Cloots construit une contre-histoire sur des allégories absurdes, même révoltantes, convaincu que ses lecteurs finiront par y voir l'éveil de l'esprit critique et se reconnaître dans ses personnages :

- Si la vie sur Anabiosis ressemble tellement à la nôtre, sera-ce vraiment la peine de la décrire ? [...] J'ai peur que tout cela ne fasse un peu beaucoup de symboles.
- Et comment voulez-vous que je m'y prenne, s'écria Cloots, puisque la réalité, les gens se bouchent les yeux pour s'y soustraire ?³

L'île d'Anabiosis est en réalité un camp de concentration peuplé par des habitants qui croient y être nés, mais qui ont été importés de force. Ayant eu « un coup de bistouri au niveau de la n^{ième} circonvolution »⁴ à leur arrivée, ils ne se souviennent de rien, ils ont tout à réapprendre. Surveillés constamment par de belles filles que Cloots appelle les *Jungfrau*, en réalité des kapos, les habitants n'ont pas moyen de se savoir dans un camp, n'ayant pas connu une autre vie possible. Ces *Jungfrau*, aussi attirantes que cruelles, sont chargées de piquer les nouveaux anabiosiens arrivant dans l'île : elles leur injectent la mort dans l'un de leurs organes ; la seule certitude des victimes est qu'elles ont un maximum de six ans à vivre, puis, qu'elles mourront dans d'horribles douleurs. Personne dans Anabiosis ne semble trouver cela injuste ou intolérable, au contraire, la pratique veut qu'il y ait régulièrement des recrutements de nouveaux sujets, censés perpétuer et prolonger la vie dans l'île.

Dans ce récit à l'allure traditionnellement utopique par son emplacement spatial, une île, et par un système politique tout à fait original, rigoureux et réglé, les particularités de l'organisation sociale et les conditions de vie des habitants d'Anabiosis finissent

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.* « Retour à la vie, après une interruption des fonctions vitales ayant plus ou moins les caractères de la mort. [...] Composé du gr. ἀνά – préf. “en arrière, de nouveau”, de βίος “vie” et du suff. -ose*. Cf. aussi le gr. ἀναβίωσις “résurrection” » (ATILF - CNRS & Université de Lorraine, « Anabiose », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, consulté le 12 août 2019. URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=952593555;>)

³ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

par révéler un système dystopique axé sur les notions de mort et de douleur. Faisant explicitement référence aux camps d'extermination nazis par la comparaison à Buchenwald¹, Vercors construit sur d'autres codes et en dehors de toute référence autobiographique une histoire très similaire à celle que Georges Perec décrira bien des années plus tard, en 1975, dans son *W ou le souvenir d'enfance*. Sans vouloir établir ici aucun lien de filiation ou d'inspiration, nous pouvons apprécier certains points en commun entre les deux textes. Les méthodes de gestion du camp des *Jungfrau* sont équivalentes à celles des « maîtres » de W ; axées sur la cruauté, les kapos d'Anabiosis décident de la durée de vie des habitants du camp, alors que les maîtres de W s'attachent à maintenir leurs esclaves le plus longtemps possible en vie pour des compétitions sportives dérisoires. Alain Wacrenier signale avec justesse que « l'exigence de rationalité qui régit jusqu'à la maniaquerie l'organisation de l'île confirme alors par contraste la nature fondamentalement irrationnelle de l'univers W »², irrationalité qui se trouve aussi au cœur de l'organisation d'Anabiosis et qu'Egmont n'hésite pas à relever dès qu'il apprend les détails de l'histoire de Cloots. Surpris et scandalisé, Egmont essaie en vain de justifier le pourquoi d'une pareille création ; Cloots pour sa part insiste sur le « réalisme », certes grotesque et caricatural, de son *Paludes*. L'histoire mobilise à l'intérieur de *Colères* un ensemble de discours autour de l'existence, non seulement des Anabiosiens, mais de l'homme en général. Les conversations dépassent l'échange privé entre le professeur et Egmont et font participer d'autres personnages comme le docteur Mirambeau, ouvrant le sujet à de nouvelles perspectives. C'est par ces discussions que nous accédons aux premières réflexions associant l'homme, son existence et la science.

La notion de dialogisme est à nouveau centrale pour comprendre la dynamique architecturale de cette première partie du roman, intitulée « Anabiosis ». Il existe des liens de causalité entre la fiction principale et *Paludes*, mais aussi une référence interne d'intertextualité par laquelle Cloots identifie les expérimentations scientifiques du docteur Mirambeau comme source première de son idée littéraire :

– Sans les travaux de Mirambeau, ces idées ne me seraient pas venues peut-être, mais avec ou sans eux, v' comprenez, qu'est-ce que ça changerait ? Car si Mirambeau cherche à montrer que la matière vivante ne porte pas en elle, comme une fatalité, la vieillesse et la mort, c'est bien d'abord qu'il a osé se demander, lui, v' comprenez, ce que vous vous refusez de regarder en face : procréons-nous parce

¹ *Ibid.*

² Alain Wacrenier, « L'île du diable », dans Louis Arzac, Paul-Laurent Assoun, Jean-François Baillon. Georges Perec, « *W ou le souvenir d'enfance* » : *l'humain et l'inhumain*, Paris, Ellipses, 1997, p. 102.

que nous mourons, n'est-ce pas plutôt que nous mourons parce que nous procréons ?¹

Signalons le décalage existant entre la profondeur de la pensée, qui pose la question essentielle autour de la relation de causalité entre la mort et la procréation, et l'imitation des procédés d'éliision et les phatèmes propres à l'oralité, qui permettent en quelque sorte la désacralisation du discours scientifique : non seulement la littérature peut s'emparer des objets de recherche de la science, mais aussi participer aux débats que celle-ci suscite.

Le lien affirmé, les renvois entre les deux fictions sont constants, l'histoire de *Paludes* devient une sorte d'alibi pour entamer les discussions, où se mélangent inquiétudes existentielles et hypothèses scientifiques. C'est parce qu'on parle de *Paludes* que certaines questions physico-physiologiques se dessinent et que les personnages envisagent leurs conséquences au-delà de la dimension purement scientifique, et notamment au niveau éthique : la courte vie des Anabiosiens mène à réfléchir sur le vieillissement cellulaire et sur la durée de la vie humaine, de la même façon, l'existence de « recrues » ouvre la polémique sur le renouvellement de l'espèce. Cependant, les premiers déploiements effectifs de la parole scientifique dans la fiction vercorienne ont lieu sous une forme discursive très spécifique, celle du débat théorique, dont le caractère normatif relève encore d'une certaine séparation entre le discours spécialisé et le discours littéraire. Cette séparation est d'autant plus évidente que les conversations comptent dans la plupart des cas avec la participation d'une figure d'autorité, incarnée notamment par un homme scientifique (Mirambeau), ce qui rend difficile l'appropriation légitime du savoir par les personnages non spécialistes.

Prenons comme exemple l'une des rencontres entre Mirambeau et Egmont à la suite de l'entretien de ce dernier avec Cloots au sujet de *Paludes*. Elle a lieu dans un cadre très concret : le laboratoire de Mirambeau, un univers coupé de la réalité extérieure, presque cliché du monde scientifique². Il existe d'emblée une limite posée, franchie par Egmont, non seulement par l'acte physique de passer le seuil de cet endroit de travail, mais spécialement par la curiosité que le poète et docteur exprime pour les expérimentations qui s'y tiennent (« Mon vieux labo vous intéresse ? »³). Tout mène le lec-

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 42-43.

² « Leurs talons claquaient sur les dalles, l'écho répercuté en vibrat comme la note basse de l'orgue. Ils passèrent plusieurs tables encombrées de malaxeurs, d'étuves, de balances, d'instruments de verre et de métal, où travaillaient de jeunes femmes en blanc » (*Ibid.*, p. 83).

³ *Ibid.*

teur à se penser dans un endroit d'exception qu'Egmont parcourt de ses yeux à la recherche du sujet principal de son intérêt : un cœur de poulet qui bat depuis cinq ans dans l'un des bocaux de cette salle d'expérimentations¹. Les questions sur ce prodige de la vie, au sujet duquel le scientifique assure qu'« on pourra le faire vivre aussi longtemps que l'on voudra »² ne se font pas attendre, spécialement concernant les conditions de conservation du cœur (Egmont reproche à Mirambeau de le nourrir d'embryons, dont la puissance de reproduction est beaucoup plus importante que celle du plasma ordinaire). Les courts échanges entre les deux hommes se succèdent avec une montée évidente de la tension qui dévoile la question sur la légitimité du savoir scientifique. Bien qu'Egmont ait, lui aussi, une formation scientifique étant donné son métier de médecin, Mirambeau réclame le droit exclusif d'interprétation et de jugement sur ses recherches, cloîtrées dans l'univers purement expérimental : « – Ma parole, s'écria-t-il, si je comprends bien, vous venez trouver le monstre dans son antre pour lui démontrer qu'il a tort ! Non ? »³. Malgré cette image de « monstre » qui pourrait renvoyer aux savants fous du XIX^e siècle, que l'isolement et les pulsions épistémiques rendaient inquiétants auprès de la société (rappelons le poids dans le monde littéraire de fictions aussi célèbres que *Frankenstein* de Mary Shelley, de 1818 ; *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson, de 1886, ou encore *L'île du docteur Moreau* de H. G. Wells, publié en 1896)⁴, le personnage de Mirambeau se construit en accord avec la figure du scientifique du XX^e siècle :

Désormais, les savants ne travaillent plus dans l'isolement, hors d'une communauté qui les aurait rejetés, mais participent plutôt à une institution scientifique qui s'organise en larges communautés déresponsabilisantes et idéologiques.⁵

Ainsi, tout en voulant garder l'indépendance de son activité scientifique, Mirambeau partage ses expérimentations et, ce qui est le plus important, il se montre prédisposé au

¹ Vercors s'inspire pour sa fiction des travaux du biologiste français Alexis Carrel, prix Nobel de médecine en 1912, cité à plusieurs reprises dans *Colères*. Celui-ci a essayé par ses expérimentations d'étudier si la mort est une nécessité biologique ou simplement une option de notre organisme. Il a mis au point dans les années vingt une lignée de cellules de poulet qui seraient capables de se renouveler indéfiniment. De telles pratiques lui ont permis d'affirmer que les cellules n'étaient pas programmées biologiquement pour mourir, mais que leur mort arrivait par d'autres circonstances en relation avec la division cellulaire. Dans les années soixante, le biologiste Leonard Hayflick, n'ayant pas pu confirmer ces résultats, a prouvé que Carrel avait tort : « Il semble maintenant évident que les vieilles cellules mouraient et étaient, à l'insu de Carrel, remplacées par de nouvelles cellules » (Boyce Rensberger, « Mortalité et immortalité », dans *Au cœur de la vie. Au royaume de la cellule vivante*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, p. 307-308).

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Elaine Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique*, Université du Québec, Montréal, 2012, p. 9.

⁵ *Ibid.*

dialogue, mais à un dialogue qui se réclame lui aussi rigoureux, scientifique. Ainsi, la science du savant du XX^e siècle, tout en étant au service de la société, ne se situe pas à la portée de tout le monde. Ceci expliquerait la réticence de Mirambeau face aux questions d'Egmont, qui insiste constamment pour établir un débat méthodologique : il veut connaître les raisons à la base d'une telle expérience, les objectifs qui se cachent derrière, le pourquoi d'un pareil travail, ainsi que les conséquences concrètes pour l'homme.

L'homme, un objet scientifique comme un autre ?

Mirambeau, pour sa part, résiste à ce genre d'approche, faisant appel à la rigueur scientifique : « [...] vous répondez tellement comme tout le monde. Ça en devient comique »¹. Il s'obstine à expliquer les attendus de sa démarche, partant de l'hypothèse qu'il existe un élément messager qui commanderait le vieillissement progressif de nos cellules, vieillissement nullement effectif dans d'autres circonstances de conservation comme celles qui permettent de garder le cœur de poulet intact². Ses interventions s'articulent d'un point de vue textuel sur un discours d'explication purement descriptif : il s'agit d'abord de présenter les éléments soumis à examen (« regardez le tissu de gauche », « celui de droite »), puis d'expliquer les conséquences qu'ils subissent à la suite de l'application de telle ou telle modification. Aucune explication n'est hasardée en dehors de ce qui peut être purement observable, les propos sont d'ailleurs constamment systématisés par une modélisation d'action-réaction, avec des retours rhétoriques fréquents sur le processus scientifique (« qu'est-ce qui s'est passé ? »). Le texte littéraire acquiert presque la structure d'une leçon, d'autant plus que Mirambeau se permet d'évoquer les théories et les noms de grands scientifiques comme le biologiste Auguste Weismann³ ou qu'il se positionne contre les hypothèses de recherche de ses

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 88.

² Vercors avance par les recherches de Mirambeau les hypothèses que lui-même défendra en 1973 dans *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*. Admettant dans cette deuxième moitié du XX^e siècle que « le phénomène de dégénérescence cellulaire est expliqué beaucoup plus simplement par des “erreurs” aléatoires du code de réplication, erreurs inévitables qui s'accumulent au cours du temps, selon les lois du hasard et de la probabilité » ; l'écrivain postule que le hasard serait insuffisant pour expliquer, par exemple, des exceptions telles que celle des cellules de l'encéphale, qui échappent constamment à ces erreurs inévitables. Il avance qu'il serait judicieux de penser que « quelque chose d'autre est intervenu, différent du hasard, spécifique de chaque espèce, quelque “message” biochimique chargé d'avertir les cellules [...] que le programme [...] est clos et que le temps est venu de vider les lieux » (Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, *op. cit.*, p. 24-25).

³ Auguste Weismann, affirme dans *Essais sur l'hérédité et la sélection naturelle* (1892) que le vieillissement se produit au bénéfice de l'espèce et qu'il faudrait en conséquence faire disparaître les animaux

« contemporains », tel Lecomte du Noüy. Par exemple, Mirambeau contredit ce dernier au sujet des recherches sur la vitesse de la cicatrisation, que Lecomte de Noüy prévoit de plus en plus lente avec le vieillissement, ce qui permettrait de connaître l'âge du tissu en fonction du temps qu'il met à cicatriser. Mirambeau fait participer la fiction de l'effervescence scientifique contemporaine par la proposition d'une hypothèse de recherche, qui est celle de Vercors ; la collaboration entre les deux mondes, littéraire et expérimental, atteint ici sa plus haute réalisation : « Mon école suppose qu'il ne s'agit de rien de pareil, mais d'un message, d'un ordre, d'un commandement donné à ces tissus, d'avoir à freiner, voire à cesser leur activité »¹. Le savoir scientifique se déploie dans ces premiers échanges au niveau le plus élémentaire, comme une référence culturelle ayant une fonction avant tout « documentaire »².

Mirambeau s'aide dans son exposé du jargon propre à la recherche biologique, en lui empruntant des termes et des expressions qui restent cependant très transparents à la compréhension : de l'évocation courante des organes du corps humain (le foie, les reins, les tripes, l'épiderme...) à l'emploi du vocabulaire lié à la génétique (« destruction accidentelle », « multiplication cellulaire ») ; le lexique est constamment adapté par le chercheur au contexte d'explication de ses expérimentations. Il utilise souvent un registre populaire, qui ne manque pas d'étonner dans le cadre d'explications dites scientifiques (« bigote », « troufions »). Dans cet esprit de clarification, les métaphores sont aussi nombreuses :

Bon. Imaginez alors un régiment qui marche au pas cadencé : Un ordre – ou une absence d'ordre – et voilà notre troupe qui passe au pas de route, et puis du pas de route, au pas de promenade, qui lentement se dégrade jusqu'à se disloquer dans une débandade où elle cesse enfin d'être une troupe. Qui a vieilli, qui est mort là-dedans ? Personne sauf le régiment. Un ordre l'a défait, un autre peut le refaire s'il le faut, avec d'autres troufions.³

Remarquons le lexique militaire qui caractérise ce passage, récurrent d'ailleurs dans les discours métaphoriques vercoriens qui portent sur la vie organique de l'être humain. Les allusions à des batailles et l'emploi de termes militaires mettent en évidence la soumission du corps aux lois de la nature, mais aussi de véritables soulèvements organiques, de sortes de réalisations biologiques de l'esprit de rébellion éthique de l'homme.

moins adaptés pour laisser les ressources aux plus jeunes (Cendrine Buder, *Vieillesse cellulaire : faits et théories*, Université Joseph Fourier [Thèse de Doctorat], Grenoble, 1998, p. 18).

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 89.

² Laurence Dahan-Gaïda, *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 18.

³ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 89.

Le chercheur devient dans *Colères* l'alter ego littéraire de Vercors, le porte-parole des hypothèses scientifiques de l'écrivain, qu'il légitime en s'aidant de la fiction. Notons que si dans *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* l'auteur nuancera ses points de vue, par exemple sur le vieillissement des cellules¹, dans la fiction, Mirambeau agit en gardien du savoir scientifique, imposant ses idées à des personnages qui n'ont pas d'outils pour réfuter des affirmations faites au nom de la « rigueur » scientifique. En face, Egmont représente aussi la voix vercorienne, celle du Vercors qui évite de confiner ces découvertes dans la théorie pure et la démonstration, convaincu que le savoir scientifique n'en est pas moins une façon d'expliquer l'homme et donc, qu'il en découle des conséquences à plusieurs niveaux². Le poète essaie constamment d'établir un lien avec l'existence concrète de l'être humain, et le fait curieusement en prenant des exemples tirés de *Paludes* (l'identification de la nouvelle de Cloost avec la réalité est ainsi réaffirmée). Les questionnements d'Egmont sont pilotés par une attitude métaphysique qui relève clairement du pessimisme. Au sujet du vieillissement et de la mort, il se demande s'il existe en réalité un choix, comme le laisse entendre Cloots dans *Paludes* :

C'est une question d'administration. Le camp n'est pas extensible. Donc ou bien l'on garde les mêmes [...] ou bien on en importe tous les ans, de ces recrues, mais alors il faut liquider les autres. Pour toutes sortes de raisons, le renouvellement a paru préférable.³

Remarquons la description presque documentaire que Cloots fait du camp, où l'homme est privé de toute appartenance, de tout lien à l'humain, simple composant de l'administration concentrationnaire. Vercors reprend par ce discours épuré un certain style d'écriture qui rappelle les descriptions systématiques et précises de Primo Lévi dans *Si c'est un homme*. L'écrivain cherche le détail tout en gardant une distance qui

¹ Bien que Vercors affiche dans ses écrits théoriques une grande assurance en relation avec ses propositions et hypothèses, il ne cache pas moins ses lacunes et l'origine « intuitif » de certaines d'entre elles : « Je suppose qu'à l'époque l'hypothèse de l'existence d'un agent "messenger" propre à régler l'activité cellulaire devait, depuis quelque temps déjà, être retenue par les biologistes [...]. D'où donc cette intuition avait-elle pu me venir ? Sans doute était-ce la conséquence lointaine d'expérimentations déjà anciennes, mais qui avaient dû me frapper quand je les avais connues et faire leur lent cheminement dans les profondeurs du cerveau, jusqu'à en sortir un beau jour en déduction intelligible » (Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, *op. cit.*, p. 20).

² « Voilà donc le genre de questions que mon audace – ou mon inconscience – va se plaire à poser ici aux biologistes. Encore une fois, leur propre incertitude m'y encourage. Non quelque incertitude épistémologique ou quelque autre ayant trait à la réalité de leurs découvertes ; mais celle qui s'attache aux conclusions à en tirer. À en tirer sur tous les plans – humain, éthique et même (Dieu me pardonne !) métaphysique, en ce sens qu'avec l'évolution, la téléonomie, l'invariance, le hasard et la nécessité, le biologiste peut bien prétendre nier toute métaphysique, il n'en navigue pas moins au cœur du mystère universel, dont il propose seulement *une* solution. D'ailleurs très imparfaite du fait que s'y mêlent intimement l'objectif et le subjectif » (*Ibid.*, p. 27-28).

³ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 40.

frappe par son objectivité et son détachement. Alain Parrau rappelle l'importance de ces énoncés précis, qui ne cherchent pas seulement à construire un savoir transmissible :

Décrire dans le détail le camp, compter les Blocks et les couchettes, c'est faire de l'attention la plus grande à la réalité, l'acte même d'une raison qui ne cède pas devant l'inhumain. C'est faire d'une simple description un impératif de connaissance : l'expérience concentrationnaire n'est pas un désastre absolu pour la pensée, elle exige l'acuité d'un regard qui sache, d'abord, nommer exactement ce qui est.¹

David Rousset, rappelle de même dans son *Univers concentrationnaire* le besoin d'aller au-delà d'« une sorte de contact physique avec cette vie [...]. Mais il faut encore en saisir les règles et en pénétrer le sens »².

L'option de rénovation de la population d'Anabiosis dont Cloots n'exprime pas les raisons exactes, évoquant simplement une question d'espace, laisse entendre la possibilité d'autres alternatives qui concerneraient la durée de la vie de l'être humain. Au contraire, les hypothèses scientifiques exposées par Mirambeau, bien que différentes dans leur développement, concluent à un vieillissement et une mort inéluctables des membres de l'espèce. Egmont ne veut pas accepter ce qu'il considère comme une cruelle condamnation, incapable de saisir le pourquoi d'une telle soumission : « Mais bon sang, pourquoi un pareil commandement ? Et pourquoi cette obéissance ? C'est contraire à tout ce que... à cet élan vital... »³. L'angoisse vitale ne fait que s'accroître au fur et à mesure que les raisons se cumulent pour expliquer cette « fatalité biologique », les préoccupations du poète s'étendent à d'autres sujets similaires, par exemple, la question du besoin de descendance pour la permanence de l'espèce :

– Je ne marche pas, c'est absurde : pourquoi diable une progéniture, si nous avons vraiment le choix de vivre éternellement ?
– Je n'ai pas dit que nous avons le choix. Une fois de plus, consultez La Palice, – auteur trop méconnu. Une espèce animale formée d'individus permanents, donc, nous l'avons vu, sans descendance, ne ferait pas long feu : les accidents, les maladies, la lutte pour la vie détruiraient un à un ces individus. Sans compter les nécessités de l'adaptation. Pour la survivance de l'espèce, il faut donc ces individus, qu'ils donnent naissance à d'autres. Mais, en contrepartie, il faut aussi, du même coup qu'ils vieillissent et meurent. Nous n'en disons pas plus.⁴

Par un décalage chronologique évident, Vercors attribue à La Palice des idées darwiniennes, ce qui lui permet de renouer avec la théorie de l'évolution, restée jusqu'à présent dans un deuxième plan à cause de la portée éthique de sa réflexion. Assurer

¹ Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 290.

² David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946, p. 43.

³ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 91-92.

l'évolution de l'espèce implique un continuum d'adaptation, Mirambeau insiste dans son discours sur le besoin de remplacer les individus, mais évite de parler d'« amélioration » ou de « progrès biologique ». Vercors sera beaucoup plus catégorique dans *Questions sur la vie à messieurs les biologistes* quant à cette idée de progrès de l'espèce humaine, qu'il ne conçoit que dans le cadre de l'éthique, une échelle graduée par l'homme et pour l'homme :

[...] la notion de progrès est d'ordre purement éthique, l'Évolution n'est pas un progrès, elle n'est perfectionniste que pour qui croit à une fin dernière, à une orthogénèse où la girafe serait « mieux » que le plésiosaure, où l'émergence de l'homme, roseau pensant, serait le but de l'univers tendu vers l'Oméga...¹

Se démarquant par là de la pensée finaliste lamarckienne², l'écrivain postule simplement la tendance de toute espèce à vouloir se répandre et s'étendre sur la planète. Cette expansion dépendrait des conditions particulières existantes, potentielles et possibles que Vercors reconnaît non seulement comme fruit de la sélection de l'environnement, mais aussi des hasards aléatoires de l'évolution³. Dans la fiction, l'auteur laisse place à la controverse autour de ce sujet, qui se révèle source d'inquiétude métaphysique pour certains personnages comme Egmont, ayant du mal à concevoir les relations parents-descendants dans cette perspective de remplacement⁴. Malgré ces difficultés d'acceptation, il n'existe dans *Colères* aucune mise en question de la théorie de

¹ Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, op. cit., p. 72.

² Jean-Baptiste Lamarck énonce au début du XIX^e siècle une histoire du vivant dite « transformiste » et à caractère finaliste. Il conçoit la modification des espèces par l'influence de « circonstances » et d'« habitudes », qui peuvent éventuellement être conservées par la descendance des individus grâce à « l'hérédité des caractères acquis ». Cette pensée sera reprise en France à la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle par les néolamarckiens (Alfred Giard, Edmond Perrier, Yves Delage, Étienne Rabaud, etc.) qui, eux, réservent une plus grande place au hasard dans l'évolution au détriment des facteurs physico-chimiques (Cédric Crémère, « Lamarckisme », dans Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, op. cit., p. 608).

³ Notons que Vercors, par rapport au mouvement néodarwinien prédominant, postule que le hasard dans le cadre de l'évolution serait soumis à des structures impératives : « Ce que je crois, c'est que la matière vivante, formée et agie par le hasard, ne peut pas l'être *n'importe comment*. Hasard ne veut pas dire nécessairement loterie dans la pagaille. Certes, les possibilités d'arrangements sont infinies ; mais au sein de circonstances données et d'un environnement donné, le hasard *h* ne peut pas provoquer l'accession de *n'importe lequel* de ces arrangements ou combinaisons d'arrangements, il ne peut en provoquer qu'un seul déterminé par tout le reste » (Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, op. cit., p. 134).

⁴ « – Qu'est-ce qui vous dérange ? demanda Mirambeau [...].

– Que les enfants...

– ... sont les assassins de leurs père et mère, mais bien sûr. Homicide involontaire, je vous l'accorde. Du moins en général...

– Ne plaisantez pas, dit Egmont. Cette horrible supposition est vraiment en accord avec vos recherches ? » (Vercors, *Colères*, op. cit., p. 86).

l'évolution ou de la notion de rébellion, celle-ci étant en effet collective, intergénérationnelle et fruit de la solidarité entre les hommes¹.

Par ses réflexions sur la finitude de l'être humain, Vercors s'inscrit dans le sillage des écrivains comme Simone de Beauvoir qui met en scène dans son *Tous les hommes sont mortels* (1946) le personnage de Raymond Fosca, devenu immortel par l'ingestion d'un élixir. Simone de Beauvoir réfléchit dans ce roman sur le sens de la vie, qui n'a de valeur réelle que parce que sa durée n'est pas éternelle. Elle reviendra d'ailleurs plus tard sur le sujet dans son essai théorique *La vieillesse* (1970) et dans deux productions autobiographiques autour des derniers moments de vie : *Une mort très douce* (1964) à propos de sa mère et *La cérémonie des adieux* (1981), en hommage à Jean-Paul Sartre. Simone de Beauvoir n'est pas la seule à réfléchir sur cette fin de vie et sur la finitude de l'être humain dans l'immédiate après-guerre (Jean Giono écrit par exemple sa *Mort d'un personnage* en 1948) et, plus largement, dans la deuxième moitié du siècle, Romain Gary se penche sur la vieillesse dans *La vie devant soi*, en 1975, et dans son dernier roman *L'angoisse du roi Salomon*, publié en 1979.

L'angoisse qui atteint Egmont concerne plutôt les conséquences qui dérivent d'une telle détermination biologique, à savoir la durée limitée de la vie humaine et, par là, la véritable portée de la rébellion individuelle. Existe-t-il une incompatibilité réelle entre la rébellion éthique et l'être biologique ? L'homme, est-il en mesure d'étendre sa rébellion indéfiniment par la prolongation de son existence ? Quelles sont les limites ? Pouvons-nous nous développer contre notre nature biologique ? Ayant pris ses distances pendant la guerre avec des pensées aussi dominantes que l'existentialisme de Jean-Paul Sartre ou la pensée camusienne de l'absurde², Vercors ne reste pas à l'écart dans les années 50 de ces mouvements intellectuels, qu'il incarne dans des personnages comme Egmont, dont le mal-être existentiel n'est finalement pas très différent de celui, par exemple, d'Antoine Roquentin dans *La nausée* (1938). La particularité de la fiction vercorienne réside dans la proposition d'un dépassement de cette attitude. Les questions universelles qui accablent le personnage se trouvent liées à des expériences concrètes de vie, ce qui facilite sensiblement leur gestion car elles sont à la portée de l'homme. Voici la grande différence avec les productions brulleriennes des années vingt et trente, qui

¹ « Comment, d'abord, pourrait-il [l'homme] être "libre" s'il n'avait pas fait sécession ? S'il n'avait pas cessé d'être asservi ? L'existence de l'animal reste asservie à son essence, celle de l'homme s'en est libérée : dès lors cessons d'être rebelles nous cesserons d'être libres – et nous cesserons d'être hommes » (Vercors, « La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 53-54).

² Voir la section « Dépenser l'absurdité » (sous-chapitre 3.2.)

mettaient l'homme face à l'immensité d'un cosmos qu'il n'était pas en mesure de comprendre et de saisir.

– Parce que je reste quand-même un médecin, et que, si vous avez raison, si c'est vrai que l'espèce est *contre* l'individu, que la nature et elle sont *pour* la vieillesse et la mort, le cancer, l'angine de poitrine, toutes les dégénérescences par quoi, selon vous, se réglerait le jeu des générations, de quel droit le médecin prolongerait-il une vie dont l'espèce ne veut plus ? [...] Comment conciliez-vous cette contradiction ? Vos travaux tendent plus encore que les nôtres, médecins et chirurgiens, à prolonger la vie. Et si un jour vous y parveniez – vous ou d'autres chercheurs ? Ce n'est pas tout à fait impensable ?¹

Signalons le caractère performatif du discours d'Egmont, qui résume avec véhémence l'hypothèse scientifique de Mirambeau, origine de son angoisse (le texte participe aussi au niveau graphique de la confrontation des propositions par les italiques), pour laisser place à une série de questions adressées non pas seulement à Mirambeau, mais aussi au lecteur, qui se voit immédiatement concerné par le débat. L'implication du lecteur est d'autant plus grande que les préoccupations métaphysiques que Vercors expose par la bouche d'Egmont sont celles de son époque. Il évoque en effet dans ces années 50 des phénomènes à grande controverse dans la deuxième moitié du siècle, et spécialement au XXI^e siècle, tels le transhumanisme et la pensée sur les limites de l'être humain. Les craintes de l'écrivain se limitent cependant aux transformations d'ordre biologique et génétique directement liées à la recherche scientifique, point d'allusion aux développements technologiques et techniques évoqués par d'autres écrivains comme l'anglais Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes* en 1932, ou le russe Isaac Asimov dans sa *Dernière question*, l'année-même de la parution de *Colères*, en 1956. Ce seront d'ailleurs les domaines de la technologie et de l'informatique qui prendront le dessus dans le développement du mouvement transhumaniste et aussi dans les représentations littéraires autour de l'homme « augmenté »².

Colères se situe cependant dans un contexte purement scientifique : celui de l'essor de la biologie génétique propre au XX^e siècle qui oblige à penser le corps humain autrement, le désordre et le hasard sont introduits dans le mécanisme normal de l'évolution et le corps répond aussi à un programme contenu au cœur des cellules³. Les chercheurs se démènent à modifier ces « programmes », et une grande partie le fait dans

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 93.

² Et ceci jusqu'aux productions littéraires les plus actuelles telles *L'invention des corps* (2017) de Pierre Ducrozet ou *Une vie sans fin* (2018) de Frédéric Beigbeder.

³ Hugo Marchal, « Structure organique et structure de l'œuvre. L'histoire récente d'un point dans la trame », dans Claude Fintz, (éd.). *Le corps comme lieu de métissages (littérature, biologie, arts, anthropologie)*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 158.

le but de prolonger la vie de l'homme jusqu'à des limites inopinées. L'angoisse d'Egmont, qui peut très bien être interprétée comme celle de Vercors, traduit le danger d'une pratique pareille en dehors de tout contrôle et, plus spécifiquement, l'empiétement que celle-ci produirait sur la pensée de progrès éthique de l'écrivain (axée, entre autres, sur les notions d'héritage et de mémoire). Les résultats effectifs des recherches pouvant agir sur la frontière temporelle de la mort jusqu'à l'effacer, la repousser ou la rejeter¹ sont encore envisagés lointains dans la fiction², mais l'inquiétude prégnante autour de ces expérimentations annonce leur concrétisation presque certaine. Vercors semble avertir déjà des menaces d'une telle prétention : pourquoi une génération impérissable ? L'homme, est-il prêt à prendre en main sa propre évolution ? Jusqu'où doit-il intervenir ? La recherche scientifique, doit-elle avoir des frontières infranchissables ? Connaissant la pensée vercorienne, le lecteur peut bien se douter que cette limite se trouve dans le domaine de l'éthique et qu'elle est par ailleurs fortement liée au caractère rebelle de l'homme et à l'impératif catégorique vercorien axé, entre autres aspects, sur le détournement de l'adage machiavélique « la fin justifie les moyens »³.

La deuxième partie du roman, « Le vertige », se bâtit précisément sur l'exploration « réelle » de ces limites qui relient la biologie à l'existence de l'homme comme être éthique, comme sujet rebelle. Egmont, effrayé par cet univers de matière organique qui le constitue et qui, en même temps, lui est complètement inconnu, décide d'aller l'explorer et le connaître par lui-même, c'est-à-dire, de « s'introduire » dans son corps pour essayer d'agir sur lui... Il se sert ainsi de ses connaissances scientifiques pour affronter la condition humaine périssable, qui lui semble insupportable, dans une grande mesure par la méconnaissance de ce qui le constitue en tant que matière. (Se) connaître, l'une des armes essentielles de la rébellion vercorienne, devient le but ultime d'Egmont, ses actions montreront cependant que la recherche désespérée de réponses peut finir par annuler l'esprit de rébellion premier de l'homme.

¹ Philippe Pédrot, « Le transhumanisme : une utopie à déconstruire », dans *Transhumanisme. Approche pluridisciplinaire d'une nouvelle utopie*, Paris, MA Éditions – ESKA, 2018, p. 128.

² « – Ce n'est pas tout à fait impensable ?

– Tout à fait, non. Mais c'est loin, répondit-il en riant » (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 93).

³ Les questions éthiques autour des limites de ces transformations sont d'ailleurs fortement présentes dans les discussions sur les pratiques transhumanistes : « Lorsque l'être humain est impliqué dans un acte sur sa personne, une question préalable doit être posée – “Tout ce qui est possible est-il permis ?” – car la fin ne saurait justifier les moyens » (Claude Huriet, « Le transhumanisme : une utopie “réaliste” ? Le transhumanisme et les GAFAs, de la liberté à l'esclavage numérique ? », dans *Transhumanisme. Approche pluridisciplinaire d'une nouvelle utopie*, *op. cit.*, p. 9).

5.2. L'être organique, une exploration entravée

Comment Egmont se résout-il à se lancer dans l'entreprise d'exploration de son corps biologique ? Une décision de ce genre ne peut que mal se comprendre chez un individu qui vit et qui se reconnaît envahi et installé dans le désespoir et le pessimisme absolus, constamment tourmenté par la peur de la mort. Dans un tel état d'esprit, ce projet semble être du moins contradictoire :

- Êtes-vous tellement désespéré, demanda son ami bouleversé.
- Non, dit Egmont. Désespéré ? Je suis au-delà. Le désespoir implique encore l'espérance. Un seul mot conviendrait : l'ennui. Je vis dans un ennui sans borne, qui ne souhaite plus rien. Ni vivre, ni mourir.
- Mais c'est abominable.
- Oui, assez, admit-il. Mais le plus incroyable, c'est que la mort me fait peur. Elle me terrifie. N'est-ce pas stupéfiant ?¹

L'attitude du personnage principal de *Colères* renvoie, presque vingt ans après, à celle du jeune dessinateur Jean Bruller et à certains des dessins de sa *Danse des vivants*² tel « Le vaincu » [fig. 44], mettant en scène un individu sur son lit de mort : l'homme se bat, lutte pendant toute sa vie, pour être à coup sûr perdant. Les connaisseurs de la trajectoire artistique de Jean Bruller-Vercors pourraient sans doute s'étonner de ce qui semble un « retour en arrière », vers une attitude que l'écrivain a pourtant bannie dès son entrée dans la résistance intellectuelle et qu'il s'est donné la peine de déconstruire progressivement et douloureusement depuis la fin des années 30. Au contraire, si *Colères* met en scène des personnages comme Egmont, c'est pour mieux assurer le dépassement du pessimisme, qui est pour la première fois explicitement nommé et assumé comme pensée de vie. Le roman, à la différence des nouvelles de *Les yeux et la lumière* (1948), propose un passage définitif et irréversible vers une éthique de la rébellion, qui est désormais complètement fondée. La censure du pessimisme est d'autant plus forte qu'Egmont ne se retrouve jamais prisonnier des doutes ou des tourments qui ont déchiré Gaspar, Luc ou Arnaud³, mais elle s'impose presque comme une révélation par un raisonnement d'une clairvoyance surprenante. L'originalité de ce troisième roman n'est d'ailleurs pas seulement dans le bannissement incontestable du pessimisme, mais aussi

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 65-66. Le pessimisme d'Egmont est aussi particulièrement présent dans son œuvre poétique, qui baigne dans cette atmosphère de nihilisme absolu : « *Je suis un homme mort depuis plusieurs années. Mon cœur repose en paix sous les roses fanées* » (*Ibid.*, p. 63).

² Jean Bruller, *La danse des vivants* [1932-1938], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2000.

³ Voir le sous-chapitre 3.2. « La rébellion, la volonté éthique de l'homme ».

dans la prise de conscience, non plus de l'homme comme être éthique, mais de l'homme comme être organique.

L'auteur articule cette «révélation» autour d'un événement traumatique : au cours de l'incendie qui a dévasté la maison du protagoniste, celui-ci essaie par tous les moyens de sauver les objets qui lui sont les plus chers. Pris par l'urgence du moment, Egmont finit par abîmer gravement ses pieds :

Certes, il s'étonna bien que son corps, pendant près d'une demi-heure, eût suffisamment connu qu'il souffrait pour danser et se balancer, gémir par ses poumons et par sa bouche et recroqueviller ses orteils, sans que lui-même, Egmont, en eût pendant tout ce temps-là rien su. Mais il se contenta de penser : « Drôle de chose que la distraction », et satisfait par ce commentaire, s'en fut s'étendre sur le matelas d'où il regarda brûler le reste de sa « folie ».¹

Ce premier étonnement, présenté comme anodin et qui renforce a priori l'ennui vital d'Egmont (« Moi, je ne peux plus rien. Que les autres décident de ma vie »²), finit cependant par faire son chemin dans l'esprit du blessé : comment se fait-il que son corps souffre et que lui, au contraire, il soit resté comme étranger à cette douleur pendant de longues minutes ? Les conversations qu'il entretient à ce sujet avec Cloots et Olga, son ancienne compagne, le conduisent à conclure que la prise de conscience de soi passe par la souffrance, dans ce cas, physique : « Souffrir, c'est faire attention »³. Il a été capable de faire des allers-retours sur les braises tout en ignorant sa douleur, jusqu'au moment où il s'est arrêté et qu'il a eu la volonté de comprendre pourquoi il ne pouvait plus avancer :

Tout se passe comme si on nous disait : « Vous la voulez, la connaissance ? la voilà. Mais voilà quelque chose avec : la douleur. À prendre ou à laisser. Nous ne vendons pas séparément. »⁴

Cependant, est-ce que la douleur ressentie implique la connaissance ? Les échanges sur le sujet posent ici le grand paradoxe de la relation de l'être humain avec son corps : tout en le ressentant, nous sommes incapables de dire par nous-mêmes les raisons de cette sensation, incapables de contrôler les réactions d'un organisme qui nous constitue mais qui nous est en même temps étranger⁵. La connaissance, l'une des armes fondamentales

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 117.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁵ « – Vous pouvez supporter ça, vous ? dit Cloots tout à coup.

– Quoi donc, ça ?

– Toutes ces cachotteries. Bon sang, ce sont vos pieds, pourtant, cette main est la *mienne*, dit-il en la levant et l'agitant comme une marionnette, et j'en sais moins sur ce qui se passe en ce moment dans cette

de la rébellion vercorienne, se place encore une fois au centre de la fiction par la constatation de l'ignorance humaine au sujet de l'être biologique. L'œuvre vercorienne, très sensible dans ses débuts à la découverte de soi – rappelons des albums comme *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent* (1927) ou *Un homme coupé en tranches* (1929) – finit par compléter son approche métaphysique et se concrétise par une exploration purement sensorielle, qui dépasse la psychologisation des émotions pour psychologiser aussi les sensations, les échanges avec la matière extérieure et intérieure à l'organisme humain. Nous pouvons envisager cette prise en compte du corps comme un aboutissement inévitable dans un contexte philosophique et littéraire qui se tourne de plus en plus vers lui. Georges Poulet rappelle dans sa préface à l'ouvrage de Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation* (1970), cette tendance généralisée en prenant comme exemple Gabriel Marcel et sa notion d'« incarnation », « la conscience comme conscience d'autre chose que soi » de Jean-Paul Sartre ou encore le « réalisme naturel » de Jean Wahl¹. Jean-Pierre Richard théorise d'ailleurs plus loin dans ce même ouvrage l'inévitable liaison entre matière et imaginaire pour comprendre le monde, pour « se » comprendre comme partie du monde :

Car il ne saurait exister d'hiatus entre les diverses expériences d'un seul homme : qu'il s'agisse d'amour ou de mémoire, de vie sensible, de vie spéculative, dans les domaines apparemment les plus séparés se décèlent les mêmes schèmes. Tel paysage, telle couleur de ciel, telle courbe de phrase éclairent l'intention de telle option morale, de tel engagement sentimental. Telle obscure rêverie de l'imagination dynamique ou matérielle rejoint en profondeur la spéculation la plus abstraitement conceptuelle.²

Permettant l'expérimentation individuelle de l'intérieur du corps, la fiction vercorienne fait sortir le « moi matériel » de l'espace de l'inconnu, pour le placer dans le domaine de l'ignoré³, il devient désormais un objet d'étude et de connaissance clé dans la construction de soi. La curiosité se réveille chez Egmont et, comme le laisse présager la nouvelle

main-là que... que dans... v' comprenez... la queue d'une comète, d'une nébuleuse spirale. Voilà ce que je n'encaisse pas » (*Ibid.*, p. 119).

¹ Georges Poulet, « Préface », dans Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 11.

² Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 13-14.

³ Très méticuleux dans l'emploi de la terminologie, Vercors tient à établir la différence entre l'ignoré, à la portée de la connaissance, et l'inconnu, peut-être à jamais inaccessible : « L'ignoré, c'est ce qui fait partie d'un partiellement connu en cours d'exploration, c'est le cœur de l'atome du temps de Jean Perrin. L'inconnu, c'est ce qui est encore séparé de toute exploration par des couches d'ignoré trop épaisses pour être franchies, c'est le centre d'Uranus pour un spéléologue » (Vercors, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, *op. cit.*, p. 210).

lancée de la création vercorienne, cet intérêt à caractère identitaire lui donne les armes pour s'éloigner du pessimisme¹.

Voyage au centre de la chair

Sorti de l'« oisiveté cérébrale »² où il s'était installé suite à son accident, le blessé essaie de se donner les moyens pour réaliser de manière effective l'exploration de son corps, qu'il veut dès le début intégrale, un « vrai détachement »³ de l'état de veille de sa conscience. Cependant, les premiers contacts qu'il réussit à établir avec son organisme se font en quelque sorte malgré lui, sous forme de rêve. À deux reprises, Egmont se trouve entraîné dans un monde onirique où, faute de langage articulé et de motricité, il ne peut que s'emparer des images et de leur condition de figurabilité pour déchiffrer les messages⁴. Le même contexte pour les deux rêves : un champ de bataille où se déroulent des affrontements dans la plus grande confusion. Le rêveur ne manque pas dans son état de presque inconscience (le texte parle de « demi-sommeil ») de situer les emplacements des combats : sa jambe blessée et l'un de ses pouces, atteint d'un début de gangrène à cause des brûlures (« peu à peu cependant ce ne fut plus une armée mais une jambe, il savait à présent que c'était sa jambe »⁵). Le rapprochement fait, les images qui suivent acquièrent une dimension purement charnelle, la bataille étant celle du corps contre la maladie qui essaie de l'attaquer :

J'étais au bord de l'eau. Une rivière tumultueuse, qui charriait des chevaux morts. Des centaines. Ils s'entassaient sur les rives. Si bien que les rives s'écroulaient, peu

¹ « – [...] Quitter ce monde disais-tu ? Il n'y a pas huit jours, j'aurais répondu oui, peut-être, je ne le nie pas. Je l'aurais déserté sans regret, ce monde inhabitable, si l'occasion s'en fût offerte. Mais je crois, sincèrement, que ce n'est plus cela. Du moins que c'est dépassé – surpassé. La curiosité m'a repris : l'avidité scientifique. La colère la soutient, c'est possible. Et d'autres sentiments mêlés. Mais ce qui désormais me remue et m'entraîne, c'est déjà le vertige des explorateurs. [...] Suis-je simplement en train de m'illusionner, pourrai-je seulement débarquer, ne serai-je pas au premier pas rejeté à la mer ? [...] C'est pourtant suffisant pour avoir réveillé une passion que je croyais morte : la passion de connaître. Je ne la laisserai pas s'éteindre, dit-il avec une surexcitation soudaine, s'évanouir une fois de plus, m'abandonner à mon ennui ! Je ne le supporterai pas. Ah, il s'agit bien de sauver mon pouce, même mon pied ! C'est ma *vie* que je sauve, comprends-tu ? » (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 166).

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ Jean-Bertrand Pontalis, « Perdre de vue », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 279.

⁵ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 124. Cette image de présence/absence du corps est fortement exploitée dans l'œuvre de Blaise Cendrars, mutilé de sa main droite dans la violence du champ de bataille pendant la Grande Guerre. On mesure, notamment dans des ouvrages comme *La main coupée* (1946), la puissance identitaire du corps, soudainement privé d'un des ses éléments fondamentaux, dans ce cas concret, la main d'un écrivain. D'ailleurs c'est par la réappropriation que Cendrars fait de sa main gauche qu'il expérimente une « seconde naissance », sa naissance « d'homme gauche », provoquant un bouleversement dans sa relation au corps, mais aussi à son activité d'écrivain (Claude Leroy, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 5, décembre 2015, consulté le 03 novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/rief/1013>).

à peu. Et l'eau emportait tout. Il régnait une odeur de charogne absolument abominable.¹

Le rêve tourne ainsi au cauchemar, marqué par une violence qui s'empare de la nature, de l'organisme. L'ambiance de destruction qui s'installe dans le rêve, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif (« tumultueuse », « des centaines », « s'entassaient », « s'écroulaient »), semble imparable par la dimension démesurée des conséquences provoquées. La mort est à cet égard, non seulement omniprésente, mais elle se postule comme la seule issue possible de la « bataille » (« odeur de charogne »). Au réveil, l'identification se confirme : « le léviathan obscur et vague qui couvrait le lit » se découvre être la jambe engourdie d'Egmont, qui présente sur le pied un œdème visible.

Malgré ces premières incursions oniriques et convaincu que l'exploration effective de son corps passe par l'attention et par une concentration volontaire de sa part, Egmont se résout à essayer des techniques qui lui permettent de se replier sur son être physique, de sonder les sensations pour engager un dialogue avec l'organisme. Sortir de l'inconscient suppose octroyer à ces contacts un statut en dehors de l'irrationnel et, donc, envisager la possibilité encore inexplorée d'une auto-connaissance qu'on pourrait éventuellement théoriser, même d'un point de vue scientifique :

- Bien sûr, dit Egmont, que c'est... une sorte de songe. Mais il ajouta en traînant : « Pour le moment. »
- [...] Qu'est-ce que tu espères ? demanda-t-elle.
- Parvenir à sortir du songe. À voir les choses elles-mêmes. Bon sang, dit-il tout à coup, pourquoi ne le pourrait-on pas ?²

La démarche que Vercors entreprend dans son roman s'inscrit dans les nouvelles pratiques de relaxation qui se développent depuis la fin du XIX^e siècle où, pour la première fois « le fait d'« éprouver le corps » devient un objet de travail, voire d'acte aussi spécifique que pensé : un quasi-programme, un investissement répété, systématisé »³. La fiction convoque d'ailleurs des pratiques expérimentales réelles du début de siècle dont se sert Egmont pour justifier sa démarche : la célèbre autoscopie interne du docteur Eugène Osty, reliant la connaissance de soi à l'observation sensorielle, est citée à plusieurs reprises⁴ ; mais le texte participe aussi de cette psychologisation du corps par la proposi-

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 164.

³ Georges Vigarello, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 232.

⁴ « Connaître, dit-il, c'est, en définitive, avoir dans sa pensée la représentation sensorielle des choses ou leur transformation conceptuelle dans le symbolisme du langage intérieur » (Eugène Osty, *La connais-*

tion d'initiatives fictives comme celle d'un certain Greterey, qui aurait mis en place une théorie de la gymnastique respiratoire axée sur des exercices de l'attention. Olga admet d'ailleurs avoir essayé certains exercices sans vraiment avoir eu beaucoup de succès (« je n'ai jamais pu oublier ma carcasse »¹) :

– [...] Et toute l'attention, la conscience qui lentement s'amenuisent, se rétrécissent comme un diaphragme, se ramassent en ce seul endroit du contact, sur la main, sur le poignet devenus énormes, illimités... qui en font une sorte de vaste prairie, d'immense plaine, mollement agitée par le vent... [...] Je n'arrivais jamais à aller plus loin, murmurait-elle. À oublier aussi la prairie... [...] Comme s'il y avait eu un pas inquiétant à franchir...²

Dans celle qui constituera la première description d'une telle activité d'introspection, Vercors marque par l'écriture le ton des différentes explorations que fera Egmont par la suite. Le discours littéraire se développe systématiquement sur une dynamique de ralentissement de l'activité consciente (« lentement », « s'amenuisent », « se rétrécissent ») pour se concentrer progressivement sur les différentes parties du corps visées. Par cette focalisation (« vaste prairie », « immense plaine »), l'auteur réactualise d'emblée l'idée de limite, qui ne se trouve plus entre l'homme et les autres espèces mais en lui-même, entre sa conscience et sa vie organique ; le franchissement de cette frontière s'annonce également lourd de conséquence (« un pas inquiétant à franchir... »). Ce passage se trouve être la condition nécessaire et indispensable pour assurer chaque repli sur soi-même entrepris par Egmont, le texte présente d'ailleurs un grand florilège lexical pour mettre en mots la frontière qui tantôt permet de faire expérience du contact (« plongée », « passage », « pas à franchir »), et tantôt empêche de le partager au réveil (« rideau de fer », « douane »). Chaque « plongée », qu'elle aille très loin ou pas, a une allure d'exception, des conditions particulières sont nécessaires pour que cette transcendance ait lieu. Le texte participe ainsi à cette mise en situation capitale, insufflant par les séquences descriptives une sorte de mysticisme à ce rituel de traversée : une chambre à lumière faible, silencieuse, les draps du lit frôlant à peine le corps d'Egmont, une respiration soutenue, calme, lente...³ L'état de demi-conscience en lien direct avec le rêve et

sance supra-normale. Étude expérimentale, Paris, Alean, 1923 ; cité dans « Review of *La Connaissance supra-normale, Étude expérimentale* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 31, 1924, p. 11).

¹ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 140.

³ « Plongée d'abord dans le néant, la chambre naquit de nouveau sous la lumière douce, chaude et très douce, une chambre partagée d'ombres et de lueurs, d'une nuit morcelée en nappes silencieuses, bien à l'abri entre les quatre murs refermés sur eux-mêmes. Sans bruit, Olga fit glisser ses sandales et, sans bruit, vint s'allonger près d'Egmont. Elle lui prit la main. Ils restèrent ainsi quelque temps, respirant lentement du même souffle. Egmont ne bougeait pas, il fixait le plafond comme pour y découvrir quelque signe, quelque inspiration » (*Ibid.*, p. 198).

cette mise en scène physique et ambiante, fondamentale pour atteindre l'introspection complète, font irrémédiablement penser aux pratiques d'écriture automatique du groupe surréaliste et aux conseils qu'André Breton rédige dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) sur les « secrets de l'art magique surréaliste »¹.

L'apaisement physique nécessaire à chaque essai contraste avec l'immensité du monde cellulaire, qui bénéficie de gros plans de focalisation. Cependant, ces contacts ne sont rapportés qu'« au réveil », après la transition de l'état de demi-conscience à l'état de conscience, une transition qui se paie soit par l'oubli, soit par la confusion et le trouble, traduisant ainsi l'incapacité d'Egmont à communiquer son vécu par le langage. Le lecteur est limité au rapport confus du personnage et reste sur sa faim dans une narration qui ne lui donne pas plus d'information sur ces expériences ; la fiction, loin de lui proposer une description libératrice, le condamne à la même incertitude qui taraude Egmont. Le tout se passe au niveau sensoriel difficile à mettre en mots, non seulement parce que le langage humain s'avère insuffisant pour décrire une réalité qui se construit sur d'autres codes, mais aussi parce que cet univers intracorporel semble résister au dévoilement. Intégrer pleinement ce monde ou être un simple visiteur incapable d'en rendre compte, la communication efficace de la réalité intracorporelle s'annonce déjà ardue².

– Je ne peux pas, n'est-ce pas, me mettre à converser aimablement avec un globule rouge, une cellule nerveuse. Même si j'arrive à... à descendre, à plonger jusqu'à leur niveau. Ça a l'air sot ce que je dis, mais je sens ça très fort : j'y suis descendu, à leur niveau. J'ai eu des contacts avec eux, des relations... Peut-être même, sur le moment, que j'ai vu et compris des choses. Mais *ici*, au réveil, que veux-tu qu'il en reste ? Forcément ça se transforme en images compréhensibles dans *notre* langue... Il faut que je traduise...³

Par son discours Egmont évoque la plénitude de l'état de rêve qui se place, comme la vie organique, à un autre « niveau » et qui rend possible ce qui n'est pas concevable au réveil (« sot »). L'« ici » exige un passage au monde rationnel, un appauvrissement de l'expérience (« que veux-tu qu'il en reste ? »), dans les mots d'André Breton : une rupture du charme et le retour à « l'angoissante question de la possibilité »⁴. Egmont mobilise

¹ « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres » (André Breton, « Premier manifeste du Surréalisme, 1924 », *op. cit.*, p. 44).

² « – C'est à peine racontable, murmura-t-il comme pour lui-même. Tout m'a filé des doigts. Est-ce idiot, hein ? Comme si, pour pouvoir remonter, j'étais obligé de... de tout abandonner, de jeter mes bagages par-dessus la nacelle comme on lâche du lest, en ballon... » (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 205).

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ André Breton, « Premier manifeste du Surréalisme, 1924 », *op. cit.*, p. 26.

dans son discours « une représentation intérieure, une projection, un déploiement “figuré” de gestes et de temps », très difficile à désigner, signale George Vigarello dans *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps*, parce qu'elle est en même temps mentale et sensible et qu'elle est faite « non de “mots” ou d'expressions explicites, mais d'impressions et d'actes “figurés” »¹. La transposition de la vie organique étant difficile, le texte ne rend jamais compte des rapports effectifs du personnage avec ses atomes, ses tissus ou ses cellules ; le poète utilise des images et du discours métaphorique, la seule option qui semble être en mesure ne serait-ce que d'effleurer ces « réalités indicibles »², ces « choses extraordinaires »³ :

Tu arrives, disons, dans le Gobi. Tu y trouves... une chose que tu n'as jamais vue, ni animale, ni végétale, ni minérale. Pas de nom. La première chose que tu te dis, c'est : « Ça ressemble » à un arbre, un rocher, une tortue, quelque chose qui existe, forcément. [...] Comment veux-tu que je me représente des choses aussi étrangères à ma structure mentale que... que la vie intime d'une cellule, du plasma sanguin, est-ce que je sais... leurs mœurs, leurs préoccupations... ça viendra peut-être plus tard, mais je suis bien obligé de transposer, en attendant. Tu ne crois pas ?⁴

L'intérieur de l'organisme est d'avance un lieu de négation de sens, un « désert » d'exception composé de réalités insolites qu'il faut pourtant arriver à saisir et à nommer pour les communiquer. La transposition mentale et langagière de ces « choses étrangères » implique une trahison de l'expérience vécue, la métaphore agissant dans ce sens comme le seul agent de liaison possible entre ce qui est éprouvé et ce qui peut être conçu par l'être humain. Ainsi, le corps d'Egmont devient un milieu naturel complètement inondé par l'eau « tranquille, étalée sur les champs, glauque, très limoneuse », où il identifie une armée, une troupe « restée campée sur les collines, inerte, engourdie »⁵. Cette tranquillité semble pourtant fragile, même inquiétante, la troupe à l'attente d'un signe qui lui permette de déclencher la bataille. Les contacts se produisent en dehors de toute perception intellectuelle, le visiteur convoque ses sens, fait expérience corporelle et sensible du milieu, seule source possible de sa métaphore. Le lecteur se retrouve ainsi à l'intérieur d'un organisme qui prend la forme des rivages marins et qu'il découvre aussi par ces indications purement sensorielles. Il voit des palétuviers, des goémons, des branches, des racines qui se développent ; il entend un murmure qu'il croit être celui de la palpitation sanguine ; une odeur douce et en même temps alliagée vient l'enivrer...

¹ Georges Vigarello, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 207-208.

² Vercors, *Colères, op. cit.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵ *Ibid.*, p. 198-199.

La descente se fait dans une humidité tropicale produite par la présence de « mers chaudes »¹, dont les effets physiques accentuent la confusion d'Egmont.

Par la description de ces incursions, Vercors donne aussi un nouveau visage à l'imaginaire aquatique qui traverse l'ensemble de son œuvre. Rappelons que déjà dans son premier album *21 recettes pratiques de mort violente*², il proposait un « suicide par immersion prolongée totale » [fig. 1] ; espace marin qui s'emparera du pessimisme dans *La danse des vivants* par des dessins comme « Le radeau de l'éternelle espérance » [fig. 23], pour prendre une autre signification avec son très symbolique texte de résistance *Le silence de la mer*. L'eau restera très présente dans l'arrière-plan des paysages bretons des nouvelles comme *Les armes de la nuit* ou de son premier roman *La puissance du jour*. Vercors reviendra d'ailleurs sur cette association corps-milieu aquatique dans celle qui sera sa dernière production, *Le commandant du Prométhée* (1991), particulièrement intéressante pour notre réflexion par l'emploi qu'il y fait du discours métaphorique dans son approche du corps humain et, spécialement, par la nouvelle approche qu'il articule autour des difficultés de communication relevées auparavant dans *Colères*.

De l'impossibilité de diriger son propre bateau

Dans *Le commandant du Prométhée*³ Vercors quitte en effet l'homme biologique comme objet scientifique et, récupérant la thématique maritime, il propose une fiction bâtie sur une métaphore majeure, qui guidera cette « traversée narrative » : l'identification du corps humain à un bateau et, par là, l'assimilation du capitaine à son embarcation. Le traitement allégorique de la question réactualise l'obsession vercorienne autour de la compréhension totale de l'homme et confirme définitivement ce moyen stylistique comme le seul susceptible de pouvoir rendre compte de la relation d'exception existante entre le moi et l'être matériel. La métaphore n'est plus envisagée comme le résultat de l'impuissance de l'individu à rendre compte des contacts avec son organisme mais, devenant la colonne vertébrale de la dernière nouvelle de l'auteur⁴, elle s'érige en tant que moyen de communication incontournable par la richesse et la plurali-

¹ *Ibid.*, p. 163.

² Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente. Précédées d'un petit manuel du parfait suicidé à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas* [1926], Paris, Tchou, 1977, n. p.

³ Nouvelle interrompue soudainement par la mort de Vercors, survenue le 9 juin 1991 quand il ne lui restait qu'à achever les finitions, le travail sera terminé quelques mois plus tard par sa femme Rita Barisse.

⁴ Signalons que Vercors clôt sa production par un retour à la nouvelle, forme littéraire majeure des débuts de sa carrière d'écrivain, qui revient sous sa plume dans ses dernières années de vie.

té des significations qu'elle véhicule. Le discours métaphorique continue de même à se nourrir de perceptions sensorielles, la fiction affirme ainsi une continuité autour de l'expérience du corps, qui ne peut se faire que par les codes qui lui sont propres : les sens.

La nouvelle s'ouvre sur une scène aux bureaux maritimes, où le capitaine Alcide Le Gouadec vient de se faire confier le commandement d'un navire qu'on dit « à la pointe de l'évolution »¹ : le Prométhée. La personnification du bateau dans cet incontournable personnage inscrit le récit dans une riche tradition littéraire à caractère mythologique qui, au XX^e siècle, puise dans des sources intimement liées à la réalité sociale, politique et économique contemporaine. Parmi les textes travaillés par Raymond Trousson dans son étude *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (première parution en 1964), retenons les exploitations littéraires qui évoquent les progrès matériels, techniques et scientifiques du siècle. Trousson y reconnaît deux groupes d'ouvrages. D'un côté ceux qui prônent une confiance sans faille en ces progrès, image de « la pensée humaine dominatrice de la matière et maîtresse de son destin »². Nous y trouvons les productions de Maurice Thorez (*Fils du peuple*, 1937), Georges Valois (*Prométhée vainqueur ou Explication de la guerre*, 1940), René Barjavel (*Le diable l'emporte*, 1948) ou René Lyr (*Mythologie*, 1957). De l'autre côté, les fictions qui mettent en scène un Prométhée qui « a libéré l'atome » et pour qui « rien ne semble irréalisable dans le domaine des sciences et des techniques »³. Cette toute puissance du progrès engendre de grandes préoccupations au début de cette deuxième moitié de siècle, les textes sont d'ailleurs envahis par une grande méfiance, magistralement exposée dans l'essai d'Albert Camus *Prométhée aux enfers* (1946)⁴. Persuadé que le divorce de la machine et de l'art met en danger l'intégrité de l'homme, Camus lance un avertissement sur les conséquences catastrophiques de cette scission, qui réduit la liberté de l'homme au profit de la domination technique :

Prométhée, lui, est ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que des techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tient

¹ Vercors, *Le commandant du Prométhée*, op. cit. p. 33.

² Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964, Genève, Droz, 2001, p. 569.

³ *Ibid.*, p. 570.

⁴ Albert Camus, « Prométhée aux enfers » [1940], dans *L'été* [1946], Paris, Gallimard, 1954. L'avertissement de Camus devient dans les œuvres d'autres écrivains contemporains une véritable angoisse existentielle qui trouve en Prométhée son plus grand exposant : *L'avènement du Prométhée* de Joseph Folliet (1950) ou *Feux en cercle* de Claire-Anne Magnès (1963) ne sont que deux exemples de cette figure prométhéenne installée dans le pessimisme et l'absurde angoissé.

l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art.¹

Dans le sillage et la continuité du *Prométhée aux enfers* d'Albert Camus, Vercors rédige quarante-cinq ans après son *Commandant du Prométhée*, réalisation dans la fiction de la séparation effective entre le « feu » et la « liberté » que Camus demandait d'éviter. Les conséquences désastreuses pour l'homme se laissent sentir par les souffrances qui guettent Le Gouadec qui, à la différence de Prométhée, est incapable d'anticiper ou de deviner les supplices qui lui sont réservés, malgré les nombreux signaux qui se présentent à lui dès le début de son aventure.

Ainsi, au moment d'accepter son nouveau poste, Le Gouadec ne peut éviter de voir dans le regard des armateurs la même compassion qu'il a perçue chez le médecin qui a diagnostiqué son gendre d'une maladie incurable. Vercors récupère aussi la figure du malade condamné de *Colères*, incarnée par Cloots, cette fois-ci pour annoncer les souffrances qui, effectivement, viendront accabler Le Gouadec pendant la traversée (« S'il savait ce qui l'attend... »²). La notion de maladie tisse donc le premier lien d'identification : le regard des armateurs condamne le capitaine, mais aussi son bateau. Cette analogie est encore assurée une deuxième fois dans les toutes premières lignes de la nouvelle par la description extérieure du Prométhée, extrêmement subjective et suggestive même si elle est présentée à la troisième personne. La carcasse métallique du navire, en apparence impeccable, tout comme un homme d'un bon aspect physique, peut cependant être atteinte de nombreux dysfonctionnements, peut-être invisibles mais tout de même existants :

Rien dans ce bâtiment ne semblait malveillant. La finesse de l'étrave, l'élégance de la coque, la douceur soyeuse de ses flancs récemment repeints d'un blanc d'albâtre, cette grâce virile, enfin, où se mêlait la puissance de l'athlète au charme de l'adolescence, tout lui plaisait. Mais il savait que cette apparence bienveillante pouvait être trompeuse.³

La méfiance à l'égard d'une possible tromperie de l'apparence met aussi en évidence le divorce existant entre l'extérieur et l'intérieur du bateau-corps, entre ce qu'on voit et ce qui le constitue véritablement. Ce désaccord qui, en attendant un développement ultérieur, reste à un stade de pure probabilité, n'est que l'une des formes que prendra dans la fiction la grande métaphore vercorienne : le schisme entre l'homme raisonnable et l'homme biologique.

¹ *Ibid.*, p. 80.

² Vercors, *Le commandant du Prométhée*, *op. cit.* p. 27.

³ *Ibid.*

Les premiers signaux de dysfonctionnement se déploient d'un point de vue narratif sur un déficit évident de communication, qui évolue et se transforme par l'envergure des conséquences qu'il provoque au fur et à mesure que la traversée se prolonge. Après avoir été mystérieusement dissuadé de faire une première visite du bateau pour rencontrer les officiers et les membres de l'équipage (« “Demain, demain”, comme si on avait craint qu'il découvrit trop tôt quelque vice caché »¹), le capitaine constate le jour du départ que son navire a appareillé sans aucun ordre de sa part. Le Prométhée s'érige dès le début en espace de subversion de l'ordre établi, des codes habituels de la navigation : le rôle du commandant n'est pas officiellement mis en question, mais il est substantiellement modifié. Le Gouadec ne peut cacher son mécontentement et sa méfiance envers les « systèmes électromagnétiques »² de dernière génération, chargés désormais de certaines décisions qui lui seraient revenues traditionnellement dans un navire quelconque (« mauvaise surprise », « irritation », « mauvaise humeur », « sévèrement »).

Cependant, une fois sur le bateau, le commandant semble voir compensée sa perte évidente de pouvoir de décision par les conditions matérielles de l'appareil. Il s'émerveille de la « dimension exceptionnelle » de la dunette, éblouissement confirmé par les caractéristiques de la cabine, qui retient toute l'attention de la description : vaste, lumineuse (« deux larges hublots ») et meublée avec grand luxe (« plusieurs placards d'acajou », « bibliothèque vitrée riche en volumes », « un bureau Empire », « un grand lit »³). L'énorme commodité de son lieu de travail lance le commandant dans des rêveries de grandeur autour des potentialités de la machine, qui « allait être aussi confortable à conduire qu'une Rolls-Royce »⁴. Cependant, le piège se profile entretemps dans un deuxième plan, la surprise de Le Gouadec se multiplie à la vue du poste de commandement, dont la complexité des dispositifs technologiques et leur puissance de contrôle insoupçonnable ne manquent pas de l'intimider :

Le poste de commandement éblouit Le Gouadec par la richesse de ses instructions. [...] La table des cartes, éclairée à demeure était entourée, de face et sur les côtés, par une sorte de jeu d'orgue visiblement électronique : trois sortes de clavier superposés, de face, à droite et à gauche, chapeautés par un guichet de tirasses en

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 30.

ligne. Selon les touches pianotées, celles-ci envoyaient dans tous les quartiers du navire, outre la totalité des ordres, les plus fines indications.¹

Vieux loup de mer, Le Gouadec est prêt à s'adapter aux exigences des nouvelles formes de navigation dont le Prométhée est le précurseur, mais il se heurte constamment au bouleversement de principes qui lui semblent essentiels. Il demande, par exemple, les instructions des armateurs au sujet de la traversée, qu'il ne trouve nulle part dans la cabine (la destination, le parcours et ses arrêts respectifs, les objectifs du voyage). Le subrécargue se déclarant non informé, Le Gouadec essaie alors de communiquer avec le poste de terre par un « téléphone (sans fil) »², le premier grand échec de communication de la nouvelle se fait ainsi effectif :

Après plusieurs appels aboutissant aux « abonnés absents » [...], c'était un enregistrement qui lui annonçait inlassablement que le départ du Prométhée, au jour et à l'heure établis, était fixé pour le soir même. Suivait, répétée *ad nauseam*, la rengaine : « Les ordinateurs vous donneront en temps utile toutes les informations ».³

L'emploi du sophisme (*argumentum ad nauseam*) met en évidence la logique fallacieuse qui soutient le fonctionnement anodin de ce navire, indépendant de toute volonté humaine : loin de procurer au commandant une explication rigoureuse, on se sert de la répétition d'une affirmation ressassée sans relâche (« rengaine ») dans le but de convaincre et d'apaiser l'impatience de Le Gouadec. L'impossible communication avec l'extérieur aurait pu constituer un terrain d'indépendance totale et d'épanouissement professionnel et personnel pour Le Gouadec qui, livré à lui-même et sans aucun ordre des armateurs, aurait pu décider des instructions à donner à l'équipage et des objectifs de la navigation. Cependant, cette illusion de liberté est doublement condamnée. En premier lieu par l'isolement vis-à-vis de l'extérieur du bateau qui exige une subordination absolue du capitaine, non pas à des ordres humains, mais à des ordres d'origine technologique. Le Gouadec est amputé de tout pouvoir de décision, ce dont il ne semble pas encore mesurer les conséquences : il n'a pas en effet un plan de voyage, mais surtout il se retrouve entre les mains d'un système informatique qu'il faut qu'il suive les yeux fermés, qui décide pour lui à tout moment et avec lequel tout échange est d'avance chimérique. Vercors se sert de cette situation d'exception pour préciser sa notion de liberté, théorisée dans *La sédition humaine* : « Mais libre, n'est-ce pas, merveilleusement libre ! Comme moi, n'est-ce pas ? Nous sommes tous des cinéastes sans scénar-

¹ *Ibid.*, p. 29-30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*

rio ». Le Gouadec paraît pourtant s'accommoder au départ à cette soumission avec une certaine négligence, comme une fatalité confortable contre laquelle il est inutile de lutter. L'homme, peut-il remettre sa volonté dans d'autres mains que les siennes ? : « «Mais, bon», bougonna-t-il, «faudra s'y faire. À n'être ici qu'un rouage comme un autre. On n'arrête pas le progrès...»¹. Le subrécargue de l'équipage essaie aussi de convaincre le capitaine des bénéfices de ce système technologique et de la prétendue liberté qu'il aurait aux commandements du Prométhée. Le Gouadec ne met pourtant pas longtemps à relever le vice de sa mission : sa « noble fonction »², celle de guider « de main de maître »³ son navire, n'est qu'apparence. Comment diriger une expédition dont on ne connaît ni les raisons ni les objectifs ?⁴ L'impression de non-sens envahit le capitaine qui s'installe dans le désespoir, faute de pouvoir donner un sens à ses décisions. Très présente dans la première partie du récit, cette atmosphère pessimiste est cependant progressivement négligée dans l'intrigue et passe pour être une simple toile de fond à l'avantage du déploiement de la métaphore vercorienne autour de l'homme-bateau.

Par ailleurs, la constatation de l'isolement du capitaine à l'intérieur du navire lui fait prendre conscience des véritables conditions de cette particulière traversée : il n'est pas seulement contrôlé par les ordres des ordinateurs, mais il est incapable de communiquer avec son équipage et d'avoir accès à la machinerie qui fait avancer le Prométhée. D'ailleurs, il apprendra vite que ce manque de communication n'est pas circonstanciel ou temporaire, mais qu'il s'agit d'un phénomène strictement structurel : ces liens n'ont pas été prévus dans la conception du navire. L'organisation spatiale de la narration dans la première partie de la nouvelle rend compte de cette séparation inéluctable entre deux espaces condamnés à l'ignorance mutuelle⁵, qui se superposent et qui font partie d'un tout sans pourtant être reliés. La narration s'installe ainsi dans une dynamique de verticalité axée sur l'échec constant des rapports. D'une part, le pont supérieur (la raison), où Le Gouadec se promène à son aise de bâbord à tribord, de la poupe à la proue et où il salue en toute normalité « lieutenant, steward, radio et timonier »⁶. C'est l'espace consa-

¹ *Ibid.*, p. 31-32.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ « Cette campagne est sans motif, faute de destination, donc de nécessité : ce que d'évidence manque le plus à notre navigation c'est justement son importance. Elle n'en a aucune, et bourlinguer comme nous faisons à l'aventure ne peut pas justifier ce surcroît de prudence que je paie trop cher pour si peu » (*Ibid.*, p. 47).

⁵ « Entre le dessus et le dessous du navire il n'existe aucune communication. [...] Il règne ici comme une sorte de séparation de l'Église et de l'État. La République n'en est pas moins restée une et indivisible. Tout comme ce navire » (*Ibid.*, p. 32-33).

⁶ *Ibid.*, p. 32.

cré idéalement à la guidance du navire, à la prise de décisions ; un espace complètement exploré et explorable par les différents détails donnés dans le discours littéraire. Il s'agit aussi de l'espace depuis lequel s'organise le point de vue de la narration, aussi limité que celui du capitaine en ce qui concerne « le dessous » du Prométhée : aucune porte, escalier échelle, écoutille ou simple trappe qui permette un accès aux ponts inférieurs, séparés par une coque qui est vissée « comme un cercueil sous un couvercle »¹. La vie intérieure du bateau reste aussi méconnue pour *Le Gouadec* que l'organisme ne l'était pour Egmont dans *Colères*, l'absence de liaison directe entre le « corps » et la « raison » du Prométhée complique le déroulement de l'expédition et intensifie l'air pessimiste qui se laisse sentir dans la nouvelle.

5.3. La sensation comme communication

Malgré la constatation de la déconnexion évidente entre le « dessous » et le « dessus » du bateau dans *Le commandant du Prométhée* ou de l'impossibilité de transmettre de manière satisfaisante la « vie cellulaire » dans *Colères*, la fiction vercorienne arrive à proposer et à déployer une certaine forme de communication dans les deux textes. Ces formes communicatives se développent en lien direct avec la sensation, qui rend compte du contact avec l'organisme. Egmont, conscient de l'existence de cette « douane » qui empêche un récit limpide et net de ses plongées, refuse pourtant de les traiter de songes, statut qui les placerait en dehors de toute réalité (« tu as senti quand même qu'il y avait là quelque chose de... de vrai, de réel, de... charnel, n'est-ce pas, une véritable plongée dans les profondeurs de la chair... »²). Décidé à ramener des « preuves » qui puissent confirmer d'un point de vue expérimental son activité, il réussit à faire pousser « une lentille bleuâtre » au niveau du tibia, « comme témoin »³ de son action. Cette première victoire visible ne fait que multiplier l'envie du poète d'aller plus loin, révolté qu'il est par « ce divorce foncier, total, inexplicable, des gens avec leur organisme »⁴ ; il désire se réapproprier son corps dont la pensée reste constitutionnellement une fabrication collective. Le reste du roman se développe autour des différentes

¹ *Ibid.*

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

interventions d'Egmont sur son organisme, convaincu de sa capacité d'action et de contrôle sur « les mœurs, les rites, les joies, les peines des habitants »¹ de son corps.

Ces exercices fictionnels d'auto-exploration répondent curieusement aux pratiques qui naissent depuis la fin du XIX^e siècle, axées sur la découverte d'un moi qui n'est plus seulement psychologique, mais aussi purement sensible :

Le sensible ainsi transposé, mentalisé, devient projet d'initiative, « méthode » d'intervention. C'est sur un corps « psychologisé » qu'un monde sensible et souterrain en vient à être ainsi mobilisé. Autant d'initiatives conduisant aux pratiques tout actuelles, ces certitudes de se découvrir soi-même par la « conscience profonde du corps », de « libérer l'esprit en s'attaquant directement au corps » [...]. Ce « dedans » deviendrait exploré comme l'âme l'était autrefois : lieu central, ou du moins incontournable de l'identité.²

Georges Vigarello dévoile la découverte en cette fin du XIX^e siècle du corps comme « un nouveau territoire d'entreprise et d'action de soi »³, la littérature montrant à cet égard un grand échantillon de ces approches originales. L'historien passe en revue certaines de ces exploitations initiatrices dont celles qui mettent en scène l'influence de l'environnement et le milieu sur l'organisme (*En rade* de Joris-Karl Huysmans, 1887 ou *L'angélique* d'Émile Zola, 1888) ; celles qui questionnent par l'univers sensible des réalités comme la ville ou la modernité (*Au bonheur des dames* d'Émile Zola, 1883 ; *Les villes tentaculaires* d'Émile Verhaeren, 1895) ; ou celles qui proposent une nouvelle manière de concevoir la sensation, qui envahit le domaine psychique de l'individu (en début du siècle Marcel Proust en est le plus grand exemple, fondamentalement avec *Du côté de chez Swann*, 1919, et *Du côté de Guermantes*, 1921).

La prise en compte du système « psycho-physiologique » comme un tout qui fonctionne automatiquement provoque un déplacement dans le discours littéraire : « un dialogue intime totalement nouveau s'instaure : le moi confronté à l'intelligence physique dont lui-même serait constitué »⁴. Les productions littéraires du XX^e siècle se développent ainsi sous l'égide de ces œuvres majeures comme *À la recherche du temps perdu*, où le corps est incarnation de nos « moi » antérieurs, il est mémoire et savoir se laissant sentir par des gestes et des postures ; ou, encore, *La métamorphose* de Franz Kafka (1915), où le système organique se présente comme « un être de manque, un lieu

¹ *Ibid.*, p. 166.

² Georges Vigarello, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

de faille, une existence subissant quelque inexorable distance avec elle-même »¹. Le discours littéraire se revendique comme un champ d'expérimentation incontournable pour reproduire, retranscrire, inventer ces échanges possibles, incomplets ou, en l'occurrence, impossibles.

Quand le corps emporte la bataille

La troisième partie de *Colères*, « La dernière solitude », est bâtie sur l'aboutissement du projet d'Egmont, mené jusqu'à ses dernières conséquences. Elle se déploie dans le terrain de l'interstice, dans le terrain de l'entre-deux, accueillant des mouvements antinomiques qui finiront par converger lors du dénouement de la fiction. Ainsi, Egmont continue à perfectionner ses explorations remportant de plus en plus de résultats ; étant parvenu à éliminer la gangrène sur le pouce de son pied, il réussit de nouveaux objectifs tout à fait surprenants pour quelqu'un qui ne quitte pratiquement plus son lit :

Ses chairs s'affermisssaient, comme après un entraînement intensif. Il augmentait de poids sans grossir. Au contraire, sa légère tendance à prendre du ventre avait d'abord disparu. Puis tout le corps, de semaine en semaine, retrouva la fraîcheur, l'élégance et la virilité d'un sportif accompli.²

Les exploits physiques réalisés déclenchent chez Egmont une soif incontrôlable de résultats, qui le poussent sans cesse vers le renfermement sur soi. Le discours littéraire rend compte de cette évolution progressive des ambitions d'Egmont par la disparition des métaphores que le poète se forçait à construire pour raconter ses passages. Impuisant et incapable de se rappeler quoi que ce soit, il refuse désormais d'en parler, tout langage étant devenu pour lui insuffisant³. Le personnage s'installe ainsi dans le presque silence, supportant de moins en moins le contact humain, décidé à anéantir sa vie « extérieure » et même son désir de connaissance :

C'est même le piège majeur ! Le piège de la connaissance, avec tout le train qui s'ensuit. Fini ! Prétendait-il. Je ne veux plus rien « connaître », je veux exactement le contraire : oublier toute conscience, vivre ma vie organique, m'épanouir en végétal !⁴

¹ *Ibid.*, p. 205.

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 272.

³ « J'allais une fois de plus te parler de jungle et de reptiles, de gorges, de torrents... Quelle ineptie, soupirait-il. Je me fais l'effet d'un peintre académique, d'un pompier, d'un Rochegrosse qui voudrait représenter l'Énergie nucléaire par une farandole de femmes nues... » (*Ibid.*, p. 250).

⁴ *Ibid.*, p. 231.

Cet écart du monde implique un changement radical dans la représentation du personnage, qui est désormais l'objet d'un processus graduel de déshumanisation. La décision, dans un premier temps volontaire, de quitter « son balcon » pour « s'inquiéter de ce qui se passe chez lui, entre ses quatre murs »¹ finit avec Egmont pris au piège de ses propres pratiques : nous voyons le poète devenir une véritable marionnette à la merci de son corps. Son but de mêler pensée et chair se paie par un état de « somnambulisme », de « catalepsie », par un « comportement d'automate » ; Egmont n'est plus maître de ses plongées et de ses émergences, s'absentant régulièrement sans le vouloir. Il se sent même menacé au fur et à mesure qu'il fait des incursions plus longues et profondes, jusqu'à se convaincre de la possibilité qu'un jour il ne pourra plus « remonter »². Le danger que suppose pour lui cette vie à la frontière entre le somatique et le psychique ne manque pas d'éveiller les préoccupations de ses plus proches, spécialement d'Olga. C'est d'ailleurs celle-ci la première à alerter sur le devenir du poète, installé de toute évidence dans un terrain de non-retour :

En deux mots, il vit normalement, ou presque. Toutes les apparences d'un homme – sauf justement ce qui fait un homme : l'insoumission.³

Point de réflexion autour de la notion de rébellion, que l'écrivain admet désormais comme inhérente à la condition humaine et, donc, intégrée comme valable aux yeux de ses personnages.

Ce phénomène graduel, sous forme de « déshumanisation » dans *Colères*, est repris dans *Le commandant du Prométhée* en 1991. Cependant, dans cette nouvelle, c'est la maladie qui marque le temps des dysfonctionnements au fur et à mesure qu'elle se développe. D'abord imperceptible, elle se manifeste progressivement et nous découvrons en effet qu'il y aurait eu, depuis le début de la traversée, une certaine forme de communication passée inaperçue pour le commandant entre les cales du Prométhée et le poste de commandement :

Ou plutôt la perception lucide de sensations qui jusqu'alors n'avaient pas été conscientes : des élancements d'abord si peu semblables qu'à peine y avait-il pris garde : vagues piqûres trop légères pour pouvoir le distraire de l'attention qu'il devait aux imprévus de la mer.⁴

¹ *Ibid.*, p. 243-244.

² « C'est cette surveillance-là que je sens, de plus en plus pressante, pesante, et anonyme... Un de ces jours, on me mettra la main au collet » (*Ibid.*, p. 280).

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ Vercors, *Le commandant du Prométhée*, *op. cit.*, p. 45.

Ces contacts sont de nature unidirectionnelle, aucune forme d'échange n'est mise en place : l'information ne circule que dans un sens, de la machine au capitaine, et elle est transmise au moyen des sensations et des signaux de type physique, produits par des « cellules de surveillance ». Le récit se bâtit désormais sur deux mouvements parallèles. Le premier est celui de l'action-réaction : chaque geste du commandant susceptible de mettre en danger le bateau est suivi d'une réponse du navire sous forme de décharge électrique qui, à son tour, provoque une réplique de Le Gouadec. Les premières décharges sont accueillies par le commandant avec grand étonnement et admiration (« Tout avait été prévu dans sa construction, même une distraction du capitaine ! C'était superbe »¹). Plus tard, l'émerveillement se changera en colère : impossible de dévier le navire vers des routes un peu plus dangereuses ne serait-ce que par défi ou par souci d'observation. Le commandant refuse de se plier aux indications des cellules :

Alors, entre lui et les cellules-signaux, s'engagea une sorte de compétition, Le Gouadec s'efforçant, à la moindre apparence d'embûche, de devancer ces maudites décharges. Mais les circuits électroniques sont excessivement rapides, aussi le capitaine échouait-il plus d'une fois. Et secoué de horions, il maudissait les auteurs de ce système trop ingénieux, s'indignait de leur arrogance à se servir d'un homme, sensible de surcroît, comme d'une machine.²

L'esprit de rébellion de l'homme, qui se refuse à se soumettre, déclenche le deuxième mouvement axé sur une gradation ascendante de l'intensité des décharges et donc, du danger, de l'incompréhension, de la tension. La sensation de douleur, de plus en plus violente, se trouve ainsi au centre du récit (« assailli d'alertes voltaïques », « alertes douloureuses », « décharges aberrantes », « souffrances odieuses »). Associées dès le début à des dangers extérieurs, ces alertes finissent par se multiplier et s'aggraver sans raison apparente, « alors que le ciel était bleu, le temps beau, la mer d'huile, les côtes et leurs dangers loin derrière l'horizon »³. L'extérieur du bateau n'étant clairement pas à l'origine de ces avertissements démesurés, qu'on aurait pu voir, percevoir, voire éviter, l'introspection s'impose pour essayer de trouver les raisons de tels sévices. Le texte traduit à l'occasion, par l'enchaînement des questions, l'impatience et la frustration provoquées par l'incompréhension :

Que pouvaient donc vouloir lui signaler les cellules de surveillance ? Si ce n'était pas un danger au-dehors, que pourrait-ce être d'autre qu'un danger au-dedans, au sein de cette coque inaccessible ? Mais dans ce cas, à quoi servait de l'avertir

¹ *Ibid.*, p. 46.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 49.

puisque, tout commandant qu'il fût, mais prisonnier de sa dunette, il n'y avait aucun moyen d'y aller voir ?¹

Trente-cinq ans après *Colères*, Vercors revient par la métaphore du Prométhée sur l'irréductibilité de l'être humain à soi-même : conscient par les signaux des problèmes qui peuvent l'accabler, il est pourtant incapable d'interpréter ces informations, d'en discerner la cause et donc, d'y porter remède par lui-même. C'est dans ce sens que la communication entre le corps et l'esprit continue d'être inaccomplie, l'homme ne sachant pas s'en servir si ce n'est que pour détecter un dysfonctionnement, dysfonctionnement qui se laisse de même sentir dans le discours littéraire par le changement de registre de langue : « Le Gouadec rageait contre cette “connerie” de pont et d'entrepont si strictement isolés l'un de l'autre »².

L'homme, un navire en perdition ?

Les deux protagonistes se retrouvent à la merci de leurs organismes, sur lesquels ils n'ont définitivement aucun pouvoir d'action. Egmont se montrant incapable de revenir à son état de conscience, Olga décide de faire appel à un neurologue, le docteur Burgeaud, dans le but de trouver des réponses concrètes et de possibles solutions à cette situation insoutenable. D'un point de vue purement physique, le corps d'Egmont présente une santé irréprochable : son encéphale est en état vigile, il réagit aux stimuli lumineux ou sonores, aucune coupure ne s'est produite avec le thalamus, en définitive, pas de lésion organique qui puisse révéler les causes d'un état pareil. Dans ce cas-là, se demande Olga, ne vaut-il pas mieux le laisser continuer son exploration ?

– N'y a-t-il pas des choses qu'on ne peut connaître qu'en participant ? Toute la science d'un puceau polytechnicien ne lui apprendra pas la volupté. Egmont connaît des choses dont nous n'aurons jamais idée.

– Ni lui non plus, dit Burgeaud.

– Comment, lui non plus ?

– Celui qui les découvre n'est plus Egmont. Quand il redevient Egmont il les perd. Si Lazare mort a connu Dieu, Lazare ressuscité ne s'en rappelait rien. Egmont se réveillera toujours les mains vides. Ou pleines d'illusions, ce qui est pire. Cette folle tentative ne peut servir à personne, pas même à lui.³

L'analogie de l'expérience d'Egmont à celle de Lazare évoque irrémédiablement la littérature lazaréenne de Jean Cayrol, qui dit clairement le caractère intransmissible des souvenirs des camps nazis :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 304-305.

La fable du retour se substitue au récit de déportation. La restitution de l'existence se fait par cette *formule de substitution*. [...] Le témoignage est affaire d'allusion et de voile. Ainsi Lazare se protège-t-il de sa « tunique brûlante » et de l'intransmissible.¹

Cependant, dans *Colères*, ce recours à la « formule de substitution » n'est pas opératoire car Egmont est incapable de se souvenir exactement de ses expériences et, donc, de proposer un récit alternatif. De plus, le discours métaphorique qu'il construit autour de ses sensations (« illusion ») n'est pas accepté par ses interlocuteurs parce qu'il est dépourvu de toute valeur scientifique et objective.

Que la fin du roman convoque l'intervention d'un représentant des sciences censé résoudre la déviation évidente des introspections d'Egmont montre finalement les limites de cette obsession d'auto-connaissance², qui frôle même l'absurdité par l'impuissance du protagoniste, non seulement à communiquer son vécu, mais à le comprendre, à le saisir. L'échec prométhéen de son activité (« folle tentative ») est en effet d'autant plus important que lui-même n'arrive pas à tirer des conclusions, même intransmissibles, sur son activité d'introspection. La nécessaire médiation du médecin confirme l'existence inéluctable du « divorce foncier »³ de l'homme avec son organisme (« reprendre », « mains vides », « illusions »), cependant, le pessimisme semble avoir disparu ou du moins s'être atténué en faveur de la constatation que la destruction d'une telle frontière ne peut se faire qu'au prix de la perte de soi.

Le docteur Burgeaud réactualise par son discours un autre grand principe de la condition humaine théorisée par Vercors, à savoir, la solidarité entre les hommes : « On aimerait mieux voir la victoire, bien sûr, mais le principal n'est pas tellement d'y assister, c'est de participer à son avènement »⁴. Cette phrase, sous forme sentencieuse, assure l'abandon définitif de la « colère » : le travail collectif est le seul envisageable pour faire évoluer la connaissance, pour assurer la rébellion.

¹ Catherine Coquio, « La littérature selon Lazare. Jean Cayrol, d'un art de l'après à venir », *Europe*, n° 926-927, 2006, (« Écrire l'extrême : la littérature et l'art face aux crimes de masse »), p. 16-32.

² Egmont partage d'ailleurs au début du roman son malaise et avoue ne pas comprendre pourquoi ce seraient des personnes étrangères à notre corps, à savoir les médecins, qui devraient nous dire ce qui se passe à l'intérieur de notre organisme : « C'est même pour ça que nous existons, pensait-il, notre existence, à nous médecins, c'est la preuve de ça : ce divorce foncier, total, inexplicable, des gens avec leur organisme... Nous devrions en être obsédés : pourquoi faut-il un médecin pour informer les gens de ce qui se passe dans leur propre carcasse au lieu du contraire ? Pourquoi ne le savent-ils pas ? Qu'est-ce que ça veut dire ? » (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 172).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 325.

Toute science, même de la chasse, est répétition, vérification, et surtout communication au reste de la tribu. Egmont ne fait rien progresser, ce n'est encore qu'une illusion, puisqu'elle est incommunicable. De surcroît, illusion dangereuse : les fauves, c'est la cohésion des chasseurs qui les tient en respect, c'est parce que l'humanité avance derrière une ligne blindée sur laquelle ils se brisent les griffes : la raison humaine. Chasser seul à poitrine découverte n'est pas de l'héroïsme, pas même de l'audace, c'est de l'extravagance, elle ne fait que gêner la battue. L'exemple serait désastreux, si d'autres venaient à le suivre.¹

Le texte pose ainsi par le biais du neurologue le véritable sujet à traiter : la non-communication du savoir suppose inévitablement l'invalidation de l'activité de connaître, qui perd son sens parce qu'elle ne se réinvestit pas dans la grande entreprise de l'espèce humaine. L'évocation des pratiques tribales de chasse renforce d'ailleurs la portée universelle de l'idée vercorienne de solidarité de l'homme rebelle : toute connaissance, intellectuelle ou simple savoir vivre, ne trouve sa validité que si elle peut être mise au profit commun dans l'espace et dans le temps. D'ailleurs, ce sera par l'emploi de la technique de l'électrochoc², encore une réussite de la science, du savoir partagé et appliqué, que le neurologue réussit à sortir Egmont de son état d'inconscience.

Malgré ces réflexions finales, l'entreprise d'auto-exploration de l'organisme humain que Vercors développe dans *Colères* se termine par un échec, ou du moins par la constatation qu'une réduction à soi-même consciente, objective, complètement dirigée et orientée est impossible. Le roman se conclut d'ailleurs avec son protagoniste livré à l'incompréhension et à la frustration, conséquence d'avoir goûté à l'immensité du monde biologique et d'avoir pris conscience ensuite de l'impossibilité d'en rendre compte ou de pouvoir agir sur lui³. Les propos de l'écrivain au sujet de *Colères* presque trente ans après sa publication confirment un certain sentiment de déception non guéri :

La fonction cérébrale n'est pas noble mais vile ; elle n'est que l'esclave humilié de la dictature du corps, corps « en lequel la Nature, volonté aveugle, en nous s'incarne et agit » (Schopenhauer). Esclave douloureux chargé seulement d'avertir

¹ *Ibid.*, p. 305-306.

² Remarquons que la technique par électrochoc est relativement récente dans ces années 50. Inventée dans les années 30 par les psychiatres italiens Ugo Cerletti et Lucio Bini, elle se développera en France à partir des premières années de la Seconde Guerre mondiale (Laurent Wetzel, « Histoire et actualité de l'électrochoc », *CRPA Cercle de Réflexion et de Proposition d'Actions sur la psychiatrie*, 2013).

³ « Ah bon sang, si ! s'écria-t-il. Mais il ne s'agit pas de regretter ou non. Pas le choix. Je ne sais pas si tu peux comprendre. Comment ce que j'ai connu ne me hanterait-il pas ? Cette participation, cette liberté, cette puissance énorme ? Mais vaines, tu comprends, une puissance tournant en rond, impuissante, sur elle-même ; et cette liberté trop vaste et pire qu'une prison ; et le tunnel renfermé derrière moi – sur ce moi tout à fait dissout, évanoui, aveugle ; et jouissant d'une richesse inouïe, mais elle aussi dissipée, anonyme... Et c'est cela qui est ignoble, s'écria-t-il avec colère, que toute cette richesse, il faille s'y perdre pour en jouir, ou bien cesser d'en jouir pour la comprendre » (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 348).

l'organisme, de quelque désordre interne par des souffrances plus ou moins aiguës, ou d'un danger externe par des terreurs traumatisantes.¹

Colères se clôt en effet sur une certaine amertume, difficile à classer sous l'égide du pessimisme par la foi que le récit professe non seulement dans la recherche scientifique, mais spécialement dans le progrès et la transmission de la connaissance. Ce roman est pour le reste un texte véritablement à part dans l'ensemble de l'œuvre vercorienne, il ouvre la nouvelle perspective au sein de la pensée de l'écrivain : la prise en compte de l'homme comme être biologique. Bien que novateur, le sujet ne trouvera pas d'autres cadres fictionnels d'exploitation, du moins pas sous la même forme. Les productions qui suivent ce troisième roman reviennent au travail sur l'homme rebelle (la trilogie *Sur ce rivage*, écrite entre 1957 et 1960 ou *Le radeau de la méduse*, de 1969) ou s'intéressent, par exemple, à l'homme social contemporain et à la société capitaliste oppressante (*Quota et les Pléthoriens*, 1966, ou *Comme un frère*, de 1973).

Le commandant du Prométhée reprend en 1991 quelques motifs du dénouement du texte de 1956, dont l'intervention extérieure d'un membre du corps médical pour essayer de « guérir » le malade et, aussi, un certain sentiment d'ambiguïté face à l'impossibilité de parvenir à une connaissance « organique » de soi. Vercors récupère la notion de maladie du début de sa nouvelle et donne un cadre nettement humain aux « tortures si répétées et progressivement si déchirantes »² subies par Le Gouadec. Capitaine et bateau se confondent définitivement dans leur rôle de « malades » : le premier perd conscience alors que l'électronique du bateau enchaîne erreur après erreur. L'équipage du pont supérieur décide de conduire le bateau à port pour examiner les véritables problèmes du navire, la mise en place du dispositif d'exploration du « corps » du Prométhée est identifiée à un rigoureux examen médical :

Après s'être muni d'un mégaphone puissant, l'ingénieur monta sur le pont, introduisit le pavillon dans une des manches à air qui ventilent l'intérieur, et appela à plusieurs reprises [...] Il monta des bruits confus, une sorte de tumulte assourdi, trop indistinct pour être interprété.³

L'intrusion extérieure s'avère désormais inévitable et confirme définitivement l'incapacité de l'homme à agir sur son organisme : on décide d'« ouvrir le ventre » du Prométhée, « si l'on n'intervient pas, ce peut être mortel pour le navire »⁴. L'opération chirurgicale s'organise avec grand soin : pour éviter les cicatrices sur la coque du bateau

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 129-130.

² Vercors, *Le commandant du Prométhée*, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 52.

l'ouverture se fait dans la carène, sous la ligne de flottaison. Les métallurgistes se chargent d'effectuer l'intervention au chalumeau, le corps du Prométhée ne manque pas de donner signe de mauvaise santé : « il suinta du sang à demi coagulé »¹. À l'ouverture du ventre les « médecins » prennent conscience de la gravité du problème : une mutinerie à l'intérieur, les officiers sont submergés². L'intervention de la troupe de police s'apparente à l'extirpation d'un cancer et rappelle les images de bataille et d'affrontement qu'Egmont évoquait à la suite de ses auto-explorations :

La répression, sanglante bien qu'elle s'efforçât de séparer les éléments sains des mutinés à désarmer, dura près de cinq heures. On évacua ensuite les morts, tandis que les blessés étaient soignés sur place. Puis, lorsque le calme parut enfin solidement rétabli, les métallos ressoudèrent la plaque d'acier découpée. Et la coque se retrouva bouclée sur elle-même.³

Les dégâts ayant été importants, l'annonce de l'énorme perte de sang et l'idée qu'il aurait dû y avoir une intervention plus précoce laissent présager une récupération lente, sinon impossible. D'ailleurs l'illusion d'une probable guérison s'estompe après quelques jours de voyage : en plein milieu de l'océan Indien, des décharges surprennent encore le commandant. La fin du récit s'inscrit à nouveau dans un mouvement d'ascension de la douleur et de la tension qui aura comme chute, non pas la maladie, mais le naufrage du « bâtiment en perdition »⁴. L'agonie du Prométhée se fait dans la précipitation des symptômes (« les décharges s'étaient accrues, et avec une incroyable accélération se multiplièrent encore »⁵) et la violence des dégâts (« sous la pression du feu, des portes s'effondrèrent, et des flammes s'engouffrèrent dans ses coursives avec la vitesse de l'éclair »⁶) qui ravagent navire et capitaine dans des douleurs atroces jusqu'au moment où l'ensemble finit par couler.

La fin de cette dernière production vercorienne se fait de même sur un capitaine « ahuri, qui mourut sans avoir rien compris à son aventure », entraîné par une maladie dont il n'était même pas conscient⁷. Point de réflexion autour de l'étrangeté à soi-même de l'homme, qui semble acceptée, mais dont la simple constatation laisse le lecteur face

¹ *Ibid.*, p. 55.

² Ayant une signification différente, cette image évoque l'un des dessins de *La danse des vivants*, « Mutinerie à bord », qui dénonçait, dans le cadre de la production brullerienne pessimiste, la petitesse déconcertante de l'être humain face au cosmos et l'absurdité des actions humaines.

³ Vercors, *Le commandant du Prométhée*, *op. cit.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

⁷ Après l'opération, les membres de l'équipage du pont supérieur décident de ne pas communiquer au capitaine l'intervention qui a eu lieu dans le bateau. À son réveil, Le Gouadec ne se doute de rien, restant toujours aussi étranger à son corps qu'il l'était avant.

à un certain sentiment de vertige, sinon de résignation. Cependant, parler d'un retour au pessimisme à la fin de la vie de l'écrivain ne semble pas ici pertinent, ce serait déconstruire la trajectoire d'une pensée axée sur l'action des hommes rebelles. Plutôt évoquer une certaine amertume ou frustration chez un auteur qui a prétendu à une définition totale de l'homme et qui se rend compte qu'il y a des espaces de l'humain qui appartiennent encore à l'ignoré, sur lesquels il n'a aucun pouvoir d'action. C'est aussi la constatation que l'appréhension de l'être organique n'est pas impossible, mais qu'elle se déploie dans le travail de recherche collective et le partage du savoir. Dans ce sens, la fiction ne transgresse pas les limites constatées par l'écrivain, qui aurait pu se servir de celle-ci pour représenter et faire possibles les contacts entre raison et organisme, mais qui laisse le lecteur dans la même incertitude que ses personnages.

Chapitre VI

Le récit de soi vercorien

La trajectoire éthique et esthétique de l'homme-écrivain que fut Vercors s'accomplit en lien direct avec son parcours de vie, dont nous avons rendu compte tout au long de notre étude, souvent comme simple toile de fond. Cependant, à ce stade de notre réflexion, les analyses menées nous permettent d'affirmer sans aucun doute que les événements qui marquent la vie de Vercors (rencontres, amitiés, lectures, conflits sociaux, débats politiques, guerres, etc.) rythment et conditionnent inévitablement ses prises de conscience successives. Les interrogations qui questionnent et enrichissent son projet, ou encore les diverses perspectives, y compris littéraires, depuis lesquelles il approche sa vision sur l'espèce humaine sont de même influencées par ses multiples expériences. La relation ontologique entre la pensée de l'homme vercorienne et le vécu personnel de l'écrivain, très sensible et attaché à la réalité sociale et politique contemporaine, s'impose en effet comme une évidence très fertile en ce qu'elle est révélatrice de certaines modulations et articulations des textes étudiés¹, voire révélatrice des caractéristiques que Vercors attribue à la condition humaine de l'individu².

Tout au long de notre analyse nous nous sommes servis de nombreuses informations à caractère biographique, notamment issues des ouvrages *La bataille du silence* (1967), la trilogie *Cent ans d'histoire de France* (1981-1984) ou encore l'entretien avec Gilles Plazy *À dire vrai* (1991). Ces textes, qui appartiennent dans leur totalité à la pro-

¹ Par exemple, les nouvelles de guerre de l'écrivain sont inévitablement conditionnées par son engagement dans la résistance intellectuelle. Ce parti pris de Vercors influence non seulement le contenu de ces ouvrages, mais aussi leur configuration et structure : bien que l'auteur ait toujours montré un goût pour le récit bref, il ne faut pas oublier que les conditions clandestines d'écriture, d'édition et de distribution dans le cadre des Éditions de Minuit imposent des exigences formelles aux écrivains qui veulent faire parvenir leurs textes à la société française.

² Rappelons le principe éthique de solidarité, capital dans la théorisation de la rébellion vercorienne. Il est en effet fortement lié dans ses origines à l'esprit combatif et fraternel de la résistance française, qui sera dépassé pour atteindre une dimension plus fondamentale et philosophique.

duction de maturité de l'auteur¹, ne font qu'assurer et confirmer cette liaison fondatrice, dessinée en filigrane depuis les premiers albums de Jean Bruller. Ils constituent un retour en arrière articulé sur le « moi » de Vercors, très souvent confondu avec son « moi public », loin des confessions intimes. Il y dresse en effet une sorte de bilan de vie à des caractéristiques spécifiques par les diverses formes employées, mais aussi par le traitement et la sélection minutieuse des expériences remémorées ou, au contraire, passées sous silence. Dans ce bilan de vie nous découvrons un souci parallèle de chroniqueur et de (auto)biographe, qui atteste le passage de la recherche impossible du moi (présente dans des albums comme *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, de 1927, ou *Un homme coupé en tranches*, de 1929), au moi assumé, même dans la pluralité et l'insaisissable, conséquence d'une longue réflexion et d'un engagement intellectuel et social sans faille, fondamentaux pour l'affirmation de soi de l'écrivain.

Néanmoins, la constatation de la relation entre pensée, vie et œuvre de Vercors ne prétend nullement proposer une clé de lecture biographique du corpus littéraire analysé, elle n'incite pas à chercher le vécu de l'auteur par ses textes, malgré les ressemblances que nous pourrions trouver. Il s'agit plutôt de déceler quels sont les enjeux pour la pensée de l'homme qui découlent de ce retour sur soi de l'auteur, en quoi cette action est révélatrice ou non de l'appréhension que l'homme a de sa propre existence. De la même façon, il existe dans ces textes la mise en scène de l'individu (en l'occurrence Vercors) dans le temps, dans un espace et dans des contextes sociaux spécifiques ; il sera question d'étudier comment le texte littéraire aborde ce « savoir être » concret de l'individu dans un regard rétrospectif et si une telle vision d'ensemble révèle des caractéristiques de la pensée de l'homme construite jusqu'à présent.

6.1. Regarder en arrière : expérience vécue, expérience écrite

Le récit de soi dans l'œuvre vercorienne

L'utilisation de l'expression « bilan de vie » pour nommer l'ensemble d'ouvrages à caractère autobiographique qui se multiplient dans la dernière étape de

¹ Nous regroupons sous la notion « productions de maturité » les ouvrages qui ont été publiés entre la fin des années 60 et les années 80. Rappelons que Jean Bruller-Vercors décède le 10 de juin 1991.

production de Vercors, fondamentalement entre la fin des années 60 et les années 80, vise essentiellement à souligner la concentration temporelle de ce genre de publications.

Souvent l'écrivain vieillissant est dérangé par l'autobiographie. Porté à en sourire, je me croyais à l'abri du virus. D'autant que ma mauvaise mémoire et ma paresse à tenir un journal me facilitaient la résistance : tout mon passé s'est effacé au fil des jours et il n'en flotte que des épaves. Quant à tenter de renflouer le vaisseau, il gisait trop profond pour y songer.¹

Vercors accorde à cette pratique de retour sur soi un statut d'épilogue de vie, mais il ne l'envisage pas comme un acte délibéré, l'auteur étant « dérangé » malgré lui par le « virus ». Il identifie cet exercice presque à une pulsion négative par l'opposition qu'il suscite (« résistance »), loin d'un désir volontaire. De plus, l'acte de mettre par écrit ses souvenirs s'avère particulièrement laborieux, le réinvestissement de l'imaginaire marin aide à illustrer la difficulté d'une telle tâche (« renflouer », « profond »). Cependant, construisant son discours sur un retour en arrière global, la maturité de l'âge devient une garantie de lucidité dans l'analyse, malgré le danger de possibles oublis ou confusions, évoqués à plusieurs reprises dans ces textes : « il faut s'attendre à des lacunes, à des erreurs, à bien de confusions chronologiques. Si c'est le cas, qu'on me pardonne : j'aurai fait de mon mieux »². L'entreprise du récit de soi vercorien se développera, par ailleurs, au-delà d'une simple volonté de « faire le point » et présente des implications non seulement personnelles, mais aussi philosophiques, historiques et sociales.

Compte tenu de ceci, ces productions trouvent donc leur raison d'être à la fin de la carrière, du parcours personnel et professionnel de Vercors, elles ne constituent pas le cœur de son travail littéraire, comme ce fut le cas pour certains de ses contemporains, parmi lesquels Michel Leiris ou Simone de Beauvoir. Cette place marginale (entendons cet adjectif comme « marge », qui se produit au début ou à la fin d'une trajectoire) des discours sur soi semble cohérente dans une œuvre qui, dans ses années d'apogée, est exclusivement au service de la pensée éthique sur l'homme. L'auteur y figure comme un rebelle parmi d'autres, un personnage de fiction qui ne détient aucune prééminence particulière, raison pour laquelle, nous le verrons, les traces autobiographiques dans ses récits de fiction sont subtilement dissimulées, voire complètement retournées. Au contraire, Michel Leiris et Simone de Beauvoir font de l'autobiographie un véritable projet de vie. Le premier se livre à une écriture qui oscille entre l'ethnographie et le récit de soi et qui s'étend sur plus de quarante ans, de *L'âge d'homme* (1939) à *Le ruban au cou*

¹ Vercors, *Les occasions perdues. L'après Briand 1932-1942*, Paris, Plon, 1982, p. 7.

² Vercors, *La bataille du silence* [1967] éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002, p. 809.

d'*Olympia* (1981)¹. Simone de Beauvoir, pour sa part, représente selon les mots de Jean-Louis Jeannelle « un cas unique », ayant mené un véritable « programme d'écriture de soi » par l'exploitation de nombreuses formes à la première personne². Vercors partage avec Simone de Beauvoir, bien qu'à une plus modeste échelle, la pluralité et la variété de structures formelles employées pour se raconter : le récit de voyage (*Divagations d'un Français en Chine*, 1956), les textes hybrides entre mémoires et autobiographie (*La bataille du silence*, 1967, et la trilogie *Cent ans d'histoire de France*, 1981-1984), l'entretien personnel (*À dire vrai*, 1991), ainsi que le journal intime (après la mort de l'écrivain, deux journaux sont découverts datant de 1930 et 1942) font partie de cet ensemble d'ouvrages.

Vercors se sait de plus héritier d'une tradition autobiographique importante, il n'hésite pas à jouer la carte de l'intertextualité en citant de grands mémorialistes qui l'ont précédé comme Louis de Rouvroy, le duc de Saint-Simon, ou encore François-René de Chateaubriand, dont l'« ombre est trop écrasante pour qu'on s'expose à s'y mesurer »³. L'écrivain fait preuve de modestie (« je n'osais pas me croire si intéressant », « qu'aurais-je à raconter qui en valût la peine ? »), cherchant ainsi la connivence du lecteur, qui ne devrait dans aucun cas prendre cet acte d'écriture comme un essai prétentieux de mise en avant de sa personne (« quoi qu'il en soit, voici le lecteur prévenu »⁴). Tout en déclarant insignifiante sa tâche d'autobiographe, par l'acte de se raconter, Vercors participe du « renversement axiologique [du XX^e siècle] où les valeurs de l'individualisme contemporain l'emportent sur une éthique de la grandeur désormais révolue »⁵. Le récit de soi contemporain⁶ finit par briser définitivement à travers ses multiples manifestations l'opposition que dénonce Goethe entre les « mémoires d'en

¹ Martine Hovanessian, « Michel Leiris : écrire les formes de l'asservissement », *Tumultes*, n° 36, juillet 2011, p. 35-36. Il publiera entre ces deux ouvrages *La règle du jeu. I Biffures*, 1948 ; *II Fourbis*, 1955 ; *III Fibrilles*, 1966 ; *IV Frêle bruit*, 1976 chez Gallimard.

² Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, p. 171-172. Du récit autobiographique (*Mémoires d'une fille rangée*, 1958), aux mémoires (*La force de l'âge*, 1960 ; *La force des choses*, 1963), le témoignage (*Djamila Boupacha*, 1962), l'autoportrait (*Tout compte fait*, 1972), le récit d'une expérience intime (*Une mort très douce*, 1964), l'interview filmée, le témoignage testamentaire (*La cérémonie des adieux*, 1981) ou encore le journal intime (*Journal de guerre*, publié à titre posthume).

³ Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 807.

⁴ *Ibid.*, p. 808.

⁵ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 234.

⁶ Pour ne nommer que quelques grands noms : Albert Cohen (*Le livre de ma mère*, 1954 ; *O vous, frères humains*, 1972), Marguerite Duras (*L'amant*, 1984 ; *La douleur*, 1993), Julien Gracq (*Les eaux étroites*, 1976 ; *La forme d'une ville*, 1985), Jean Guéhenno (*Journal d'un homme de quarante ans*, 1934 ; *Changer la vie, mon enfance et ma jeunesse*, 1961), Violette Leduc (*La Bâtarde*, 1964 ; *La folie en tête*, 1970), Jean-Paul Sartre (*Les mots*, 1964) etc. Pour une bibliographie détaillée voir Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France* [1971], Paris, A. Colin, 2004, p. 93-110.

haut » et les « mémoires d'en bas »¹, l'individu se régissant par des normes identitaires autres, « à la fois acteur et témoin, porteur d'une histoire qui donne sens au passé »².

L'écriture de soi assumée comme projet personnel, il est question d'analyser par quelques exemples significatifs comment Vercors mène à bien cette entreprise de se raconter et en quoi celle-ci permet par ses caractéristiques de compléter et de participer à la construction de la pensée de l'homme, installée maintenant plus que jamais entre la vision collective de ce que Vercors appelle « les animaux dénaturés » et la vision individuelle des membres de l'espèce, dont celle du propre auteur.

De l'autobiographie aux mémoires

Jusqu'à présent nous avons utilisé des tournures telles « récit autobiographique à ton mémorialiste », « ouvrages à caractère autobiographique » ou encore « textes hybrides entre mémoires et autobiographie » pour définir *La bataille du silence* (1967) ou la trilogie *Cent ans d'histoire de France* des années 80. Ces détours montrent bien la difficulté à établir la nature de ces textes vercoriens, qui se situent entre le genre des mémoires, défini comme le « récit d'une vie dans sa condition historique : un individu y témoigne de son parcours d'homme emporté dans le cours des événements »³ et l'autobiographie, caractérisée par Philippe Lejeune comme un « 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 »⁴. Cette hybridité s'est consolidée dans le panorama littéraire français, signale Jean-Louis Jeannelle, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand un nombre considérable d'écrivains ont eu recours aux mémoires « moins dans l'intention d'atteindre à [une] vision monumentale de soi qu'afin de faire retour sur eux-mêmes »⁵. Le genre a fait ainsi preuve d'une grande plasticité, s'ouvrant à l'expression de l'intime par les publications de Blaise Cendrars (*L'homme foudroyé*, 1945 ; *Les nouveaux mémoires intérieurs*, 1965), Claude Roy (*Moi je*, 1969 ; *Nous*, 1972 ; *Somme toute*, 1976), Louise Weiss (*Mémoires d'une Européenne*, 1968-1980) ou l'œuvre monumentale de Simone de Beauvoir. À partir de cette ouverture, s'est enclenché un processus de changement où « l'exigence de singularité, d'authenticité ou d'autonomie [a fixé] pour idéal à l'individu contemporain de se

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximes et réflexions*, 1833 ; cité par Marie-Claire Hooek-Demarle, « Avant-Propos : Temps et champs autobiographiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 4.

² Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

⁵ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 170.

soustraire au social et de se tenir *de l'intérieur* ». C'est dans ce contexte d'intériorisation que l'autobiographie finit par s'imposer face aux mémoires dans les années 1970, légitimée, rappelle Jean-Louis Jeannelle, par des écrivains qui transgressent les attendus et les formes du genre (Roland Barthes, Georges Perec, Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet) et par ceux qui le renouvèlent (Violette Leduc, Marguerite Duras, Hervé Guibert ou Patrick Modiano)¹.

L'œuvre vercorienne reste cependant à l'écart de l'intériorisation intégrale du discours de soi, ainsi que de son renouvellement et transgression d'un point de vue formel ou structurel, ce qui nous empêche de classer les récits qui nous concernent comme autobiographies. Restés ouverts au monde de l'intime mais fortement liés au rôle de l'écrivain dans la cité, nous devrions plutôt parler de mémoires, sur le modèle qui se développe dans l'après-guerre. Ils témoignent, comme signale Michel Murat au sujet de Simone de Beauvoir, d'un individu dans l'histoire. Ils ont une valeur collective en tant qu'ils proposent le regard réfléchi et engagé d'un intellectuel sur une période de temps significative pour la société dont il fait partie². Ils sont l'exemple parfait d'articulation d'une vision inévitablement personnelle, mais qui atteste en même temps d'une vie dans sa dimension publique³.

C'est d'ailleurs dans cette perspective que Vercors publie en 1967 son premier véritable récit de soi : *La bataille du silence*. Il répond à une commande lui demandant de rendre compte en tant que fondateur, directeur, imprimeur et auteur, de l'un des exploits les plus importants de la résistance intellectuelle française pendant la guerre : les Éditions de Minuit. Le texte ne fait donc pas partie des productions issues de la « démangeaison autobiographique » à laquelle fait référence Vercors quelques années plus tard dans la préface des *Occasions perdues* ; il a une valeur personnelle et sociale plus transcendante. Cependant, et parce qu'il mesure l'importance de la tâche, Vercors montre son hésitation à raconter son vécu :

Moi, pendant toute cette période, j'ai couché chaque soir dans mon lit, retrouvé chaque semaine, après le « travail » à Paris, ma famille dans la campagne que j'habitais. Il ne m'est rien « arrivé », je n'ai rien de cet ordre à faire valoir.⁴

Outre son manque d'expérience dans la pratique de ce genre littéraire, l'écrivain n'hésite pas à partager ses doutes, ses insécurités. Il semble craindre l'illégitimité de son

¹ *Ibid.*, p. 234-237.

² Michel Murat, « La vie écrite. Sartre, Beauvoir, Genet, Leduc », dans *Le romanesque des lettres*, Paris, Éditions Corti, 2018, p. 289.

³ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 808.

témoignage, qui respecte certes la réalité, mais qui aurait pu être celui des intellectuels qui ont disparu pendant la guerre et qui auraient pu parler (Benjamin Crémieux, Max Jacob, Jean Prévost ou Robert Desnos), de ceux qui ont subi la prison (Jean Paulhan, Jean Cassou) ou de ceux qui ont eu à se cacher, à fuir (Paul Éluard). Le pronom « moi » qui introduit l'extrait marque une distanciation volontaire vis-à-vis de ces noms, Vercors minimise par la suite son rôle pendant le conflit construisant son discours sur une comparaison d'opposition. Les guillemets qui accompagnent l'expression « il ne m'est rien "arrivé" » soulignent indirectement les nombreux problèmes et vicissitudes endurées par ses compatriotes et cherchent à atténuer la portée des événements diffusés dans son témoignage. Nous décelons même une certaine culpabilité à dire l'univers familial qui l'attendait après ses visites à Paris, d'autant plus qu'il installe ce « privilège » retrouvé dans le temps long et répétitif du conflit (« chaque soir », « chaque semaine »). Remarquons comment ce sentiment de non légitimité apparaît dans le récit à cause de sa nature autobiographique, l'auteur convoque un vécu réel à portée historique dont il a été aussi acteur ; de ce fait, ce ressenti est absent de son témoignage de fiction *Le songe*¹.

Écrire sur l'engagement, s'engager

La bataille du silence s'érige comme un récit doublement engagé. Comme produit culturel, il naît de la volonté de Vercors de participer à la conservation de la mémoire collective de la guerre par le partage de son expérience à la tête des Éditions de Minuit ; comme récit de soi, il rend compte des détails de cette entreprise de résistance. Pourtant, son titre ne laisse pas présager à première vue un texte de type mémorialiste, les lecteurs de l'œuvre vercorienne seront cependant interpellés par le nom « silence », irrémédiablement associé à sa première nouvelle de guerre. Sa présence souligne le caractère exceptionnel et anodin de la lutte annoncée et, malgré l'absence de concrétion, circonscrit au préalable le récit mémorialiste qui s'ensuit : il ne proposera pas une vue globalisante et totale de la vie de l'auteur, mais se concentrera au contraire sur un champ chronologique partiel, déterminé vraisemblablement par un rapport de forces.

Le choix des événements à raconter est dévoilé dans les premières lignes du récit, où le titre trouve tout son sens : temps (« après la défaite de 1940 »), contexte social (« les nazis occupèrent la France »), un dilemme à résoudre dans l'urgence (« les écri-

¹ Écrit en novembre 1943, il a reçu de nombreuses critiques à cause précisément de l'inexistence d'un rapport autobiographique entre le témoin et le témoignage dans un texte qui décrivait aussi bien, et malgré Vercors, les conditions de vie dans les camps nazis. L'auteur s'étant inspiré des propos d'un rescapé, il a cependant pris ses précautions intégrant la fiction dans un autre monde possible, celui du rêve.

vains se trouvèrent aussitôt réduits, soit à collaborer, soit à se taire »), et la résolution de s'emparer du silence pour lutter dans la clandestinité (« c'est pour leur permettre de s'exprimer quand même à l'insu de l'ennemi, que furent fondées les Éditions de Minuit »)¹. Vercors assume dès le début la nature partielle et personnelle du regard proposé, il ne prétend aucunement rivaliser avec les faits historiques avérés, d'ailleurs, il prend de la distance vis-à-vis de ceux-ci, engageant son travail d'écriture en faveur d'une histoire des hommes, faite et racontée par ses acteurs.

Mais si la vision fragmentaire de Fabrice à Waterloo, de Bézoukhov à Austerlitz, ne fut pas sans donner à l'histoire des combats une dimension nouvelle et indispensable, plus étroite sans doute, mais aussi plus « humaine » que les fresques épiques d'un Michelet, peut-être en trouvera-t-on une sorte d'équivalence dans ce simple récit d'un fantassin des lettres, confondu dans le flot d'une armée de fantômes.²

S'il ne s'oppose pas frontalement aux « fresques épiques » des récits historiques, il met en évidence avec ironie ce qu'il relève comme un défaut : l'inexistence de la voix des hommes concernés (« indispensable »), les seuls à pouvoir donner un vrai sens à la masse d'événements survenus. Vercors se place ainsi foncièrement dans le genre mémorialiste qui, tout en respectant la réalité référentielle, sacrifie la vision générale des faits en faveur du témoignage individuel (« plus [étroit] sans doute »). Il n'hésite pas à légitimer les bienfaits de sa démarche en citant deux des grands ouvrages du XIX^e siècle comme *La chartreuse de Parme* et *Guerre et paix*, tout en reconnaissant, dans un ton de modestie très récurrent, ses limitations en tant qu'écrivain (« simple récit », « fantassin des lettres »).

Par ailleurs, la présentation des événements choisis se fait en fonction d'une causalité linéaire de l'avant sur l'après, reproduisant un modèle assez classique de l'acte autobiographique-mémorialiste. Vercors est loin de l'autobiographie alphabétique et fragmentaire de Barthes qui, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1975, abandonne le schéma narratif pour créer par des fragments une forme de totalité, malgré tout absente³. Installé donc dans un modèle chronologique et cherchant à recréer la réalité moins qu'à produire un calque qui serait tout de même illusoire, Vercors divise son ouvrage en trois grandes parties. Une première qui, sous le titre « prélude d'une métamorphose », résume très globalement son parcours vital jusqu'au jour de la défaite face à l'Allemagne nazie. Remarquons l'inexistence d'une allusion quelconque à son enfance,

¹ *Ibid.*, p. 807.

² *Ibid.*, p. 809.

³ Claude Coste, « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité », *Recherches & Tra-vaux*, n° 75, 2009, p. 35.

le retour en arrière ne va pas plus loin que son adolescence en pleine Première Guerre mondiale (« j'étais un tout jeune garçon »¹) ; le lecteur voit ainsi surgir *ex nihilo* un jeune qui déclare sa haine envers les « boches » tout en se surprenant de l'irrationnel de son sentiment.

Le récit évolue dans un mouvement de concrétisation progressive : la toile de fond d'un pacifisme qui se défait en faveur de la montée du nazisme abrite les premiers pas comme dessinateur du jeune Jean Bruller et sa prise de conscience politique et sociale. Cette première partie confirme, par sa construction et son organisation, la démarche vercorienne qui sera celle de son style mémorialiste : rendre compte d'un contexte historique général par des expériences concrètes. Le récit se concentre progressivement sur des détails, des gestes révélateurs qui construisent une sorte de grande histoire par des anecdotes, pourtant lourdes en signification. Vercors alterne des scènes spécifiques, de plus en plus courantes, avec des résumés à caractère général, ce qui permet d'abolir la distance temporelle entre la narration et l'événement révolu et de construire une narration plus vivace². Le lecteur voit plus que jamais l'homme au cœur de cette masse d'événements historiques, qui se déploient dans le concret. Par exemple, de longues pages sont dédiées au voyage de Vercors en 1938 à Prague pour une réunion du PEN club alors qu'il congédie et résume en quelques lignes la mise en place effective de la politique nazie³. Le choix de rendre compte des scènes précises de ce voyage s'avère pourtant bien plus parlant que toute une longue tirade narrative sur la nazification de l'Allemagne :

J'en étais encore à contempler cette bonne bouille inoffensive, quand j'entendis dans mon dos une voix brève : *Papiere, bitte !* Je me retournai, et dus maîtriser un frisson. Dans la portière, deux hommes en uniforme noir. [...] Le premier prit nos passeports, les second les tamponna, les paupières un instant baissées, ce qui ne fit que rendre plus cruel son visage poupon. Le premier les lui reprit, nous les tendit, toujours souriant sous son regard d'oiseau de proie. C'était un sourire terrifiant. Il me sembla que si, au lieu de rendre nos passeports, on leur eût dit : « Abattez ces hommes », ils l'eussent fait à l'instant sans cesser de sourire.⁴

L'actualisation de la narration par la reproduction d'une expérience concrète donne une autre dimension au récit de soi mémorialiste : on s'approche de la scène par des sensa-

¹ Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 812.

² Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, p. 84.

³ « Tandis que les camps de concentration, immédiatement ouverts, s'emplissaient de Juifs, de communistes, de simples démocrates, Hitler déchirait les traités, se lançait dans la résurrection d'une puissante force armée, sans en dissimuler les buts : arracher à ses voisins, par la force et la menace, "l'espace vital" qu'il revendiquait » (Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 816).

⁴ *Ibid.*, p. 819-820.

tions physiques (« j’entendis dans mon dos une voix », « maîtriser un frisson », « son regard ») qui trouvent à leur tour leur penchant psychologique grâce à différents procédés. D’abord celui du contraste entre l’apparence « inoffensive » d’un des officiers et la violence percutante et directe des mots de son collègue (« *papiere, bitte!* »), d’autant plus frappants qu’ils sont reproduits en style direct et sous forme de slogan, ils se détachent aussi de l’ensemble d’un point de vue graphique par l’emploi des italiques. En deuxième lieu, le lexique qui sillonne le texte (« frisson », « cruel », « oiseau de proie », « sourire terrifiant »), rend compte d’une tension contenue, impression renforcée par le profil lunatique et contradictoire que l’écrivain construit à propos des officiers, pouvant passer de la cordialité à la violence en une seule fraction de seconde. Le style direct de la fin de l’extrait pour exemplifier cette possible éventualité (« abattez ces hommes ») augmente la probabilité de la scène, qui devient presque réelle. Le temps de la narration empêche cependant d’accomplir l’abolition complète de la distance entre le passé et le présent du discours ; même si nous voyons le narrateur agir, sentir, s’exprimer, nous gardons toujours une certaine distance imposée par les verbes au passé simple. Le texte vercorien s’éloigne ainsi d’autres récits de soi comme celui de Nathalie Sarraute, *Enfance* (1983) ; outre le contenu radicalement différent, elle pousse à l’extrême cette distance en écrivant presque complètement au présent son autobiographie, effet renforcé par l’emploi d’une méthode dialogique qui fait évoluer le récit dans le discours¹.

Les deuxième et troisième parties de *La bataille du silence* s’intitulent respectivement « les mois les plus noirs »² et « la nuit s’ouvre »³, en référence directe à l’occupation nazie et à la mise en place de la résistance intellectuelle. Les mémoires se développent toujours dans une continuité chronologique qui confirme la concrétisation progressive annoncée en première partie. Le discours se divise désormais par années et par saisons, de grands chapeaux temporels qui rythment les événements depuis l’été 1940 jusqu’à l’été 1944, où le récit se clôture avec notre écrivain invité par Charles de Gaulle à un dîner. Malgré cette grande division temporelle, le texte défile sous les yeux du lecteur comme un véritable journal : les aléas de l’écriture du premier roman de Vercors, les problèmes pour faire marcher la maison d’édition ou les rencontres et polémiques dans les milieux intellectuels de l’époque se mélangent avec des allusions à la réalité politique et sociale. Les affaires de la vie quotidienne peignent la toile de fond de

¹ Thomas Clerc, *op. cit.*, p. 84.

² Vercors, *La bataille du silence*, *op. cit.*, p. 819-820.

³ *Ibid.*, p. 926.

la France occupée, le discours se ralentit par l'emploi de l'imparfait et place la narration dans le temps long. Ceci donne par moments au texte presque un air de banalité par la valeur itérative de l'imparfait :

Quand je remontais, vers midi, il m'arrivait souvent de rencontrer l'officier de la Kommandantur, celui-là qui avait habité ma maison, et me l'avait rendue avec tant de civilité. À la même heure, il descendait au mess. Il me saluait, je ne répondais pas à son salut.¹

La connaissance des faits du hors-texte nous aide cependant à mesurer le poids réel de ce quotidien et l'importance du silence de l'écrivain vis-à-vis de l'occupant. D'autres anecdotes moins quotidiennes, voire ponctuelles ou exceptionnelles, surprennent le lecteur par les détails fournis, d'autant plus que leur reproduction se fait plus de vingt ans après. Tout en prenant en compte la possibilité d'une reconstruction ne serait-ce que partiellement romancée, c'est dans ce genre de passages que le caractère de journal intime est exploité et que la représentation mise davantage sur la sincérité du récit. En effet, les précisions tant des personnes concernées, que de la date, les lieux ou les enjeux font revivre les scènes, au cœur desquelles des femmes et des hommes agissent avec détermination :

J'arrivai à Lyon dans la soirée, passai la nuit dans un hôtel près de la gare, et me rendis le lendemain à mon premier rendez-vous, dans une brasserie de la place Bellecour. Je devais y retrouver Suzanne Paraf, une des sœurs d'Yvonne. [...] Suzanne bientôt me rejoignit, nous prîmes un vermouth [...] Elle m'emmena déjeuner dans un petit restaurant dont le bœuf bourguignon me parut un festin. Et nous en vîmes à l'essentiel. En attendant le retour de Lescure, il avait été décidé de laisser en suspens la diffusion du *Silence de la mer* en zone nord mais d'en envoyer une partie en zone sud. [...] Comme nous sortions du restaurant elle me serra le bras. « Vous me demandiez tout à l'heure comme l'on reconnaît les miliciens, dit-elle : en voilà quatre. »²

Remarquons le caractère méthodique de la description de la rencontre : concise, directe, qui ne se permet d'écarts que pour louer de façon anecdotique les mets du rendez-vous. Plus qu'un choix de style, le texte semble reproduire par sa construction les mouvements et la façon de faire du narrateur, qui s'entretient et échange avec des buts concis et des objectifs précis. Il s'agit d'une écriture de « l'essentiel », le style évoquerait celui employé dans un carnet de notes ou dans un agenda : action, lieu, temps. Dans ce contexte de précision textuelle, l'emploi du style direct (très présent dans les mémoires vercoriens) n'est pas anodin. Le narrateur laisse la parole aux « personnages » et par cet espace d'expression il partage une expérience collective : celui qui prend en charge le

¹ *Ibid.*, p. 896.

² *Ibid.*, p. 949-950.

discours principal n'est pas seul, il fait partie d'un groupe de personnes concernées aussi par la cause. Leur donner la parole c'est faire preuve d'hommage envers l'entreprise de résistance autour de la maison d'édition. Vercors n'hésitera d'ailleurs pas à retranscrire des échanges et des controverses autour des points de vue opposés ou divergents. Le récit de soi vercorien se trouve aussi être le récit de l'autre, parsemé de différentes voix qui s'expriment par l'intermédiaire d'un narrateur qui leur cède la parole.

6.2. Mémoires d'un écrivain dans la cité

Vivre public : appréhender le moi en société

Le parti pris pour « les histoires de l'Histoire » adopté par Vercors dans sa première publication à caractère autobiographique devient par la suite un principe structurel de l'écriture de soi vercorienne ; spécialement remarquable dans celle qui sera la plus grande entreprise de ce genre entamée par l'auteur : sa trilogie *Cent ans d'histoire de France*, qui recouvre la période écoulée entre 1862 et 1962¹. Cette trilogie constitue l'engagement définitif de Vercors dans le genre mémorialiste et dans ce que Jean-Louis Jeannelle rebaptise « pacte mémorial » qui, au même titre que le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, présente un respect strict de la référentialité mais ne se contente plus d'un discours dit « sincère » :

[Le pacte mémorial] résulte précisément de l'exactitude des assertions avancées. [...] La vérité à laquelle le mémorialiste aspire relève, quant à elle, directement de l'histoire ; celui-ci n'est pas libre propriétaire de son passé, mais son usufruitier. La garantie est moins, dans ce cas, le nom propre de l'auteur que sa personnalité publique et l'image qu'il en reconstruit à travers son récit – sa « figure ».²

Soulignons dans cette définition la conception de l'acte mémorialiste comme reconstruction de l'image publique de l'auteur ; aspect public celui-ci fondamental pour comprendre les choix singuliers que Vercors opère dans la mise par écrit de son parcours et qui le séparent de l'autobiographie traditionnelle. Pour saisir l'importance capitale de cette notion, nous devons d'abord préciser ce que nous entendons par « public » dans le contexte littéraire où nous situons l'analyse de l'œuvre vercorienne, car sa signification est foncièrement différente de celle que lui accordent d'autres écrivains contemporains. Par exemple, Jean-Paul Sartre déclare dans ses *Carnets de la drôle de guerre* (1983) :

¹ Signalons que le titre *Cent ans d'histoire de France* coïncide avec celui de l'ouvrage historique dirigé par Claude Arthaud et François Hébert-Stevens, publié en 1962 et recouvrant pratiquement la même période temporelle de la trilogie vercorienne, de 1860 à 1960.

² Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 371.

« Toute ma vie j'ai vécu public »¹, conviant le lecteur par cette publication posthume à continuer le partage de sa vie privée. Serge Doubrovsky rappelle au sujet de l'entreprise autobiographique sartrienne la constante volonté de l'écrivain d'abolir et de révéler, pour lui et pour les autres, ses possibles secrets et les arcanes de sa vie intérieure. Sa démarche s'inscrit ainsi dans la recherche de la « transparence », notion théorisée par Jean Starobinski au sujet des *Confessions* de Rousseau², et qui se déploie de façon originale chez Sartre par la liaison intime entre les récits de soi et sa pensée philosophique³.

Même si nous constatons un lien important entre l'écriture de soi et la pensée éthique de l'écrivain, le discours à caractère autobiographique n'occupe pas chez Vercors la place essentielle qu'il a dans l'œuvre de Sartre, étant au contraire un simple angle d'approche pour l'étude de l'homme, certes unique, mais non privilégié. La définition sartrienne de « vivre public » se situe par ailleurs loin de celle existante dans l'écriture de soi vercorienne, où l'auteur rend compte d'une vie entendue « au service de la cause publique » et, plus largement, d'une vie publique, vécue en public. De cette idée se dégage et construit, dans un premier temps, son projet mémorialiste et non autobiographique comme c'est le cas de Sartre ; non pas que Vercors néglige sa vie privée ou intime dans ses écrits, mais elle est constamment tournée vers la réalité sociale et politique où elle se développe. La vie racontée, réflexions sentimentales et privées incluses, est ainsi conçue en fonction de ce lien avec l'extérieur et ses enjeux, échappant par ceci à ce que Jean-Louis Jeannelle appelle la « *doxa* autobiographique » :

La *doxa* autobiographique obéit à une dynamique téléologique laissant à penser que tous les écrits à la première personne sont soumis à un double phénomène de démocratisation et d'intériorisation, autrement dit qu'ils évoluent en direction de formes toujours plus propices à l'expression de la singularité.⁴

Cette dimension publique du vécu vercorien implique, en deuxième lieu, une présence importante de l'idéologie, qui imprègne la rédaction : Vercors est un homme engagé, un

¹ Jean-Paul Sartre, *Les carnets de la drôle de guerre*, 1983, Paris, Gallimard, 1993, p. 514 ; cité par Catherine Poisson, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 19.

² Voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957.

³ « La transparence n'est pas la proclamation du non-dit de l'honnête homme, connaissance du cœur, effusion des retrouvailles intimes, ressaisie extatique ou douloureuse de soi par intuition rétrospective. [...] Il s'agit pour Sartre d'arriver à la transparence du vécu opaque grâce à l'appareil conceptuel d'un système philosophique. Ce n'est pas par hasard, mais par nécessité essentielle, que les catégories fondamentales de *L'Être et le Néant* s'élaborent *in vivo* dans les *Carnets*. Le mode de compréhension de soi que proposent *Les mots* est indissociable des démarches à l'œuvre de la *Critique de la raison dialectique* » (Serge Doubrovsky, « Sartre : autobiographie/autofiction », dans *Parcours critique II (1959-1991)*, UGA Éditions, 2006, p. 87).

⁴ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 242.

homme de gauche, avec des convictions et avec un grand esprit critique et analytique, qui se perçoit constamment dans les faits rapportés. C'est précisément par cet engagement fait récit que nous découvrons l'univers « intime » de Vercors, le lecteur aura pourtant la sensation de le faire malgré le narrateur ; qui s'obstine à fuir, à faire éclater le *moi* jusqu'à le rendre insaisissable, à la manière qu'il montrait dans ses albums de jeunesse. La chercheuse Nathalie Gibert-Joly fait d'ailleurs de cette particularité irréductible du *je* l'essence même de la personnalité de l'écrivain¹. Plus subtil dans son écriture que dans ses dessins quant à la pluralité du moi, celle-ci est pressentie mais non explicitée, peut-être parce qu'elle est assumée. Pierre Michon, contemporain de Vercors, s'engage par exemple à cette mise en scène de la pluralité du moi dans son récit autobiographique *Vies minuscules* (1984), dont la fragmentation et la superposition de personnages, de mémoires, de récits, de souvenirs, de vides tissent par la fiction une autobiographie non assumée et qui joue constamment sur l'incertitude².

Le poids du public fait ainsi de ce projet de Vercors une expérience, non seulement intimement liée à ses rapports avec l'actualité sociale, politique et culturelle, mais déterminée et marquée par ceux-ci. Nous y voyons un principe d'organisation de son travail où le produit littéraire se construit en fonction et autour de la figure publique de l'auteur, concentré sur sa période de grands compromis et présence dans les milieux intellectuels. Nous n'affirmons pas par là que ces choix aient été faits délibérément par Vercors, mais ils montrent bien comment l'appréhension des moments phare de son existence a été impactée par cette vision, ce qui déterminera son expression mémorialiste et son éloignement des confessions autobiographiques. Les caractéristiques des produits littéraires résultants ne font qu'attester de cette influence, par le contenu abordé, mais aussi par la forme, l'amplitude chronologique envisagée et le degré de rétrospection et d'approfondissement opérés par son retour en arrière.

Écrire sur l'autre, écrire sur soi ?

Compte tenu de ce qui précède, nous remarquons, comme première conséquence de cette conception, que la plus grande entreprise mémorialiste de Vercors ne présente pas une vision globalisante sur son existence : il exclut complètement son enfance et, comme nous le verrons plus tard, il s'arrête à 1962 interdisant toute étendue jusqu'au

¹ Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors : se dire pour dire », *Lalies*, n° 28, 2007, p. 295.

² María Esclavitud Rey Pereira, « *Les vies minuscules* de Pierre Michon : biografía y autobiografía », dans María Jesús Salinero Cascante, Ignacio Iñarrea Las Heras, (éds.). *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2003, p. 584.

présent de l'écriture et laissant ainsi un écart de plus de vingt ans avec la date de publication du troisième ouvrage de la trilogie (1984).

Par cette exclusion du récit d'enfance, Vercors s'éloigne encore d'emblée du récit autobiographique qui, lui, se concentre sur la reconstitution de l'origine de l'identité d'un individu par les premiers apprentissages, les premières confrontations à autrui, l'acquisition d'une autonomie, etc.¹ Il prend ainsi de la distance aussi par rapport aux grands récits autobiographiques du XX^e siècle qui mettent l'enfance à l'origine du récit de soi. Citons comme exemple l'un des ouvrages les plus représentatifs du genre, *Les mots* de Jean-Paul Sartre (1964), qui travaille par l'autobiographie la compréhension de la formation de l'individualité dans l'enfance : comment chacun intériorise des informations qui ressortent par la suite et dans quelle mesure nous maintenons, assumons, dépassons cette structure de l'enfance. D'autres écrivains comme Georges Perec ressentent le besoin de revenir à cette période par les traumatismes des expériences vécues, en lien direct avec la guerre ; il le fera par son *W ou le souvenir d'enfance* (1975), où il utilise le mélange de fiction et d'autobiographie pour rendre compte de « [son] histoire vécue, de [son] histoire réelle, de [son] histoire à [lui] qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ? »².

Cette absence de l'enfance du texte vercorien ne traduit pas un mépris quelconque de l'écrivain envers ce stade de développement de l'individu ou, si tel fut le cas, il ne s'est jamais exprimé à ce sujet. Cependant, dans le premier volume de la trilogie, il avoue avoir mis très longtemps à mûrir et avoir vécu « une enfance prolongée » qui l'a tenu à l'écart de tout souci³. Ses véritables prises de conscience et la formation de son identité arrivant très tardivement, nous pourrions penser que c'est à cause de ceci que Vercors a cru judicieux de laisser de côté cette période. Le ton mémorialiste de l'entreprise de Vercors pourrait donc à juste titre légitimer l'absence du récit d'enfance de son projet, les liens avec l'actualité contemporaine ayant pu être jugés plus transcendants pour la portée générale de l'œuvre, qui n'en constitue pas moins une mémoire en exercice portant sur des événements d'intérêt collectif⁴. Il n'existe pourtant pas d'ellipse temporelle sur cette période : le premier volume de la trilogie débute d'ailleurs en 1862, date de naissance non pas de Jean Bruller (né en 1902), mais de celui qui sera le protagoniste de ce premier texte : Aristide Briand. Le volet avec lequel aurait dû débiter la

¹ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 369.

² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

³ Vercors, *Les occasions perdues*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 12.

reconstitution autobiographique de l'auteur est ainsi consacré à la rédaction des mémoires de l'ancien homme politique, dont le vécu se superpose à celui de l'enfant puis de l'adolescent que fut Jean Bruller. Nous insistons sur cette notion de superposition, d'autant plus que l'écrivain installe le texte dans une certaine ambiguïté dès le choix du titre : *Moi, Aristide Briand. Essai d'autoportrait*. Cet intitulé préconise le jeu d'identités qui cimente le récit et qui repose sur la transgression du pacte autobiographique entre auteur, narrateur et personnage : Vercors se déclarant auteur des mémoires d'une troisième personne, à savoir Aristide Briand, assume pourtant à la première personne la narration se substituant et s'identifiant au protagoniste de celle-ci.

En écrivant « je », c'était m'obliger, en relatant tel acte commis par « moi, Aristide Briand » et en m'identifiant à lui, à en chercher – et à en proposer – l'explication profonde. [...] Ce ne sont pas les opinions, critiques ou favorables, de Vercors sur Briand que je souhaite exprimer ici ; ce sont celles de Briand sur sa propre personne, sa propre action que j'ai tenté d'interpréter, à la lumière des documents que nous avons.¹

Notons la contradiction intrinsèque à cette double volonté de Vercors qui prétend allier approfondissement psychique, celui du « je » de la narration, et objectivité analytique, celle des documents officiels, dans un prétendu détachement personnel de la part du mémorialiste. Le sous-titre de l'ouvrage, « essai d'autoportrait » rappelle d'ailleurs la difficulté de mener à bien cette tâche, évoquée à plusieurs reprises par Jean Bruller dessinateur, et qui semble davantage compliquée par l'inadéquation entre les différentes instances du récit mémorialiste. Nous ne pouvons que relever la singularité et originalité de cette production vercorienne, mais nous sommes cependant obligés de nous questionner sur la véritable appartenance au genre mémorial, tellement les soubassements de la psyché de Briand et les cohésions intérieures de sa personnalité constituent des objectifs en soi dans l'activité d'écriture².

Peut-être conscient de son interprétation personnelle du genre mémorialiste, qui écarte par définition la personnalité du protagoniste du cœur du processus d'écriture, Vercors insiste sur les buts de son ouvrage et sur la justification de sa méthode de narration. Il présente les mémoires comme un texte d'hommage, pour commémorer les cinquante ans de la mort d'Aristide Briand, dont le but est d'essayer de faire sortir cet homme politique de l'oubli où il semble avoir sombré après sa disparition. Le premier

¹ Vercors, *Moi, Aristide Briand. Essai d'autoportrait*, Paris, Plon, 1981, p. 9.

² « Il dit ce qu'il a fait, *no more* ; mais il ajoute pourquoi. C'est ce "pourquoi" (ou plutôt *ces* "pourquoi") que j'ai tenté de saisir, pour ainsi dire, de l'intérieur – et non de l'extérieur comme, historien, je l'aurais dû – les "pourquoi" qui sûrement, à ses yeux, justifiaient ses actes – sans forcément les justifier aux miens » (*Ibid.*, p. 11).

volume se profile ainsi comme un récit de réhabilitation, qui a l'enjeu rhétorique de configurer une figure sublimée par l'écriture et en accord avec une identité publique parfaitement crédible, porteuse d'un ethos moral et historique qui la rendra digne de la postérité¹. Pour ce faire, Vercors insiste sur l'attestation des faits rapportés et n'hésite pas à citer les modes d'accréditation et les sources employés :

Je ne suis pas historien. Un historien, bien sûr, ne se permettrait pas une telle entorse à l'objectivité ! Toutefois, tout romancier que je sois, je ne me suis pas autorisé non plus à romancer. Cette vie d'Aristide Briand reste pure biographie ; et le Briand que je fais parler n'invente rien, ne mutile rien, n'altère rien. [...] Mes sources ? Elles sont, je l'ai dit, dans ses discours, dans ses projets de loi comme rapporteur ou comme ministre, dans ses lettres et ses entretiens publiés, dans la masse de documents et la douzaine de biographies et de souvenirs écrits sur lui, dont on trouvera la liste à la fin du volume.²

L'auteur appelle encore une fois à la confiance du lecteur et fait preuve de sincérité en reconnaissant la nature particulière du travail présenté. D'ailleurs, il n'insiste pas moins sur le fait qu'il a veillé à garder une certaine objectivité d'historien et un compromis absolu avec la vérité, qu'il soutient discursivement par un ton incisif qui cherche la conviction par la répétition (« ne... rien »), par des adjectifs comme « pure » pour remarquer le caractère inaltéré de son récit ou encore par l'énumération détaillée des sources utilisées. L'établissement du cadre de travail tisse en deuxième plan un cadre moral (« je ne me suis pas autorisé ») où se construit en filigrane l'ethos vercorien, faisant état de son compromis avec l'authenticité et la rigueur.

La volonté de Vercors de se tenir à l'écart étant sans doute sincère³, le lecteur aura cependant du mal à établir dans le texte les différences, non seulement entre les sources officielles et les interprétations « objectives » du narrateur, mais aussi entre les prétendues explications de Briand et celles de Vercors. En effet, hormis la retranscription de certaines lettres en italique ou l'allusion directe à quelques allocutions dans le parlement ou dans des réunions officielles, le discours mémorialiste évacue, par son caractère romancé, les sources ou les citations concernant des données historiques avérées. Le tout se mélange dans une progression fluide qui alterne la tendance narrative qui décrit et raconte l'essentiel, avec une tendance discursive qui cherche à défendre une

¹ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 330.

² Vercors, *Moi, Aristide Briand*, *op. cit.*, p. 11.

³ « [...] Si nous sommes en droit d'exiger de l'autobiographe ce projet de sincérité, nous avons le devoir de ne pas être dupe de l'opposition sincérité/fiction qu'il suppose. Nous devons toujours garder à l'esprit que l'autobiographie n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières » (Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 20-21).

posture morale ou politique¹, d'ailleurs non seulement de Briand, mais aussi de ses alliés et de ses adversaires politiques. Le texte présente ainsi un ton d'oralité remarquable spécialement par des échanges au style direct, des prises de parole individuelles ou des reproductions au style indirect du narrateur². Le caractère mémorialiste du texte privilégie cependant la mise en parole des pensées de Briand, elles aussi empreintes d'une grande présence du style oral :

Toutefois qu'on vienne nous dire, aujourd'hui ou demain : « Ce danger, nous le voyons avec vous. Nous le comprenons. Nous allons le courir ensemble. Nous vous offrons tous les moyens de sécurité dont vous avez besoin », eh bien, j'en fais le serment ici : la France immédiatement entrerait dans d'autres voies. Elle désarmerait avec joie.³

Par ces incursions discursives au style direct, le texte mémorialiste prend sa place au présent de la narration et actualise les enjeux passés dans un dialogue entre deux instances. Les guillemets accueillent des propos qui évoquent des promesses claires et concises d'un futur différent, le conditionnel (« entrerait », « désarmerait ») atteste de l'existence d'un autre monde possible dans le passé, qui devient par cette actualisation du style direct, non seulement réalisable, mais souhaitable. Ainsi, malgré une narration qui se déroule essentiellement au passé et qui assure une continuation chronologique, les controverses politiques prennent le lecteur comme témoin de la fureur du débat.

Le personnage de Briand étant appréhendé par le lecteur comme incontournable, unique, se montre cependant moins contondant à d'autres occasions, où le lecteur pourrait voir plus clairement l'intromission d'un auteur qui se dit absent. Le choix de Briand montre d'ailleurs un engagement évident de la part de Vercors, qui n'a pas seulement choisi un homme politique important pour la France, mais un homme politique qui a marqué son adolescence, très présent dans les discours de ses proches et déterminant pour ses premières prises de conscience politiques, notamment au sujet du pacifisme. Le péri-texte autour de cet ouvrage, constitué fondamentalement par d'autres récits autobiographiques ou par des déclarations de Vercors, notamment celle reprises dans *À dire vrai*, ne font que confirmer l'identification idéologique et personnelle entre les deux hommes : « exercice périlleux qui ne pouvait se concevoir que pour un être avec lequel

¹ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 356.

² Soulignons le fait que le narrateur annonce au début des mémoires qu'il dicte ses pages, Vercors cherche ainsi à continuer avec l'image d'un Aristide Briand qui gagnait son auditoire dans les tribunes par l'improvisation de ses discours, ce qui lui permet de même un certain style d'écriture, éloigné des longues tirades narratives (Vercors, *Moi, Aristide Briand, op. cit.*, p. 18).

³ *Ibid.*, p. 222-223.

de son vivant on s'est, comment dire, confondu dans la ferveur et l'approbation »¹. Les désaccords étant de même particulièrement décevants pour le jeune Bruller, en particulier au sujet de l'échec de la politique pacifiste menée par Briand, les touches du pessimisme existentialiste brullerien de l'époque ne manquent pas d'apparaître par des allusions explicites à Sisyphe². De l'émotion d'une paix durable à l'effritement et à la déception, l'homme politique et le dessinateur ont du mal à se différencier :

Tout n'est pas de ma faute, loin de là. Les efforts conjugués des irréductibles, en Allemagne comme en France, des avaleurs des « Boches » et de « Scheissfranzosen », ont eu le dessus pour finir. La haine l'emporte sur la confiance. Mais allons, vieux, ne joue pas l'innocent. Tu as, au bout du compte, commis la même erreur que Clemenceau : une politique de paix entre deux chaises. Tu n'as pas su aller jusqu'au bout de ta pensée. Plutôt tu n'as pas su y entraîner le pays. Sûr qu'une politique de force serait, du fait de la démographie, suicidaire à long terme, tu as choisi l'inverse : une politique de générosité. Mais tu t'es arrêté à mi-chemin : généreux, oui, mais à moitié ; et à moitié encore t'appuyant sur la force. Ne sois donc pas surpris que tu n'aies, en retour, obtenu pour la France qu'une sorte de gratitude hostile.³

Dans ce dialogue intime de Briand avec sa conscience, nous pourrions en toute légitimité voir se révéler la voix de Vercors, profondément déçu par le tournant de la politique de pacification de Briand⁴. D'ailleurs, l'écrivain ne sera pas le seul à exprimer sa grande déception envers ce mouvement de l'entre-deux guerres, rappelons par exemple la critique qu'Albert Cohen fait de la Société des Nations dans *Belle du Seigneur* (1968). La familiarité du traitement (« vieux », le tutoiement), la dureté et la virulence verbale des reproches (« tu as choisi l'inverse », « généreux [...] mais à moitié », « ne sois donc pas surpris ») empêchent sans doute cette association directe, qui est peut-être plus évidente au début de l'extrait, où « Briand » s'innocente lui-même et évoque la coresponsabilité du fiasco pacifiste. La fermeté et sévérité des récriminations qui reposent sur l'inexistence du savoir-faire de l'ancien ministre (« tu as [...] commis l'erreur », « tu n'as pas su aller jusqu'au bout »), s'accompagnent aussi de propos qui ne remarquent que les maladresses (« erreur », « suicidaire ») et la politique d'hésitation du personnage protagoniste (« mi-chemin », « à moitié »).

La superposition des deux personnages est d'autant plus évidente que le deuxième volume de la trilogie, qui débute en 1932 avec la mort d'Aristide Briand, introduit directement Jean Bruller fortement inquiet de l'avènement d'une guerre qu'il pense

¹ Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 155.

² Vercors, *Moi, Aristide Briand*, *op. cit.*, p. 280.

³ *Ibid.*, p. 311.

⁴ Pour une vision plus approfondie sur la relation du jeune Jean Bruller avec le mouvement pacifiste voir la section « Dessiner pour la jeunesse, découvrir l'âge adulte » (sous-chapitre 1.1).

de plus en plus proche¹ et complètement plongé dans une vision pessimiste du monde (« car je me débats encore, à cette époque, contre un mal intérieur qui me gâche un peu ma jeunesse »²). L'auteur récupère ainsi l'accord avec le statut de narrateur et de personnage, son rôle dans ce deuxième volume est majoritairement celui de témoin et de commentateur des changements politiques et sociaux jusqu'à l'éclatement de la guerre et la prise en main de son engagement intellectuel. Le style de narration et la rigueur des anecdotes qui participent à la grande Histoire continuent d'être particulièrement bien soignés par l'écrivain. Ainsi, le lecteur suit la naissance de Bruller comme citoyen et sa maturité sociale, personnelle et intellectuelle, tout comme l'actualité des milieux artistiques qu'il fréquente et qui s'agitent avec l'arrivée imminente du conflit. *Les nouveaux jours*, dernier volume de la trilogie reprend dans une grande partie la narration de *La bataille du silence* et se concentre particulièrement sur la période d'après-guerre, dont nous avons relevé certains des principaux points forts tout au long de notre analyse. Constituant le cœur du projet mémorialiste de Vercors, ces deux volumes, tout comme le premier, mettent en sourdine les confessions de la vie intime de l'écrivain, qui ne se révèle que par les analyses qu'il fait des événements qu'il commente.

Le mémorialiste envisage sa vie comme un objet donné, qu'il s'agit de rendre manifeste dans sa globalité ou dans sa partie la plus digne d'intéresser ses contemporains et ses successeurs.³

D'ailleurs, poussant la posture mémorialiste jusqu'à l'extrême, Vercors fait le choix dans ce projet de faire passer sous silence, non seulement son enfance, mais aussi toute la période de sa vie au-delà de l'année 1962. Un an après la publication du dernier volume de *Cent ans d'histoire de France*, en 1985, Vercors publie un récit biographique sur la reine Anne Boleyn, épouse du roi d'Angleterre Henry VIII, dont il essaie de construire un portrait. Avouant qu'il ne prétend nullement faire preuve d'objectivité⁴, même s'il essaie de respecter les événements, Vercors se place définitivement dans le rôle du biographe de fiction, moins concerné personnellement non seulement par l'époque et le pays, mais aussi par le personnage qui constitue son objet. L'écrivain, conscient des questions qui pourraient assaillir ses lecteurs fidèles, attendant peut-être une suite de ses mémoires, n'hésite pas à justifier son choix et, par là, finit par lier son écriture autobiographique à sa figure publique :

¹ Rappelons qu'il publie son album *Visions intimes et rassurantes de la guerre* en 1936.

² Vercors, *Les occasions perdues*, *op. cit.*, p. 21.

³ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 369.

⁴ Vercors, *Anne Boleyn. Les 40 mois qui ont fait l'Angleterre*, Paris, Perrin, 1985, p. 17.

Ces vingt années-là de l'histoire de France (1962-1982) furent celles d'une république nouvelle ; que l'époque en est trop récente pour pouvoir la juger ; qu'on a encore le nez dessus ; et qu'au surplus, ayant moi-même « pris congé », pour les raisons que l'on sait, de la politique et de ses tribunes, manifestes, polémiques, doctrines et utopies, je ne l'ai plus regardée défilier, cette histoire, que du haut de mon balcon, sans y participer ; et que je n'aurais ainsi rien à en dire, que d'autres ne diraient mieux que moi.¹

L'auteur ne fait aucune référence à son expérience vitale de ces années, mentionnant uniquement son impuissance à fournir une analyse lucide d'événements aussi proches dans le temps et auxquels il a décidé de ne pas participer activement. Rappelons que Vercors annonce en 1957 avec *Pour Prendre Congé (P.P.C.)*² son retrait volontaire de la vie publique, souhaitant se concentrer sur sa carrière d'écrivain³. Par ce choix, il confirme de même son engagement en tant que mémorialiste avec l'événement historique et, par là même, il redéfinit son rapport à l'histoire sociale et politique, qui n'a un sens que dans le compromis et la participation active de l'homme à son déroulement quotidien.

6.3. De l'écriture de soi dans la pensée de l'homme

Le philosophe français Georges Gusdorf décrit l'écriture de soi comme un vœu de remise en jeu de l'existence, marqué par le besoin et l'intention critique d'établir un temps d'arrêt où créer un nouveau contact de « soi à soi »⁴. La nature mémorialiste de l'écriture de soi vercorienne octroie à ce temps d'arrêt personnel une dimension qui se veut collective et qui, dans le cadre de la réflexion sur l'homme qui sillonne la production de l'auteur, atteindrait une signification plus fondamentale, avec des implications éthiques et philosophiques. Les publications analysées se déploient ainsi en écho avec certaines des idées de cette pensée de l'homme, à laquelle la portée mémorialiste confère aussi des réalisations.

De manière générale, le texte littéraire constitue intrinsèquement une forme privilégiée de dépasser la solitude à laquelle l'homme aurait été condamné suite à sa dénaturation. Postulé par Vercors⁵, cet isolement ne peut être brisé que par la parole, la littérature étant de ce point de vue la réalisation suprême de cette transgression : véhicule de

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Vercors, *Pour Prendre Congé (P.P.C.) ou Le concours de Blois*, Paris, Albin Michel, 1957.

³ Voir l'introduction du chapitre IV : « À la frontière de l'homme et l'animal. De comment mettre en fiction la limite ».

⁴ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, O. Jacob, 1991, p. 257.

⁵ Voir la section « Se confronter à la nature » (sous-chapitre 3.2).

contenu et d'esthétique. De plus, la pensée vercorienne relie foncièrement, par une éthique fondée sur l'impératif catégorique kantien, la rébellion individuelle à la lutte solidaire des membres de l'espèce ; le respect de l'autre et l'action collective étant les seuls moyens possibles de garantir l'avancement de l'humanité. Le choix de privilégier le texte mémorial au détriment du récit purement autobiographique traduit la sublimation de cette lutte solidaire par l'élection d'un discours à visée collective. Les mémoires, de par leur contenu et leurs objectifs, rendent compte explicitement et de manière concrète de ce partage de la rébellion, qui se dissout d'une certaine manière dans l'autobiographie par l'intérêt particulier que le texte accorde à l'individu, à son identité personnelle, à ses expériences, à ses apprentissages ou à ses émotions. De ce fait, l'auteur des mémoires symbolise et personnalise en lui-même l'image du rebelle vercorien, qui ne s'enferme pas dans sa singularité mais qui n'oublie pas non plus son identité individuelle, à partir de laquelle il juge, examine et agit. Les aspects autobiographiques ne sauraient pas être en effet complètement négligés dans une écriture de soi qui vise une vision globale, cohérente et complète :

Une existence individuelle échappe toujours dans une certaine mesure à l'ordre des choses. L'ordre des choses n'existe que par rapport à une conscience qui le met en place, en se mettant en place par rapport à elle. On ne peut raconter l'histoire d'un homme sans mettre en cause l'histoire de l'univers au sein duquel il vient au monde.¹

Choisir ce genre littéraire c'est aussi rendre compte d'une mémoire partagée, commune à des individus solitaires qui ont su dépasser leur exil par la solidarité, par le partage, par l'engagement avec leur temps, avec leur époque, avec l'entourage humain (« la solidarité humaine est le seul remède à la solitude des individus »²). Les mémoires sont ainsi le témoignage concret d'une expérience individuelle au sein d'un front commun qui acquiert une portée universelle par son statut d'exemple parmi les multiples actions rebelles qui sont menées quotidiennement.

D'une éthique individuelle...

Envisager la pensée de l'homme à travers les expériences de vie de Vercors permet de donner à son projet éthique une certaine concrétisation, alors qu'on lui a souvent reproché de trop s'épanouir dans la conceptualisation ou de se cacher derrière la fiction. Ses mémoires proposent ainsi une mise en contexte réelle de l'homme rebelle

¹ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 270.

² Vercors et Gilles Plazy, *op. cit.*, p. 163-164.

par la figure de l'écrivain, qui se retrouve en même temps face à lui-même et face à l'histoire de la société qu'il habite. Devenant le point d'ancrage de la narration, l'auteur rend compte de ses actions et de celles d'autres individus qui, aux prises avec la réalité, sont conditionnés comme lui par les circonstances. Vercors ne se porte pas modèle d'une intégrité éthique quelconque, au contraire, il se reproche souvent le manque de lucidité devant certains événements et il admet de même ses erreurs. Très critique envers lui-même, son regard analytique n'épargne pas non plus ceux qui sont convoqués dans son discours mémorial, spécialement les personnes qui ont pu manquer à ses yeux à une certaine intégrité morale.

Le compromis mémorial avec la véracité des événements rapportés met les décisions et les attitudes des personnages protagonistes au centre de l'évaluation éthique de Vercors, évaluation qui, par extension, atteint les sociétés concernées par les faits (en tant qu'elles jugent, cautionnent, condamnent ce qui se passe). Ainsi, tout en voulant garder une certaine objectivité, les opinions de Vercors au sujet de telle ou telle controverse, de telle ou telle attitude prennent explicitement place au cœur du texte dans un dévoilement évident de l'écrivain. Le discours mémorial se déploie donc sur deux niveaux : le premier présente le rapport à visée objective sur les faits et leurs protagonistes, le deuxième évoque les impressions subjectives de l'auteur en tant qu'acteur direct ou témoin engagé, des avis personnels dont se dégage sa vision éthique. Cette double appréciation est encore plus fertile quand elle se déploie autour des événements violents tels la Seconde Guerre mondiale, l'insurrection de Budapest en 1956 ou, encore, la guerre de libération de l'Algérie (1954-1962) :

Si ces crimes sont commis sur les ordres de la grande colonisation, devant l'opinion et l'Histoire ce seront [Mendès France] et Mitterrand qui les auront couverts.

Des tortures ! Commises par l'armée française ! Mendès France n'est pas seul à en être crucifié. J'en éprouve la même honte et la même révolte. [...] Je commence de bâtir, mentalement, un récit où je dirai dans la douleur comment un officier, honnête, même ancien résistant, peut trahir son passé et devenir un jour, à son tour, tortionnaire.¹

La mise en scène d'un conflit comme celui de l'Algérie dans un texte à caractère mémorial lie inévitablement les opinions politiques de Vercors, qui soutiendra publiquement les demandes algériennes d'indépendance en 1960 par la signature du *Manifeste des 121*, à sa pensée éthique et philosophique, base et soutien de son positionnement.

¹ Vercors, *Les nouveaux jours. Esquisse d'une Europe. Briand oublié 1942-1962*, Paris, Plon, 1984, p. 267.

Comme mémorialiste et non comme autobiographe, Vercors parle donc depuis son expérience, en fonction d'une communauté dont il doit illustrer les positions¹ par rapport auxquelles il se situe.

Remarquons d'abord par cet extrait que le dernier volume de *Cent ans d'histoire de France* se démarque de l'ensemble de la trilogie par l'abolition de l'écart entre le passé des faits et le présent de la narration : le mémorialiste met en place par l'emploi du présent une sorte de journal de bord comprenant la période 1942-1962. Le lecteur s'approche des événements à même le texte, participant de première main à l'« esquisse d'une Europe » nouvelle que Vercors annonce dans le sous-titre de ses mémoires. L'écriture au présent confère aux faits rapportés un poids fondamental dans la configuration de notre société européenne contemporaine et montre plus que jamais l'emprise sur l'actualité des résolutions adoptées dans un passé récent.

Vercors y réinvestit aussi le principe de responsabilité, qu'il a notamment travaillé dans l'après-guerre au sujet des écrivains qui ont collaboré par leurs productions à la politique nazie². À cette occasion, il s'agit des tortures dénoncées dans l'article de Claude Bourdet, « Votre Gestapo d'Algérie », publié le 13 janvier 1955³. Vercors propose par l'organisation de cette courte citation une nouvelle répartition de la responsabilité de ces crimes. Par le « si » concessif sur lequel débute le discours, il pointe du doigt les responsables politiques de ces faits concrets, à savoir Mendès France et Mitterrand, mais déplore par là même que les principaux juges de ces hommes politiques (« l'opinion et l'Histoire ») ne se tournent pas contre le système qui les soutient (« la grande colonisation »). Les exclamations « Des tortures ! Commises par l'armée française ! » évoquent, non sans ironie, la clameur générale qui a entouré la nouvelle et dénonce le ridicule d'une évidente supériorité morale de la société française, non pas tellement choquée par les crimes commis ou leurs victimes, mais par la nationalité française de leurs exécuteurs... L'emploi métaphorique du verbe « crucifier », qui met en scène les conséquences pratiques de l'indignation générale, caricature le renversement du président, certes nécessaire et justifié, mais de toute évidence insuffisant. De plus, la prise de position personnelle de l'écrivain, faisant siens les sentiments de « honte » et de « révolte » et acceptant sa part de responsabilité, se détache de l'ensemble par l'action

¹ Michel Murat, *op. cit.*, p. 291.

² Voir à ce sujet l'introduction de la deuxième partie de notre travail.

³ Claude Bourdet, « Votre Gestapo d'Algérie », *France-Observateur*, 13 janvier 1955, p. 6-7. Rappelons qu'en 1951 l'ancien résistant avait déjà dénoncé les méthodes de la police en Algérie et, devant la constatation des méthodes de torture, il évoquait la possibilité de l'existence d'une « gestapo algérienne » (Claude Bourdet, « Y a-t-il une gestapo algérienne ? », *L'Observateur*, décembre 1951, p. 5-6).

concrète qu'il propose contre le système : l'écriture de son roman *Le périple*¹, publié en 1958, où il clame explicitement contre les tortures en Algérie. D'autres écrivains réagiront dans l'immédiat, tel François Mauriac qui, quelques jours après l'article de Bourdet, dénonce dans *L'Express* les mêmes faits par un dialogue où il reproduit sa conversation avec un témoin des crimes². Ainsi, proposant un pas qualitatif d'engagement, Vercors réalise sa notion éthique de solidarité dans la rébellion, indépendante de toute question politique ou de pouvoir. De plus, la transfiguration radicale et inattendue du combattant résistant en tortionnaire et la mise en relation de ces deux figures antithétiques réactualise la notion vercorienne de « qualité humaine », rappelant qu'elle se construit et se gagne en permanence et qu'elle peut basculer du « plus » au « moins » si nous agissons ou cautionnons des actions qui pourraient porter préjudice à la dignité de nos semblables.

... à une éthique collective

Si le texte mémorial se bâtit sur une mémoire partagée, il n'aspire pas moins à faire valoir une éthique collective. L'idéal d'authenticité et de transparence qui caractérise le genre implique une ascèse morale³ qui, dans le cadre de la pensée vercorienne, est directement liée à des lois universelles de comportement. Le mémorialiste vise par ses appréciations, commentaires et jugements l'adhésion du plus grand nombre de ses lecteurs, qui, concernés par une histoire commune, sont aussi engagés éthiquement :

Cela ne va pas sans une certaine violence faite à la justice, puisque l'auteur du récit a la possibilité d'être à la fois le plaignant, l'accusé, l'avocat, le procureur et le juge de son tribunal. [...] Le récit mémorial est un bloc de convictions, un discours entièrement monologique où le juge ne dispose que des informations sélectionnées par la partie plaignante et où les individus mis en cause ne peuvent répliquer que de manière différée.⁴

L'emploi de la première personne, alterne ainsi avec de longues généralisations à caractère de sentence qui se détachent discursivement de l'opinion personnelle pour atteindre un statut de vérité générale, ce faisant, le mémorialiste présuppose la connivence du lecteur, qui partagerait son point de vue. Et ceci au nom d'une éthique commune qui veille à conserver la « qualité d'homme » par des actions en faveur de la communion

¹ Vercors, *Sur ce rivage... T. I Le Périple*, Paris, Albin Michel, 1958.

² François Mauriac, « La question », *L'Express*, 15 janvier 1955, consulté le 29 décembre 2019. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/algerie-des-1955-francois-mauriac-denoncait-la-torture-dans-l-express_1201581.html.

³ Michel Murat, *op. cit.*, p. 246.

⁴ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 334.

humaine et non de la confrontation. Les jugements sont particulièrement violents quand ils concernent certains hommes politiques. Rappelons que Vercors cite dans *La sédition humaine* la politique comme l'une des formes principales de la rébellion humaine, la « tentative des hommes de faire front en commun, par leur cohésion matérielle, à toutes les difficultés de vivre, aux malheurs et aux périls »¹. La politique mal menée n'étant d'après lui que le produit de l'égoïsme et de la méfiance, il n'hésite pas à condamner ses dirigeants. Parmi toutes les critiques qu'il développe dans ses mémoires, remarquons celle adressée à Pierre Laval au sujet de ses décisions en tant que ministre des affaires étrangères en 1935, quelques années avant d'être l'un des acteurs principaux du Gouvernement de Vichy :

Mais, au pouvoir, il aura eu le temps de faire autant de mal à la France, à la paix et au monde qu'à lui-même. Le bilan est sinistre. En échange de la Sarre il n'a obtenu, avec un soufflet pour la France, que le réarmement allemand. Il a torpillé l'alliance russe. Et réussi – Mussolini ne lui pardonnant pas d'avoir voté avec les autres des sanctions anodines mais humiliantes – à se brouiller avec les Italiens. N'ayant rien empêché, la S.D.N. est morte. Quant à Hitler, il est certain de pouvoir, désormais, agir tout à sa guise : personne jamais ne lèvera un doigt. Le sort de l'Europe est scellé.²

Par cet extrait, avec lequel Vercors finit son parcours mémorial de l'année 1935, l'auteur signale directement Pierre Laval comme responsable des événements qui adviendront en Europe dans les années à venir : non seulement coupable du réarmement allemand et de la montée du nazisme, mais aussi de l'inaction des puissances étrangères. Il lui octroie ainsi une responsabilité de facto liée à ses actions politiques (« il a torpillé l'alliance russe », « réussi [...] à se brouiller avec les Italiens », « il n'a rien empêché »), et une responsabilité morale et éthique plus importante, qui est d'ailleurs signalée au début du bilan : avoir contribué à la fin de la paix. Le texte rompt ainsi avec le présent de la narration pour se projeter en connaissance de cause sur les conséquences de telles décisions ; le vocabulaire consciencieusement négatif qui se déploie tout au long du discours (« mal », « sinistre », « soufflet », « torpiller », « brouiller », « morte ») aboutit à une carte blanche à Hitler pour agir (« personne jamais ne lèvera un doigt ») et sur une phrase sentencieuse à mode de clôture qui relève plus de la certitude que du présage.

Présentant cet enchaînement de décisions à conséquences désastreuses, le mémorialiste cherche à rendre compte de l'ampleur que peuvent prendre nos actions, spécialement quand elles entraînent des résultats négatifs pour la cohabitation des hommes.

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 45.

² Vercors, *Les occasions perdues*, *op. cit.*, p. 95.

Les mémoires vercoriens ont de ce point de vue une mission de leçon, irrémédiablement liée à des principes éthiques et à la lutte que l'écrivain mène contre l'oubli, de peur de voir resurgir les violences qui ont marqué le XX^e siècle¹. Ainsi « sélectionnant dans sa vie ce qui est digne de rester dans la mémoire des hommes »² il assure par l'écriture la préservation du souvenir, dont il fait à la fois un usage mémoriel et éthique.

6.4. Parler de soi autrement : les journaux vercoriens³

Fiction et autobiographie

Dans l'analyse que nous menons sur les récits de soi vercoriens, nous avons fait le choix de nous concentrer exclusivement sur les productions qui se reconnaissent comme textes à caractère autobiographique, parce qu'ils reproduisent explicitement des expériences de la vie de l'auteur reconnues et assumées à la première personne (*La bataille du silence*, *Les occasions perdues*, *Les nouveaux jours*) ou parce qu'ils se présentent comme des publications uniques et originales dans le cadre de la littérature de soi de l'écrivain (à savoir, *Moi, Aristide Briand*). L'objectif de notre travail étant, d'abord, d'étudier comment l'auteur appréhende son existence individuelle et collective, comment il déploie son savoir-être dans le monde, par rapport au monde ; puis de comprendre en quoi cette vision répond et contribue à la pensée de l'homme qu'il développe dans son œuvre, nous avons laissé délibérément de côté des romans tels *Le radeau de la méduse* (1969), *Comme un frère* (1973) ou *Tendre naufrage* (1974). Des ouvrages, ceux-ci, à caractère fictionnel : l'écrivain semble y intervenir indirectement et se révéler partiellement à travers certains personnages ou par l'évocation plus ou moins vague d'expériences de vie qui auraient été les siennes, si nous nous référons aux informations biographiques que nous avons sur Vercors⁴. Nous assistons ainsi à des séquences d'autofiction où « la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement

¹ Vercors, *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul frères, 1945, p. 77.

² Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*, p. 372.

³ Nous excluons de notre analyse le journal inédit intitulé *Chandernagor journal de bord*, retrouvé parmi les manuscrits du fond Vercors à la Bibliothèque Jacques Doucet. Jamais édité, il reproduit les chroniques de bord du capitaine Jean Bruller sur son voilier Chandernagor, qui se reproduisent de manière intermittente entre l'été 1942 (sur la Marne à Condé-Sainte-Libiaire) et l'été 1947 (golfe du Morbihan, Port-Blanc).

⁴ La méthode picturale des callichromies de Jean Bruller dans *Comme un frère* ; l'incendie de la maison du personnage principal de *Colères*, qui en résulte gravement blessé aux pieds ; *L'imprimerie de Verdun*, qui évoque le travail clandestin aux Éditions de Minuit ou *La marche à l'étoile*, qui s'inspire dans sa première partie du voyage à pied du père de Vercors depuis la Hongrie jusqu'à la France.

fictionnelle»¹ et qui s'apparentent encore une fois à la technique d'éclatement et de recherche identitaire des albums de Jean Bruller (nous pensons notamment à *Un homme coupé en tranches*). D'ailleurs, bien que plus évident dans ses romans des années 60 et 70, Vercors se prévaut dans son parcours littéraire de bribes de sa vie pour donner de l'épaisseur aux personnages qu'il construit dans ses fictions, et ceci depuis ses nouvelles de guerre (signalons par exemple des publications comme *Ce jour-là*, *L'impuissance* ou *L'imprimerie de Verdun*, entre autres)².

L'inexistence d'une revendication autobiographique explicite de ces séquences nous empêche de vraiment répondre par ces œuvres aux objectifs que nous nous sommes donnés dans l'exploration de cette période de maturité intellectuelle de l'écrivain. En effet, Vercors se livre dans ces scènes ou par ces personnages à ce que Philippe Gasparini appelle « des variantes sophistiquées, pour adulte, du jeu de cache-cache », où « caché, secret, le “vrai self” lance des appels pour signaler son existence. Mais, si on le débusque, le “faux self” s'interpose aussitôt »³. Bien qu'on puisse en effet déceler la présence de l'auteur, il devient impossible de discerner son « je sincère » car il n'assume ni l'énonciation à la première personne, ni l'identité des personnages derrière lesquels il se brouille. Chercher exclusivement la portée autobiographique de ces séquences serait réduire la fiction à une lecture possible mais non unique, qui empêcherait le texte d'autofiction de « problématiser, dialectiser et développer les potentialités »⁴ de l'autobiographie dans un domaine qui se détache volontairement de la référentialité, qui offre une nouvelle existence à l'expérience vécue. De la même manière, les personnages censés être la transposition de Vercors, ne seraient-ils pas plutôt de simples véhicules de la philosophie vercorienne et donc, de ce point de vue seulement « autobiographiques » ? Dans ce cas-ci, l'étude des personnages de ces fictions n'apporterait pas une dimension différente de celle des protagonistes éloignés de toute évidence de la personne de l'auteur.

La fiction nous empêche d'approcher sans réserve ces textes d'un point de vue autobiographique et d'étudier sous ce prisme les introspections des personnages, les relations interpersonnelles qui y sont exploitées et qui sont signifiantes ou les rapports

¹ Serge Doubrovsky et Isabelle Grell, « C'est fini », dans Philippe Forest. *Je & Moi*, La Nouvelle Revue Française, 2011, n° 598, p. 24.

² Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors : se dire pour dire », *op. cit.*, p. 290.

³ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, (« Poétique »), p. 343.

⁴ Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 16.

du sujet avec le monde¹. Du moins, nous ne pouvons pas le faire de la même manière que nous avons approché les mémoires de l'auteur qui, pouvant être « romancés », ne se développent pas sur des torsions de la réalité, entendue comme la perception que le mémorialiste ressent des faits vécus. Cependant, ces derniers, se construisant sur le pacte mémorial, ne nous permettent pas d'avoir directement accès aux confessions personnelles de l'auteur, qui auraient éclairé autrement son évolution intellectuelle et personnelle. Se confinant dans la mise en scène de son être « public », les mémoires se tiennent à une distance prudente de son monde intérieur, caché derrière le silence que Vercors impose sur sa vie la plus privée.

Des ouvrages comme *Divagations d'un Français en Chine* (1956), éloigné de l'écriture mémoriale et à caractère purement autobiographique, auraient pu compléter cette figure publique de l'écrivain et fournir d'autres approches, même ponctuelles, de la pensée de l'homme vercorienne. Le texte se consacre aux souvenirs du voyage que Vercors fait en Chine en compagnie de sa femme Rita Barisse entre septembre et novembre 1953. Le décrivant comme une visite qui a changé sa vie et sa vision du monde dans un bouleversement inattendu², l'écrivain bâtit un récit de voyage sur des expériences très quotidiennes qu'il essaie de récupérer trois ans après son départ. Au lecteur d'aller chercher dans les coulisses d'un carnet de notes « journalier » qui, encore une fois, laisse les émotions et les réflexions de l'auteur au deuxième plan pour privilégier une écriture de sens qui nous permet de sentir, de voir, de goûter et d'écouter la Chine :

Je ne sais pas si ce bouleversement pourra se lire entre les lignes. Je ne veux pas, en effet, mêler à cette simple aventure une autre aventure plus scabreuse : celle de mon esprit. Tant que j'étais là-bas, je n'ai pas énormément pensé. J'ai voyagé en ouvrant les yeux, c'est tout. Comme un touriste très ordinaire. Qui note sur son carnet des choses très quotidiennes. Car je n'ai même pas vu (ni fait) des choses bien exceptionnelles. Du moins qui, sur le moment, paraissent telles. Je me suis contenté d'abord de tomber amoureux, c'est ensuite que ma tête s'est mise à travailler, comme toujours. Si celle du lecteur se met à travailler aussi, je n'aurai pas, à relater des choses d'aspect tellement futile, perdu tout à fait mon temps.³

Reprenant la narration du voyage trois ans après, nous éprouvons en effet le charme éprouvé par le couple, sans réflexions sur la transcendance des expériences vécues. Le lecteur voit défiler sous ses yeux le quotidien du couple dans le pays asiatique par une reconstruction minutieuse, presque documentaire : de l'émerveillement devant les festivités de la fête nationale de la République populaire de Chine à la visite de l'Université

¹ *Ibid.*, p. 11-12.

² Vercors, *Les divagations d'un Français en Chine*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 12.

³ *Ibid.*

de Foutan, proche de Shanghai, nous mangeons, voyageons, visitons avec Vercors, lequel a accompagné son récit de voyage par des dessins faits pour la publication de son manuscrit.

Compte tenu de ceci, nous devons signaler un aspect qui nous semble fondamental et que nous avons négligé jusqu'à présent : l'ensemble des récits à caractère autobiographique assumé que nous avons analysés se bâtissent sur un retour en arrière, sur une reconstitution temporelle du passé de l'écrivain. Des produits finis, qui fournissent le résultat d'un travail de réflexion, de compilation, d'examen, d'exclusion qui, même dans l'expression du doute ou de l'incertitude, relèvent d'une maîtrise complète de l'auteur. D'ailleurs, si nous nous limitons aux discours de l'écrivain, qui dit sa paresse à tenir un journal¹ ou qui nie carrément son activité de diariste, il n'existerait a priori aucune production dans l'écriture de soi vercorienne qui naisse de l'instant, qui approche au maximum le temps de l'énonciation et le temps de l'écriture :

Je n'ai jamais su tenir un journal, et sous l'Occupation il n'était pas question, d'ailleurs, d'en tenir un, à moins de n'y rien dire. Ainsi, à mes souvenirs de cette époque, point d'autre source que le sombre puits où ils dorment, et quand on remonte le seau, il faut se contenter de ce qui s'y trouve.²

Cependant, dans les archives personnelles de Vercors se trouvait un cahier qui, sous le titre de *Notes*, regroupait plusieurs textes dont deux journaux : l'un datant de l'automne 1930, l'autre de l'automne 1942. Le professeur Alain Riffaud les a retranscrits et commentés dans la réédition qu'il a faite de plusieurs textes vercoriens en 2002³.

Le journal, exercice d'« antifiction »⁴

L'écriture de type autobiographique a un souci éthique de vérité mais, étant une reconstitution rétrospective et synthétique du passé, elle « flirte avec l'invention [...], vit sous le charme de la fiction »⁵, ce qui peut mener l'écrivain, de façon naïve ou volontaire, à romancer certains passages. Cependant, le journal rend impossible une reconstitution imaginaire du passé, qui ne pourrait se prolonger dans la durée à cause des caractéristiques de ce genre de productions :

¹ Vercors, *Les occasions perdues*, op. cit., p. 7.

² Vercors, *La bataille du silence*, op. cit., p. 809.

³ Vercors, « Journaux inédits » [1930/1942], dans Alain Riffaud, (éd.). *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1033-1079.

⁴ Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, 2007, p. 3-14.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

Le diariste, engagé dans un récit de soi au jour le jour, où il ne connaît ni ne maîtrise l'épisode suivant, entend prendre acte de l'impossibilité d'écrire son existence entière comme une fiction, et s'en tenir à la transcription du réel.¹

Reproduisant un univers contingent, les journaux se déploient dans une dynamique d'écriture du présent dont la logique finale échappe à l'écrivain, qui se jette dans un avenir imprévisible et incontrôlable². La découverte de ces deux journaux vercoriens offre ainsi à la critique l'opportunité de s'approcher d'une écriture « à vif » de l'auteur qui, moins réfléchi, concrétise par l'écrit certaines des idées que nous avons repérées dans l'analyse de son œuvre de dessinateur et annonce d'autres pensées sur l'homme qu'il développera par la suite.

Si la finalité et même la fin des journaux échappent au diariste, ces textes voient leur origine autour de deux événements majeurs de la vie de Vercors : celui de 1930 coïncide avec les derniers jours d'existence et la mort de son père, celui de 1942, avec la mise en marche des Éditions de Minuit sous l'Occupation. Signalons d'ailleurs que Vercors semble s'être aidé de ce dernier pour la rédaction d'une partie de sa *Bataille du silence* (1967), même s'il nie dès le début de ses mémoires avoir tenu un journal quelconque³. Il restitue en effet la vie quotidienne du résistant Vercors et de l'artiste Jean Bruller, particulièrement occupé avec la gravure des planches d'une édition illustrée du *Hamlet* de Shakespeare :

On perçoit nettement le rythme des déplacements, la fatigue comme essoufflement, l'alternance de l'action et de l'écriture, de la réflexion et des tâches prosaïques, de la solitude studieuse, parfois anxieuse, et de la vie sociale.⁴

La première expérience de Vercors comme diariste en 1930 se construit cependant autrement, le décès de son père est évoqué mais il ne constitue pas le fil conducteur des réflexions plus ou moins quotidiennes de l'auteur. Il n'existe pas une restitution quelconque des faits ou des pensées que nous pourrions associer dans un ensemble « cohérent », mais plutôt une suite de considérations qui montrent l'état d'esprit de l'artiste⁵. Nous apprenons d'ailleurs avec surprise dans le journal de 1942 que le dessinateur de l'époque le rédigeait exclusivement en vue d'une publication. Vercors

¹ Michel Braud, « “Le texte d'un roman” : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'esprit créateur*, n° 42, 2002, p. 79.

² Philippe Lejeune, « Le journal comme “antifiction” », *op. cit.*, p. 3.

³ Nous renvoyons à l'édition que le professeur Alain Riffaud a établie de ces journaux inédits. Il y propose un précieux tableau comparatif de grande précision où il dévoile les séquences des mémoires correspondant à l'automne 1942 qui auraient été directement empruntées aux notes journalières de Vercors (Vercors, « Journaux inédits », *op. cit.*, p. 1071-1072).

⁴ Alain Riffaud, « Notice », dans *Ibid.*, p. 1070-1071.

⁵ Rappelons que l'artiste intitule le cahier qui contient ces journaux « Notes ».

n'hésite pas à sous-estimer ces réflexions, qu'il qualifie de vides de sens car elles seraient développées sur la vanité de son sentiment d'artiste et sans un projet éthique ou moral derrière (il expliquera dans son deuxième journal qu'il vise à empêcher par celui-ci « l'effacement du passé ») :

J'en ai commencé un autrefois. Je l'ai très vite abandonné. Mais c'étaient [*sic*] que les raisons n'étaient pas les mêmes : je songeais à sa publication... Le ridicule en vue de sa publication m'est vite apparu : cela ne veut pas dire que j'ai décidé que celui-ci ne le serait pas (publié). Mais je ne l'écris pas *pour ça*. Je me fiche de savoir si ce que j'écris vaut, ou ne vaut pas la peine de l'être, – à d'autres d'en juger et de faire ce qu'ils voudront. La différence est énorme.¹

« Le journal est une sorte d'“installation”, qui joue sur la fragmentation et la dérive »², signale Philippe Lejeune. Les réflexions vercoriennes de 1930 jouent ainsi sur un morcellement graphique qui communique avec des idées plurielles, prélude d'une pensée en pleine agitation. S'organisant dans l'espace, le tout compose un environnement où l'artiste débute ses dialogues écrits entre le moi et l'homme, qui trouvent leur représentation imagée dans *La danse de vivants* (1932-1938). Par ces notes, nous découvrons les premières traces du pessimisme qui accompagne Vercors pendant les années 30 et qui le met face au sens de sa vie et, par extension, de la vie de l'homme, ainsi que face à la question de nécessité de l'existence de l'Univers ou de Dieu. Nous nous approchons autrement de l'homme ironique et à fort esprit critique qui était le diariste de l'époque et qui le mène à tourner en dérision son sentiment de vide, le poursuivant pourtant pendant plusieurs années :

24.9 – Le jour où celui qui ne vit que pour lui-même aperçoit la vanité de sa vie, quel désespoir ! Mais c'est justement cet homme-là qui n'y pensera sans doute jamais !

25.9 – On joue les penseurs en disant qu'on souffre de vivre dans un univers aussi affreusement inutile. Et dix minutes après on assure qu'il est impossible de se passer du téléphone.³

L'« ironiste amer »⁴ à l'origine des réflexions comme celles-ci se met souvent en avant par une écriture à la première personne, qu'il alterne avec des séquences énonciatives se détachant du « je » pour atteindre une dimension plus générale. C'est le cas des deux extraits que nous avons choisis pour l'analyse, dans le premier, le diariste met au centre de l'intérêt un type d'homme (« celui qui ne vit que pour lui-même ») pour mieux pren-

¹ Vercors, « Journaux inédits », *op. cit.*, p. 1050-1051.

² Philippe Lejeune, « Le journal comme “antifiction” », *op. cit.*, p. 5.

³ Vercors, « Journaux inédits », *op. cit.*, p. 1039-1040.

⁴ Alain Riffaud, « Vercors inédit : Jean Bruller, l'ironiste amer », *Histoires Littéraires*, n° 6, avril-juin 2001, p. 17-37.

dre ses distances ; position qu'il change radicalement dans ses notes du lendemain où, par l'emploi du pronom « on », il quitte la posture solitaire d'observateur externe pour s'inclure comme partie intégrante du groupe humain qu'il vise. Dans les annotations du 24 septembre 1930, Jean Bruller constate que la vanité de l'existence, étant une réalité à ses yeux, n'est pourtant pas évidente pour tous les hommes, mais à découvrir. La première phrase présente cette découverte comme inexorable (« le jour où... »), spécialement pour ceux qui se refusent à la voir, tellement ils sont focalisés sur eux-mêmes ; la conjonction adversative « mais » réduit en cendres cette possibilité et transforme en dérisoire le sentiment de désespoir, qui n'atteindrait finalement que les plus lucides. Le ton exclamatif de l'ensemble redouble l'ironie de la situation, qui s'installe dans l'univers absurde promu par l'écrivain et, par ce tour discursif, confirmé. Le deuxième extrait répand la critique sur les individus, auteur inclu, qui se disent hypocritement conscients de l'inutilité du monde, mais qui ne s'inquiètent ou ne s'occupent que des futilités (« il est impossible de se passer du téléphone »). À la manière de ceux qui verront dans l'existentialisme sartrien un effet de mode, approche dénoncée par Jean-Paul Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Vercors se ridiculise et ridiculise ceux qui associent le sentiment pessimiste à une certaine hauteur d'esprit, qui tombent malgré lui/eux dans la médiocrité des préoccupations quotidiennes et, par là aussi, dans l'absurdité de leur souffrance.

Dans cette écriture de soi sous forme de journal, circonscrite à deux laps de temps très précis, nous pouvons découvrir aussi certaines réflexions annonciatrices de celle qui sera sa théorisation sur l'homme en 1949, spécialement transparentes dans son journal de 1930. Installé pleinement dans le pessimisme, le diariste semble assoir les bases de son humanisme, qu'il présente comme une alternative de croyance à défaut de trouver des réponses à ses constantes questions existentielles :

30.9 – La Foi implique la possibilité de se contenter d'un Dieu dont la nécessité n'est pas expliquée.

Alors, pourquoi ne pas s'en tenir à l'Humanité, ou même à soi-même ?¹

Plaçant la confiance en l'homme dans le domaine de la foi, le jeune dessinateur s'interroge sur des sujets qui constitueront le cœur de sa théorisation, à savoir, la relation entre la nature et l'homme, longuement nuancée par la suite :

1.10 – Il est bien certain que la nature n'a pas voulu la pensée. Son but, au moins sur cette terre, est l'épanouissement de la *Vie*, donc la multiplication des cellules.

¹ Vercors, « Journaux inédits », *op. cit.*, p. 1040.

Elle avait atteint la perfection du premier coup avec le règne végétal. Le règne animal n'a été créé que faute de place. L'organisme s'est compliqué en mesure avec la difficulté de trouver la nourriture pour les cellules. L'homme, créé dans les conditions les plus défavorables, a été doué de l'intelligence la plus développée ; celle-ci s'est mise un beau jour à projeter des manifestations dans des directions imprévues : c'est un Cancer, dont nous mourrons.¹

Dans cette première approche ontologique de l'être humain, le diariste pressent la relation d'opposition fondatrice (« il est bien certain ») qui marquera la relation entre lui, représenté métonymiquement par la pensée, et la nature. Nous sommes cependant surpris que Jean Bruller envisage une création « par défaut » du règne animal (« faute de place ») et, encore plus, que la naissance de l'homme reste circonscrite à une parution *ex nihilo*, presque divine, où il n'y aurait eu ni volonté (« créé »), ni investissement (« doué de l'intelligence la plus développée »). Le dessinateur est loin encore de l'homme rebelle qu'il postulera presque vingt ans plus tard : issu directement de la filiation animale, conquérant de son indépendance par la dénaturation, doué d'intelligence, mais bâtisseur de sa progression par ses différentes « batailles » pour la connaissance et contre la nature, qui veut sa soumission. Non pas que Jean Bruller n'envisage pas la rébellion, mais il l'approche comme une action négative, qui nuit à l'équilibre parfait de la nature (« de manifestations dans des directions imprévues »). Le diariste abolit d'ailleurs ce qui deviendra par la suite le cheval de bataille de l'homme, le développement de la pensée, la comparant à un cancer inexorablement nocif. Il n'hésite pas dans les notes de ce mois d'octobre 1930 à identifier la pensée à un « dangereux parasite » ou à la définir comme un accident. Le dessinateur ne reviendra ni dans son journal ni par la suite sur cette vision négative de la pensée, sans doute influencée par l'esprit pessimiste qui tourmente Jean Bruller. Il se peut que, mesurant la puissance de cette qualité, le diariste y ait vu une source de souffrance : c'est par la raison que l'homme est conscient du non-sens de son existence. Une interprétation, celle-ci, parmi d'autres possibles qui témoigne du « noyau secret » qui donne naissance au journal et qui est très difficile à décoder dans une écriture où « l'explicite sert de support à un implicite foisonnant »².

Ces journaux nous permettent ainsi de nous approcher d'un discours qui se constitue en fonction d'un réel perçu, tant extérieur qu'intime, qui influence irrémédiablement le diariste, décidé à en rendre compte. « La vérité du discours ne peut être rapportée directement au réel mais à la subjectivité du diariste »³, ce qui explique de même la

¹ *Ibid.*, p. 1041.

² Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *op. cit.*, p. 11.

³ Michel Braud, *op. cit.*, p. 76-77.

difficulté à décoder certaines pensées. Ces textes complètent l'univers proposé par les mémoires vercoriens, une image de l'homme comme être individuel, même solitaire au jour le jour, qui déploie dans son isolement des conversations avec lui, sur lui et sur ce qu'il ressent ; dimension à laquelle le Vercors de *La sédition humaine* ne renoncera jamais. Le discours intime montre ainsi sa capacité à se référer au réel et s'oppose foncièrement à la fiction, exploitant d'autres manières de « se » dire.

Contre le modèle sous-jacent d'une littérature reconnue, ornée ou qui dénonce l'image *stéréotypée*, s'impose une écriture de soi ordinaire, naïve et revendiquant sa naïveté : l'expression commune d'un sujet qui entend dire la vérité, sa vérité. La forme archétypique du journal permet cette revendication de la banalité parce que cette banalité même est le signe de l'absence de recherche dans la transcription du monde et de l'émotion ressentie.¹

Les différentes formes de l'écriture de soi vercorienne s'inscrivent ainsi de plein droit dans la pensée de l'homme qui nourrit l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, à laquelle elles participent d'un point de vue, non seulement conceptuel, mais aussi formel et esthétique. En parlant de son expérience, Vercors réinvestit son idée d'homme individuel, inévitablement tourné vers l'autre et concerné par les circonstances qui l'entourent. En revendiquant son compromis avec la vérité sociale et historique par la présentation et l'analyse de la « réalité » référencée, il confère de même à ses idées éthiques une certaine solidité, au-delà des exploitations fictionnelles et des réflexions théoriques.

¹ *Ibid.*

Chapitre VII

La grammaire de l'homme

L'homme se trouve au centre de l'œuvre vercorienne, non seulement parce qu'il dynamise la pensée théorico-philosophique de notre écrivain, mais parce qu'il est le protagoniste indiscutable de ses œuvres de fiction : en même temps moteur de l'action et sujet de réflexion. Ayant constaté tout au long de notre étude la prégnance de ce motif, nous nous intéresserons dans ce dernier chapitre à l'analyse de la mise en scène concrète de l'homme dans ces textes littéraires, fondamentalement ceux de nature narrative. L'objectif est d'étudier comment et par quels moyens discursifs l'homme prend place d'un point de vue esthétique dans la fiction et en quoi cette représentation complémente ou correspond à l'éthique vercorienne.

Une vue rapide sur les travaux critiques dédiés à l'ensemble de l'œuvre de Vercors nous permet de constater que l'auteur n'a pas bénéficié d'une critique diachronique stable, qui l'a abandonné dans l'oubli avec le passage du temps. Son grand succès littéraire, *Le silence de la mer*, s'impose pratiquement comme le seul protagoniste des recherches, qui ont examiné de près chacun des détails de la nouvelle depuis sa publication en 1942¹. Nous pourrions faire exception de sa fiction *Les animaux dénaturés* (1952), une originale réflexion sur la spécificité de l'homme face à sa nature animale², et de la pièce de théâtre qui s'ensuit, *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1963), particulièrement célèbre à l'international, notamment aux États-Unis³. À cette monopolisation imposante du *Silence de la mer* s'ajoute le fait que les ouvrages critiques consacrés à

¹ Pour une vision complète sur la réception critique du *Silence de la mer* consulter María Hernández Gómez, « Vercors, la réception critique de son œuvre », *Çédille*, n° 14, avril 2018, p. 263-285.

² Nathalie Gibert-Joly, « Vercors et la spécificité humaine », dans Jean Birnbaum. *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 210-224.

³ Jacques Kolbert, « From Novel to Play : Vercors' Transformation of *Les animaux dénaturés* into *Zoo* », *The French review*, n° 3, décembre 1965, p. 398-409.

l'œuvre vercorienne ont du mal à séparer la vie de l'auteur de sa production littéraire ou, plus souvent, du contexte sociopolitique des textes. L'expérience personnelle de Vercors étant très liée à ses choix littéraires, nombreux sont les chercheurs qui se sont voués à trouver ses traces biographiques dans ses récits, au détriment des récits eux-mêmes. De plus, sa grande activité comme personnage public en dehors du monde littéraire a fini par susciter plus d'intérêt que ses travaux écrits : sa carrière de dessinateur, la création des Éditions de Minuit, son activité dans la résistance intellectuelle ou son rôle institutionnel après la Libération ont pris souvent le dessus, nous montrant les autres facettes de l'écrivain¹.

Dans cette pénurie généralisée, force est de constater que les aspects stylistiques et esthétiques de l'écriture de l'auteur ont été très souvent négligés, voire complètement ignorés. Le panorama critique sur l'écriture littéraire vercorienne s'avère ainsi fort incomplet et partiel, malgré les efforts de certains chercheurs. Si la fin du XX^e siècle voit une certaine renaissance par quelques travaux sous forme d'articles scientifiques, les publications présentent pourtant rarement une portée générale² et continuent de se situer souvent sous le charme de la première nouvelle de Vercors³. Nous pouvons toutefois dégager quelques études monographiques, qui constituent aujourd'hui les ouvrages de référence des recherches sur l'auteur. Remarquons principalement l'étude proposée par Radivoje Konstantinovic en 1969⁴, la première consacrée à l'écriture vercorienne et qui se construit sur l'idée de l'influence de la technique du dessin sur l'écriture, particulièrement visible dans les descriptions des personnages⁵. Ne portant que sur une partie de

¹ Lucien Scheler, « Vercors, écrivain de lumière, éditeur de minuit », *Europe*, n° 751-752, 1998, p. 14-25 ; Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », dans Alain Riffaud, (éd.). *L'écrivain et l'imprimeur*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 337-358 ; Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller face au bouillonnement intellectuel et politique des années 1930 », dans Anne Mathieu, François Ouellet (éds.). *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, PUR, 2014, p. 65-77.

² Marie-Thérèse Jacquet, « L'écriture bavarde de Vercors », *Studi di letteratura francese*, n° 24, 1999, p. 47-61 ; Nathalie Gibert-Joly, « Jean Bruller-Vercors : se dire pour dire », *op. cit.*, p. 287-299.

³ P. Bahuau, « L'imaginaire dans *Le Silence de la mer* », *Recherches sur l'imaginaire*, 1991, p. 33-53 ; Elisabeth Démiroglou, « L'éthique et l'esthétique chez Vercors : une première lecture bachelardienne du *Silence de la mer* », *Œuvres et Critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des œuvres littéraires de langue française*, n° 21, 1996, p. 57-65.

⁴ Radivoje Konstantinovic, *Vercors, écrivain et dessinateur. Avec des commentaires de Vercors et 18 dessins de Jean Bruller*, Paris, C. Klincksieck, 1969.

⁵ « Il va de soi que l'étude de la technique littéraire se révèle très importante pour caractériser l'univers de chaque écrivain. Elle l'est encore davantage dans le cas de Vercors, où le dessinateur précède le romancier, car on peut attendre que la technique de celui-ci s'inspire fortement de l'art de celui-là. Il n'est guère besoin de prouver que cette influence existe dans l'œuvre d'un écrivain qui fut pendant vingt ans un graveur professionnel ; il s'agit plutôt de voir en quoi et dans quelle mesure elle se manifeste dans l'œuvre de Vercors.

la production de Vercors, qui publiera bien après 1969 plus d'une vingtaine d'ouvrages tous genres confondus, Radivoje Konstantinovic propose des pistes intéressantes à exploiter et à approfondir. La brève analyse sur la technique du portrait ou encore l'importance significative qu'il accorde à des éléments dramatiques comme le geste ou le jeu scénique s'avèrent des intuitions qui seront vérifiées et vérifiables dans les publications de maturité de l'écrivain. De la même façon, nous devons signaler certaines contributions de l'ouvrage collectif publié à la suite du premier colloque international « Vercors (Jean Bruller) et son œuvre », en mai 1995 à l'Université d'Angers¹ qui, avec le remarquable travail de thèse de Flavia Conti sur les formes brèves de la narrative vercorienne en 2014², constituent les seules monographies consacrées à l'écriture littéraire de notre auteur. Ce dernier travail académique avance d'ailleurs des hypothèses très riches dans le cadre spécifique des nouvelles de Vercors sur le dialogisme des récits courts, ainsi que sur le statut du narrateur dans ces œuvres-ci.

Compte tenu de ces travaux critiques, nous envisageons une recherche qui se veut plus générale par la vision globalisante qu'elle propose sur l'ensemble de l'œuvre de Vercors, tant par les périodes de production envisagées que par les ouvrages retenus pour l'analyse. Nous postulons ainsi que sa conception de l'homme présente une manière d'être dans le texte, au-delà d'une présence purement thématique. Il y aurait une sorte de « grammaire de l'homme » qui se construit au fil des ouvrages par des codes d'écriture qui se répètent, qui évoluent et qui apparaissent avec le développement de la réflexion. Par son rapport intime à la conception éthico-philosophique de Vercors, cette grammaire se veut en accord avec elle, étant son moyen d'expression et de communication. Il sera question dans les pages qui suivent de mettre en lumière les éléments textuels que nous avons jugés les plus représentatifs de cette esthétique particulière.

7.1. Voix et dialogue

Le texte littéraire vercorien est non seulement influencé par l'approche philosophique sur l'homme de l'auteur, mais déterminé formellement par celle-ci : l'homme dénaturé a été privé d'une grande partie de ses instincts animaux qui le faisaient vivre

Aussi nous proposons-nous d'analyser plus particulièrement la technique de description chez Vercors, parce que la description nous semble constituer le lieu de rencontre privilégié de la littérature et de l'art plastique » (*Ibid.*, p. 164).

¹ Georges Cesbron et Gérard Jacquin, *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.

² Flavia Conti, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, Ariccia, Aracne, 2014.

en symbiose avec la nature mais sans conscience de soi, isolé donc par sa rébellion, il ne peut communiquer que par la parole et par ses gestes. Ce choix de positionnement de pensée est essentiel par l'impact qu'il a sur les différentes manières de mettre en scène et de faire vivre les personnages humains dans la fiction : l'approche du personnage veut s'apparenter à celle que nous pourrions avoir de n'importe quelle personne.

Le narrateur vercorien, un homme comme un autre homme

Ce sera l'écrivain lui-même qui confirmera les rapports entre écriture et pensée dans son œuvre, déterminants pour la définition et la caractérisation de son style littéraire. Dans les commentaires qu'il a faits à propos du travail critique de Radivoje Konstantinovic, Vercors affirme :

J'ai toujours été choqué, dans les romans français en particulier, quand l'auteur, implicitement, pose en fait qu'il a pénétré sous le crâne de ses personnages, comme le *diable boiteux*, sous le toit des maisons, et sait tout ce qu'ils pensent, et les uns, et les autres, connaît les moindres nuances de leurs réactions. Prétention absolument contraire à la condition humaine, qui enferme chacun dans son sac de peau, et ne lui permet, même chez l'être le plus proche, de rien savoir d'autre que ce que lui révèlent les paroles et les gestes. C'est faire trop bon marché de cette malédiction que d'écrire comme si on l'avait surmontée, comme si l'auteur, demiurge omniscient, pouvait observer de l'intérieur les êtres qu'il met en scène. Sur ce point le roman anglais en général, et celui de Conrad en particulier, m'ont été une leçon capitale avant même que j'écrive.¹

Pour ce faire, Vercors abolit la figure « démiurgique » du narrateur à la troisième personne, le lecteur ne saura pas plus des personnages que ce qu'ils veulent transmettre : point d'entrée dans leur psychologie intérieure, ils se dévoilent plus ou moins ouvertement par ce qu'ils disent ou par ce que laissent entendre leurs gestes. Comme dans la vie réelle, tout reste dans le domaine de l'interprétation, l'homme est par définition insaisissable pour les autres membres de l'espèce, l'écriture littéraire ne fait que mettre en scène cette totale impossibilité de compréhension.

À ce sujet, Flavia Conti affirmera que le narrateur des nouvelles vercoriennes est une sorte de médiateur entre la langue littéraire et l'authenticité du langage parlé². Nous remarquerons qu'il existe en effet des marqueurs de la langue orale, un effort évident de la part de l'auteur pour rendre compte de l'oralité, cependant, la portée souvent éthique des échanges brouille un peu son travail de médiation dans la restitution de certaines

¹ Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 164. Celui-ci est l'un des commentaires que l'écrivain a faits au sujet de l'ouvrage critique de Konstantinovic, qui a décidé à son tour de les retranscrire pour la publication.

² Flavia Conti, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, *op. cit.*, p. 247.

caractéristiques de l'interaction communicative. Tel est, notamment, le cas des longues tirades monologiques auxquelles se livrent certains personnages, un procédé à l'encontre du principe d'alternance conversationnelle¹ qui ne saurait être attribué aux seules limitations imposées par la linéarité du dialogue fictionnel écrit².

Nous croyons par ailleurs que le narrateur a un rôle bien plus engagé dans la fiction que celui de simple intermédiaire entre le registre parlé et le registre littéraire ; il est presque toujours un personnage, son discours et le point de vue de sa narration sont donc partiels et assumés comme subjectifs. Si nous pouvons dire que chaque personnage se fait responsable de ses mots, de ses gestes, il ne faut pas oublier que le choix des propos reproduits et les descriptions et commentaires autour des attitudes ou des discours ne sont que des interprétations et donc, inévitablement, des prises de position. La transposition du contenu des répliques et la reconstruction des composantes communicatives relèvent de même d'un choix du narrateur : il rend la situation de communication dans ses moindres détails, il nuance les interventions par des verbes introducteurs, toujours assortis d'explications sur le comportement des personnages. Il n'aspire donc pas à un simple enregistrement objectif des propos mais à faire valoir par ses appréciations les possibles intentions des personnages, leurs contradictions, les possibles mensonges ou les mouvements de pensées³.

D'ailleurs, il existe des ouvrages où Vercors ne semble pas respecter sa volonté de tenir à l'écart le narrateur d'une position omnisciente, notamment dans certains récits de *Les yeux et la lumière* comme *Le démenti* et *Les mots*. Cependant, nous ne verrons pas ces cas d'exception comme un écart de la discipline philosophique qui habite son œuvre et son écriture, mais plutôt comme une ressource pour donner la parole à ses personnages alors qu'il n'existe pas dans la fiction des interlocuteurs réels pour mener à bien des échanges. Arnaud, seul au milieu de la montagne où il surveille des explosifs pour un réseau de la résistance et Luc, caché des troupes nazies qui sont entrées dans

¹ Harvey Sacks, Emanuel Schegloff et Gail Jefferson, « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation », *Language*, n° 50, 1974, p. 696-735.

² En effet, la linéarité imposée par la forme écrite du dialogue romanesque rend impossible la restitution des phénomènes de parole simultanée qui se produisent couramment à l'oral, qu'il s'agisse de « régulateurs » (signaux d'écoute à la limite de la verbalisation qui viennent chevaucher partiellement la parole du locuteur sans qu'il y ait néanmoins volonté d'interrompre et qui témoignent, soit d'une écoute active et d'un ralliement aux propos énoncés, soit d'un problème de compréhension) ou de vraies interruptions et de chevauchements de parole.

³ Carmen Alberdi Urquizu, *Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles : exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens*, Grenade, Université de Grenade (Thèse de Doctorat), 2011, p. 43.

son village pour le détruire, ont besoin de s'exprimer, de crier leurs peurs, leurs angoisses, leur surprise, leur révolte :

Quatre ans de sagesse, quatre ans de fermeté, quatre ans d'inflexible raison, en une heure réduits à néant. À cause d'un mouvement de cœur. Ah ! il pouvait se vanter d'avoir les nerfs solides ! Parce que trois hommes lui avaient avec feu raconté je ne sais quelle exaltante connerie, il avait pendant une minute tout oublié, il les avait suivis, il avait accepté de leurs mains cette mitraillette inexplicable, et il était là maintenant tout seul, comme un con.¹

Le narrateur se pose ainsi en interlocuteur virtuel du personnage, qui ne verbalise pas ses sentiments et impressions car il est seul, il n'y a personne à qui adresser son désarroi. Le choix du style indirect libre dans la reproduction des pensées d'Arnaud, permet de tirer profit des caractéristiques du style direct : le ton exclamatif par lequel il se fait des reproches et le registre familier, voire vulgaire, de certaines expressions (« connerie », « comme un con ») relie les propos au personnage et annulent la distance que le pronom « il » aurait pu installer dans le rapport du discours. Les déictiques « là » et « maintenant » abolissent de même l'écart entre la situation d'énonciation effective et l'énonciation dans la narration, qui ne sont qu'une seule. Ainsi, le narrateur, tout en pénétrant dans la psyché des personnages, arrive-t-il à se détacher des pensées rapportées par la forme qu'il donne à cette transmission. Loin d'une volonté démiurgique, il privilégie par les circonstances de la fiction la parole des protagonistes qui, malgré les contraintes, ne se refusent pas le droit d'expression. Ce pouvoir détermine de la sorte l'architecture et la construction du discours, où la voix narrative occupe une position d'observateur engagé, qui se dit lui-même, qui cède la parole, mais qui n'hésite pas à porter un regard subjectif sur les gestes, les expressions et les mouvements des acteurs de la fiction.

Malgré les exemples que nous venons de citer, le dialogue occupe dans les narrations de Vercors une place d'exception, tellement centrale, qu'il devient l'élément autour duquel se développe la structure textuelle :

Qu'il apparaisse comme complémentaire de la narration ou qu'il constitue à lui seul la partie discursive d'une œuvre, le dialogue, lorsqu'il intervient, a pour conséquence une dramatisation qui dégage la responsabilité de l'auteur.²

Une vue rapide de l'ensemble de l'œuvre vercorienne confirme en effet la prégnance du discours dialogué dans les ouvrages narratifs, qui trouve même des réalisations très intéressantes dans les albums de Jean Bruller. La mise en scène de la parole étant une cons-

¹ Vercors, « Le démenti », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 135-136.

² Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 18.

tante, elle nous aide à confirmer autrement notre hypothèse de départ : la notion d'homme accompagne la production artistique de Vercors depuis le début de sa carrière comme dessinateur. La parole faite dialogue dans le texte littéraire donne voix aux personnages en même temps qu'elle est support et structure de la pensée de l'homme. Nous ne prétendons pourtant pas qu'il existe une exploitation du dialogue au service de la pensée de l'auteur, à la manière pour ainsi dire d'un « dialogue à thèse » (si nous adaptons l'expression « roman à thèse »). Le dialogue étant une forme consubstantielle à l'échange et à la confrontation d'idées, l'écriture littéraire l'utilise pour exprimer, selon la période d'évolution de la pensée vercorienne, la genèse de la pensée, son affirmation, mais aussi des contre-discours, des nuances, des points faibles ou de nouveaux points de vue. Ainsi, le dialogue agit-il en même temps comme espace où l'on reconnaît l'autre, l'homme, et comme espace où le moi et l'autre s'expriment et partagent leurs pensées :

S'il est important de préciser que c'est la réciprocité qui, de droit, caractérise le genre du point de vue structurel, et c'est à telle enseigne que dans un dialogue seule la parole reçue par le *tu* donne existence au *je*, il n'est pas moins indispensable de rappeler que seules les idées peuvent en constituer la substance.¹

Compte tenu de ceci, il est intéressant de voir comment ces structures dialogales se déploient de manière effective dans la narration et d'analyser les traits communs qui configureraient le propre du dialogue vercorien, ainsi que ceux qui viendraient s'ajouter dans le temps pour répondre à de nouveaux enjeux littéraires et extralittéraires. De manière générale, nous pourrions différencier deux grands types de séquences dialogales, celles qui se déploient sur de longues tirades et qui minimisent au maximum les échanges et celles bâties sur une interaction plus vivace, où il existe vraiment une co-construction du discours.

Le dialogue littéraire vercorien : entre échange et soliloque

Ce premier ensemble de dialogues, que nous avons délibérément appelés « littéraires », se caractérise par un style particulièrement élaboré : loin de la spontanéité et du registre familier, les personnages tiennent de longs discours qui véhiculent souvent des méditations à portée philosophique et de complexes réflexions à caractère métaphysique ou ontologique. L'homme se trouve au centre de ces tirades, objet et sujet de ces pseudo-discussions où le rôle de l'interlocuteur se confond avec celui du lecteur : récepteur du message qui, éventuellement, pose des questions pour approfondir certains

¹ *Ibid.*, p. 81.

points, pour demander un éclaircissement ou simplement indiquer qu'il suit la réflexion. Très nombreuses, ces longues tirades trouvent leur place à des moments très concrets de la production de l'artiste, associées à leur tour à trois périodes clés de la pensée vercorienne.

Les premiers exemples de ces dialogues littéraires correspondent à la genèse de la réflexion chez le jeune dessinateur Jean Bruller à la fin des années 20, il s'agit du début de sa crise existentielle et l'origine de nombreuses questions qui mettent l'homme face à ses contradictions. Dans *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent* (1927), les traces de pessimisme et de non-sens sont à peine perceptibles, mais nous décelons certaines certitudes autour de la nature humaine qui, encore imprécises, semblent pourtant bien ancrées dans la pensée de l'auteur : l'impossibilité d'appréhender l'individu dans l'unicité et l'invariabilité et l'intuition de l'existence de plusieurs « moi » dans une même personne. Ces sensations restant vagues, difficiles à théoriser ou à mettre par écrit par l'inabouti de la réflexion, le dessinateur fait le choix de se servir du dialogue, forme par laquelle il essaie de trouver des réponses à ses inquiétudes.

Le *postulatum* dialogué d'*Hypothèses*, qui précède les reproductions de dessins de l'album, constitue une affirmation de l'un des principes de la théorie vercorienne de l'homme : la parole comme moyen d'en finir avec la solitude et l'isolement inhérents à l'espèce humaine et, dans ce cas-ci, comme moyen de s'expliquer et d'arriver à comprendre sa propre existence. Ainsi, au cours d'un échange détourné sur la peinture, les deux protagonistes ne feront cependant que se servir de celle-ci comme prétexte pour avancer des réflexions sur la nature humaine :

Notre entretien fut rapidement aiguillé sur la peinture, et je lui fis part tout aussitôt de mes réflexions, et m'étonnai qu'il pût aimer à la fois des tableaux si différents, par exemple celui-ci tout noir représentant deux filles ignobles, et cet autre, d'un coloris délicat, où un christ tout baigné de soleil se promène au bord de la mer.

– « Je ne les aime pas “à la fois”, dit cet homme remarquable. »

– « Ah bon, fis-je, je pense que vous aimez tantôt l'un, tantôt l'autre, suivant votre disposition d'esprit, et comme un jour on préfère de la viande bien saignante, et un autre un poulet tendre... »

Le grand amateur sourit légèrement.

– « Non, fit-il, ce n'est pas là ce que je veux dire. » Il s'assit dans un profond fauteuil de cuir grenat, et croisa ses jambes et ses mains. Il resta un moment silencieux, les yeux fixés droit devant lui, battant sans doute le rappel de ses idées. « Je veux dire... je ne les aime sans doute pas “à la fois”, et pourtant je puis très bien les aimer “en même temps”. Cela tient au fait que... Notre nature est bien compliquée, dit-il enfin, elle est constituée de l'extraordinaire assemblage des vices et des qualités qu'ont pu posséder l'immense suite de gens et peut-être d'animaux dont nous sommes, en fait l'aboutissant. Et nous sommes étonnés de ne pas nous y reconnaître ! ajouta-t-il. »

Il ricanait de pitié, et haussa un peu les épaules.

– « Nous sommes, continua-t-il, mûs par un tas de désirs contraires, de volontés contradictoires, et nous en recherchons désespérément la solution comme une mouche dans une bouteille. Nous avons tous plus ou moins acquis la certitude de la parfaite Inutilité, en dernier ressort, non seulement de nous mais de toute vie en général, et même de la matière ou de quoi que ce soit d'autre que RIEN.

Je ne voyais pas du tout où il voilait en venir, ni quel rapport il pouvait y avoir entre ces divagations, et sa galerie de peintures. Il semblait d'ailleurs parler à mon fauteuil plutôt qu'à moi-même.

– « Ces contradictions, poursuivit-il, sont déjà le produit d'une lutte profonde entre nos acquisitions personnelles et une suite d'atavismes plus ou moins anciens. Mais ce n'est là que la forme, assurément la plus grave, mais aussi la plus simple de notre complication. La réalité est que, portant inconsciemment en nous les stigmates de mille existences, nous sommes aussi multiples que nos cellules.¹

La première particularité que nous repérons dans la longue séquence dialoguée du *postulatum* de l'album est qu'il n'existe pas de conversation, mais plutôt un entretien, une interview, ou même un cours magistral de Lœwi-d'Arras, qui monopolise le temps de parole. Il n'y a pas d'interaction verbale à proprement parler ou de co-construction du discours, le narrateur demeure cantonné dans le rôle de témoin², retranscrivant les propos de son interlocuteur et n'intervenant, dans le cours du dialogue, que pour les réinterpréter par une reprise diaphonique implicite³ (« je pense que vous aimez tantôt l'un... »). La réécriture des dires de Lœwi-d'Arras, qui s'institue dans sa littéralité en une sorte de citation hétérophonique, se charge de tout le poids d'un argument d'autorité, mais elle n'en fait pas moins une certaine place au narrateur, qui intervient par la mise entre guillemets, soit des traits prosodiques de saillance produits par le locuteur, soit d'expressions qu'il trouverait, lui, marquantes, et qui renouent sémantiquement avec la pluralité du moi qu'il essaie de saisir et de comprendre (« à la fois », « en même temps »). Jean Bruller, qui se confond à tour de rôle avec le narrateur et avec Lœwi-d'Arras, utilise ce faux échange pour verbaliser l'une des hypothèses existentielles de l'époque : l'homme, tout en étant un, est multiple ; hypothèse qu'il vérifiera au vu de l'album *Un homme coupé en tranches* (1929)⁴. À ce stade initial de la réflexion,

¹ Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, chez l'artiste, 1927, n. p.

² « Pour qu'il y ait échange communicatif, il ne suffit pas que deux locuteurs (ou plus) parlent alternativement ; encore faut-il qu'ils se parlent, c'est-à-dire qu'ils soient tous deux "engagés" dans l'échange, et qu'ils produisent des signes de cet engagement mutuel, en recourant à divers procédés de *validation interlocutoire* » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales I*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 18.)

³ Pour une étude des formes et fonctions des reprises autophoniques (des propos du locuteur lui-même), diaphoniques (des propos de l'interlocuteur) et hétérophoniques (des propos d'un tiers), voir Carmen Alberdi Urquizu, *Dire, redire et ne pas dire. Enjeux du dialogue filmique dans les « Contes des quatre saisons »* (É. Rohmer), New York, Peter Lang, 2017.

⁴ *Un homme coupé en tranches* (1929) se construit sur la certitude de la pluralité du moi, qui est mise en œuvre par un ensemble de portraits faits au sujet du protagoniste, Polimorfès. Jean Bruller utilise aussi à cette occasion le dialogue, non pas pour théoriser la multiplicité de l'être humain, mais pour affirmer son

cette conversation unilatérale exprime plutôt l'incapacité de l'artiste à mettre en discussion son intuition, encore très vague, et donc l'impossibilité de débattre, de saisir et d'analyser les nuances. Le narrateur fait ainsi appel à un agent d'autorité, monsieur Lœwi-d'Arras qui, contrairement à lui, expose sa vision avec fermeté par l'emploi de la diaphonie correctrice (« ce n'est pas là ce que je veux dire ») et de l'autophonie pour préciser (« je veux dire »), par le ménagement du temps de parole, des pauses (les points de suspension marquent le temps de la recherche des mots, qu'il tient à préciser) et des silences (« il resta un moment silencieux »). Cette domination verbale est d'autant plus importante que les questionnements et les doutes du narrateur ne sont que timidement exposés. Sa seule intervention effective dans l'entretien se construit hâtivement sous forme de demande implicite de confirmation pour que son interlocuteur la complète ; le discours est d'ailleurs autocensuré et vraisemblablement auto-interrompu, les points de suspension rendant graphiquement l'incomplétude de son propos.

Le non-verbal contribue aussi à marquer et confirmer ce clivage d'autorité entre les deux personnages. Face à monsieur Lœwi-d'Arras, qui se voit attribuer des adjectifs tels que « grand » ou « remarquable », le narrateur apparaît toujours en position d'infériorité interactionnelle, témoin d'abord du prétendu dédain et du hiératisme que son interlocuteur dégage dès son entrée dans la salle (« il fit une pose sur le pas de la porte, regarda l'ensemble de ses tableaux, jugea d'un effet qu'il devait connaître pourtant depuis des années »), puis gratifié par une attention qui s'est fait attendre (« et vint enfin vers moi »). Les postures de ce « grand amateur » (croiser les jambes et les mains), la direction du regard dans le vide, fixe, qui ignore son interlocuteur (« il semblait parler à mon fauteuil plutôt qu'à moi-même »), le sourire d'étonnement ou encore le ton ricanant de ses propos contribuent à renforcer l'attitude de supériorité et de condescendance de Lœwi-d'Arras envers l'être humain qui ne comprendrait certainement pas ses explications.

L'absence de co-construction, l'étendue discursive et les choix lexicaux font que les interventions de Lœwi-d'Arras demeurent très attachées à un dialogue « littéraire », éloigné du naturel, plus proche du monologue que du dialogue en fait. C'est précisément dans le choix du lexique que nous pouvons dégager le ton qui accompagnera la

existence par des exemples concrets : « – Vous vous faites de mon mari deux idées bien dissemblables. Mais cela n'a rien d'étrange : la vérité est qu'il y a deux hommes en lui. Il les sort de leur étui tantôt l'un, tantôt l'autre. Moi, naturellement, je les ai connus tous les deux. À l'époque de nos fiançailles, il ne laissait voir que le plus délicat – le vôtre docteur –, vous le pensez bien » (Jean Bruller, *Un homme coupé en tranches* [1929], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002, p. 19).

pensée de l'homme vercorienne dans les années 30 : nous repérons en effet l'idée générale d'inaccessibilité à l'explication de notre nature humaine (« lutte », « parfaite Inutilité », « complication », « contradiction »), d'incomplétude (« collection incomplète ») malgré la grande étendue temporelle de l'espèce (« immense suite de gens [...] dont nous sommes l'aboutissant », « mille existences », « une suite d'atavismes plus ou moins anciens ») et sa richesse antithétique (multiples comme nos cellules, extraordinaire assemblage de vices et de vertus). La profonde contradiction (annoncée par les ombres et lumières des tableaux servant à introduire le dialogue) justifie un désespoir (« désespérément ») somme toute inutile (« mouche dans la bouteille »).

Le deuxième exemple de ces longues tirades dialogales nous le trouvons dans le roman qui suit immédiatement *La sédition humaine* (1949), où Vercors systématise sa pensée de l'homme : *La puissance du jour* (1951). Nous faisons exception, par sa spécificité, du témoignage sur l'expérience concentrationnaire que le personnage de Pierre Cange réalise dans *Les armes de la nuit* (1946) et que nous avons analysé en détail dans la première partie¹. *La puissance du jour* constitue la réponse fictionnelle aux questions métaphysiques posées dans le texte de 1946. Dans ce roman à thèse, le dialogue a un statut clé, spécialement à la fin, où le protagoniste essaie de partager avec le narrateur, et indirectement avec le lecteur, ses trouvailles, présentées comme le fruit d'un long processus de prise de conscience.

Les échanges entre le narrateur et Pierre Cange se développent par des interventions très inégales : face aux longs discours de Pierre, le narrateur fait de brèves appréciations qui poussent l'ancien résistant à aller plus loin dans ses explications (« Bon. Et après ? » ; « C'est quand-même un beau cadeau qu'elle nous a fait là ! » ; « Ce n'est peut-être pas aussi simple »²), ou il fait des commentaires métacommunicatifs concernant la gestuelle de Pierre (« il hochait la tête avec force, comme pour mieux me persuader »³). En face, le lecteur découvre un changement radical chez le personnage de Cange : silencieux et aux interventions courtes et titubantes, il révèle une capacité communicative digne d'un grand orateur, qui cherche moins à convaincre ou à persuader qu'à se faire comprendre ; il est désormais sûr de ce qu'il dit, ce qui le pousse à parler longuement :

¹ Voir section « Témoigner de l'indicible » (sous-chapitre 2.4).

² Vercors, *La puissance du jour* [1951], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002, p. 499-500.

³ *Ibid.*, p. 501.

– Voilà toute mon histoire, mon vieux, toute ma sinistre histoire, dit-il d'une voix assourdie, et soudain calme. Ceux qui ont pactisé, les tigres qui ont pactisé, qui ont voulu oublier leur condition d'hommes, ériger l'ordre de la nature, et qui s'y sont soumis – comment vouliez-vous qu'ils puissent supporter que d'autres hommes, envers leur maîtresse Nature, continuassent de montrer cette indépendance insolente ? Il fallait bien qu'ils nous soumissent à notre tour, qu'ils fissent de nous des antilopes sur lesquels se sentir les droits du tigre, ou tout au moins des tigres à leur image. Et quand à force d'une opiniâtreté diabolique ils ont réussi, à Hochswörth, à faire faire à ma carcasse vide un geste de tigre, ils ont obtenu aussi ce qu'ils voulaient : à me faire croire que j'en étais un. Ce n'est pas vrai, grâce au ciel ! Parce que justement...

« [...] Il a fallu sur notre croix que nous perdions notre qualité d'hommes, que nous redevenions pour un moment ces carcasses vacantes, ces pauvres singes peureux, ces pitoyables tigres abandonnés, afin qu'il apparût au monde bouleversé que la qualité d'homme n'est pas attachée de naissance à un morceau de viande fût-il en forme de calebasse à guibolles, qu'il faut la gagner ou la perdre, qu'il faut à chacun sa résurrection pour devenir un homme – ou sans cela rester un tigre.¹

Remarquons en premier lieu la portée transcendante du discours de Pierre, qui loin de parler d'une expérience uniquement individuelle (« mon histoire », « ma sinistre histoire »), collectivise son vécu (« nous ») et, qui plus est, lui accorde des conséquences universelles par la prise de conscience générale et nécessaire qu'il a entraînée (« au monde bouleversé »). Pierre utilise avec aisance un langage métaphorique pour communiquer ses idées, l'absence d'explication précise du choix des images révèle l'évidence avec laquelle cette réalité s'est présentée à ses yeux. L'opposition est pourtant très claire dans son exposé : ceux qui essaient d'asservir les autres hommes par la violence au nom d'une légitimité dite naturelle, les tigres (« soumettre », « opiniâtreté diabolique ») ; et ceux qui, installés dans leur « indépendance insolente », subissent ces essais de déshumanisation (« carcasse vide », « singes peureux », « pitoyables tigres abandonnés »). La prise de conscience de l'erreur (avoir pensé ne plus être un homme) se présente comme une sorte de révélation (« Ce n'est pas vrai, grâce au ciel ! »), côté religieux que Pierre réinvestit en faisant des hommes des figures christiques (« il faut à chacun sa résurrection »). La clarté avec laquelle l'ancien résistant conclut son intervention montre bien sa volonté de faire passer le message et de rééquilibrer l'ordre que le nazisme a voulu renverser : l'homme n'est pas « un morceau de viande », mais quelqu'un qui se construit par ses actions.

De telles références à la nature biologique de l'être humain (« morceau de viande », « carcasse vide », « carcasse vacante », « calebasse à guibolles ») ne laissent pas penser en 1951 à l'importance que l'auteur accordera à l'organisme humain cinq ans

¹ *Ibid.*, p. 501-502.

plus tard dans *Colères*. Nous avons évoqué brièvement la prégnance du discours scientifique comme forme d'autorité dans la transmission du savoir sur l'homme biologique¹, celui-ci se déploie souvent comme réponse aux questions d'un personnage non expert qui attend des explications de son interlocuteur. Les doutes et remarques de ces non-experts, souvent courtes et imprécises, s'entremêlent aux longues réponses des personnages scientifiques, en l'occurrence le chercheur Mirambeau ou le docteur Burgeaud, qui essaient de ménager dans leurs interventions la rigueur et la vulgarisation de leur travail :

- Vous vous prenez pour le Grand Robert.
- C'est un défi ? Vous l'aurez voulu. Donc, à mesure qu'ils se multiplient, par milliers, par millions – il y a neuf milliards de neurones dans le cerveau humain, le nombre des combinaisons possibles aurait plus de zéros qu'il n'en tiendrait de la terre à la lune – à mesure qu'ils se croisent, se commandent, s'excitent les uns les autres, la pensée se développe. D'où ces illuminations soudaines : deux pistes, ou davantage, qui se court-circuitent. D'où aussi cette certitude : *l'homo sapiens* est un produit social. Si les circuits réflexes ne se constituent pas dès la toute première enfance, sous l'influence constante du milieu, si ne se construit pas ce canevas, en somme sur lequel broder ensuite la tapisserie, la pensée ne se forme pas. La preuve : cette fillette perdue, grandie parmi les loups. On la retrouve à huit ans. Il est déjà trop tard : le canevas est fait, c'est un canevas de loup, plus rien à faire pour y broder nos arabesques, son esprit reste et restera celui d'un loup².

Constamment interpellée par le docteur Burgeaud, dont les commentaires laissent entendre sa suffisance intellectuelle (« vous dormez ? », « vous ne dormez pas ? »), Olga n'hésite pas à provoquer son interlocuteur dans le but d'avoir accès aux informations qu'elle cherche. Désireux de donner à connaître son savoir, le médecin ne se fait pas beaucoup prier et entame avec grande aisance explicative un long discours à caractère scientifique, mais épuré de tout terme spécialisé qui pourrait entraver la compréhension. Pour ce faire, il utilise des métaphores très imagées (« plus de zéros qu'il n'en tiendrait de la terre à la lune », notion de « canevas », de « tapisserie », « broder nos arabesques »), ainsi que la formule de l'exemple, qui fait appel à la mémoire collective pour retrouver son efficacité auprès de l'interlocuteur (« cette fillette perdue »). Il convoque et réactive une connaissance commune par laquelle il peut mieux illustrer ses propos. Par ailleurs, Burgeaud construit son explication sur des relations logiques qui tissent un réseau de dépendance (« d'où »), le texte suit pour ainsi dire le processus scientifique qui doit remplir toutes ses étapes pour avoir lieu (« si les circuits [...] la pensée ne se forme pas »).

¹ Voir section « (L') être aux prises avec le temps » (sous-chapitre 5.1).

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 176-177.

Les longues tirades que nous venons d'analyser montrent bien le besoin que l'auteur retrouve à des moments précis de son parcours de pensée de mettre en parole ses intuitions, ses trouvailles ou de nouveaux points de vue sur l'homme. Il s'agit en quelque sorte d'un processus de légitimation de ses réflexions : bâties autour de l'homme et affirmées par celui-ci dans le contexte de la fiction. Le lecteur de l'œuvre vercorienne trouvera ainsi des formulations explicites de la pensée philosophique qui, une fois restituée et reconnue dans le texte littéraire, se sert du même terrain d'exposition pour entamer le processus de mise en discussion.

Dialoguer avec/sur l'homme

Malgré l'importante présence tant quantitative que qualitative de ces longs échanges, comme il a été déjà signalé, ils trouvent leur place à des moments très précis de la production vercorienne et semblent répondre à des besoins philosophiques très concrets. Ils accueillent la pensée de l'artiste dans sa forme la plus théorique, les personnages s'appropriant et verbalisant des notions, des termes, des réflexions qui coïncident souvent avec ceux que Vercors développe dans son essai *La sédition humaine*. Cependant, ces formes ne constituent pas une norme dans les fictions de l'écrivain, le dialogue vercorien se caractérise dans la plupart de ses réalisations par l'imitation de la parole et par la reproduction de certaines caractéristiques du parler quotidien (interruptions, phrases inachevées, répétitions, interjections, etc.). Ces échanges ne cessent pourtant pas de s'inscrire dans un oral fictif, qui ne fait pas abstraction de sa nature écrite, voire littéraire, et qui répond donc à certaines prémisses de compréhension, de lisibilité et de forme, ce que Sylvie Durrer appelle « style oralisé »¹.

Ces échanges plus vivaces et dynamiques présentent des enjeux différents selon les ouvrages dans lesquels ils sont déployés, mais ils se construisent tous sur un certain équilibre dans la prise de parole, le but étant de confronter des idées et non pas d'imposer un discours au détriment des autres. Par exemple, les dialogues des récits de guerre tournent souvent autour de questions morales d'engagement confrontant des points de vue différents, qui sont verbalisés directement par la prise de parole ou indirectement par des moyens gestuels ou simplement par le silence. Cet extrait de *La marche à l'étoile* (1943) en est un bon exemple :

– Mais qu'avez-vous à voir là-dedans ? Laissez donc le vainqueur se salir : c'est tout bénéfique pour la France.

¹ Sylvie Durrer, « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 39.

- Mais elle le laisse faire ! Mais *nous* le laissons faire, mais *je*...
 - Voulez-vous encore offrir votre poitrine à ses tanks ? Ou quoi ? Porter vous-même une étoile comme l'ont fait ces jeunes étudiants qui maintenant meurent lentement en prison ?
 - Mais vous-même, m'écriais-je, pourquoi la portez-vous ? Car enfin...
 - Il faut croire qu'un parpaillot peut être juif, après tout. Jusqu'à quel point ? Je n'en sais rien, car ça ne m'intéresse pas. Ma mère était juive. Mon père ? Toute la lignée mâle est protestante. [...]
 - Je ne vous comprends pas, je ne vous comprends pas ! protestai-je (et c'était vrai). Il en est qui sont tout à fait juifs et qui... et qui ne la portent pas et je les approuve, je les approuve hautement ! Et vous, qui auriez toutes les raisons...
 - Oh ! moi, mon petit, je suis trop vieux.
- Ses paroles tombèrent dans le silence, car je ne compris pas tout de suite ce qu'il voulait dire. Trop vieux pour quoi ? Pour ne pas porter l'étoile ? Quel rapport l'âge avait-il...
- Vous ne me voyez pas pourtant, dit-il, à mon âge, allant faire sauter des trains, ou transporter des armes à travers champs, ou n'importe quoi du même genre ? Mais pas non plus, n'est-ce pas ? assistant impassible, du fond de mon fauteuil...
 - Voulez-vous dire...
 - Mais oui, qu'il faut faire don de soi de façon au d'autre. Quand les hommes sont persécutés, à quoi reconnaître un Français ?¹

Le dialogue se construit d'une manière radicalement différente de ceux analysés, par exemple, dans *Hypothèses* : sa vivacité est rendue par l'échange rapide de répliques courtes, par l'emploi de phrases exclamatives, d'interruptions et d'auto-interruptions, signalées par les points de suspension, et par rareté de verbes de parole. Protagonisme absolu à la discussion, qui n'est interrompue par aucune description du non verbal ; le discours narratorial qui la précède assure et annonce le ton employé et l'opposition d'opinions exprimées, le tout empreint d'une grande émotion : la douceur affectueuse, la tendresse et le sourire sans amertume de Thomas Muritz (« il m'avait pris le bras et m'entraînait doucement, avec d'affectueuses questions sur moi et les miens »²) contrastent avec le bredouillement du narrateur qui, profondément ému et contrarié, sème son discours d'auto-interruptions, de répétitions, de reformulations (« Je ne vous comprends pas, je ne vous comprends pas ! »).

Les traits prosodiques, pris en charge par le scriptural (italiques) et par le sémantisme des rares verbes de parole (s'écrier, protester), indiquent la force de l'émotion. Nous y découvrons un discours plus proche de l'oralité, dont le mimétisme n'est toutefois pas complet à cause de l'incise narratorial (« et c'était vrai »), qui superpose deux moments d'énonciation différents au sein de l'intervention (celui où les propos ont été prononcés, et celui où on les rapporte). Cependant et, contrairement au narrateur

¹ Vercors, *La marche à l'étoile* [1943], Paris, Albin Michel, 2015, p. 152-153.

² *Ibid.*, p. 151.

d'*Hypothèses*, qui s'effaçait et ne témoignait pas de son implication, le narrateur est ici doublement impliqué, dans le dialogue et dans le récit des pensées qui s'enchaînent simultanément en son for intérieur (discours indirect libre : « Trop vieux pour quoi ? Pour ne pas porter l'étoile ? Quel rapport l'âge avait-il... »). Le lecteur accède également aux mécanismes fréquents d'une véritable co-construction dialogale jouée sur l'implicite, sur ce qu'il n'est pas besoin de dire : le narrateur complète implicitement la dernière phrase de son interlocuteur (« vous voulez dire... »), ce que celui-ci ratifie d'ailleurs (« mais oui »), témoignant par là d'un phénomène de co-énonciation, preuve d'une concomitance de pensée grâce à laquelle on peut « deviner » les propos de l'autre. La solidarité pour la liberté et la rébellion contre l'occupant s'imposent presque comme une évidence, tellement elles peuvent prendre de formes différentes (« n'importe quoi du même genre »). La formule finale d'obligation (« il faut faire don de soi de façon ou d'autre ») relie déjà la condition de rébellion au bien commun que l'écrivain théoriserait plus tard et qui est d'avance rattachée à des actions morales au sein du groupe humain (« don de soi »).

Intimement liés au présent de la France occupée, les dialogues mettent en parole une éthique de l'action, reproduisant dans les échanges la polarisation des forces politiques et sociales qui divise le pays. La prégnance du contexte se traduit souvent par des discours d'engagement patriotique, aussi bien du côté de l'occupant que de l'occupé, en relation directe avec la notion de « bien faire » ou de « devoir faire ». Engagement explicitement exprimé et réclamé par des personnages comme Thomas Muritz, d'autres fois, il est moins catégorique et se dissimule à l'aide du silence, de l'implicite et du non-dit :

Le non-dit véhicule souvent un contenu implicite, une information qui va de soi et qu'il n'est pas besoin de poser dans un discours bâti sur la base d'un certain nombre de présupposés et de sous-entendus. Ces connaissances sont censées être partagées, la preuve en est que les allocutaires réagissent généralement à l'implicite sans demander d'explications supplémentaires.¹

Aussi parlants que les séquences dialoguées que nous venons d'analyser, les messages tacites qui traversent les échanges des récits de guerre vercoriens trouvent tout leur sens dans un contexte social d'exception, où la parole est à tour de rôle employée comme arme de défense et comme arme d'attaque. Prenons comme exemple l'une des tirades

¹ Carmen Alberdi Urquizu, *Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles : exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens*, op. cit., p. 467.

de *L'imprimerie de Verdun* (1945) où Vendresse, qui détient une imprimerie, reçoit la visite d'un des proches du régime du maréchal Pétain :

– Je voulais aussi te parler d'autre chose. Je m'intéresse à un garçon... Un petit de seize ans. Il sort de l'école. C'est le fils d'une... oh ! je t'expliquerai une autre fois. Une petite dactylo de chez moi, du temps que... Enfin, elle a eu ce gosse, je voudrais assurer son avenir. Et j'ai pensé...

Il chassa de l'index un peu de cendre tombée sur son veston. Il gratta l'étoffe avec application.

– J'ai pensé que d'être chez toi, ce serait exactement ce qu'il lui faut. D'autant plus...

Il offrit à Vendresse son large sourire bon enfant.

– Tu es vieux garçon, tu prendras bien ta retraite un de ces jours. Tu vois comme ça tomberait bien.

Vendresse retira ses lunettes, les essuya, les remit sur son petit bout de nez rose.

– Oui, oui, je comprends bien, dit-il. Seulement...

Il se leva, s'en fut au fond de la pièce quérir un cendrier-réclame, l'apporta sur la table entre eux, y secoua son cigare.

– Tu sais probablement que je ne suis pas seul ?

– Sans doute, sans doute, dit Paars.

Il caressait doucement ses bajoues marbrées de couperose et de poudre. Il dit :

– Ce Dacosta, c'est un Juif, n'est-ce pas ?

– Non, pas du tout, dit Vendresse.

Il parlait calmement. Calé au fond de son fauteuil, il restait très immobile, tirant de son cigare de lentes bouffées.

– Avec ce nom-là ? C'est drôle, dit Paars, je croyais bien... et est-ce que... On ne l'a pas expulsé d'Italie, autrefois ?

– Oui, il y a longtemps. Mais c'est son affaire. Ici il se tient tout à fait bien. J'en suis très content.

– Bon, bon, tant pis, dit Paars.

Il tira deux ou trois bouffées sans parler.

– Tant pis, tant pis, répéta-t-il. C'est dommage. Et ça m'embête. [...] N'en parlons plus. Puisque tu l'aimes, ton Dacosta.

Il écrasa le mégot de son cigare dans le cendrier, et ajouta, en souriant :

– Tu sais ce que tu fais, n'est-ce pas ?

Vendresse sourit aussi, et supporta sans faiblir l'inquiétant regard des yeux de limande.¹

La séquence dialogale est en effet dirigée par les non-dits, par les implicites du discours de Paars, marqué par des phrases inachevées et des ambiguïtés qui laissent pourtant entendre un message très précis. Paars nie une communication franche, directe, son refus à tenir un discours explicite témoigne de son manque de disposition à révéler sa véritable pensée par un dialogue frontal, ce qu'Alain Berrendonner a défini comme la « maxime de nonchalance » :

Sous son influence, l'optimisation des messages prendrait plutôt l'allure d'une condensation des contenus de pensée, ou d'un estompage des distinctions notionnelles : sur une représentation initiale complexe doivent être accomplies des opéra-

¹ Vercors, *L'imprimerie de Verdun* [1945], Paris, Albin Michel, 2015, p. 103-104.

tions de résumé, indifférenciation, neutralisation, confusion, aboutissant à un sens « littéral » fortement indéterminé, le moins analytique et le plus allusif possible.¹

Cette disposition à ne coopérer qu'à moitié dans le bon déroulement du dialogue par l'omission d'informations se prévaut de la convention, le contexte de la discussion remplit amplement ces fausses lacunes langagières : Vendresse emploie un ouvrier juif alors que, depuis la défaite, les lois antisémites commencent à s'endurcir partout en France. L'attitude de Paars témoigne aussi de celui qui n'a pas de compte à rendre, par la supériorité morale qu'il s'arroe lui-même : il travaille pour son pays, il veut aider un « vrai Français ». Sa demande posée, même par un discours très vague (qui est exactement ce garçon ? pourquoi Paars veut-il l'aider ?), précède un ton plus ouvertement menaçant, que Vendresse a sans doute pressenti dès le début de l'entretien, remarquons la précaution dont s'accompagnent ses propos, exprimée à travers l'auto-interruption (« Seulement ») et la modalisation (« Tu sais probablement que je ne suis pas seul ? »). Ainsi, l'acte du visiteur de se caresser les bajoues, qui pourrait être un signe de détente ou de réflexion, prélude pourtant une sorte d'interrogatoire dont témoigne la résistance de l'interrogé, qui supporte la pression sans faiblir (« très immobile », remarquons d'ailleurs l'emploi d'un superlatif à propos d'un terme qui n'admet pas en lui-même de gradation). Contre ces stratégies de pression Vendresse prend son temps, il se centre sur le non verbal, sur des occupations qui lui permettent de ne pas répondre tout de suite : essuyer les lunettes, les remettre, se lever, aller au fond de la pièce... C'est une façon de retarder un refus qu'il n'ose peut-être pas exprimer, mais qu'il manifesterait plus tard par ses actes : auto-interruption (« seulement... »), activité physique d'éloignement, formulation de questions au lieu de refus directement exprimé.

Vendresse résiste tant bien que mal à l'intimidation que Paars exerce en posant, sous un air de fausse naïveté, des questions dont les réponses lui sont de toute évidence connues (« Ce Dacosta, c'est un Juif, n'est-ce pas ? », « On ne l'a pas expulsé d'Italie, autrefois ? »). Paars, qui dirige la conversation, affiche un ton prétendument rassurant, démenti néanmoins par les répétitions incisives, qui en dévoilent l'hypocrisie (« bon, bon », « sans doute, sans doute »). Il essaie constamment de chercher une certaine connivence avec Vendresse (« large sourire bon enfant », « tu vois comment ça tomberait bien »), le tout accompagné par des stratégies d'amadouage (le ton, l'allure insouciant) qui trahissent cependant une menace implicite. Quand le silence et les non-dits sont plus évidents, les gestes prennent le relais avec la même puissance significative que les pro-

¹ Alain Berrendonner, « Attracteurs », *Cahiers de Linguistique Française*, 1990, p. 150.

pos¹ (écraser le mégot, sourire et, surtout, le regard inquiétant de ses yeux de limande, insensibles et vides). La fin de la conversation concrétise le ton de menace par la répétition d'expressions qui véhiculent la déception (« tant pis », « c'est dommage », « ça m'embête ») et une fausse clôture de la conversation (« N'en parlons plus »). Cette fin du dialogue est justifiée en effet par un argument, de toute évidence, non valable aux yeux de Paars, de par la chosification et le mépris utilisés pour parler de Dacosta (« ton »). La question finale (« Tu sais ce que tu fais, n'est-ce pas ? ») annonce des conséquences qui seront vérifiées par la suite et finit par dévoiler de façon évidente le jeu mené jusqu'à présent par Paars.

Ces échanges, pour ainsi dire de circonstance, installent un modèle de débat idéologique par le dialogue qui deviendra un véritable trait des productions fictionnelles de l'écrivain. Celui-ci s'érige, en premier lieu, comme la forme privilégiée pour mettre en scène les dilemmes éthiques qui s'imposent à Vercors à l'issue de la guerre², notamment dans les récits de *Les yeux et la lumière* (1948). Les personnages y sont aux prises avec eux-mêmes, ce qui les mène à partager leurs questionnements avec leurs proches (*La vénus de Solare*) ou à se livrer à des monologues intérieurs (*Les mots*, *Le démenti*) ; ils confrontent aussi leurs visions et points de vue avec des anti-héros, représentants de valeurs complètement opposées à celles défendues par les protagonistes. Le récit *Épilogue* met en scène ce troisième cas de figure par la conversation entre le philosophe Gracch, qui vient d'essayer de tuer le régent Othon dans le but de finir avec sa politique de haine, et ce dernier, qui veut lui donner la mort pour punir son action :

- Othon s'écria soudain d'une voix forte : « Tu disais : "La Nature est criminelle. Toute violence nous en rend complice !" »
- Je n'ai pas cessé de le dire.
 - Mais tu voulais me tuer, dit Othon plus fort encore.
 - Ceci est la conséquence de cela.
 - J'entends ! persifla Othon : ma violence justifie la tienne ?
 - Oui.
 - Tu te renies encore, car tu disais : « La violence prolonge la violence » !
 - J'ajoutais : sauf celle qui la supprime.
 - Je hais ces *distinguos* !
 - Parce qu'ils t'accablent.

¹ « On peut aussi se replier sur une activité non verbale (allumer une cigarette, s'intéresser au feu qui danse dans l'âtre...) – à moins que l'environnement ne se charge providentiellement de meubler le silence et d'en alléger la gêne » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 163).

² « Le dialogue semble offrir le critère structurel le plus approprié pour ordonner l'émeute de pensées qui se bousculent dans l'esprit d'une personne en proie à des dilemmes éthiques » (Flavia Conti, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, *op. cit.*, p. 230, [Traduction propre du texte en italien]).

– C'en est assez ! Qu'on te pendre ! cria le Régent, et l'ivoire se brisa dans ses mains.¹

La situation d'énonciation se développe sur deux niveaux, celui du présent des échanges, et celui d'une énonciation passée (qui révèle une certaine étendue dans le temps). Cette dernière est représentée dans le texte par les reprises diaphoniques que le régent fait des phrases de Gracch, exposées sous forme de maximes. La volonté d'Othon de montrer la contradiction logique entre ces maximes et l'action du philosophe contre sa personne permet ainsi de relier ces deux niveaux d'énonciation : le style direct réactualise le discours passé et le fait participer du présent par les commentaires qu'il suscite. Axée sur le motif de la « parole rendue », la diaphonie viserait d'emblée à souligner l'inconséquence de Gracch :

En effet, la cohérence discursive contraint les interactants à l'observance d'une règle de non-contradiction qui pèse lourd en particulier sur ceux qui accordent une grande valeur au « dire » [...] la reprise diaphonique explicite et marquée met donc en évidence la responsabilité de l'énonciateur, engagé par son dire et contraint d'être conséquent dans ses discours.²

Cependant, la démarche du régent se voit constamment frustrée par les réponses de son interlocuteur qui, muni d'une suffisance intellectuelle plus qu'évidente, utilise de courts énoncés lapidaires pour marquer son opposition : soit en affirmant par autophonie ses propos précédents tout en signalant la mauvaise interprétation (« tu disais » vs. « je n'ai pas cessé de le dire ») ou la manipulation qu'en fait Othon (« J'ajoutais : sauf celle qui la supprime »), soit en tissant des rapports de conséquence entre les différentes informations données par le régent (« ceci est la conséquence de cela »). Ce style de réponse laconique ne surprend pas le lecteur qui arrive à cette fin de discussion convaincu que le régent, ayant manipulé chacun des enseignements de Gracch pour mener une politique axée sur le mépris humain, ne changera pas d'opinion. Ceci explique aussi les attitudes complètement contraires que les personnages présentent dans la communication. Le calme et la contenance de Gracch contrastent avec le comportement presque délirant du régent, qui s'accroît en violence au fur et à mesure que la discussion se développe, à cause de son incapacité à comprendre les explications du philosophe (« s'écrier », « voix forte », « plus fort encore », « persifler »). Le premier, sûr de lui et des principes de respect qu'il promet, montre une grande aisance discursive de nuance et de précision, issue de sa clarté d'esprit. N'hésitant pas à contredire son interlocuteur et même à porter

¹ Vercors, « Épilogue », dans *Les yeux et la lumière*, op. cit., p. 230-231.

² Carmen Alberdi Urquizu, *Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles : exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens*, op. cit., p. 368.

sur lui un jugement évaluatif (« Parce qu'ils t'accablent »), il fait preuve de résistance, ce qui souligne encore davantage l'incapacité de dialogue du régent, dont la seule ressource est la violence ; sa dernière intervention, tant par ses propos que par son action physique, ne fait que le confirmer.

La discussion, malgré l'incompréhension mutuelle existante entre les personnages, pose dans la fiction la question de la légitimité de la violence : peut-elle être justifiée dans certaines circonstances ? La dynamique de la nouvelle nous mènerait à ne pas condamner complètement l'action de Gracch, en faveur d'un bien commun, d'autant plus que celui-ci fait constamment preuve de réflexion et respect pour l'homme, cependant aucun avis n'est ouvertement favorisé. Le dialogue sert ainsi à poser des questionnements d'ordre éthique, auxquels Vercors réfléchira dans sa *Sédition humaine*. La violence étant condamnée d'avance, tout comme le mensonge, Vercors appelle à empêcher la politique mal menée qui promeut l'entredéchirement des hommes par les guerres, les persécutions, les tyrannies ; il en fera d'ailleurs un principe éthique :

Qui aide à cette division [des hommes] ; qui dupe les hommes ou leur ment ; qui se résigne à ce que l'homme soit un loup pour l'homme et agit en conséquence, est un traître passé à l'ennemi, parjure à son propre visage.¹

Terrain où se verbalisent les premières interrogations éthiques de l'écrivain, le dialogue sera de même la forme discursive qui permettra à Vercors de mettre en discussion la théorisation de l'homme qu'il propose en 1949. Nous avons analysé plus en détail ces formes critiques à partir des exemples de *Les animaux dénaturés*², la production qui sublime l'emploi du dialogue dans l'œuvre vercorienne : par le sujet des discussions (la difficulté à établir une définition exacte des membres de l'espèce humaine), mais aussi par l'emploi de cette forme discursive comme moyen de création d'un métadiscours pluriel sur l'homme et fait par l'homme. C'est précisément ce dernier aspect qui résume toute l'importance du dialogue dans la production de l'écrivain, qui soumet ses propres pensées au jugement de celui qui constitue son sujet d'intérêt : l'être humain, représenté par les personnages, mais aussi par les lecteurs qui agissent en interlocuteurs des échanges.

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 49.

² Voir sections « Dire la frontière par le discours romanesque » et « De l'engagement par l'absurde : la controverse d'Old Bailey » (sous-chapitre 4.2).

7.2. (Re) présentation de l'homme vercorien

Le protagonisme indiscutable du dialogue romanesque dans l'œuvre vercorienne permet aux personnages de prendre en main et d'assumer la construction de leur identité au sein de la fiction : l'homme dit et par là même se dit. Cependant, il existe dans le discours narratorial d'autres informations qui viennent compléter, compléter, voire discuter ou mettre en question, le « portrait » issu des échanges verbaux : les paramètres situationnels (le cadre spatio-temporel, les attitudes des personnages, les relations entre ceux-ci, les représentations mutuelles, les intentions) et les paramètres paraverbaux et non verbaux (gestes, regards, mouvements, intonations, accents, silences) qui précèdent, interrompent ou suivent le texte discursif, souvent sous forme de commentaire descriptif¹. Le narrateur devient un point de liaison qui non seulement permet au lecteur d'« écouter » les protagonistes par la reproduction de leurs échanges, mais aussi de les « voir » et de les appréhender autrement que par leur parole.

L'ensemble de ces caractéristiques, marquées par la portée des dialogues et la prégnance du geste, des mouvements et du jeu scénique des personnages témoignent du protagonisme des éléments dramatiques dans les textes narratifs de l'écrivain. Cette particularité de l'écriture vercorienne a donné lieu à plusieurs adaptations théâtrales et cinématographiques, faites par l'écrivain ou par d'autres metteurs en scène et réalisateurs. Rappelons que Vercors publiera de son vivant une adaptation théâtrale du *Silence de la mer* (1949)² et une courte pièce de théâtre d'après son récit *Un mensonge politique : Le fer et le velours* (1970)³ ; sans oublier son grand succès américain *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1964)⁴. Le fonds Vercors de la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris conserve d'ailleurs plusieurs textes inédits, des adaptations qui n'ont jamais vu le jour : *Cache-Cache*, d'après son roman *Le radeau de la méduse*⁵ ; *Métamorphose*, une comédie en trois actes conçue à partir de *Sylva*⁶ ; *Le piège*, d'après *Le piège à loup*⁷ et *Quota le Grand*, adaptation de *Quota et les Pléthoriens*⁸. Le cinéma a aussi exploité la grande performativité dramatique de certains ouvrages de l'auteur, à signaler *Le silence*

¹ Carmen Alberdi Urquizu, *Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles : exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens*, op. cit., p. 42

² Vercors, *Le silence de la mer, pièce en neuf tableaux* [1949], Paris, Éd. Galilée, 1978.

³ Vercors, *Le fer et le velours* [1970], Paris, Éd. Galilée, 1978.

⁴ Vercors, *Zoo ou l'assassin philanthrope*, Paris, L'Avant-Scène, 1964.

⁵ Vercors, *Le radeau de la méduse*, Paris, Presses de la Cité, 1969.

⁶ Vercors, *Sylva* [1960], Paris, B. Grasset, 1992.

⁷ Vercors, *Le piège à loup*, Paris, Éd. Galilée, 1979.

⁸ Vercors et Paul Silva-Coronel, *Quota ou Les pléthoriens*, Paris, Stock, 1966.

de la mer de Jean-Pierre Melville (1948)¹ et *Les armes de la nuit*, film pour la télévision adapté par Simone Cendrar et réalisé par Gilbert Pineau en 1964.

Le visage de l'homme

Le texte vercorien présente en effet tout un appareil d'éléments descriptifs voués à la mise en scène de l'image physique et gestuelle des personnages et de leur être kinesthésique et proxémique : l'homme a une présence matérielle qui parachève sa présence discursive. Des critiques comme Radivoje Konstantinovic ont d'ailleurs repéré dans cette activité descriptive et de représentation de l'homme une influence évidente de son activité de dessinateur : « Vercors verra toujours les hommes avec des yeux de dessinateur »². Le professeur remarque spécialement les jeux d'ombre et de lumière dans les descriptions des silhouettes. Si nous ne nions pas la possible influence de l'art du dessin sur son écriture, notamment par les nombreuses nuances de couleur qui parsèment certains de ses textes³, il nous semble cependant évident que la littérature nous permet d'appréhender tout autrement l'homme. D'ailleurs Jean Bruller, n'a-t-il pas remplacé un moyen d'expression par un autre ? Les possibles connexions qu'on peut établir naissent à notre avis moins de l'influence du métier antérieur sur celui d'écrivain que du fait qu'ils ont le même objet d'exploitation et d'intérêt : l'homme. L'évolution de la réflexion éthico-philosophique de Vercors présente inévitablement des changements par rapport à sa période de dessinateur, qui constitue la genèse de sa pensée et qui est marquée par une vision pessimiste et absurde du monde. Il y a certes des aspects qui restent dans la continuité d'une œuvre, mais nous serons plus sensibles à ceux qui évoluent et qui s'adaptent non seulement à une nouvelle forme artistique, mais à une pensée en constante évolution.

La représentation du visage, à laquelle nous accordons un intérêt spécifique dans notre analyse, montre bien la transition de l'univers brullerien à l'univers vercorien. Prenons en exemple le plus grand projet que Jean Bruller a conçu comme dessinateur, *La danse des vivants* (1932-1938). Dans cet album, où l'être humain se trouve en effet au centre de chacune des représentations, les visages sont pour la plupart empreints

¹ Voir à ce sujet Flavia Conti, « L'espace de la page à l'écran : Vercors, Cocteau et Melville », *Roman 20-50*, n° 50, 2010, p. 171-183 ; Hélène Eck, « Des Éditions de Minuit à YouTube, *Le Silence de la mer* », *Le Temps des médias*, n° 14, mai 2010, p. 158-175.

² Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 132.

³ Nous pensons notamment au récit *Le songe* et aux *Armes de la nuit*, particulièrement riches dans le traitement des nuances noir et blanc : « la division en catégories nous donne les résultats suivants : 1. noir – 10 (6 + 4) ; 2. tons très sombres – 25 fois ; 3. tons gris – 10 fois ; blanc – 4 fois » (*Ibid.*, p. 123).

d'expressions de tristesse, de désespoir, d'ennui, d'indifférence ; les rares protagonistes qui se montrent heureux ou enthousiasmés voient tourner en dérision leur naïveté, tellement l'absurdité et le non-sens des scènes sont prégnants. C'est notamment le cas pour la planche « Projet d'avenir ou la vie en rose » [fig. 26] où la gaieté de la jeunesse se voit tout de suite anéantie par le clair sentiment de détresse qui habite le reste de clients plus âgés qui fréquentent le café. Les scènes de foule et de groupe sont d'ailleurs très chères au jeune dessinateur : il met souvent en scène des masses de gens où l'individu se confond complètement dans l'anonymat au point de perdre son identité. Dans des planches comme « Solitudes » [fig. 39], les visages anodins et hargneux des usagers du métro se répètent dans chacun des personnages, conformant une foule qui ne reconnaît pas l'homme. Ce procédé d'effacement est d'ailleurs poussé à l'extrême dans des dessins comme « Le maître des hommes » [fig. 25], où une allégorie de la mort surveille la multitude, qui est à peine dessinée, et dont la petite taille montre bien son insignifiance ; « Dimanche, dimanche » [fig. 28], qui propose des individus engloutis par l'affluence des promeneurs du week-end, tous représentés de dos ou, encore, « Le crétin ou le dieu des foules » [fig. 21] où les visages sont effacés et les corps à peine gribouillés. L'esprit pessimiste qui marque les productions brulleriennes des années 30, et notamment les planches des *Relevés trimestriels*, profile ainsi un homme qui frôle constamment la perte de son individualité en tant que simple rouage de la société. L'individu et ses préoccupations sont ainsi complètement ignorés et sa vie quotidienne ne fait que le renvoyer à l'absurde de son existence. Le dessinateur n'hésite d'ailleurs pas à pousser son angoisse vitale jusqu'à la mise en scène évidente de la déshumanisation de l'homme. Dans « Guerre de prestige » [fig. 45] l'être humain est symboliquement animalisé dans une illustration tragiquement annonciatrice : des trains de bétail servent à transporter des passagers qui s'entassent à l'intérieur des wagons ; dans « Extinction du chômage » [fig. 46] le dessinateur se sert ironiquement des combattants décédés pendant la guerre pour souligner l'absurde de celle-ci.

La littérature vercorienne présente une progression de registre évidente dans l'approche qu'elle a de l'homme et plus largement de son existence, ce qui a des conséquences directes sur les représentations de celui-ci. Toutefois, nous trouvons des échos des images des planches dans certains récits de guerre qui reproduisent la déshumanisation de l'individu par l'effacement, la défiguration ou la dissolution du visage et du corps en général. Il s'agit cependant d'une déshumanisation imposée, non pas par l'absurdité ou le sentiment de pessimisme, mais par la violence issue directement de la

guerre. *Le songe* (1944) réactualise l'emploi des images de groupe de Jean Bruller dans le contexte des camps nazis par le partage d'une expérience traumatisante qui cherche à réduire l'homme à son corps, jusqu'à la mort. Nous avons analysé auparavant la mise en scène de l'état physique des internés dans cette nouvelle¹, nous voudrions cependant reprendre un extrait consacré au visage par ce que sa description fournit comme nuances, tout à fait autres que celles des traits du crayon :

Alors il tourna vers moi son étrange face souriante, lunaire et ravagée. Il ouvrit la bouche et je vis l'horrible langue tordue, racornie, noire et déchirée, qui s'enroulait comme un escargot cuit.²

Tout en exploitant une scène de groupe, le texte littéraire met en œuvre un effet de zoom cinématographique qui permet au lecteur de pressentir par l'exemplification et l'isolement de l'un des personnages la portée concrète de la souffrance collective. Il ne s'agit plus de l'homme qui se confond dans la multitude, mais de celui qui y trouve une place légitime loin des actions absurdes ou dépourvues de sens, confronté à la réalité de la violence. L'extrait met en scène un être métamorphosé, installé dans le domaine de la monstruosité par le caractère ambigu et hybride de son état physique. Son visage naît de l'horreur, impression qui s'impose à la pitié de sa situation et qui se voit renforcée par la nature étonnante et dolente des traits mis en avant. L'homme est réduit exclusivement à sa langue, qui agit de façon indépendante et prend le dessus par sa puissance et par son état de décomposition et de dégradation. L'instrument qui aurait dû lui permettre la communication le condamne à une existence grotesque, cependant, sa désagrégation physique n'arrive pas à éradiquer son appartenance à l'espèce, à laquelle il s'accroche par le premier geste du sourire.

Cette tendance à la centration sur l'individu se confirme par la suite par des récits qui accordent une attention spéciale à la description et représentation des personnages. Radivoje Konstantinovic ne manque pas d'ailleurs en 1969 de souligner la prégnance de cette tendance par la classification qu'il fait entre ce qu'il appelle des esquisses de portrait et les portraits, selon que les descriptions soient concentrées sur quelques éléments physiques (notamment les yeux et la bouche) ou, au contraire, plus détaillées et complètes³. Cette distinction entre complétude et incomplétude du portrait s'avère d'entrée problématique car elle n'est pas forcément liée à la puissance significative du texte descriptif. D'ailleurs, nous constatons que Vercors construit rarement des

¹ Voir section « Être un corps » (sous-chapitre 2.3).

² Vercors, *Le songe* [1944], Paris, Albin Michel, 2015, p. 66.

³ Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 135-140.

portraits complets de ses personnages, les extraits descriptifs se développent sur une écriture minimaliste, une écriture du détail qui s'impose sémantiquement par son caractère austère. Le but est donc moins de dessiner un personnage dans tous ses traits que de marquer sa présence et son état d'âme par des éléments importants, qui aident à dire son être. L'écriture vercorienne cherche l'essentiel de l'homme, la qualité humaine de chaque individu, les descriptions et appréciations se concentrent fondamentalement sur le visage, la partie du corps qui représente en quelque sorte l'hypostase de l'homme, en ce qu'elle est sa vitrine.

La notion de portrait devient par ailleurs problématique car elle renvoie, rappelle Itzhak Goldberg, à l'univers de la représentation artistique : « plus que figurer la représentation de l'individu, le portrait est la figure de l'individu en représentation »¹. La fiction vercorienne naissant d'un projet de définition de l'homme, les personnages se veulent des représentants possibles de cette humanité, certes fictionnels, mais toujours en cohérence avec une pensée philosophique issue de la réalité. De ce fait, le personnage vercorien se refuse à être un individu « interchangeable, intangible, irréprésentable en dehors de sa représentation propre, qui appartient irrévocablement au domaine artistique dont il dépend »². Il se projette au contraire dans un monde possible qui garde toujours un lien avec le monde extra fictionnel, que ce soit par les contextes où se développent les histoires ou par les réflexions que le texte met en œuvre par la littérature. La mise en scène du corps et notamment du visage cherche ainsi la vérité du personnage : « le face à face avec le visage est toujours une rencontre qui débouche sur la présence de l'autre »³.

Si dans la reproduction des dialogues le narrateur vercorien pouvait rester à l'écart de la prise en charge des propos tenus par les personnages, les descriptions sont inévitablement le produit d'une vision subjective de l'énonciateur, qui décrit à la première personne ce qu'il voit ou qui se prévaut de son statut de spectateur pour fournir son regard sur les personnages. La subjectivité est ainsi consubstantielle à ce travail discursif, car le narrateur choisit en même temps les éléments qu'il met en valeur et la manière dont ceux-ci sont présentés, son pouvoir d'action sur l'image véhiculée est de ce point de vue indéniable. Cependant et par les différentes interprétations possibles du

¹ Itzhak Goldberg, « Portrait et visage, visage ou portrait », dans Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg, Pannayota Volti. *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 15.

² Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, 2003, p. 47.

³ Itzhak Goldberg, *op. cit.*, p. 15.

texte littéraire dans sa réception, les images échappent au contrôle total du narrateur, d'autant plus que ces appréciations visuelles concernent pour une grande partie le visage des personnages :

Souvent décrit comme la zone la plus fragile et la plus nue du corps humain, le visage passe pour exprimer la vérité profonde des êtres. Or c'est justement parce qu'il se trouve en permanence exposé, impliquant ainsi toute la personne, qu'à la fois il se livre et se refuse aux regards ; indice des nuances de la vie sociale et des rapports humains, il fait l'objet d'une vigilance particulière et de multiples encodages. De tous les primates, l'homme est doté de la musculature faciale la plus élaborée, privilège qui lui permet de déployer tout un registre de mimiques qu'il ne cesse de mobiliser pour donner le change. C'est là que se joue sa relation avec autrui et la place qu'il occupe sur le théâtre du monde.¹

Étant en effet centre de l'attention visuelle de l'être humain, les visages vercoriens sont rarement dessinés dans leur totalité, mais souvent représentés métonymiquement par les yeux et la bouche, privilégiés par rapport à d'autres traits faciaux. Dans ce dévoilement à moitié, le personnage se refuse à sa complète exposition, en même temps précise et évanescente. L'image physique du visage n'est pas d'ailleurs une source d'information en soi, elle peut avoir certes une certaine valeur sémantique, mais ce sont les multiples gestes, expressions et mimiques qui permettent, par leur présence ou leur absence, de vraiment avancer des interprétations sur les protagonistes. Ces appréciations visuelles sont d'autant plus fondamentales dans des nouvelles comme *Le silence de la mer*, qui fait abstraction par le silence des répliques des deux Français face aux discours du soldat allemand. Bien que l'oncle et sa nièce ne communiquent verbalement ni entre eux ni avec l'officier, la gestualité et les échanges non verbaux sont très importants : les positionnements des corps, les mouvements et notamment les regards et les gesticulations des bouches ont donné lieu à des interprétations multiples. Signalons par exemple la lecture d'histoire d'amour impossible faite par Françoise Calin² et Albert Farchadi³ à propos de la relation entre la nièce et l'officier, conséquence sans doute du mystère enveloppant le seul personnage féminin du récit. Interprétation qui ne fait pas l'unanimité de la critique, elle est cependant rendue possible par le caractère riche et énigmatique de la présence matérielle de la jeune protagoniste :

¹ Martial Guédron, *Visage(s) : sens et représentations en Occident*, Paris, Hazan, 2015, p. 8.

² Françoise Calin, « Un vertige d'hésitations. *Le Silence de la mer* de Vercors », dans *Les marques de l'histoire (1939-1944) dans le roman français : L'invitée, Un balcon en forêt, L'acacia, Le silence de la mer, La peste*, Paris, France, 2004, p. 105-132.

³ Albert Farchadi, « *Le Silence de la mer* ou l'injonction assourdie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 96, 1996, p. 983-989.

Je regardais ma nièce, pour pêcher dans ses yeux un encouragement ou un signe. Mais je ne trouvais que son profil. Elle regardait le bouton de la porte. Elle le regardait avec cette fixité inhumaine de grand-duc qui m'avait déjà frappé, elle était très pâle et je vis, glissant sur les dents dont apparut une ligne blanche, se lever la lèvre supérieure dans une contraction douloureuse ; et moi, devant ce drame intime soudain dévoilé et qui dépassait de si haut le tourment bénin de mes tergiversations, je perdis mes dernières forces.¹

Cette scène de la nouvelle suppose la rupture de la communication visuelle entre l'oncle et la nièce, qui échoue par la disparition de la réciprocité habituelle. Le regard étant le principal moyen de communication, il existe une résistance évidente de la jeune femme à l'échange : d'abord par le refus d'une communication limpide, l'oncle est obligé d'aller scruter (« pêcher ») sur le visage de sa nièce des informations qui s'avèrent imprécises et vagues (« signes ») ; puis par la négation à toute communication par son geste de détourner la tête. L'échange cassé, la jeune fille n'en est pas moins observée par son oncle, qui se livre à un minutieux examen de son expression. Étant devenue une sorte de sphynx (« fixité »), sa couleur de peau révèle une peur ou un malaise évident, qui se confirme malgré elle par la contraction involontaire de sa bouche. C'est au manque de gestualité et à l'expression hiératique de sa nièce, que l'oncle comprend son « drame intime », lié de toute évidence à l'officier (son regard étant tourné vers la porte qui a vu entrer soir après soir l'occupant dans la pièce). Ne pouvant pas être mis en parole, ce drame reste cependant sur le terrain de l'interprétation, le dévoilement n'étant encore une fois que partiel et imprécis.

De la description à l'action : la puissance du geste vercorien

Les références à l'expression du visage et, plus généralement au corps, ne se déploient donc pas nécessairement dans un texte descriptif, au contraire, elles sont souvent incorporées au texte narratif. Le corps agit, il n'est pas un organisme passif, il participe du dynamisme plus ou moins marqué de la fiction au même titre que les propos des personnages, raison pour laquelle sa présence n'est pas tellement dans la représentation, mais dans l'action :

Soudain, sur ces mots, il s'était tu avec une brusquerie étrange, inhabituelle. Et Olga avait vu le regard se vider d'un coup, comme tiré du fond de l'œil, tandis que la tête s'inclinait de côté et que la main restait suspendue dans un geste inachevé. Cela ne dura que quelques secondes [...]. Le regard revint, et un sourire.²

¹ Vercors, *Le silence de la mer* [1942], Albin Michel, 2015, p. 43.

² Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 285.

Dans *Colères*, c'est le corps qui indique le passage d'Egmont de son état de conscience à son état de veille. Le regard, peut-être l'une des parties du visage les plus expressives, évoque par son évanescence une perte transitoire d'humanité (« se vider ») faisant rentrer l'individu dans une dimension autre. La perte de contrôle de la tête et des extrémités ne fait que confirmer ce passage ailleurs où le corps n'est plus sollicité (la main suspendue, le geste inachevé). Celui-ci devient ainsi témoin matériel d'une condition, l'humaine, qui dépasse les frontières de l'organisme mais qui y est en même temps confinée. Ce sera d'ailleurs par la récupération de l'expression des yeux, que la fiction admet le « retour » d'Egmont, corroboré par un autre geste conscient, le sourire.

Faisant partie de l'action, le mouvement du corps et l'expression plus ou moins marquée des gestes déterminent la dynamique du développement des scénarios et par là même la dynamique du discours littéraire, qui se trouve souvent en adéquation avec la mobilité corporelle :

Nicole aussi, généralement, restait silencieuse. La tête penchée sur le tramail usé qu'elle réparait [...], elle soulevait sur qui lui parlait, avec peine eût-on dit, des yeux de sombre ardoise dont le regard songeur semblait frissonner et flotter comme un reflet de lune. D'autre fois, laissant retomber sur ses genoux le grand filet à triple maille qui semblait alors emprisonner ses mains comme de pâles colombes endormies, et levant son front étroit sous la chaude chevelure dont le cuivre luisait vaporeusement sous la lumière, elle plantait un regard cette fois non plus flottant ni frissonnant, mais intensément immobile, sur cette profondeur d'ombre, là-bas, où le visage de Pierre était enfoui.¹

Dans cet extrait des *Armes de la nuit* que nous avons choisi comme exemple, Nicole opère par son corps une symbiose complète avec l'atmosphère de silence et de quiétude que Pierre a installée dans la maison après son retour. L'imparfait qui décrit ses tâches quotidiennes et dont se sert le narrateur pour rendre compte de ses gestes habituels, installe le personnage dans une sorte de non-temps à jamais répété. Ses mouvements rythment une narration empreinte de lenteur, d'un calme fragile que Nicole veut à tout prix éviter de perturber. Cette symbiose ne semble pourtant pas naître de la volonté, mais plutôt de la soumission de la protagoniste, qui montre par son corps résigné une dévotion absolue envers son fiancé (« avec peine », « emprisonner », « de pâles colombes endormies »). Cette résignation presque religieuse se déploie sous forme d'interdit physique, le regard « songeur » de Nicole finit par être anéanti et prisonnier du même désespoir et fixité de Pierre (« intensément immobile ») et, de ce point de vue, complètement à la merci de la volonté et des actions de l'ancien résistant.

¹Vercors, *Les armes de la nuit* [1946], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002, p. 356.

Le geste¹ est de ce fait un élément significatif par lui-même en tant qu'il laisse voir une partie de la vie intérieure du personnage, même s'il reste foncièrement insaisissable. De la même façon, les traits physiques permettent de révéler une certaine manière d'être des protagonistes à un moment donné ; nous aurions cependant du mal à interpréter ces traces physiologiques comme des signes d'un caractère quelconque, tel que postule Radivoje Konstantinovic². Nous ne nions pas qu'il puisse y avoir une sorte de correspondance « physique » entre ce qu'est le personnage et ce que transmet son aspect, cependant, cet effet est plutôt créé par ce qu'il dit et non par ce à quoi il ressemble. Un bon exemple de cela est sans doute celui de Nicole qui, identifiée à une « imprécise forme blême », de couleur pâle, au sourire pathétique³, montre dans un premier temps des signes absolus de fragilité et de résignation. Cependant, ce sera elle qui prendra courageusement en main la guérison de Pierre par ses multiples actions, dont l'enlèvement de Broussard ou le rassemblement des anciens intégrants du réseau de résistance dirigé pendant la guerre par son fiancé. Son aspect physique, qui d'un point de vue stéréotypé correspond parfaitement à l'attitude souffrante de la jeune femme du début du récit, ne laisse pas prévoir cette métamorphose. Il existe toutefois des cas où la correspondance est beaucoup plus évidente, par exemple, dans cette brève appréciation du visage d'Oliveiro Spanza, l'un des protagonistes du récit *Un mensonge politique*. Le lecteur peut déjà pressentir des traits de caractère qui seront confirmés dans le déroulement de l'action :

Oliveiro Spanza habitait une « casa » modeste. Il avait ouvert lui-même à Gaspar. Il l'avait accueilli sans sourire. Il souriait fort peu. Parfois seulement la lèvre mince se soulevait et découvrait des canines pointues. Le reste du visage étroit et long aux yeux noirs rapprochés, restait impassible. On obtenait rarement de lui, disait-on, une marque de gaieté plus vive.⁴

Le geste austère (« il souriait fort peu », « impassible »), la forme longiligne du visage, les yeux impénétrables et dépourvus de toute expression configurent une personnalité fermée. La bouche de Spanza annonce d'ailleurs les côtés les plus inquiétants du personnage : manipulateur, instigateur et avide de pouvoir, il manigancera des intrigues pour arriver à diriger en solitaire la congrégation de la *Santa Liga*. Ses lèvres fines tra-

¹ Radivoje Konstantinovic parle de « portrait par les gestes », notion où il envisage le geste comme un complément de la description ou comme une information qui viendrait se substituer à une description manquante (Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 165).

² *Ibid.*, p. 136.

³ Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 354-355.

⁴ Vercors, « Un mensonge politique », dans *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 69-70.

hissent la cupidité¹ qui agite le dirigeant et laissent à découvert des dents canines, celles de la bestialité, symbole de la haine, la violence et l'agressivité². Celles-ci sont d'autant plus menaçantes qu'elles sont particulièrement acérées : l'impression d'acharnement et d'insatiabilité propre à ces dents est à l'occasion assimilée au tempérament et à l'ambition de Spanza. Des exemples comme ce dernier sont assez peu nombreux dans l'écriture vercorienne, les éventuelles correspondances physico-psychologiques sont souvent temporaires, cachent un changement inattendu ou déguisent une volonté de détournement du lecteur. Prendre en considération l'hypothèse de Konstantinovic supposerait d'ailleurs aller à l'encontre de l'une des notions clés de la pensée vercorienne, la qualité d'homme, qui se construit et varie constamment par les actions de chaque individu. Déterminer par le physique le caractère d'un personnage serait en quelque sorte abolir sa liberté d'action et le cloîtrer dans un classement type dont il ne pourrait pas sortir. Si le lecteur reconnaît Spanza à ces traits c'est précisément parce que dans ses discours et actions il les confirme, mais il aurait pu aller à l'encontre de l'image qu'ils véhiculent.

Les personnages vercoriens se construisent ainsi fondamentalement par la parole et par les échanges, les traits physiques, bien que révélateurs à certains moments, ne sont pas source de dévoilement fondamental de l'homme. Car, autrement, comment pourrions-nous alors interpréter les références physiques de nombreux protagonistes qui sont à la merci de conflits intérieurs ?

Je ris, et je dis – comme lui un peu plus tôt :

– C'est selon.

Il se gratta quelque temps le bout du nez, les yeux dans les miens, avec cette petite flamme dansante que je n'avais jamais revue depuis qu'une dernière fois nous nous étions serré la main, sur le pont des Saints-Pères, deux ans plus tôt, en nous disant : « à la semaine prochaine »...

– Ça m'embêtera, dit-il.

Il se grattait toujours le nez, mi-sombre, mi-souriant.³

Dans cette scène de *La puissance du jour*, Pierre discute avec le narrateur sur les avancées qu'il a réalisées depuis son arrivée des camps et sur les réponses qu'il trouve et qui l'aident dans son rétablissement. Nous sommes donc dans une phase de transition et, outre la discussion qui se développe sur plusieurs pages, les gestes de Pierre rendent bien compte de cet état entre-deux, à la recherche de la qualité d'homme. L'emploi du

¹ Martial Guédron, *op. cit.*, p. 61.

² Julie Nobelen, Fabienne Jordana et Jacques Colat-Parros, « Les crocs du vampire : mythes et réalités », *Actualités Odonto-Stomatologiques*, n° 257, 2012, p. 30.

³ Vercors, *La puissance du jour*, *op. cit.*, p. 463-464.

plus-que-parfait permet en premier lieu de faire revivre l'espoir de la guérison, de retrouver une partie du Pierre d'avant. Ses yeux trahissent ce changement par l'image traditionnelle de la lueur dans le regard, que l'ancien résistant se refuse pourtant d'admettre (« petite flamme dansante »). Le verbe « revoir » suivi de l'adverbe « jamais » construisent aussi un effet de retour au point de départ et abolissent de fait la longue parenthèse produite par l'absence de Pierre et par les mois qui ont suivi son retour. Le préfixe nominal « mi- » choisi par le narrateur pour décrire l'expression de son ami vient accentuer cet état intermédiaire, les gestes machinaux et répétitifs de Pierre qui accompagnent son examen des pour et des contres (se gratter le nez) laissent pressentir une évolution définitive vers le rétablissement.

Compte tenu de ce qui précède, nous proposons donc une lecture « circonstancielle » de ces indications physiologiques (descriptives ou narratives), intimement liées à la situation de communication et visant plutôt la mise en scène d'une attitude. Elles sont ainsi en relation directe avec les dialogues qui se déploient dans le texte, se construisant en complément des échanges. Ces indications gestuelles ou physiques se développent autour ou s'intercalent dans les discussions, à mode de didascalies, la mise en scène des personnages vercoriens n'est jamais « muette », c'est-à-dire, les descriptions se trouvent toujours insérées dans des échanges dialogiques qui permettent de mieux les saisir, les comprendre. Leur place dans le texte, n'occupant jamais une position détachée des propos, viendrait confirmer notre hypothèse : les portraits ne sont pas une fin en soi de la littérature de notre écrivain, le physique et l'expression des personnages sont liés à un état d'esprit concret.

Être dans l'espace

Dans l'œuvre vercorienne, le sujet est toujours organisateur des événements, le temps et l'espace se répartissent donc en fonction de lui, de ses expériences, de sa pensée, de son point de vue. Nous avons choisi dans cette fin de notre étude de nous intéresser particulièrement la façon dont l'être apparaît et agit dans la dimension spatiale de la narration, considérant que cette perspective nous aidera à mieux saisir et comprendre la place capitale que trouve l'homme dans la fiction vercorienne¹. Pour ce faire, nous

¹ Il existe tout de même de nombreuses pistes intéressantes dans l'œuvre de l'écrivain concernant l'homme dans le temps, en particulier, toutes les réflexions au sujet de la prégnance du passé sur le présent d'un personnage ou d'une société représentée (question de la mémoire individuelle et collective), l'appréhension temporelle du parcours de vie d'un protagoniste comme Pierre Cange ou d'une transformation comme celle de Sylva, l'homme comme chaînon dans l'évolution de notre espèce, etc.

travaillons à partir du concept d'espace narratif, entendu comme « l'environnement physique dans lequel les personnages vivent et se déplacent »¹. Nous approcherons plus particulièrement la dimension spatiale du texte narratif à partir des réflexions de Marie-Laure Ryan qui, dans son article « Space »², propose précisément le dépassement de la représentation du monde comme un simple contenant pour les existences et un lieu pour les événements. Elle a avancé, à partir des travaux de Gabriel Zoran et Ruth Ronen³, une stratification des espaces narratifs qui permet d'analyser, tout en les distinguant, les différents lieux dans lesquels les événements narrativement significatifs se produisent, de l'espace total impliqué par ces événements. Cette approche est particulièrement performante dans le cadre de notre étude, car elle permet de déterminer quelle est la relation exacte des personnages avec leur environnement spatial (physique, imaginaire, rêvé, etc.) et de voir à quel point il est signifiant pour l'existence et le développement des protagonistes.

Le premier lien fondamental entre l'homme et l'espace dans l'œuvre vercorienne est la perspective de la narratologie spatiale : celle d'un personnage qui observe depuis l'intérieur du récit. C'est par la vision et la voix du personnage (s'exprimant soit comme narrateur, soit au style direct par le dialogue) que le lecteur appréhende l'espace, soit qu'il le vive et le pratique directement, soit qu'il rende compte des relations d'un autre personnage avec l'environnement physique qui l'entoure ou que celui-ci pratique. Il n'existe pas en effet des séquences descriptives qui se développent *ex nihilo*, à la manière d'un cadre spatial général par exemple, ou indépendantes de toute relation avec l'homme⁴ ; l'espace est de ce point de vue forcément impliqué dans la narration et intimement lié à l'action, sa présence est sémantiquement pertinente. Cette spécificité de la spatialité vercorienne nous fait rejoindre la proposition de Marie-Laure Ryan, qui postule que la description, tout en étant la principale stratégie discursive pour la divulgation d'information spatiale, ne constituerait pas toujours la suspension du compte rendu de la narration, comme prétendent les typologies textuelles traditionnelles. Il y aurait en effet

¹ David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan, *Encyclopedia of narrative theory*, Routledge, London, 2004, p. 552, [Traduction propre du texte en anglais].

² Marie-Laure Ryan, « Space », dans Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, (éds.). *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2009, consulté le 7 février 2020. URL : <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/21358>

³ Gabriel Zoran, « Towards a Theory of Space in Fiction », *Poetics Today*, n° 5, 1984, p. 309-335 et Ruth Ronen, « Space in Fiction », *Poetics Today*, n° 7, 1986, p. 421-438.

⁴ Au sujet de la mise en scène d'éléments naturels dans les récits vercoriens, Konstantinovic signale « il n'y a pas de description de la nature sans qu'une silhouette humaine y apparaisse ou du moins un objet qui rappelle la présence de l'homme : une maison ou un bateau » (Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 142).

l'existence de stratégies discursives qui permettraient de minimiser cette prétendue interruption par des moyens descriptifs plus dynamiques, qui participent eux aussi à la construction de l'espace narratif. Ainsi, même si l'espace ne constitue pas le centre d'intérêt de la narration, il saurait mal se comprendre comme une simple toile de fond ; il participe à la narration dans ses différents déploiements discursifs : les mouvements des personnages, leurs perceptions, les descriptions narratives ou les implications des comptes rendus d'événements¹.

Du fait de cette proximité, la narratologie spatiale des fictions de notre écrivain se constitue fondamentalement par ce que Marie-Laure Ryan identifie comme des cadres spatiaux (*spatial frames*) :

L'environnement immédiat des événements réels, les différents lieux montrés par le discours narratif ou par l'image [...] Les cadres spatiaux sont des scènes d'action changeantes, et ils peuvent s'imbriquer les uns dans les autres.²

Ces cadres spatiaux sont particulièrement nombreux dans les textes vercoriens, qui développent souvent des scènes dans des huis clos ou, du moins, dans des espaces fermés : le salon où l'officier vient rendre visite à l'oncle et à sa nièce³, la chambre où Pierre Cange témoigne de son passage dans les camps, le manoir d'Albert Richwick où Sylva est enfermée, la salle du palais de justice où a lieu le procès de Templemore ou la petite pièce où ce dernier mène à bien le meurtre du petit tropi, le petit atelier où le Maître et Salvator travaillent, le bateau Prométhée et son étrange configuration interne en pièces isolées les unes des autres, etc. Le lecteur appréhende ces cadres par le mouvement des personnages⁴, par leurs gestes et par l'interaction que ceux-ci ont avec l'entourage physique (relation visuelle, tactile, auditive, sentimentale, etc.). Les lieux et les éléments de l'espace sont progressivement révélés dans le déroulement temporel du texte, dynamisme descriptif que Marie-Laure Ryan nomme « narrativisation de l'espace » :

¹ Marie-Laure Ryan, « Space », *op. cit.*

² *Ibid.* [Traduction propre du texte en anglais].

³ Le grand intérêt suscité par cette nouvelle dans le monde de la critique littéraire a favorisé aussi les travaux sur le cadre de confinement dans lequel habitent l'oncle et sa nièce. Le sombre huis clos où se déroule pratiquement tout le récit s'avère dans ce contexte d'occupation fortement symbolique, par exemple, la vieille bibliothèque remplie des classiques de la littérature française. Voir Nathalie Gibert-Joly, « La bibliothèque dans *Le Silence de la mer*, un espace symbolique », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 5, octobre 2008, p. 166-173.

⁴ Konstantinovic remarque dans son étude critique sur l'œuvre vercorienne l'immobilité des personnages qui, en effet, ne se déplacent pas beaucoup physiquement dans l'espace. Le décor étant dans la plupart des cas constitué par des espaces fermés, les déplacements sont réduits mais remplacés, comme nous l'avons analysé, par une gestuelle significative et, surtout, par une description visuelle très riche.

« l'espace n'est pas décrit pour lui-même, comme il le serait dans un guide touristique, mais devient le cadre d'une action qui se développe dans le temps »¹.

Prenons comme exemple le traitement de ces informations spatiales dans le roman *Sylva* (1960). Le texte s'organise dans une claire opposition intérieur/extérieur, marquée par le processus de métamorphose de la femme renarde. Dès le début, Albert Richwick lie l'éducation de Sylva à l'enfermement, la seule manière de contenir ses pulsions animales, associées à la forêt. Ainsi, les premiers jours de la créature dans le manoir se caractérisent par un constant désir d'ailleurs, que le jeune homme essaie de contrer par le confinement de Sylva dans sa chambre, où vont se dérouler les étapes les plus significatives de la métamorphose. L'espace narratologique est ainsi essentiellement un espace d'emprisonnement qui présente des limites très nettes : celles de la maison et, dans un premier temps, celles de la chambre d'Albert, que Sylva essaie constamment de franchir.

[...] elle allait à la porte d'un air inquiet, elle semblait nerveuse, et collant son museau à la serrure, ou le promenant le long des fentes, reniflait çà et là par petits coups brefs et incessants, spasmodiques. Elle grattait le bois. Puis elle trottait le long des murs et reprenait à la fenêtre le même manège. Elle trottait encore, revenait à la porte.²

Les premières références spatiales auxquelles a accès le lecteur sont, pour ainsi dire, purement architecturales et permettent de faire l'expérience des limites physiques du confinement de l'animal. Il ne s'agit pas pourtant d'une simple description narrative, car le texte par sa construction saccadée, par les verbes de mouvement (promener, trotter, revenir) et par l'attitude de Sylva (air inquiet et nerveux, reniflement constant) érige l'espace en acteur, au même titre qu'Albert, dans l'essai de contrer l'animalité de la renarde. L'espace fermé de la chambre s'impose en opposition au besoin de liberté de Sylva qui, par ses mouvements, essaie de franchir désespérément les éléments de sortie naturels (la porte, la fenêtre, même la serrure, les fentes) ou d'en créer d'autres (gratter le bois).

L'espace dans *Sylva* s'organise d'ailleurs dans une relation hiérarchique d'emboîtement, que nous découvrons progressivement de la main de la femme renarde : au fur et à mesure que son « humanité » se fait plus évidente, qu'elle réduit ses essais de s'échapper, elle découvre les différentes pièces du manoir. Bien que toujours dans un contexte de confinement, la présentation de l'espace se déploie de manière dynamique

¹ Marie-Laure Ryan, « Space », *op. cit.* [Traduction propre du texte en anglais].

² Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 28.

car elle suit constamment les mouvements de la renarde (Marie-Laure Ryan parlera de « stratégie de visite ») : le salon, le bureau d'Albert où elle aime se recroqueviller à côté de la cheminée, même le jardin, qui se trouve à son tour limité par un grillage. Nous arrivons ainsi facilement à accéder à une « carte cognitive ou un modèle mental de l'espace narratif »¹, par les relations qui s'établissent entre les cadres spatiaux grâce à la description que fait le narrateur des mouvements de Sylva, mais aussi de ce qu'il entend, sent ou désire. Cependant cette carte cognitive est incomplète, du seul fait qu'elle ne rend compte de manière détaillée que de l'espace de confinement du manoir et éventuellement, d'autres espaces fermés comme l'appartement de Dorothy. Les environnements extérieurs, et notamment la forêt, sont ainsi écartés de toute appréciation descriptive minutieuse, le lecteur saura simplement le situer géographiquement pas loin du manoir et symboliquement opposé à la maison : il s'agit de l'endroit où Sylva réalise son animalité quand elle arrive à s'enfuir, un non-lieu pour l'homme².

Les appréciations spatiales deviennent de même plus spécifiques et riches au fur et à mesure que Sylva développe sa relation avec son entourage physique, non plus seulement comme une limite à franchir, mais plutôt comme un espace à habiter. Le narrateur, à la recherche du moindre détail qui lui permette de voir un signe de conscience de soi chez la jeune renarde, s'obstine à décrire ses gestes et ses mouvements. Nous n'avons plus affaire aux courses effarées dans le manoir mais à une narration plus calme, concentrée précisément sur les détails, y compris spatiaux :

Un soir, tandis qu'assis dans la bergère de ma chambre je me limais les ongles avant d'aller au lit, je vis entrer Sylva qui, sans doute, venait comme tous les soirs m'embrasser à sa manière. Je l'aperçus dans la psyché, par réflexion, car la bergère tournait le dos à la porte. Le dossier en est haut, et il s'interposait entre Sylva et moi, laquelle non plus ne pouvait donc me voir autrement que par réflexion. L'effet en fut qu'elle marcha vers moi, non là où j'étais réellement, invisible à ses yeux, mais où elle m'apercevait dans la psyché. Ce faisant, elle dut passer d'abord près de mon siège. Et ainsi, pendant un instant, elle nous vit dans la glace, elle et moi, côte à côte.³

Dans cette scène de « reconnaissance » de Sylva, nous avons affaire à une présentation de l'espace tout à fait différente car elle se fait par un jeu de points de vue qui nous

¹ Marie-Laure Ryan, « Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space », dans David Herman, (éd.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CLSI, 2003, p. 215.

² « Je m'étais, d'un mouvement réflexe, précipité dans la forêt en l'appelant, comme le jour de sa première fuite. Mais quand je me trouvai parmi les arbres, au milieu des buissons, et de tout ce bruissement sylvestre plus profond qu'un silence, je ne mis pas longtemps à reprendre mes esprits, à reconnaître sagement – avec consternation – que de la rechercher serait peine perdue. Sylva s'était évanouie dans la forêt comme un lézard dans les hautes herbes, il était vain de l'y poursuivre » (Vercors, *Sylva*, *op. cit.*, p. 119)

³ *Ibid.*, p. 166-167.

permet de placer concrètement Albert, Sylva et chacun des objets de la pièce dans un réseau spatial d'interrelation. La présence de la psyché dans la chambre est capitale, ce sera d'ailleurs en se regardant dans le miroir que Sylva prendra conscience de sa personne et qu'elle donnera un saut qualitatif de haute importance dans sa métamorphose. Mais la psyché permet aussi de créer un double espace : le réel décrit par Albert et celui issu de la réflexion auquel croit Sylva en s'approchant du miroir, un monde en même temps réel parce que visible et irréel par ce qu'il ne reflète pas le véritable positionnement des personnages et des objets. La situation de la bergère par rapport à la porte, de la psyché par rapport à la bergère configure ainsi un espace au service des personnages depuis lequel ils observent (Albert) et dans lequel ils peuvent aussi s'observer (Sylva), jeu de vision qui dépasse la perception purement visuelle pour entraîner des conséquences ontologiques chez le personnage de la jeune renarde. L'espace est ainsi plus qu'un cadre où se déroule l'action, il y participe activement.

La prédilection pour l'espace limité s'accompagne aussi par la prédilection pour l'espace vécu, qui dans certains cas s'organise en parfaite symbiose avec le personnage, en ce qu'il coïncide avec son état d'âme, avec son état physique. Prenons comme exemple cette séquence où Albert rend visite à Dorothy qui, de retour à Londres, a encore sombré dans la drogue :

Je me rappelle que ce qui me frappa presque en premier, ce furent les *Turkish delights*.

D'abord un dans sa bouche, qu'elle mâchait avec une lenteur distraite. D'autres sur une petite table auprès du lit-divan, dans une coupe de porcelaine toute poissée de sucre. D'autres dans des boîtes en carton traînaient sur les meubles. L'un d'eux était tombé sur le tapis, on avait dû marcher dessus et il s'étalait là comme un crachat rosâtre [...]. Un peu partout, d'ailleurs, le tapis était maculé de souillures douteuses. De même la couverture en fausse peau de panthère, sous laquelle Dorothy était allongée avec indolence.¹

Dans des passages comme celui-ci nous découvrons le plaisir de Vercors pour les détails dans l'espace narratif², mis en valeur par des effets de zoom et par des changements de focalisation qui déplacent les objets du premier plan vers l'arrière-plan et vice-versa. À cette occasion ce sont les *Turkish delights* qui s'imposent dans la description

¹ *Ibid.*, p. 239.

² Rappelons le soin avec lequel Vercors décrit les différents objets que Renaud fait brûler dans une grande pire comme signe d'indignation contre l'injustice des exécutions sous l'Occupation (Vercors, *L'impuissance* [1944], Paris, Albin Michel, 2015, p. 80-81), le symbolique pot de géranium à la fenêtre de la cuisine comme code pour alerter de la présence ou non des troupes nazies (Vercors, *Ce jour-là* [1947] Paris, Albin Michel, 2015), les moindres traits et nuances colorées du tableau que l'officier allemand peint face au village d'Oradour-sur-Glane en flammes (Vercors, « Les mots » [1947], dans *Les yeux et la lumière*, *op. cit.*, p. 157-158), ou encore les nombreux animaux empaillés qu'Egmond essaie de rescaper de l'incendie de sa maison (Vercors, *Colères*, *op. cit.*, p. 112-113).

de l'espace, d'abord par leur quantité et éparpillement, recouvrant absolument toute la pièce, que le lecteur découvre progressivement en deuxième plan. L'immense quantité de confiseries montre bien la démesure du drame que traverse Dorothy, complètement abandonnée à elle-même. Le caractère gluant, gras et sucré de la pâte, qui macule absolument tout le salon ne fait qu'augmenter ce sentiment de nonchalance que l'attitude de Dorothy confirme (elle mâche lentement et distraitement, « allongée avec indolence »). Dans la scène c'est l'espace qui prend protagonisme et qui attire l'attention du lecteur, preuve de la « déshumanisation » produite chez la jeune femme par l'ingestion de drogues.

Ces quelques exemples tirés de *Sylva* résument particulièrement bien les caractéristiques de l'espace narratif vercorien, au service de la présence humaine mais fondamental pour l'action par les liens tissés entre lui et les personnages. C'est depuis la petite pièce du salon où restent confinés l'oncle et sa nièce qu'ils déploient leur résistance particulière malgré l'occupation de leur espace de vie, c'est face au ciel étoilé et à l'immensité de l'univers que le résistant du *Démenti*¹ prend conscience de sa mesure humaine et de l'importance de lutter pour défendre la dignité de l'homme, c'est par les caractéristiques de la chambre qui accueille la scène d'aveu de Pierre Cange que le lecteur arrive à saisir la portée inouïe des non-dits du témoignage du rescapé². Nous sommes ainsi obligés à contredire le professeur Konstantinovic, qui envisage l'espace de la fiction vercorienne comme « un décor où se joue le drame humain »³. Les textes vercoriens restent aussi très attachés à l'espace réel et, de ce fait, aux actions et aux réflexions des personnages (éthiques, morales, sociales, politiques, biologiques, etc.). De la même façon que le récit de fiction imite le mode d'énonciation d'un récit factuel⁴, les lieux et emplacements construits par Vercors reprennent aussi les caractéristiques factuelles et conventionnelles de ces endroits, même s'ils se déploient dans une histoire purement fictive comme *Sylva*, dans des récits à caractère réaliste (récits de guerre) ou

¹ Vercors, « Le démenti », *op. cit.*, p. 129-144.

² « Je [...] m'en fus lentement vers la vieille bâtisse, parmi les ronces et les ajoncs. Les volets battaient un peu. Je les fixai et pénétrai dans la chambre rustique où Pierre reposait.

C'était une pièce fort sombre, bien que les murs en fussent blanchis à la chaux. Mais les filets, les engins de pêche, tout un assortiment d'espars, d'avirons, de cordages, de pots de goudron, de vieilles voiles piquées, et maints autres objets mal définis, encombraient les murs et le sol, mangeant la maigre lumière que l'unique fenêtre étroite et basse laissait passer avec avarice » (Vercors, *Les armes de la nuit*, *op. cit.*, p. 366).

³ Radivoje Konstantinovic, *op. cit.*, p. 140.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica*, s.d., consulté le 10 février 2020. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

encore dans des fictions qui exploitent des mondes possibles tels que ceux du rêve (*Le songe*, 1944).

Les différentes œuvres qui constituent l'exploitation fictionnelle de la pensée de l'homme présentent donc, malgré la pluralité formelle et les différents points de vue envisagés dans chacune des histoires, une cohérence qui se développe au-delà des aspects purement philosophiques ou thématiques. Que les récits confirment, mettent en question, complémentent ou nient les intuitions théoriques de l'écrivain, ils octroient tous une place centrale à l'homme par l'écriture, structurée, configurée et déterminée en fonction de lui. La présence de l'individu dans la production vercorienne transcende ainsi son simple protagonisme dans les scénarios proposés pour devenir un agent structural de l'architecture littéraire, marquée par la parole des personnages. Celle-ci s'impose par le dialogue comme trait caractéristique des narrations, permettant à l'homme en même temps de se dire, de dire l'autre, d'interagir et même de constituer explicitement et en première personne la réflexion éthico-philosophique de l'écrivain. Parole accompagnée de même par une présence physique et spatiale imposante qui place plus que jamais l'homme au cœur de la littérature vercorienne.

Conclusion

Vercors a voulu définir l'homme et celui-ci a fini par s'imposer à l'écrivain à travers sa volonté de le conceptualiser, de le saisir, d'établir ses limites ; d'abord par la puissance et la force avec lesquelles il a occupé l'œuvre de l'artiste, ensuite par l'aisance qu'il a eue à se défaire de certaines frontières ontologiques et à créer de nouveaux espaces d'épanouissement, notamment dans le cadre de la fiction. La production vercorienne s'est ainsi construite sur un mouvement d'écriture littéraire et de pensée qui a essayé inexorablement de l'appréhender tout en rendant compte de son caractère insaisissable.

Dès *21 recettes pratiques de mort violente* (1926) Jean Bruller met au cœur de sa production son intérêt pour l'homme, qu'il traitera tout au long de sa carrière de dessinateur et d'écrivain par des formes esthétiques différentes et par des approches thématiques variées : Polimorfès qui prend conscience de son identité plurielle par les opinions que se font de lui ses plus proches, les protagonistes des *Visions intimes et rassurantes de la guerre* (1936) qui réfléchissent aux bienfaits du conflit pour leurs intérêts, l'oncle et sa nièce qui résistent par le silence à l'occupant, Pierre Cange qui subit la déportation et qui arrive à se réapproprier sa condition humaine, les tropis qui viennent questionner la frontière homme-animal, définitivement traversée par Sylva, Egmond qui explore son organisme sans pouvoir en rendre compte, le capitaine Le Gouadec qui finit par céder aux révoltes de son navire ou l'auteur lui-même, qui revient sur son existence par l'écriture de soi. Vaste creuset de réalisations à l'image des nombreux individus, attitudes, contextes et scénarios qui habitent l'œuvre vercorienne et qui montrent que Vercors a dessiné, théorisé et écrit l'homme de sa première à sa dernière production, avec des variations, certes, mais aussi avec des constantes fondamentales, tant éthiques qu'esthétiques. L'importance majeure que prend l'homme dans son œuvre témoigne d'ailleurs que l'analyse ici menée ne peut que s'ouvrir sur un prolongement, à l'intérieur même de la production vercorienne par les ouvrages que nous avons écartés de notre corpus, mais aussi à l'œuvre des écrivains contemporains de Vercors que nous avons convoqués ou, qui plus est, à celle d'autres auteurs qui se sont intéressés à l'homme. Le caractère global et intemporel du sujet donne une longue vie aux interro-

gations sur l'homme, qui ne semblent pas pouvoir trouver – et même vouloir trouver – une réponse concrète.

Au terme de cette recherche, il convient de rappeler le contexte concret dans lequel a surgi le projet de Vercors, ce qui nous semble fondamental pour établir un bilan autour de son œuvre, mais aussi pour comprendre les prétentions de l'auteur et les enjeux qu'il a placés au cœur de son travail intellectuel et littéraire. Intimement liée dans ses débuts à la construction identitaire et à l'éveil de la conscience sociale du dessinateur, la réflexion concrète sur l'homme se donne comme réponse au renversement de valeurs mené par l'entreprise nazie pendant la Seconde Guerre mondiale¹. Il s'agit pour Vercors de constituer un nouveau système éthico-philosophique avec des points d'ancrage suffisamment solides pour être définitivement établis. C'est dans cet engagement, aussi honorable qu'incommensurable, que l'écrivain postule en 1949 sa ferme volonté de trouver une définition d'homme universelle et objective, avec une « délimitation sans équivoque »², qui imposerait un respect inviolable à son égard. Force est de constater que, malgré le ton universel auquel il aspire dans l'ensemble de son œuvre, l'auteur a vite été confronté au caractère irréalisable de son projet, tout particulièrement dans les fictions que lui-même conçoit. Cet échec n'enlève pourtant en rien l'intérêt de la proposition vercorienne, au contraire, il la replace dans un contexte unique qui est celui de son époque, de son expérience personnelle et de son œuvre ; exemple évident qu'une pensée, même si elle vise l'objectivité absolue, peut difficilement se développer *ex nihilo*, en dehors de toute influence. Cette vision, certes partielle, est pourtant représentative d'une sensibilité unique qui évolue au milieu des mouvements intellectuels et littéraires du XX^e siècle qui se sont aussi intéressés à l'homme.

Ainsi, de la réflexion vercorienne se dégagent fondamentalement deux approches autour de l'homme, deux définitions fortement liées entre elles mais qui n'ont pas trouvé la même fortune dans l'œuvre littéraire de l'écrivain : « agir en homme » et « être homme ». La première, d'ordre éthique, est la colonne vertébrale de la pensée de l'auteur, directement liée aux actions et valeurs éthico-morales de l'être humain. Elle prend forme dans les fictions de guerre et de l'immédiat après-guerre, qui mettent constamment l'homme face à des cas de conscience, à des décisions qui ne peuvent être reportées, à un destin inéluctable auquel il lui faut faire face. Au cœur même de ces récits

¹ Vercors, « La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 15.

courts, très proches de la réalité contemporaine, les personnages sont, dans la plupart des cas, aux prises avec des contextes de violence, de rapports des forces, qui les poussent à se positionner. L'homme face au mal, un mal qui n'est pourtant pas extérieur, mais mené aussi par l'individu : Thomas Muritz se bat dans *La marche à l'étoile* pour combattre les injustices qui frappent le peuple français pendant l'Occupation, mais il est assassiné par un collaborateur de la politique nazie ; dans *Les mots*, Luc admire la beauté du tableau conçu par le même officier nazi qui vient d'ordonner la mort de l'ensemble d'habitants d'Oradour-sur-Glâne ; dans *L'impuissance*, Renaud brûle toute sa bibliothèque, révolté d'apprendre que l'homme peut en même temps écrire la meilleure littérature et assassiner ses semblables dans les camps, Vendresse essaie dans *L'imprimerie de Verdun* de sauver des rafles la famille de son employé Dacosta, tandis que Paars célèbre publiquement les lois antisémites de Vichy... Ces attitudes radicalement opposées mettent en évidence le manque de consensus éthique, dénoncé par Vercors¹.

À partir de cela, Vercors mènera un travail de reconstitution des valeurs universelles au centre d'un nouveau système. L'auteur ne propose pas de faire *tabula rasa*, mais de réinvestir au contraire des principes de la tradition philosophique occidentale pour fonder sa réflexion. Il fait de l'impératif catégorique kantien² une maxime universelle, régulatrice des rapports entre les hommes sur la base du respect de la dignité humaine. L'auteur soumet à cette maxime des principes tels que la liberté de l'individu et s'en sert pour configurer son grand postulat, celui de la qualité humaine : l'homme se définit par ses actes « plus ou moins »³ humains, selon qu'ils participent ou non au respect et à la protection de la dignité des autres individus.

¹ « Nous vivons encore actuellement dans un ensemble de directions, de règles, de tendances et de disciplines issues de la conjonction de mœurs diverses, où se mêlent la vieille morale judaïque, les morales hellénique et romaine, celtique, franque, saxonne et même viking. Cimentant tout, la morale proprement chrétienne. Alliage très solide, au point que tous nos actes aujourd'hui encore, consciemment ou non, que nous le voulons ou non, en sont empreints. Que nous ayons gardé la fois ou que nous l'ayons perdue. J'ai dit nos actes, non pas toujours nos réflexions. Car avec la foi se perd la certitude en la validité de ces commandements moraux. On tente alors de les fonder en raison, de leur trouver des racines subjectives qui les justifient. L'ennui de la raison c'est qu'elle peut tout prouver – tout et son contraire. Puisqu'il faut bien partir d'une proposition initiale, c'est-à-dire en revenir à Dieu ou sinon à une hypothèse, à un postulat. Si l'on refuse le postulat, le reste tombe en ruine.

L'homme voudrait bien trouver un point fixe, objectivement certain, échappant à toute contestation, pour y suspendre la chaîne de ses déductions, mais il ne trouve rien de semblable (Vercors, « La morale et l'action », dans *Plus ou moins homme*, *op. cit.*, p. 106).

² « Agis de telle sorte que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne, que dans la personne de tout autre, toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen » (Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* [1785], Paris, J. Vrin, 1992, p. 142).

³ Vercors, *Plus ou moins homme*, *op. cit.*

Dans ce contexte de définition, le texte littéraire accueille d'abord les premiers questionnements autour de la valeur morale des actions des personnages et se porte par la suite garant de la vision éthique de l'auteur, théorisée dans *La sédition humaine* (1949). L'œuvre fictionnelle de Vercors renforce d'une certaine manière la portée universelle qu'il a voulu donner à sa réflexion, en tant qu'elle ne met jamais en question les principes éthiques énoncés : le roman à thèse *La puissance du jour* (1951) constitue à cet égard la publication la plus aboutie dans le soutien fictionnel organisé autour de la définition de ce qu'est « agir en homme ». Ainsi, il énonce un guide d'action qui structure toute la production narrative et théâtrale de l'écrivain. Nous constatons la cohérence interne de sa proposition théorico-littéraire, qui ne trouve pourtant pas la même réalisation dans sa deuxième approche, cette fois-ci, d'ordre ontologique.

En effet, Vercors développe en parallèle de son questionnement éthique toute une réflexion autour des origines de l'homme et de sa spécificité, le but étant de donner une base solide à l'autre grand postulat de sa pensée : l'homme rebelle. Cette notion de rébellion lui permet d'ailleurs de se positionner à l'intérieur du panorama philosophique contemporain, notamment par rapport à Jean-Paul Sartre qui, lui, refuse toute essence antérieure à l'existence de l'individu ; et par rapport à Albert Camus, qui théorise son homme révolté comme réponse à une condition historique de soumission, désormais brisée. La rébellion de Vercors s'érige au contraire comme une caractéristique éminemment humaine, consubstantielle et nécessaire à son existence et moteur de l'indépendance progressive de notre espèce, qui aurait commencé avec la « dénaturation ».

Posée comme une évidence, la fiction participe à la mise en scène de la condition rebelle de l'homme, qui trouve dans la connaissance sa principale forme de réalisation, et dans des domaines comme l'art ou la politique des variantes d'exception¹. Tout en acceptant ce postulat métaphysique, le texte littéraire ne met pas moins en place un espace de discussion et de nuance autour des formes possibles de cette rébellion. *Collèges* (1956), par des personnages comme Mirambeau ou le docteur Burgeaud, souligne l'importance des recherches scientifiques pour la progression dans la connaissance de l'espèce. Le roman accueille de même d'autres biais d'exploration comme les voyages « à l'intérieur de la chair » d'Egmont, cependant, l'espace romanesque empêche le personnage d'en rendre compte. Étant en même temps terrain d'épanouissement et de cen-

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 44-46.

sure, la fiction se voit limitée par les postulats de Vercors, qui prône dans *La sédition humaine* l'impossible réduction de l'homme à soi-même. La narration pénalise d'ailleurs Egmont dans son ambition de vouloir transgresser cette frontière « naturelle » entre le corps et la raison, censure qui se répétera dans la dernière nouvelle de l'auteur, *Le commandant du Prométhée* (1991). Vercors renvoie l'être humain à ses limites, tout en encourageant la recherche de la connaissance. Existerait-il des méthodes plus légitimes que d'autres pour l'auteur ? Si la rébellion est la connaissance, pourquoi ne pas avoir laissé Egmont et le capitaine Le Gouadec arriver jusqu'au bout de leurs expériences ? Que ce serait-il produit s'il avait laissé un rebelle aller jusqu'au bout de sa rébellion en établissant une communication effective avec son organisme ? Le groupe d'archéologues des *Animaux dénaturés* (1952) se démène pour trouver des informations au sujet des origines préhistoriques de l'être humain, les découvertes se révèlent partielles, mais on encourage toujours leur poursuite. La fiction reste à cet égard tributaire du cadre établi dans les essais de l'écrivain : il s'agit dans ce sens de montrer la grandeur et l'importance de la connaissance pour accomplir et faire progresser l'homme dans sa condition de rebelle, mais aussi de mettre en évidence l'impossibilité d'un apprentissage absolu, du moins en ce qui concerne l'être humain.

Les textes littéraires vercoriens accueillent aussi des controverses au sujet d'autres formes de rébellion. Si Luc et Salvator s'adonnent à leur activité artistique et Gaspar et Gracch sacrifient leurs vies au nom de la justice, pour un avenir meilleur des sociétés auxquelles ils appartiennent ; des personnages comme l'officier allemand, Valladar – le président de la *Santa Liga* – ou encore le régent Othon se servent aussi de l'art et de la politique respectivement à des fins autres que l'intérêt commun. Ils refusent la solidarité, principe de base de la rébellion vercorienne, en faveur d'un bénéfice exclusivement personnel. Toute forme de rébellion reste ainsi bannie du moment où celle-ci n'en fait pas bénéficier l'ensemble. Étant l'essence de l'individu, sa condition de rebelle peut tout aussi bien se tourner contre lui ; le discours littéraire constitue un espace d'exploration des détournements possibles, qui n'ont pas nécessairement été envisagés dans la réflexion théorique.

Au-delà de ce travail de nuance et de délimitation autour de la notion d'homme rebelle, le discours littéraire concentre son rôle d'agent critique sur les origines ontologiques de l'être humain postulées dans *La sédition humaine* : sa dénaturation. La fiction donne forme à tout un appareil de désagrégation des critères de délimitation de l'espèce, concrètement ceux qui l'opposent à l'animal par une frontière infranchissable. Non pas

qu'elle nie la spécificité de l'être humain, dont la conscience de soi est irréfutable pour Vercors, mais elle ridiculise l'entêtement à vouloir définir l'homme en fonction et par rapport aux autres animaux. Le roman *Les animaux dénaturés* (1952) et la pièce de théâtre qui s'ensuit, *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1964) mettent en lumière l'absurde de l'établissement de cette limite métaphysique, très subtilement représentative de la pensée blanche occidentale. Sur le ton de l'humour et de la controverse, les discours disparates des personnages dits « experts » se construisent systématiquement sur des idées reçues ou sur des préjugés raciaux, tournant en ridicule les efforts pour départager la nature hybride des tropis. Par la même occasion, le texte littéraire met en garde sur le besoin de se définir par la différence et l'opposition, ce qui mène inexorablement à des clivages, non seulement entre l'homme et l'animal – ce qui ne représente pas un problème en soi pour Vercors – mais surtout à l'intérieur de l'espèce humaine.

La fiction se positionne en faveur de l'hétérogénéité inhérente à l'espèce humaine, en mettant de manifeste l'impossibilité de concevoir l'homme en tant qu'entité à des caractéristiques physiques, culturelles ou comportementales uniques et unificatrices. D'ailleurs, le texte littéraire utilise ce principe pour creuser l'écart avec la réalité : la métamorphose inaboutie d'un point de vue biologique, et même intellectuel, de la renarde Sylva ne fait pas moins d'elle un être humain aux yeux du lecteur. Cette autocritique par la littérature finit cependant par montrer l'efficacité de la définition éthique de l'homme : celui-ci ne pourrait être réellement appréhendé que par ses actions, jugé à partir d'un code de valeurs communes qui respecteraient la diversité.

Compte tenu de ce qui précède, nous n'avons pu que constater l'échec de Vercors dans sa volonté de trouver des limites strictes à sa conception d'homme : les cloisonnements imposés, notamment l'opposition radicale avec le monde animal, ont été largement transgressés dans la fiction. À d'autres occasions, celle-ci a eu du mal à créer de véritables expériences en dehors du cadre de la réalité référentielle, toujours plus ou moins présente dans les mondes possibles vercoriens. Nous saluons au contraire la pertinence de sa notion de rébellion, complétée par les nuances mises en lumière dans le discours littéraire, et de la définition éthique que Vercors a élaborée sur l'homme (« agir en homme »). Nous pourrions difficilement affirmer que celle-ci a atteint le statut universel et objectif que l'auteur prétendait lui donner, mais il en a fait en tout cas une véritable force dans son œuvre. De plus, les multiples points de vue employés pour approcher l'homme (être biologique, artistique, social, historique) ont montré l'efficacité narrative redoutable du motif et ont permis par la même occasion une analyse multifacto-

rielle, capitale pour mettre en lumière la richesse et les particularités de l'écriture vercorienne. Le syncrétisme et l'hétérogénéité du corpus littéraire et théorique de Vercors, de ses intérêts, de ses approches, de ses points de vue concernant l'homme auraient difficilement pu être abordés depuis un seul point de vue. Une seule vision d'analyse n'aurait pas pu être valable pour appréhender l'ensemble de l'œuvre de Vercors et mesurer la vraie portée de l'homme, d'autant plus que l'artiste se vante de ces visions plurielles dans chacune de ses fictions. Cette conception à multiples dimensions ne suppose pas pour autant une désagrégation du discours littéraire, qui trouve par ailleurs son unité dans la relation contexte/vie/pensée/œuvre de Vercors et dans la cohérence esthétique de ses textes.

La contextualisation historique, philosophique et littéraire mise en place de manière systématique tout au long de l'analyse a permis en effet de mettre en évidence le lien étroit existant entre la pensée de l'homme et sa réalisation littéraire, et les expériences de vie de l'écrivain. Ces rapports ont aidé à situer les différentes publications dans l'ensemble de l'œuvre vercorienne et à mesurer dans quel sens chaque production supposait l'épanouissement, le développement ou l'abandon d'une piste de recherche sur l'homme. Ce creuset d'interrelations s'est donc avéré essentiel pour définir les enjeux de ces publications, en tant que celles-ci représentent le fruit d'une prise de conscience de l'artiste sur certains sujets (rappelons par exemple l'illustration de l'album pacifiste d'André Maurois, *Patapoufs et Filififers* ; ou la bande dessinée de Jean Bruller *Le mariage de monsieur Lakonik* et sa dénonciation de la colonisation), qu'elles sont conçues comme miroir de la réalité sociale contemporaine (l'ensemble des nouvelles de guerre), qu'elles répondent à des inquiétudes issues des échanges et des rencontres intellectuelles de l'auteur (son roman *Colères* est l'exemple de son intérêt pour l'homme biologique, qui sera d'ailleurs approfondi ultérieurement dans *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*), ou qu'elles accueillent la mise en scène de ses intérêts les plus personnels (l'admiration que l'écrivain nourrissait à l'égard d'Aristide Briand l'a poussé dans les années 1980 à reconstituer sa biographie). Nous pensons d'ailleurs que notre hypothèse se voit vérifiée par le retour sur soi auquel l'écrivain procède à la fin de sa vie, des textes à caractère biographique et mémorialiste qui convoquent dans le même espace sa carrière de dessinateur et d'écrivain, son engagement social et politique, les événements historiques qui ont marqué sa vie, ainsi que ses rencontres avec les différents milieux littéraires, politiques et intellectuels du XX^e siècle. Nous avons remarqué, au reste, le peu d'informations concernant la vie intime ou familiale de Ver-

cors, qui a choisi de rendre plutôt compte de son rôle en tant qu'écrivain de la cité. En ce sens, notre approche chronologique a fortement contribué à construire cette vue d'ensemble et à souligner l'importance de l'homme en situation, tant dans le travail d'écriture que dans la pensée de Vercors.

Au fil de cette recherche il est apparu que l'homme a été non seulement sujet d'étude, mais surtout acteur, penseur, narrateur, personnage qui a pris la parole pour se dire, pour se définir ou pour exprimer au contraire l'impossibilité de le faire, pour se penser. Au cours de toute sa réflexion, il s'est emparé de l'espace littéraire pour trouver des réponses aux questionnements que la fiction formulait en écho des textes à caractère éthico-philosophique. Et il s'y est employé fondamentalement par le dialogue. L'homme, transposé dans de nombreux personnages, a échangé sur lui et avec lui pour réfléchir à tour de rôle sur la multiplicité du moi, sur l'engagement solidaire auprès d'autres hommes, sur les caractéristiques « spécifiques » de l'espèce humaine ; pour crier contre des injustices, pour réclamer des droits, pour dire son indignation, pour exprimer le besoin de se rebeller, etc. La fiction vercorienne est ainsi devenue une sorte d'« agora de l'homme » où même le narrateur a délaissé sa position privilégiée d'omniscience pour participer en tant que personnage à la réflexion. La parole assure ainsi une présence imposante des personnages, accompagnée par des descriptions physiques et gestuelles diverses ; la configuration de l'espace narratif n'est pas moins organisée et présentée en fonction des acteurs de la fiction littéraire. Ces traits de l'écriture vercorienne construisent un système original qui trouve sa cohérence non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan esthétique ; le tout assuré par le motif de l'homme, en même temps sujet et acteur de l'écriture.

Au terme de cette thèse, constatant encore une fois la diversité d'approches propre à l'œuvre de Vercors, nous remarquons les nombreuses pistes de travail qui se sont présentées à nous pendant l'analyse, mais que nous n'avons pas eu le temps d'explorer. Parmi les différentes possibilités existantes pour notre future recherche, soulignons les productions de l'artiste au sujet de la pensée coloniale : de sa participation comme illustrateur dans des albums clairement colonialistes¹, à la conception en 1931 de sa seule bande dessinée, *Le mariage de monsieur Lakonik*, critiquant la pensée blanche sur les peuples africains, il existe tout une prise de conscience personnelle et artistique que nous aimerions retracer et restituer en détail, étant donné le manque de

¹ La série des années vingt de *Pif et Paf* d'Hermin Dubus ou *Loulou chez les nègres* d'Alphonse Crozière (1929).

discours à ce sujet d'un auteur qui a pourtant tenu à tracer son parcours intellectuel et social. Dans la même lignée, il serait de même intéressant d'approfondir le premier volume de sa trilogie *Sur ce rivage : Le périple*¹. Publié en 1958, Vercors y dénonce les tortures de la guerre d'Algérie et le système colonial, en même temps qu'il mène des actions sociales et politiques pour la cause de l'indépendance, auxquelles nous avons fait allusion.

Nous aimerions de même revenir sur les ouvrages de l'auteur qui se concentrent sur la critique du système capitaliste et, ceci, depuis ses albums de jeunesse. Nous pensons notamment à la *Danse des vivants* et à des illustrations telles « Fin de journée ou la vie oisive » [fig. 29] et « Capitulation ou le libre arbitre » [fig. 30], mais aussi aux romans *Quota et les Pléthoriens*² et *Comme un frère*³, les critiques les plus féroces de l'auteur contre un système économique aliénant. Ces derniers mettent en scène une exploitation différente de la pensée éthique sur l'homme, qui doit affronter constamment de nouveaux dangers et faire respecter sa dignité⁴.

Autant de formes possibles pour représenter et penser l'homme, en même temps un et divers, en même temps individu et être social. Cependant, le projet littéraire et éthico-philosophique de Vercors trouve son sens dans sa portée collective et générale. L'auteur envisage en définitive un homme qui, comme le rappelle Hannah Arendt, ne peut se comprendre qu'au pluriel en tant qu'il vit, se meut et agit dans ce monde, en tant qu'il n'a d'expérience de l'intelligible que parce qu'il parle et se comprend avec les autres hommes, et par là essaie de se comprendre lui-même⁵.

¹ Vercors, *Sur ce rivage... T. I Le Périple*, Paris, Albin Michel, 1958.

² Vercors et Paul Silva-Coronel, *Quota ou Les Pléthoriens*, Paris, Stock, 1966.

³ Vercors, *Comme un frère*, Paris, Plon, 1973.

⁴ « Le système capitaliste et son économie libérale offrent certainement bien d'avantages. Une souplesse plus efficace. Des libertés moins entravées. Mais ces avantages se paient cher : c'est, au sein de l'espèce, la permanence de la lutte pour la vie, la sélection par l'économie : Que les meilleurs gagnent. Sous son apparence équitable, cette formule n'en est pas moins celle qui, portée à haute température, a engendré Hitler et le nazisme ; et même à basse température, à température démocratique, elle reste un facteur d'entropie, de désordre, non de néguentropie et d'organisation. Elle maintient les faibles dans la faiblesse. Elle écarte de l'effort pour la connaissance les masses les plus nombreuses. Les libertés réelles sont seulement l'apanage d'une minorité dominante, faite de forts et d'habiles » (Vercors, *Ce que je crois*, Paris, B. Grasset, 1975, p. 192-193).

⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 11.

Bibliographie

Œuvres du corpus

Nouvelles et récits brefs

Le silence de la mer [1942], Paris, Albin Michel, 2015.

Désespoir est mort [1943], Paris, Albin Michel, 2015.

La marche à l'étoile [1943], Paris, Albin Michel, 2015.

L'impuissance [1944], Paris, Albin Michel, 2015.

Le songe [1944], Paris, Albin Michel, 2015.

L'imprimerie de Verdun [1945], Paris, Albin Michel, 2015.

Le cheval et la mort [1945], Paris, Albin Michel, 2015.

Les armes de la nuit [1946], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

Ce jour-là [1947], Paris, Albin Michel, 2015.

« Les mots » [1947], dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 145-168.

Les yeux et la lumière [1948], Paris, Albin Michel, 1950.

« La vénus de Solare », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 25-58.

« Agir selon sa pensée », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 107-128.

« Épilogue », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 223-253.

« Le démenti », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 129-144.

« Meurtre sans importance », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 169-223.

« Un mensonge politique », dans *Les yeux et la lumière* [1948], Paris, Albin Michel, 1950, p. 59-106.

Le piège à loup, Paris, Éditions Galilée, 1979.

« Le commandant du Prométhée », *Lettre internationale*, 1991, p. 70-75.

Le commandant du Prométhée [1991], éd. Flavia Conti, Rome, Portaparole, 2009.

Romans

La puissance du jour [1951], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

Les animaux dénaturés [1952], Paris, Albin Michel, 2015.

Colères, Paris, Albin Michel, 1956.

Sur ce rivage... T. I Le Périples, Paris, Albin Michel, 1958.

Sylva [1960], Paris, B. Grasset, 1992.

Quota ou les Pléthoriens, Paris, Stock, 1966.

Sillages, Paris, Presses de la Cité, 1972.

Comme un frère, Paris, Plon, 1973.

Le tigre d'Anvers, Paris, Plon, 1986.

Pièces de théâtre

Le silence de la mer, pièce en neuf tableaux [1949], Paris, Éditions Galilée, 1978.

Zoo ou l'assassin philanthrope, Paris, L'Avant-Scène, 1964.

Le fer et le velours [1970], Paris, Éditions Galilée, 1978.

Essais

« Discours aux Américains » [1945], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 199-220.

« Le Nord », dans *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul frères, 1945, p. 43-73.

« Responsabilité de l'écrivain », dans *Le sable du temps*, Paris, Émile-Paul frères, 1945, p. 153-162.

Le sable du temps, Paris, Émile-Paul frères, 1945.

« La fin et les moyens » [1946], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 85-100.

« La morale et l'action » [1947], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 101-135.

« Première polémique : le dialogue est-il possible ? » [1947], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 137-161.

« Discours aux Allemands » [1948], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 227-268.

« La sédition humaine » [1949], dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 13-54.

« Annexe I. Dialogue sur l'idée de rébellion », dans *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 55-69.

Plus ou moins homme, Paris, Albin Michel, 1950.

Les pas dans le sable : l'Amérique, la Chine et la France, Paris, Albin Michel, 1954.

Pour Prendre Congé (P.P.C.) ou Le concours de Blois, Paris, Albin Michel, 1957.

Goetz, un écrit sur l'art, Paris, Musée de poche, 1958.

Ce que je crois, Paris, B. Grasset, 1975.

Œuvres (auto)biographiques et mémoires

« Journaux inédits » [1930/1942], dans Alain Riffaud, (éd.). *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1033-1079.

« Votre Gestapo d'Algérie (entretien avec Claude Bourdet) », *France-Observateur*, 13 janvier 1955, p. 6-7.

Les divagations d'un Français en Chine, Paris, Albin Michel, 1956.

La bataille du silence [1967], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

Moi, Aristide Briand. Essai d'autoportrait, Paris, Plon, 1981.

Les occasions perdues. L'après Briand (1932-1942), Paris, Plon, 1982.

Les nouveaux jours. Esquisse d'une Europe. Briand oublié (1942-1962), Paris, Plon, 1984.

Anne Boleyn. Les 40 mois qui ont fait l'Angleterre, Paris, Perrin, 1985.

À dire vrai. Entretien de Vercors avec Gilles Plazy, Paris, F. Bourin, 1991.

Albums et dessins (Jean Bruller)

21 recettes pratiques de mort violente. Précédées d'un petit manuel du parfait suicidé à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons qui, en somme, ne nous regardent pas [1926], Paris, Tchou, 1977.

Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent, Paris, chez l'artiste, 1927.

Un homme coupé en tranches [1929], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

Le mariage de monsieur Lakonik [1931], Rome, Portaparole, 2011.

La danse des vivants [1932-1938], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2000.

Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves ou Nouvelle clé des songes, Paris, Creuzevault, 1934.

L'enfer, Paris, Aux Nourritures Terrestres, 1935.

Visions intimes et rassurantes de la guerre [1936], éd. Alain Riffaud, Paris, Omnibus, 2002.

Silences [1937], éd. Alain Riffaud, Le Mans, Création & recherche, 2002.

Illustrations (Jean Bruller)

AVELINE, Claude, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, Paris, Gallimard, 1937.

- CROZIÈRE, Alphonse, *Frisemouche fait de l'auto* [1926], éd. Fabien Sabatès, Paris, 1991.
- CROZIÈRE, Alphonse, *Loulou chez les nègres*, Paris, Fernand Nathan, 1929.
- DUBUS, Hermin, *Pif et Paf chez les cannibales*, Paris, Fernand Nathan, 1929.
- DUBUS, Hermin, *Pif et Paf naviguent*, Paris, Fernand Nathan, 1928.
- DUBUS, Hermin, *Pif et Paf, les deux garnements*, Paris, Fernand Nathan, 1927.
- MAUROIS, André, *Deux fragments d'une histoire universelle. 1992*, Paris, Éd. des Portiques, 1929.
- MAUROIS, André, *Patapoufs et Filifers* [1930], Paris, Albin Michel jeunesse, 2013.
- MONTAIGNE, Jean, *Les mirifiques pérégrinations de Fifi-tutu-panpan à travers le ciel*, Paris, Nathan, 1928.
- SILVA-CORONEL, Paul, *Couleurs d'Égypte*, Paris, Durand, 1935.
- SIMENON, Georges, *Le blanc à lunettes* [1938], Paris, Gallimard, 1978.
- VERCORS, *Liberté ou fatalité ? Œdipe et Hamlet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1970.

Correspondances

- BLOCH, Jean-Richard, « Lettre de Jean-Richard Bloch à Vercors », 1936.
- MARTIN DU GARD, Roger, « Lettre de Roger Martin du Gard à Jean Bruller », 1936.
- ROLLAND, Romain, « Lettre de Romain Rolland à Jean Bruller », 1936.
- RONDOT, Jean, « Lettre de Jean Rondot à Vercors », 1965.
- VERCORS, « Lettre de Vercors à Jean Rondot », 1965.
- VERCORS et MISRAKI, Paul, *Les chemins de l'être*, Paris, Albin Michel, 1965.
- VERCORS et KAHANE, Ernest, *Questions sur la vie à messieurs les biologistes*, Paris, Stock, 1973.

Divers

- LEWIS, Roy, *Pourquoi j'ai mangé mon père* [1960], trad. Vercors et Rita Barisse, Paris, Actes sud, 1990.

Critique et ouvrages portant sur Jean Bruller – Vercors

Monographies, actes de colloque, essais, biographies

BARTILLAT, Christian de, *Vercors : l'homme du siècle à travers son œuvre, 1902-1991*, Etrépilly, Les Presses du village, 2008.

CESBRON, Georges et JACQUIN, Gérard, *Vercors (Jean Bruller) et son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.

CONTI, Flavia, *Le forme brevi della narrativa di Vercors*, Ariccia, Aracne, 2014.

KONSTANTINOVIC, Radivoje, *Vercors, écrivain et dessinateur. Avec des commentaires de Vercors et 18 dessins de Jean Bruller*, Paris, C. Klincksieck, 1969.

RIFFAUD, Alain, *Vercors : l'homme du silence*, Rome, Portaparole, 2014.

Chapitres d'ouvrages

CALIN, Françoise, « Un vertige d'hésitations. Le Silence de la mer de Vercors », dans *Les marques de l'histoire (1939-1944) dans le roman français : L'invitée, Un balcon en forêt, L'acacia, Le silence de la mer, La peste*, Paris, 2004, p. 105-132.

GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller face au bouillonnement intellectuel et politique des années 1930 », dans Anne Mathieu, François Ouellet, (éds.). *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 65-78.

GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie », dans Alain Riffaud, (éd.). *L'écrivain et l'imprimeur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 337-358.

GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller-Vercors et la Belle Ouvrage », dans Alain Milon, Marc Perelman, (éds.). *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 165-179, [En ligne : <https://books.openedition.org/pupo/1885?lang=es>]

GIBERT-JOLY, Nathalie, « Vercors et la spécificité humaine », dans Jean Birnbaum. *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 210-224.

KAUFFMANN, Judith, « La marche à l'étoile : une certaine idée de la France », dans Ruth Reichelberg, Judith Kauffmann, (éds.). *Littérature et résistance*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2000, p. 91-106.

Articles

- CONTI, Flavia, « L'espace de la page à l'écran : Vercors, Cocteau et Melville », *Roman 20-50*, n° 50, 2010, p. 171-183.
- DAYAN-ROSENMAN, Anny, « Vercors et le statut des Juifs sous l'Occupation : une révolte militante », *Les Temps Modernes*, n° 604, 1999, p. 131-151.
- DÉMIROGLOU, Elisabeth, « L'éthique et l'esthétique chez Vercors : une première lecture bachelardienne du *Silence de la mer* », dans *Œuvres et Critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des œuvres littéraires de langue française*, n° 21, 1996, p. 57-65.
- ECK, Hélène, « Des Éditions de Minuit à Youtube, *Le silence de la mer* », *Le Temps des médias*, n° 14, mai 2010, p. 158-175.
- FARCHADI, Albert, « *Le silence de la mer* ou l'injonction assourdie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 96, 1996, p. 983-989.
- GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, n° 3, février 2012, [En ligne : <https://journals.openedition.org/strenae/493>].
- GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller-Vercors : se dire pour dire », *Lalies*, n° 28, 2007, p. 287-299.
- GIBERT-JOLY, Nathalie, « La bibliothèque dans *Le Silence de la mer*, un espace symbolique », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 5, octobre 2008, p. 166-173.
- HERNÁNDEZ GÓMEZ, María, « Vercors, la réception critique de son œuvre », *Çédille*, n° 14, avril 2018, p. 263-285.
- JACQUET, Marie-Thérèse, « L'écriture bavarde de Vercors », *Studi di letteratura francese*, n° 24, 1999, p. 47-61.
- KOLBERT, Jacques, « From Novel to Play : Vercors' Transformation of *Les animaux dénaturés* into Zoo », *The French review*, n° 3, décembre 1965, p. 398-409.
- RIFFAUD, Alain, « Vercors inédit : Jean Bruller, l'ironiste amer », *Histoires Littéraires*, n° 6, juin 2001, p. 17-37.
- SCHELER, Lucien, « Vercors, écrivain de lumière, éditeur de minuit », *Europe*, n° 751-752, 1998, p. 14-25.

Autres ouvrages cités

Littérature, mémoires, témoignages, correspondances

- ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. François Villain Lami, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/%20ark:%20/12148/%20bpt%206k6470857n>].
- BEAUVOIR, Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris, Gallimard, 2018.
- BRETON, André, « Sucre jaune » [1951], dans Lautréamont. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 508-510.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Campagne de France*, trad. Jacques Porchat, 1891, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68456v>].
- GUÉHENNO, Jean, « Lettre à Romain Rolland du 21 janvier 1936 », dans *L'Indépendance de l'esprit. Correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland 1919-1944*, Paris, Albin Michel, 1975.
- GUÉRIN, Raymond, *Retour de Barbarie*, Bordeaux, Finitude, 2005.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* [1947], Paris, Julliard, 1987.
- MANN, Thomas, « Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face », dans *Les dix commandements. Récits sur la guerre de Hitler contre la loi morale*, Paris, Albin Michel, 1946, p. 15-76.
- OUVRAGE COLLECTIF, *Les dix commandements. Récits sur la guerre de Hitler contre la loi morale*, Paris, Albin Michel, 1946.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 1993.
- QUENEAU, Raymond, *Les enfants du limon* [1938], Paris, Gallimard, 1993.
- RIMBAUD, Arthur, « Lettre à Paul Demeny », 1871, [En ligne : <https://www.deslettres.fr/lettre-darthur-rimbaud-a-paul-demeny-dite-lettre-duvoyant/>].
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'affaire Henri Martin*, Paris, Gallimard, 1953.
- SEMPRÚN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SOPHOCLE, *Antigone* [441 av. J.-C.], trad. Paul Mazon, Paris, Belles lettres, 1997.
- VALÉRY, Paul, *Mélange*, Paris, Gallimard, 1941.

Le XX^e siècle : contexte historique, politique et social

Monographies, actes de colloque, essais, biographies

AGULHON, Maurice, *La France de 1914 à 1940*, Paris, A. Colin, 2005.

BECKER, Annette, « Exterminations. Le corps et les camps », dans Jean-Jacques Courtine, Antoine de Baecque, Frédéric Keck, Jean-Jacques Courtine, Stéphane Audoin-Rouzeau, Yves Michaud, (éds.). *Les mutations du regard : le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

BLOCH, Marc, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* [1921], Paris, Éditions Allia, 1999.

BOSCHETTI, Anna, *Sartre et « Les Temps modernes » une entreprise intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

CONAN, Éric et ROUSSO, Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

DREYFUS, François-Georges, « Le pacifisme en France 1930-1940 », dans Maurice Vaïsse. *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 137-144.

HAMON, Hervé, ROTMAN, Patrick et VIDAL-NAQUET, Pierre, « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie (dite « des 121 » - septembre 1960) », dans *Les porteurs de valises : la résistance française à la guerre d'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 393-396.

INGRAM, Norman, « L'envers de l'entre-deux-guerres en France : ou à la recherche d'un passé pacifiste », dans Maurice Vaïsse. *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 17-42.

KERTÉSZ, Imre, « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente. Entretien d'Imre Kertész avec Gerhard Moser », dans Catherine Coquio, (éd.). *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 87-92.

LECLERCQ, Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale, 1919-1962*, Dijon, Presses du réel, 2010.

NOGUÈRES, Henri, « Rapport officiel du Préfet régional du Limousin, Freud-Valade, sur le massacre d'Oradour-sur-Glane du 10 juin 1944 », dans *Histoire de la Résistance - juin 1944-mai 1945*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1981, p. 130-132.

POLLAUD-DULIAN, Emmanuel, *Le Salon de l'Araignée et les aventuriers du livre illustré, 1920-1930*, Paris, M. Lagarde, 2013.

RACINE-FURLAUD, Nicole, « La revue *Europe* et le pacifisme dans les années vingt », dans Maurice Vaïsse. *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 51-69.

ROUSSO, Henry, *La dernière catastrophe l'histoire. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.

- ROUSSO, Henry, *Les années noires vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992.
- SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
- SEMPRÚN, Jorge et WIESEL, Élie, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 2001.
- SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Nouvelle édition augmentée avec des annexes sur le Nouveau Roman et la Guerre d'Algérie, Paris, IMEC, 2008.
- SIRINELLI, Jean-François, « La France de l'entre-deux-guerres : un "trend" pacifiste ? », dans Maurice Vaïsse. *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993, p. 43-50.
- SIRINELLI, Jean-François, *Intellectuels et passions françaises : manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996.
- THIBAUT, Laurence et AUBRAC, Raymond, *Imprimeurs et éditeurs dans la Résistance*, Paris, AERI La documentation française, 2010.
- VAÏSSE, Maurice, *Le pacifisme en Europe : des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1993.

Articles

- ABRAHAM, Pierre, « Naissance d'une revue », *Europe*, n° 533-534, octobre 1973, p. 5-13.
- AGERON, Charles-Robert, « L'opinion publique française pendant les crises internationales de septembre 1938 à juillet 1939 », *Cahiers de l'Institut d'histoire de la presse et de l'opinion*, n° 3, 1975, p. 203-223.
- GIBERT-JOLY, Nathalie, « *La Quinzaine critique* (1929-1932) de Pierre de Lescure : une revue à la croisée du culturel et du politique », dans Hélène Aji, Céline Mansanti, Benoît Tadié, (éds.). *Revue modernistes, revues engagées : (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 211-220, [En ligne : <https://books.openedition.org/pur/38419>].
- OLIVERA, Philippe et OFFENSTADT, Nicolas, « L'engagement pour la paix dans la France de l'entre-deux-guerres : un ou des pacifismes ? », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 30, 1993, p. 53-56.
- ROUSSO, Henry, « L'histoire du temps présent, vingt ans après », *Bulletin de l'IHTP*, n° 75, juillet 2000, [En ligne : https://www.ihtp.cnrs.fr/sites/default/files/histoire_du_temps_present.pdf]
- SAPIRO, Gisèle, « Les conditions professionnelles d'une mobilisation réussie : le Comité national des écrivains », *Le Mouvement social*, n° 180, 1997, p. 179-191.
- SARTRE, Jean-Paul, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n° 1, octobre 1945, p. 20-21.

Sites web, divers

FOUNDATION BRANDERBURG MEMORIALS, « Fondation Mémorial du Brandebourg Mémorial et Musée Sachsenhausen », [En ligne : <https://www.sachsenhausen-sbg.de/>].

MAURIAC, François, « La question », *L'Express*, 15 janvier 1955, [En ligne : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/algerie-des-1955-francois-mauriac-denoncait-la-torture-dans-l-express_1201581.html].

Penser l'homme. Approches théoriques et philosophiques

Essais, études critiques

ABENSOUR, Miguel, « Le mal élémental », dans Emmanuel Levinas. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Rivages, 1997, p. 27-103.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

AGAMBEN, Giorgio, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal* [2002], Paris, Payot & Rivages, 2006.

ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, 1961.

ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine* [1972], Paris, Presses Pocket, 2003.

ARENDT, Hannah, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Points, 2005.

ARISTOTE, *Histoire des animaux* [vers 343 av. J.-C.], trad. Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1957.

ATTERTON, Peter et CALARCO, Matthew, *Animal philosophy : essential readings in continental thought*, London, Continuum, 2004.

BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973.

BRÉHIER, Émile, *Histoire de la philosophie. Le XIX^e siècle après 1850. Le XX^e siècle*, Paris, F. Alcan, 1932.

BRÉHIER, Émile, *Transformation de la philosophie française*, Paris, Flammarion, 1950.

CAMUS, Albert, « Prométhée aux enfers » [1940], dans *L'été* [1946], Paris, Gallimard, 1954.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* [1942], Paris, Gallimard, 1969.

- CASSIRER, Ernst, « Qu'est-ce que l'homme ? », dans *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 11-94.
- CHAPOUTHIER, Georges, « Les limites floues du naturel et du culturel », dans *Humanité, animalité quelles frontières ?*, Paris, Connaissances et savoirs, 2006.
- CHAPOUTHIER, Georges, *L'homme, l'animal et la machine*, Paris, CNRS éd., 2013.
- CLAVEL, Maurice, *Qui est aliéné ? Critique et métaphysique sociale de l'Occident*, Paris, Flammarion, 1970.
- DERRIDA, Jacques, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- DÉSALMAND, Paul, *Sartre s'est-il toujours trompé ? ou L'impromptu de Vénissieux*, Paris, Paul Desalmand, 2005.
- DESCARTES, René, *Les méditations métaphysiques de René Descartes*, Paris, La Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1647, [En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meditations_metaphysiques/meditations_tdm.html]
- FONTENAY, Élisabeth de, *Le silence des bêtes la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- GARAUDY, Roger, *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique, structuralisme, marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- HEIDEGGER, Martin, *Introduction à la métaphysique* [1953], Vendôme, Presses universitaires de France, 1958.
- HEIDEGGER, Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde-finitude-solitude* [cours du semestre d'hiver 1929/30], trad. Daniel Panis, Paris, Gallimard, 1992.
- JANICAUD, Dominique, « Traductions françaises de Heidegger dans l'ordre chronologique de leur publication », dans *Heidegger en France*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 544-552.
- JANICAUD, Dominique, *Heidegger en France*, Paris, Albin Michel, 2001.
- KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs* [1785], Paris, J. Vrin, 1992.
- KANT, Emmanuel, *Métaphysique des mœurs. Doctrine du droit* [1797], Vrin, 1993.
- LEBOUC, Marie-France, *La construction de l'altérité en contexte marchand : le cas de l'animal*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2004.
- LESTEL, Dominique, *L'animal singulier*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- LEVINAS, Emmanuel, *De l'évasion* [1982], Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, Paris, Rivages, 1997.

- MARCEL, Gabriel, *Le mystère de l'être. Réflexion et mystère* [1950], Paris, Aubier-Montaigne, 1963.
- MONOD, Théodore, *Et si l'aventure humaine devait échouer* [1991], Paris, Grasset, 2000.
- MONTAIGNE, Michel de, « De l'inconstance de nos actions » [1595], dans Pierre Villey, Verdun-Louis Saulnier, (éds.). *Essais, Livre II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 137-343.
- MONTAIGNE, Michel de, « De la solitude » [1595], dans Pierre Villey, Verdun-Louis Saulnier, (éds.). *Essais, Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 98-103.
- PASCAL, Blaise, *Les pensées*, éd. A. Guthlin, Paris, P. Lethielleux, 1896, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5722364t/f4.image.texteImage>]
- PATTERSON, Charles, *Un éternel Treblinka*, trad. Dominique Letellier, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Éditions Sociales, 1968.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.
- SCHELER, Max, *La situation de l'homme dans le monde* [1928], trad. Maurice Dupuy-Paris, Aubier Montaigne, 1951.
- VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit » [1919], dans Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert. *Europes, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- VALÉRY, Paul, « Préface », dans Martin Lamm. *Swedenborg*, Paris, Stock, 1936, p. 7-22.
- VALÉRY, Paul, *Le bilan de l'intelligence* [1919], Paris, Books on Demand, 2018.
- VIGARELLO, Georges, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Articles

- BAHUCHET, Serge, « L'invention des Pygmées », *Cahiers d'Études africaines*, n° 129, 1993, p. 153-181.
- BAILEY, Christiane, « La vie végétative des animaux : la destruction heideggérienne de l'animalité », *PhaenEx*, n° 2, hiver 2007, [En ligne : https://antihumaniste.files.wordpress.com/2011/07/la_vie_vegetative_des_animaux_bailey.pdf].

- BATAILLE, Georges, « Le temps de la révolte (I) », *Critique*, VII, décembre 1951, p. 1019-1027, [En ligne : <https://www.larevuedesressources.org/le-temps-de-la-revolte,1491.html>]
- BATAILLE, Georges, « Le temps de la révolte (II) », *Critique*, VIII, janvier 1952, p. 29-41.
- BURGAT, Florence, « Dualismes », *Techniques & Culture*, n° 50, 2008, p. 164-181.
- COHEN, Albert, « Combat de l'homme », *La France libre*, n° 23, septembre 1942.
- DESPRÉS, Éline, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », *Les Cahiers du CEIMA*, n° 9, 2013, p. 227-249.
- ESTEBANEZ, Jean et LESTEL, Dominique, « Penser les communautés hybrides », *Carnets de géographes*, n° 5, 2013, [En ligne : <https://journals.openedition.org/cdg/1052>].
- HOQUET, Thierry, « Zoophilie, ou l'amour par-delà la barrière de l'espèce », *Critique*, n° 747-748, 2009, p. 678-690.
- HOUILLON, Vincent, « Pauvrement habite l'animal... », *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 3, 1995, (« L'animal »), p. 115-150.
- LESTEL, Dominique, « L'innovation cognitive dans des communautés hybrides homme/animal de partage de sens, d'intérêts et d'affects », *Intellectica*, n° 26-27, 1998, p. 203-226.
- LESTEL, Dominique, « Le commun sans frontières. Entretien avec Dominique Lestel, propos recueillis par Marie Cazaban Mazerolles, Gaëlle Krikorian et Adèle Ponticelli », *Vacarme*, janvier 2015, [En ligne : <https://vacarme.org/article2721.html>].
- LESTEL, Dominique, « Oublier la frontière homme/animal », *Le Carnet PSY*, n° 140, 2009, p. 26-28.
- MARY, Anne, « Les rapports de Jean-Paul Sartre et de Gabriel Marcel : “le point de divergence, c'est le fait même de Dieu” », *Revue de la BNF*, n° 48, décembre 2014, p. 52-61, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-52.htm>]
- PICQ, Pascal, « Entre hominisation et humanisation, une question d'évolution », dans Gilles Bœuf, Jean François Toussaint, Bernard Swynghedauw, (éds.). *L'homme peut-il s'adapter à lui-même ?*, Paris, Éditions Quæ, 2012, p. 110-121.
- ROBILLARD, Marine et BAHUCHET, Serge, « Les Pygmées et les autres : terminologie, catégorisation et politique », *Journal des africanistes*, n° 82, juin 2012, p. 15-51, [En ligne : <https://journals.openedition.org/africanistes/4253>]

Sites web

- SURVIVAL INTERNATIONAL, « Les “Pygmées” », [En ligne : <https://www.survivalinternational.fr/peuples/pygmees>].

De la littérature comme dialogue interdisciplinaire (sciences, techniques et art)

Essais, études critiques

- ALAMICHEL, Dominique, *Albums, mode d'emploi cycles I, II et III*, Champigny, CRDP de l'Académie de Créteil, 2000.
- BUDER, Cendrine, *Vieillesse cellulaire : faits et théories*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Joseph Fourier, 1998, [En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01342929/document>].
- CAHEN, Roland, « La psychologie du rêve. Son utilisation comme moyen de connaissance et agent thérapeutique », dans *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967, p. 102-127.
- CHASSAY, Jean-François, *Si la science m'était contée des savants en littérature*, Paris, Seuil, 2009.
- COMBES, Claude et GUITTON, Christophe, *L'homme et l'animal : de Lascaux à la vache folle*, Paris, Pour la science, 1999.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- DESPRÉS, Éline, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique*, Thèse de doctorat, Québec, Université du Québec, 2012, [En ligne : <https://archipel.uqam.ca/5375/1/D2400.pdf>].
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1933], Paris, Gallimard, 1984.
- GOBBÉ-MÉVELLEC, Euriell, « La théâtralité à la page : mise en espace, mise en images et mise en scène du récit dans l'album jeunesse illustré contemporain en Espagne », dans Viviane Alary et Nelly Chabrol Gagne, (éds.). *L'album : le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007.
- GUILLO, Dominique, *Ni Dieu, ni Darwin les Français et la théorie de l'évolution*, Paris, Ellipses, 2009.
- HENRI-ROUSSEAU, Olivier, *Darwin et ses héritiers au-delà des querelles*, Perpignan, Artège, 2009.
- HURIET, Claude, « Le transhumanisme : une utopie "réaliste" ? Le transhumanisme et les GAFA, de la liberté à l'esclavage numérique ? », dans *Transhumanisme. Approche pluridisciplinaire d'une nouvelle utopie*, Paris, MA Éditions - ESKA, 2018, p. 7-13.

- JOHNSON, Phillip, *Le darwinisme en question : science ou métaphysique ?*, Paris, Pierre d'angle, 1996.
- LE MANCHEC, Claude, *L'album, une initiation à l'art du récit*, Paris, L'École, 1999.
- MALRAUX, André, *Les voix du silence*, Paris, NRF, 1952.
- MARCHAL, Hugo, « Structure organique et structure de l'œuvre. L'histoire récente d'un point dans la trame », dans Claude Fintz, (éd.). *Le corps comme lieu de mé-tissages (littérature, biologie, arts, anthropologie)*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 153-170.
- MAYR, Ernst, *Darwin et la pensée moderne de l'évolution*, Paris, O. Jacob, 1993.
- PÉDROT, Philippe, « Le transhumanisme : une utopie à déconstruire », dans *Transhu-manisme. Approche pluridisciplinaire d'une nouvelle utopie*, Paris, MA Éditions - ESKA, 2018, p. 126-134.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, « Perdre de vue », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 275-298.
- RENSBERGER, Boyce, « Mortalité et immortalité », dans *Au cœur de la vie. Au royaume de la cellule vivante*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999, p. 297-320.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- UEXKÜLL, Jakob von, *Mondes animaux et monde humain, suivi de Théorie de la si-gnification* [1934], trad. Philippe Muller, Paris, Denoël, 1965.
- WULF, Christoph et GEBAUER, Gunter, *Mimésis culture, art, société*, Paris, Cerf, 2005.

Articles

- BRUGEILLES, Carole, CROMER, Isabelle et CROMER, Sylvie, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, n° 57, 2002, p. 261-292.
- LE BOT, Jean-Michel, « Renouveler le regard sur les mondes animaux. De Jakob von Uexküll à Jean Gagnepain », *Tétralogiques*, n° 21, 2016, [En ligne : <http://www.tetralogiques.fr/spip.php?article36>].
- MARTINELLI, Hélène, « Représenter l'auteur dans le livre auto-illustré au début du XX^e siècle : Jean Bruller, Josef Váchal, Bruno Schulz et Alfred Kubin », *Comi-calités*, septembre 2013, [En ligne : <https://journals.openedition.org/comicalites/1680>].
- OSTY, Eugène, « Review of *La Connaissance supra-normale. Étude expérimentale* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 31, 1924, p. 11.

- PETIT, Jérôme, « La traduction française de *L'Origine des espèces* », *Le blog Gallica*, 2013, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/la-traduction-francaise-de-lorigine-des-especes?mode=desktop>].
- TRÉANTON, Jean-René, « Maffesoli Michel, *La connaissance ordinaire : précis de sociologie compréhensive* », *Revue française de sociologie*, n° 28, 1987, p. 187-191.
- WETZEL, Laurent, « Histoire et actualité de l'électrochoc », *CRPA (Cercle de Réflexion et de Proposition d'Actions sur la psychiatrie)*, 2013, [En ligne : <https://psychiatrie.crpa.asso.fr/2013-10-19-art-tem-Histoire-et-actualite-de-l-electrochoc-o-Un-expose-de-Laurent-Wetzel-normalien-agrege-d-histoire-et?lang=fr>].

Théorie et critique littéraires

Essais, études critiques

- ALBERDI URQUIZU, Carmen, *Dire, redire et ne pas dire. Enjeux du dialogue filmique dans les « Contes des quatre saisons » (É. Rohmer)*, New York, Peter Lang, 2017.
- ALBERDI URQUIZU, Carmen, *Enjeux communicatifs, relationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles : exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens*, Thèse de doctorat, Grenade, Université de Grenade, 2011.
- ALBÉRÈS, R. M., *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrèa, 1949.
- ANTELME, Robert, « Témoignage du camp et poésie », dans *Textes inédits sur « L'espèce humaine »*. *Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 44-48.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 1999.
- BARATAY, Éric, « Les mises en scène savantes de la frontière », dans Annik Dubied, David Gerber, Juliet J. Fall, (éds.). *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012.
- BARTHES, Roland, « Bichon chez les nègres », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 70-73.
- BARTHES, Roland, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 214-268.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BENOÎT, Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BENVENISTE, Émile, « Section V : L'homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- BERTHELOT, Francis, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.
- BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOLLACK, Jean, BOLLACK, Mayotte et BOZONNET, Marcel, *Antigone : enjeux d'une traduction*, Paris, Campagne première, 2004.
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.
- BRAUDEAU, Michel, PROGUIDIS, Lakis, SALGAS, Jean-Pierre, [et al.], *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères ADPF, 2002.
- BRETON, André, « Premier manifeste du Surréalisme, 1924 » [1924], dans Jean-Jacques Pauvert, (éd.). *Manifestes du Surréalisme*, Mouans-Sartoux, PEMF, 1962, p. 13-64.
- CALAIS, Étienne, VOIRIOT-CORDARY, Noëlle et DUMAS, Dominique, *Le conte philosophique voltairien*, Paris, Ellipses, 2016.
- CAMET, Sylvie, *Les métamorphoses du moi identités plurielles dans le récit littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1950.
- CLERC, Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001.
- COQUIO, Catherine, « Parler au camp, parler des camps. Hurbinck à Babel », dans *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 609-648.
- COULET, Henri, « La distanciation dans le roman et le conte philosophique », dans *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Sociales, 1970.
- DARNTON, Robert, *Pour les Lumières. Défense, illustration, méthode*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002.
- DESLACHÉ, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002.
- DESLACHÉ, Lucile, *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.
- DOUBROVSKY, Serge, « Sartre : autobiographie/autofiction », dans *Parcours critique II (1959-1991)*, UGA Éditions, 2006, p. 85-96.
- DREVET, Claude, « Nature humaine et nature animale », dans Alain Niderst, (éd.). *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, G. Narr, 1994, p. 9-24.

- DUBIED, Annik, GERBER, David et FALL, Juliet, *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012.
- DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, A. Colin, 2005.
- DURVYE, Catherine, *L'animal et l'homme itinéraire littéraire et philosophique en 150 textes*, Paris, Ellipses, 2004.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* [1979], Paris, Librairie générale française, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, 1993.
- FRANCIS, Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- GAULTIER, Paul et SULLY PRUDHOMME, *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1911.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- GOLDBERG, Itzhak, « Portrait et visage, visage ou portrait », dans Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg, Panayota Volti, (éds.). *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 13-21.
- GUÉDRON, Martial, *Visage(s) : sens et représentations en Occident*, Paris, Hazan, 2015.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi*, Paris, O. Jacob, 1991.
- HANUS, Françoise et NAZAROVA, Nina, *Le silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- HERMAN, David, JAHN, Manfred et RYAN, Marie-Laure, *Encyclopedia of narrative theory*, Routledge, London, 2004.
- HOROWITZ, Sara, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, New York, State University of New York Press, 1997.
- JAOUAN-SANCHEZ, Marie-Pierre, « L'hospitalité, le mensonge et le vol », dans Alain Montandon, (éd.). *L'hospitalité dans les contes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 361-372.

- JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.
- KAUFFMANN, Judith, *Littérature et résistance*, éd. Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2000.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales I*, Paris, Armand Colin, 1990.
- LAHIRE, Bernard, « Acte I. Esquisse d'une théorie de l'acteur pluriel. Scène I. L'acteur pluriel. », dans *L'homme pluriel les ressorts de l'action*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 19-52.
- LASSUS, Alexandra de, *Africains et Asiatiques dans la littérature de jeunesse de l'entre-deux-guerres*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France* [1971], Paris, A. Colin, 2004.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LÉVÊQUE, Mathilde, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *L'humour et l'absurde attitudes anglo-saxonnes, attitudes françaises*, Oxford, Clarendon press, 1973.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- MICHAUD, Yves, *La violence*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, 2003.
- MURAT, Michel, « La vie écrite. Sartre, Beauvoir, Genet, Leduc », dans *Le romanque des lettres*, Paris, Éditions Corti, 2018, p. 245-294.
- PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.
- PAVEL, Thomas, « Univers de fiction : un parcours personnel », dans Françoise Lavoocat. *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 307-313.
- PÉRET, Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, Mayenne, Librairie José Corti. Association des amis de Benjamin Péret, 1986.
- POISSON, Catherine, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- POULET, Georges, *Entre moi et moi essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, J. Corti, 1977.
- REY PEREIRA, María Esclavitud, « Les vies minuscules de Pierre Michon : biografía y autobiografía », dans María Jesús Salinero Cascante, Ignacio Iñarrea Las Heras, (éd.). *El Texto como Encrucijada. Estudios Franceses y Francófonos*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2003, p. 581-591.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

- RYAN, Marie-Laure, « Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space », dans David Herman, (éd.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CLSI, 2003, p. 214-242.
- RYAN, Marie-Laure, « Space », dans Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, (éds.). *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2009, [En ligne : <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/21358>].
- SABOURIN, Pascal, *Le révolté chez André Malraux romancier*, Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1963, [En ligne : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/22449/1/EC56238.PDF>].
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman* [1956], Paris, Gallimard, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1997.
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume*, Grasset, Paris, 1975.
- SIMON, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », dans André Benhaïm, Anne Simon, (éds.). *Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*, Lille, Septentrion, 2017, p. 71-89.
- SIMON, Anne, « Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française », dans Annik Dubied, David Gerber, Juliet J. Fall, (éds.). *Aux frontières de l'animal. Mises en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012, p. 103-146.
- STEINER, George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- TOMAS, Ilda, *Pierre Mac Orlan, ombres et lumières*, Granada, Espagne, Universidad de Granada, 1995.
- TONNET-LACROIX, Éliane, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 1964, Genève, Droz, 2001.
- VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, Presses Universitaires de France, 2005, [En ligne : <https://www-cairn-info.ezproxy.uca.fr/histoire-du-theatre--9782130533801.htm#>].
- VIART, Dominique, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire », dans Jutta Emma Fortin, Jean-Bernard Vray, (éds.). *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37-51.

- WACRENIER, Alain, « L'île du diable », dans Louis Arzac, Paul-Laurent Assoun, Jean-François Baillon. *Georges Perec, « W ou le souvenir d'enfance » : l'humain et l'inhumain*, Paris, Ellipses, 1997, p. 102-109.
- WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin* [1998], Paris, Hachette Littératures, 2002.
- ZARD, Philippe, « Du Sinaï à Auschwitz Albert Cohen, Thomas Mann et George Steiner lecteurs d'Hermann Rauschning », dans *Albert Cohen dans son siècle : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle*, septembre 2003, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 167-203.

Articles

- ALVES, Ana Maria, « Les intellectuels français de l'entre-deux guerres. Le tragique de la condition humaine chez Malraux et Martin du Gard », *Intercâmbio*, n° 8, 2015, p. 110-123.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62, 1986, p. 69-72.
- BRAUD, Michel, « “Le texte d'un roman” : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'esprit créateur*, n° 42, 2002, p. 76-84.
- BRIDET, Guillaume, « Les avant-gardes françaises de l'entre-deux-guerres face aux civilisations extra-occidentales », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 3, 2009, p. 57-74.
- BURGELIN, Claude, « Le temps des témoins », *Les cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995.
- CAYROL, Jean, « Témoignage et littérature », *Esprit*, n° 201, avril 1953, p. 575-578.
- COQUIO, Catherine, « La littérature selon Lazare. Jean Cayrol, d'un art de l'après à venir », *Europe*, n° 926-927, 2006, (« Écrire l'extrême : la littérature et l'art face aux crimes de masse »), p. 16-32.
- COSTE, Claude, « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux*, 2009, n° 75, p. 35-54.
- DOUBROVSKY, Serge et GRELL, Isabelle, « C'est fini », dans Philippe Forest. *Je & Moi*, *La Nouvelle Revue Française*, 2011, n° 598, p. 21-30.
- DURRER, Sylvie, « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 37-62.
- FABRE, Michel, « La controverse de Valladolid ou la problématique de l'altérité », *Le Télémaque*, n° 29, 2006, p. 7-16.

- FOURGNAUD, Magali, « Le statut paradoxal du conte philosophique : construction et déconstruction des croyances dans trois contes de Diderot », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, n° 10, septembre 2013, p. 233-252.
- GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 11-24.
- HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, « Avant-Propos : Temps et champs autobiographiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 3-6.
- HOVANESSIAN, Martine, « Michel Leiris : écrire les formes de l'asservissement », *Tumultes*, n° 36, juillet 2011, p. 35-49.
- LAFON, Michel, « Pour une poétique de la forme brève », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, n° 18, 1997, p. 13-18.
- LALIEU, Olivier, « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, 2001, p. 83-94.
- LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, 2007, p. 3-14.
- LEROY, Claude, « Mort et renaissance de Blaise Cendrars 1915-1917 », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 5, décembre 2015, [En ligne : <https://journals.openedition.org/rief/1013>].
- LEVINE, Howard, « Toward a psychoanalytic understanding of children of survivors of the Holocaust », *Psychoanalytic Quarterly*, n° 51, 1982, p. 70-92.
- MESNARD, Philippe et RASTIER, François, « L'étendue d'une ignorance (à propos de Primo Levi) », *Letras libres*, février 2006, p. 50-53, [En ligne : <http://www.revue-texto.net/Dialogues/Rastier-Mesnard.html>].
- MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, n° 14, juillet 2013, [En ligne : <https://journals.openedition.org/framespa/2481>].
- NOBELEN, Julie, JORDANA, Fabienne et COLAT-PARROS, Jacques, « Les crocs du vampire : mythes et réalités », *Actualités Odonto-Stomatologiques*, n° 257, 2012, p. 29-39.
- PETITJEAN, André, « Approches du conte philosophique à partir de l'exemple de *Candide* », *Pratiques*, n° 59, 1988, p. 72-107.
- PETITJEAN, André, « *Candide* de Jean Tardieu : étude d'une adaptation de l'œuvre de Voltaire », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 175, décembre 2017, [En ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/3628>].
- RIFFATERRE, Michael, « Le témoignage littéraire », *Les cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995.
- RONEN, Ruth, « Space in Fiction », *Poetics Today*, n° 7, 1986, p. 421-438.

- SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emanuel et JEFFERSON, Gail, « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation », *Language*, n° 50, 1974, p. 696-735.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica*, s.d., [En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>].
- SIMON, Anne, « Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique », *L'Esprit Créateur*, n° 57, mai 2017, p. 83-98.
- SIMON, Anne, « L'animal entre empathie et échappée (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly) », *Figures de l'art*, n° 27, 2014, (« Animal/Humain : passages »), p. 257-268.
- SIMON, Anne, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? Entretien avec Anne Simon, propos recueillis par Nadia Taïbi », *Sens-Dessous*, n° 16, 2015, p. 115-124.
- STAROBINSKI, Jean, « Introduction à la poésie de l'événement », *Lettres*, n° 1, janvier 1943.
- TERONI, Sandra, « Camus/Sartre », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 3, décembre 2013, [En ligne : <https://journals.openedition.org/rief/256>].
- VAINA, Lucia, « Les mondes possibles du texte », *Versus. Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*, n° 17, 1977, p. 13-11.
- ZORAN, Gabriel, « Towards a Theory of Space in Fiction », *Poetics Today*, n° 5, 1984, p. 309-335.

Dictionnaires, outils et ouvrages de référence

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- ASSEMBLÉE NATIONALE DE FRANCE, « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen », 1789, [En ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>].
- ATILF-CNRS et UNIVERSITÉ DE LORRAINE, *Dictionnaire Trésor de la Langue Française informatisé*, 2019, [En ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>].
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, 1 (A-F), Paris, Bordas, 1984.
- BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse CNRS éditions, 2006.
- CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES et UNIVERSITÉ DE LORRAINE, *Dictionnaire numérique André Gide*, 2019.

GORP, Hendrik VAN, D'HULST, Lieven et DELABASTITA, Dirk, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

La Bible. Nouveau Testament, trad. Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, 1971.

SIMONET-TENANT, Françoise, BRAUD, Michel, JEANNELLE, Jean-Louis, [et al.], *Dictionnaire de l'autobiographie écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

Annexe I

**Jean Bruller, penser l'homme
par le dessin**



Fig. 1 « Du suicide par immersion prolongée totale ». Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente : précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, France, Tchou, 1977 (1926).



Fig. 2 « Du suicide par asphyxie gazeuse ». Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente : précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, France, Tchou, 1977 (1926).



Fig. 3 « Du suicide par contagion volontaire ». Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente : précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, France, Tchou, 1977 (1926).



Fig. 4 « Du suicide par excès de longévité ». Jean Bruller, *21 recettes pratiques de mort violente : précédées d'un petit manuel du parfait suicidé*, Paris, France, Tchou, 1977 (1926).

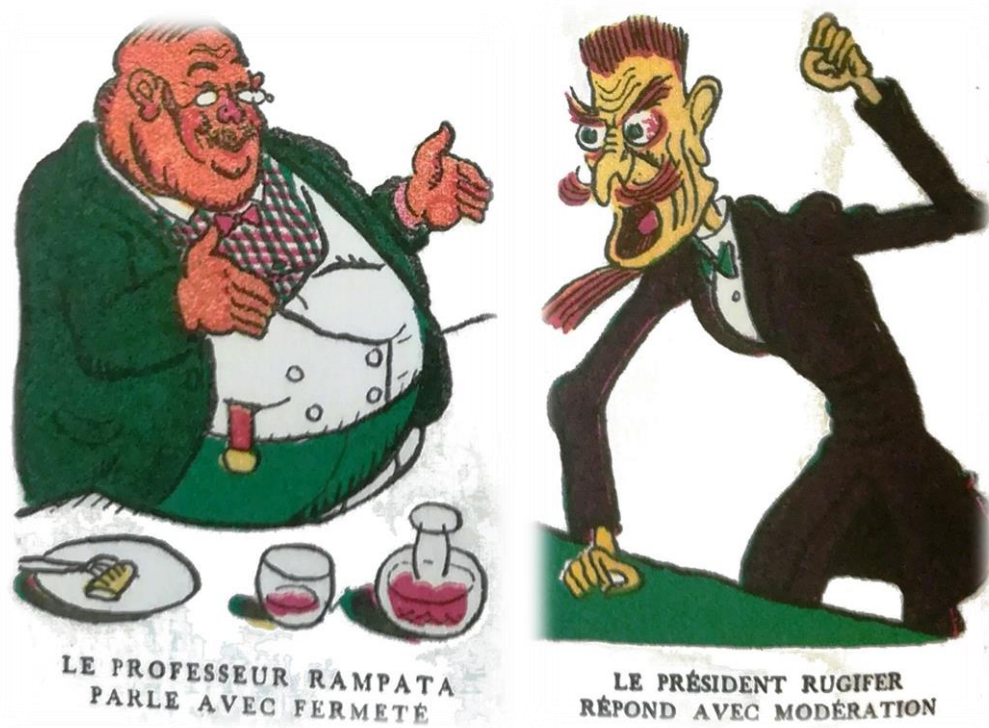


Fig. 5 « Des représentants Patapouf et Filifer ». André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Paris, A. Michel jeunesse, 2013, p. 68.

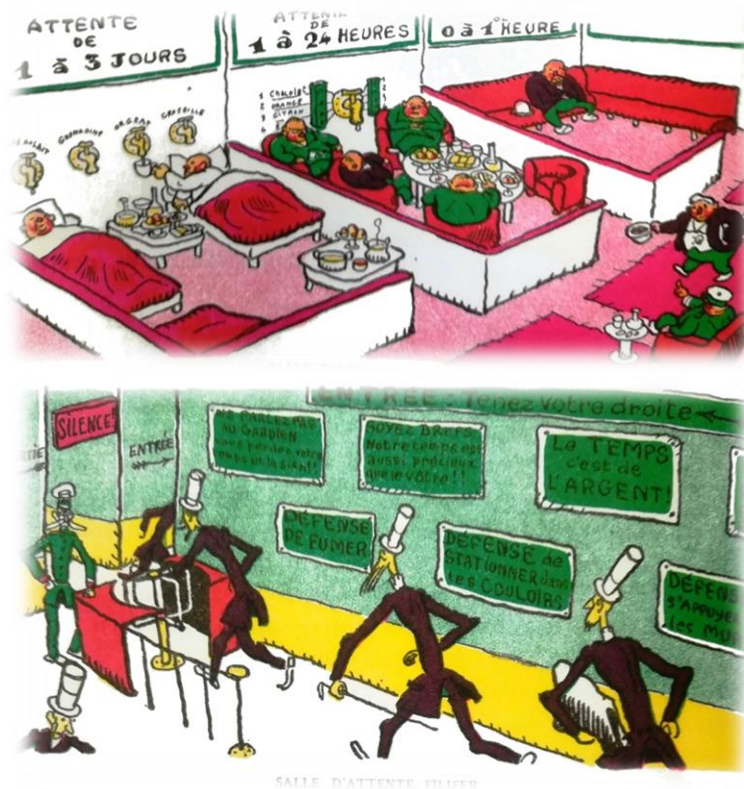


Fig. 6 « Salles d'attente Patapouf et Filifer ». André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Paris, A. Michel jeunesse, 2013, p. 56.



Fig. 7 « La mystérieuse race des Dayaks ». *L'intrépide*, Paris, Éditions Mondiales, n° 751, 1925, p. 4. Dans la légende de l'image, nous pouvons lire : « Les petits Dayaks grimpent aux arbres avec l'agilité d'un singe ».



Fig. 8 « Le bateau-avion d'Amadou ». *L'intrépide*, Paris, Éditions Mondiales, n° 751, 1925, p.7.



Fig. 9 « Crainte injustifiée ». *L'intrépide*, Paris, Éditions Mondiales, n° 764, 1925, p. 13. Dans la légende de l'image, nous pouvons lire : « - Mes compatriotes sauront me venger, si vous avez le malheur de toucher à un seul cheveu de ma tête ! »



Fig. 10 Jean Bruller, *Le mariage de monsieur Lakonik*, 1931, Rome, Italie, Portaparole, 2011, p. 60.



Il s'y trouve nez à nez avec deux cannibales en sentinelle, qui se précipitent vers leur village pour prévenir les habitants. M. Lakonik regrette son hippopotame, et presque même les crocodiles. « C'est le moment d'exploiter la crédulité des sauvages », pense-t-il.



C'est monté sur son kangourou et couvert d'un tapis laissé par les deux nègres qu'il cherche à exploiter cette crédulité. « Regardez ce benêt qui croit nous effrayer avec des trucs pareils ! », s'écrient les cannibales. « Pour qui nous prend-il ? À la broche ! à la broche ! ». M. Lakonik estime leur gaieté déplacée.



Mais à ce moment survient Mlle Carpe, qui a eu la même idée, et s'est couverte du deuxième tapis. Malgré l'adage qui dit que les choses répétées deux fois plaisent, les sauvages sentent à cette vue leur confiance ébranlée. Leur gaieté déplacée fait place à la terreur la plus abjecte, comme le prouve leur attitude.

Fig. 11 Jean Bruller, *Le mariage de monsieur Lakonik*, 1931, Rome, Italie, Portaparole, 2011, p. 67.

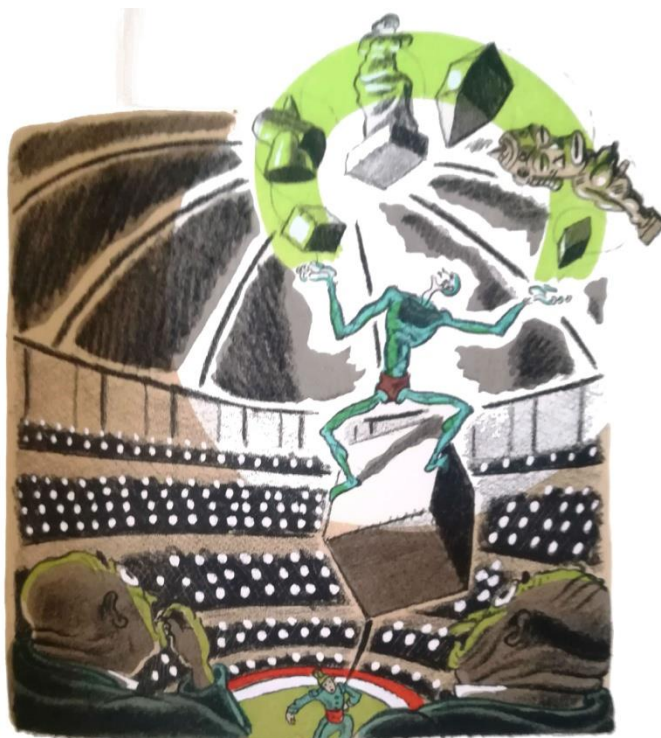


Fig. 12 « Les amateurs de Pablo Picasso ». Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, France, 1927.



Fig. 13 « L'amateur de Soutine ». Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, France, 1927.



Fig. 14 « L'amateur de Kisling ». Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, France, 1927.



Fig. 15 « L'amateur de Pascin ». Jean Bruller, *Hypothèses sur les amateurs de peinture à l'état latent*, Paris, France, 1927.



Fig. 16 « Le même dans la pensée de celle qui en fut amoureuse ». Jean Bruller, « Un homme coupé en tranches », in Alain Riffaud, (éd.) *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, France, Omnibus, 2002 (1929), p. 28.



Fig. 17 « Le même dans la pensée de celle dont il fut amoureux ». Jean Bruller, « Un homme coupé en tranches », in Alain Riffaud, (éd.). *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, France, Omnibus, 2002 (1929), p. 30.



Fig. 18 « Le même dans le fond de sa propre pensée ». Jean Bruller, « Un homme coupé en tranches », in Alain Riffaud, (éd.). *Le silence de la mer et autres œuvres*, Paris, France, Omnibus, 2002 (1929), p. 44.



Fig. 19 « La grande vedette » [132]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 20 « Don Juan trahi » [135]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

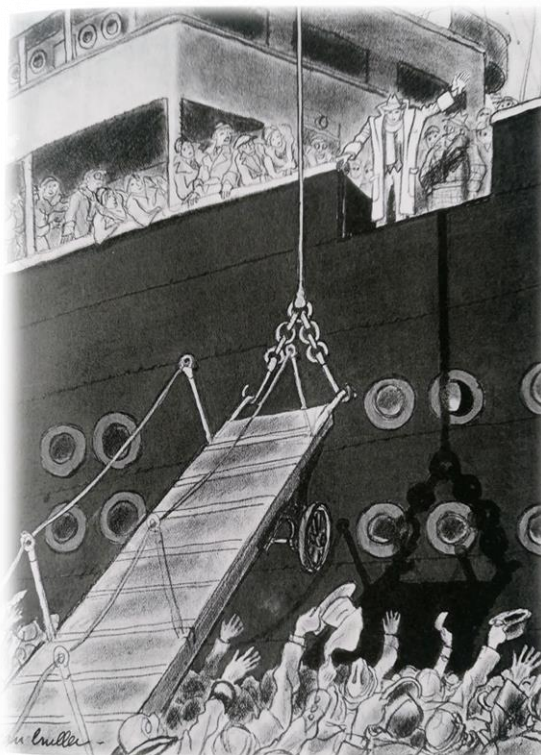


Fig. 21 « Le crétin ou le Dieu des foules » [81]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 22 « Le radeau de l'éternelle espérance » [Frontispice]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

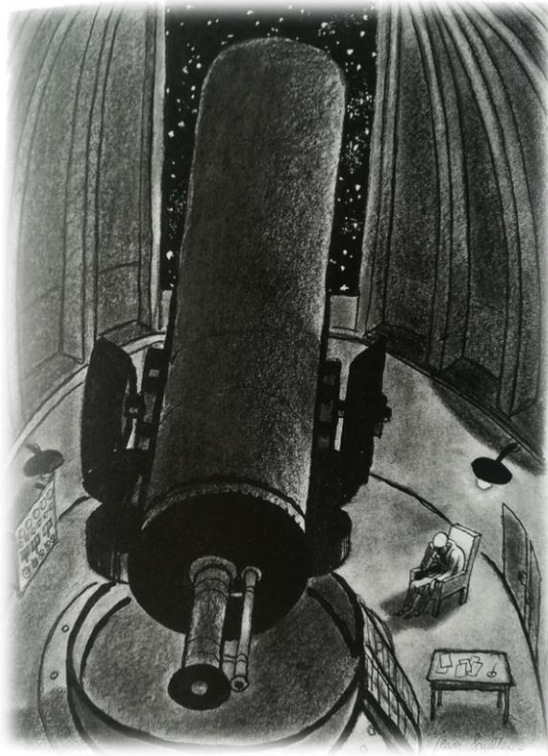


Fig. 23 « L'école du découragement ou les mauvaises fréquentations » [88]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

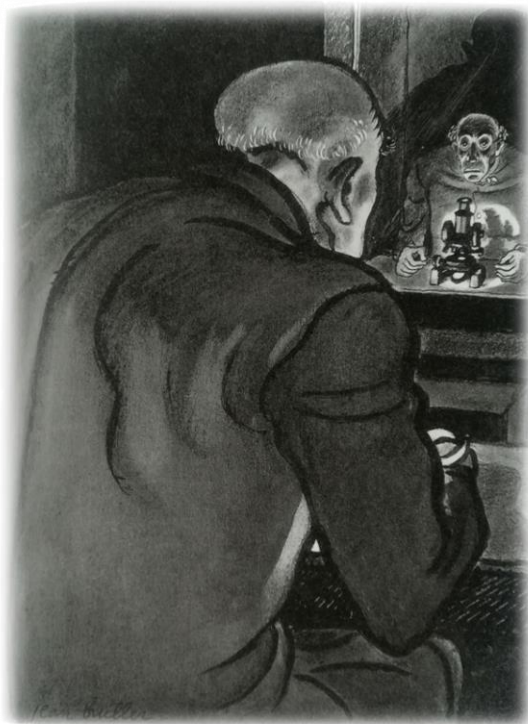


Fig. 24 « À la poursuite du néant ou le retour sur soi-même » [89]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 25 « Le maître des hommes » [9]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 26 « Projet d'avenir ou la vie en rose » [4]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

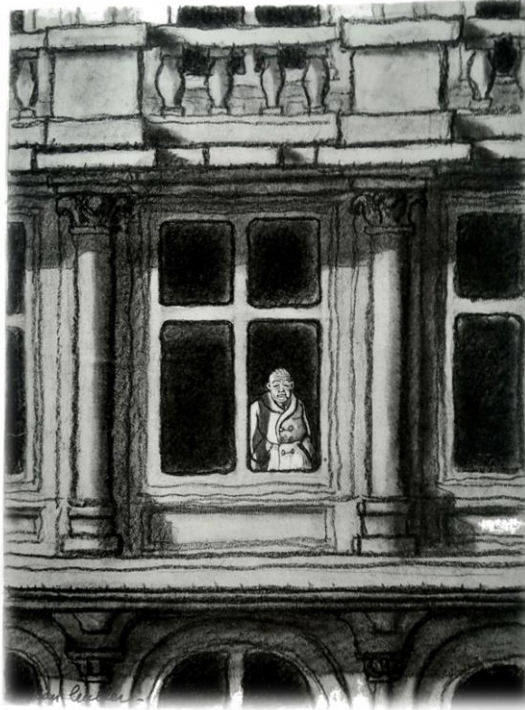


Fig. 27 « Au faite des richesses » [7]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

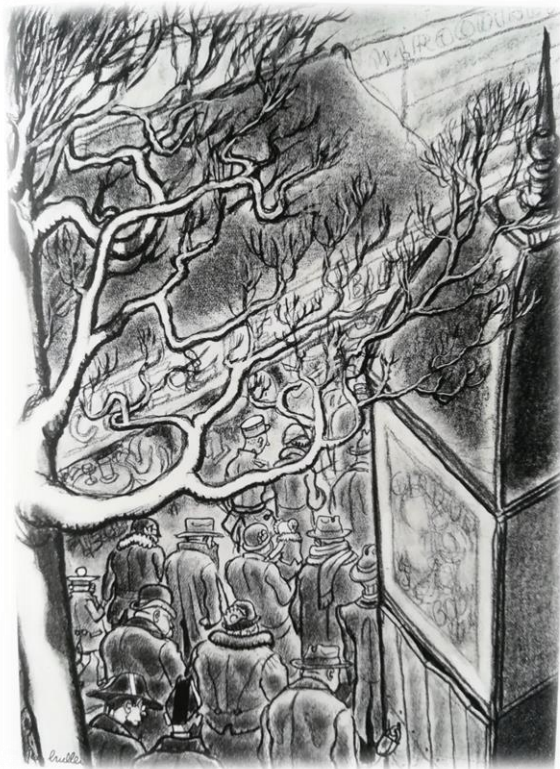


Fig. 28 « Dimanche ! Dimanche ! » [99]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 29 « Fin de journée ou la vie oisive » [103]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 30 « Capitulation ou le libre arbitre » [108]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 31 « Les horloges ou l'esclave de l'heure » [111]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

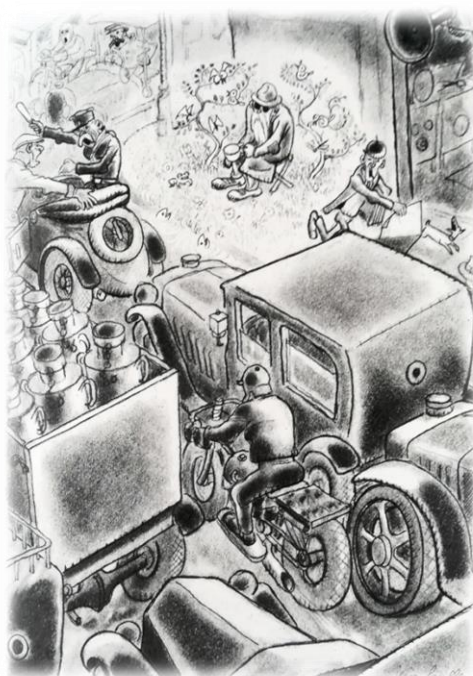


Fig. 32 « Symphonie pastorale ou le bienheureux aveugle et sourd » [148]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 33 « Cafard » [153]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 34 « L'athée » [92]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

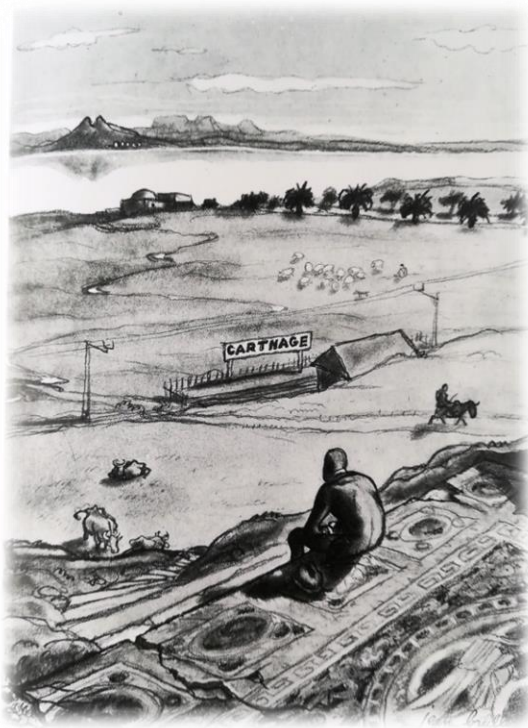


Fig. 35 « L'architecte ou la fois blessée » [93]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 36 « Recherche de l'immortalité » [137]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 37 « L'intrus » [64]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 38 « Le riche ou les amitiés conditionnelles » [133]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 39 « Solitudes » [14]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 40 « Six du même sang ou les inconnus » [19]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 41 « Le marchand de canons » [156]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 42 « Le mouchard » [157]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 43 « Le multimilliardaire » [158]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 44 « Le vaincu » [131]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.



Fig. 45 « Guerre de prestige » [79]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

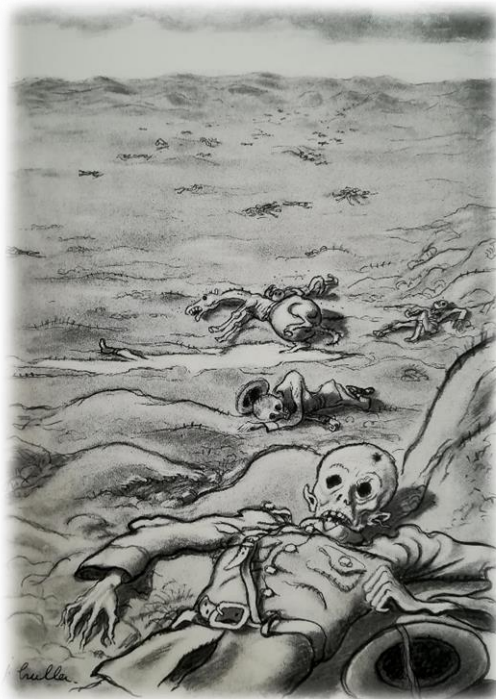


Fig. 46 « Extinction du chômage » [80]. Jean Bruller, *La danse des vivants*, éd. Alain Riffaud, 1932-1938, Le Mans, France, Création & recherche, 2000.

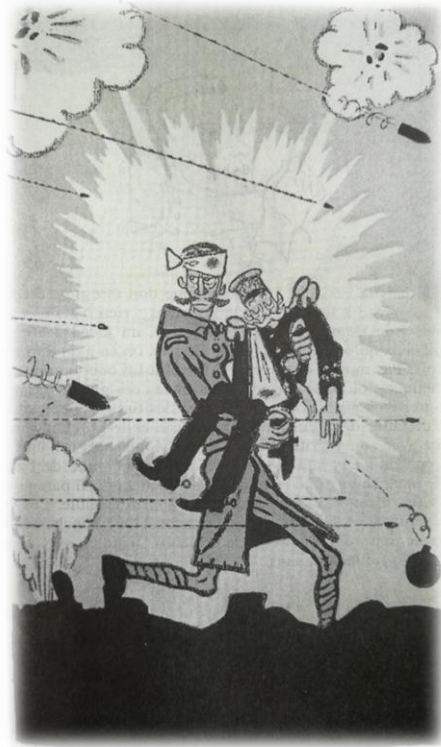


Fig. 47 « Vision intime de la guerre de Armand Lorraine de l'Académie française ». Jean Bruller, « Visions intimes et rassurantes de la guerre ». *Le silence de la mer et autres œuvres*, éd. Alain Riffaud, 1936, Paris, France, Omnibus, 2002, p. 65.

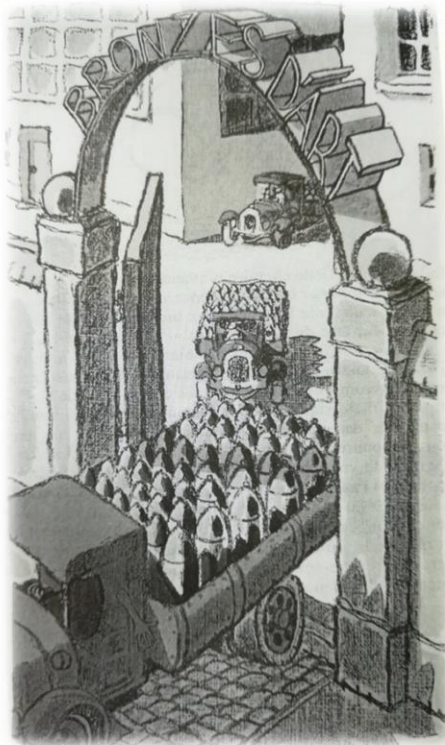


Fig. 48 « Vision intime de la guerre de Robert Lefrançois industriel ». Jean Bruller, « Visions intimes et rassurantes de la guerre ». *Le silence de la mer et autres œuvres*, éd. Alain Riffaud, 1936, Paris, France, Omnibus, 2002, p. 81.



Fig. 44 « Rêve de confusion à cause de la nudité (suite) ». Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, Paris, France, Creuzevault, 1934.



Fig. 50 « Rêve du vol ». Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, Paris, France, Creuzevault, 1934.



Fig. 51 « Rêve de l'objet égaré ». Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, Paris, France, Creuzevault, 1934.



Fig. 52 « Rêves de poursuites (suite) ». Jean Bruller, *Ce que tout rêveur doit savoir de la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves*, Paris, France, Creuzevault, 1934.



Fig. 53 Jean Bruller, *Les silences de Vercors*, éd. Alain Riffaud, Le Mans, France, Création & recherche, 2002.



Fig. 54 Jean Bruller, *Les silences de Vercors*, éd. Alain Riffaud, Le Mans, France, Création & recherche, 2002.

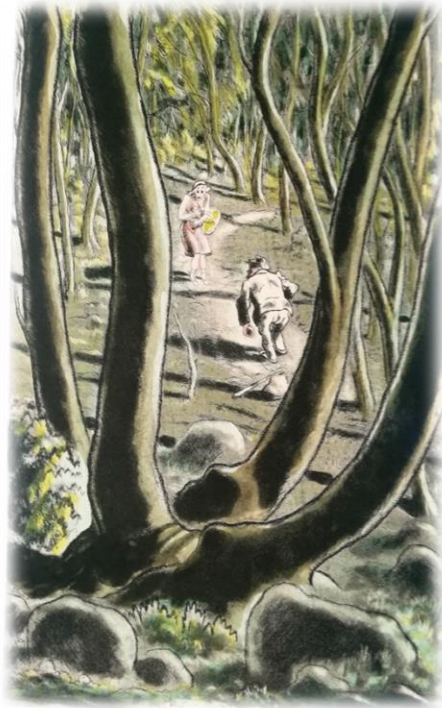


Fig. 55 Jean Bruller, *Les silences de Vercors*, éd. Alain Riffaud, Le Mans, France, Création & recherche, 2002.

Annexe II

Résumé et conclusions en espagnol

Resumen

“Lo más maravilloso del mundo es saber cómo pertenecer a uno mismo”¹, escribe Michel de Montaigne en su ensayo *De la soledad*; desde esta perspectiva, el hombre estaría habitado por una necesidad universal de autoconocimiento que lo llevaría, casi inexorablemente, a hacerse preguntas sobre sí mismo. Podemos imaginar las múltiples cuestiones que se derivan de esta necesidad y las respuestas irremediabilmente insatisfactorias, contradictorias e insuficientes que muestran claramente el carácter complejo e inconmensurable del individuo. Numerosas son las dudas que se plantean en esta búsqueda ontológica, solo una certeza: el hombre es origen y final de estas interrogaciones existenciales. En otras palabras, partiendo de una noción anticipada de su identidad y del sentimiento de pertenencia a un grupo, el de ser humano, el hombre manifiesta su idiosincrasia individual a través del diálogo que mantiene “entre el yo y yo”². Y es precisamente en esta tensión entre el “yo” y el “otro” que este evoluciona. La imposibilidad de encontrar un consenso en las respuestas que pueda satisfacer este estatus particular ha llevado a la constitución de un rico repertorio de concepciones heterogéneas que, en su mayoría, solo tienen una característica en común: la complejidad de comprender el hombre. Sin embargo, la dificultad inherente a esta tarea parece promover aun más el desafío de su continuación, con la esperanza de lograr su utópica, pero no vana, culminación.

En este contexto, la literatura como forma de expresión artística es sin duda alguna uno de los campos de predilección del hombre para explorar todas estas reflexiones sobre su persona y su especie. Además de la literatura, otros espacios como la filosofía, la pintura o la música participan activamente de este crisol de manifestaciones tan amplio como plural. Así, desde distintas perspectivas, con objetivos bastante diferentes y por diversas causas, el hombre se encuentra de una manera u otra en el centro de múltiples manifestaciones. ¿Acaso podría ser de otra forma?

El dibujante y escritor francés Jean Bruller, conocido como Vercors (1902-1991), es uno de los artistas y pensadores que trabajó a través de su obra sobre la existencia de la especie humana, su naturaleza, su lugar en el mundo, la definición del hom-

¹ « La plus grande chose du monde, c'est de sçavoir estre à soy » (Michel de Montaigne, « De la solitude » [1595], dans Pierre Villey, Verdun-Louis Saulnier, (éds.). *Essais, Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 100).

² Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, J. Corti, 1977.

bre – si es que dicha definición es posible. Así, postulamos como hipótesis principal de nuestra investigación que Vercors hizo de estas cuestiones el epicentro de su proyecto intelectual y creativo, especialmente del literario. Su producción se desarrolló en torno a la elaboración de un pensamiento del hombre con fuertes implicaciones éticas y en constante diálogo con el contexto histórico y social contemporáneo, así como con las experiencias personales del escritor. Esta estrecha relación entre la vida, el contexto, el pensamiento y la obra del autor es fundamental para comprender la idiosincrasia de nuestro proyecto de investigación, cuya estructura, metodología y corpus han estado determinados por este vínculo fundador.

Teniendo en cuenta estos aspectos, hemos concebido un estudio cronológico de la obra de Vercors que tiene como objetivo trazar la evolución de su amplia reflexión, que se vale a su vez del discurso literario como medio de expresión. Este enfoque nos ha parecido el más respetuoso con el objetivo principal de nuestro trabajo, permitiéndonos de manera simultánea analizar su evolución, las contradicciones existentes, los matices aportados, las nuevas ideas que surgen, así como las que se detienen en el camino. Teniendo en cuenta este factor temporal, hemos puesto igualmente de manifiesto la estrecha relación y compromiso que el escritor mantiene con los círculos sociales, intelectuales, políticos y artísticos en los que participa, operando así un constante trabajo de contextualización. Si proponemos que el interés por el hombre es, en cierto modo, inherente a Vercors, observamos también que la realidad que rodea al escritor da ritmo y dinamismo a la realización teórica y artística de su reflexión, que no puede ser comprendida fuera de este contexto particular, siempre presente. La literatura vercoriana se desarrolla en torno al hombre en situación que, como el autor, experimenta un intercambio con su entorno para ponerlo en consonancia con sus intereses personales. Uno de los bastiones de nuestro trabajo es, por lo tanto, el examen de las relaciones de la obra vercoriana con los medios en los que se desarrolla. Hemos dado especial importancia a los vínculos existentes entre la producción de Vercors y la de los autores y movimientos intelectuales contemporáneos que, como él, pensaron el hombre, de una manera u otra, a través de la literatura (por nombrar solo algunos: Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, André Malraux). Esto nos ha permitido identificar la posición exacta que ocupa el proyecto del escritor en el panorama filosófico-literario del siglo XX, así como estudiar tanto las convergencias como las diferencias fundamentales que constituyen la originalidad de su propuesta.

No hemos de olvidar que el mundo literario de entreguerras con el que se relaciona el joven Jean Bruller está completamente impregnado de las preocupaciones de escritores como André Malraux y Roger Martin du Gard, que trabajan en sus producciones sobre lo trágico de la existencia. Sus novelas de la “condición humana” muestran la búsqueda de un nuevo humanismo. Una de las líneas de nuestra investigación identifica este contexto de renovación humanística como el de la génesis del pensamiento vercoriano del hombre, que habría incitado al joven artista, si no a dar soluciones y respuestas concretas, al menos a proponer un trabajo crítico de cuestionamiento y reflexión a través del dibujo. En armonía con este movimiento, el dibujante articula una aguda sátira de los defectos humanos, ciertamente influido por el pesimismo, pero también por una lucidez real y una profunda visión social. Sin embargo, hay que esperar el estallido

de la II Guerra Mundial para ver su compromiso humanista convertirse en realidad: en 1942, la metamorfosis del dibujante en escritor marca un momento clave en la carrera personal, intelectual y artística de Vercors. En nuestra opinión, esta transformación supone el inicio de la articulación efectiva de su pensamiento.

La influencia del contexto en la producción y en la vida de Vercors también se une a los gustos y curiosidades personales de un autor muy ecléctico y versátil en sus intereses. Su obra reúne, tanto en textos teóricos como literarios, disciplinas tan diferentes como la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología y la biología, que se comunican fuertemente entre sí. Este sincretismo genera un discurso pluridisciplinar que hemos tenido en cuenta en nuestro análisis, y que nos ha permitido confirmar otra de las hipótesis principales de nuestra tesis: estas disciplinas participan activamente en el pensamiento vercoriano y en su manifestación literaria. Vercors reproduce de hecho esta dinámica de intercambio dentro de su propia producción, donde alterna textos de reflexión, en forma de ensayos o discusiones, y obras de ficción, en su mayoría de naturaleza narrativa. Es precisamente en torno a esta doble identidad ética y estética, y a la relación que existe entre estas dos facetas de la escritura vercoriana, que ha tomado forma nuestro corpus y otro de los grandes postulados de nuestra tesis.

La constitución de nuestro corpus ha estado determinada por el carácter global de nuestro trabajo de investigación, que pretende ser representativo del conjunto de la obra vercoriana, incluidas sus creaciones como dibujante. En el marco del desarrollo cronológico de la reflexión, hemos observado que existen “obras de referencia” que se imponen naturalmente por la atención que conceden a la figura del hombre, y esto se produce particularmente en el marco literario. Así, partimos de la base que la ficción vercoriana actúa como agente crítico de los escritos teóricos del autor. Hemos favorecido las producciones que se construyen como diálogo directo con estos textos ético-filosóficos, ya sea porque se desarrollan como resultado de ellos, o porque son el germen. La ficción asegura en última instancia una emancipación de las fronteras teóricas para explorar campos, posibilidades y universos en relación con el ser humano, pero que escapan por sus propuestas concretas a toda conceptualización.

Nuestro trabajo pretende aportar, por tanto, un enfoque analítico sobre una muestra representativa de la producción literaria vercoriana y, para ello, apelaremos a la perspectiva pluridisciplinar combinando campos como la historia, la filosofía, la sociología e incluso la ciencia. Este carácter plural de los instrumentos de análisis resulta esencial, ya que corresponde a la concepción heterogénea que el propio Vercors tenía de su obra, proporcionando al mismo tiempo una visión más rica, sintética y global del tema abordado. Gracias a estos intercambios hemos podido identificar una ontología de Vercors y, sobretodo, marcar sus logros literarios.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, nuestra tesis se compone de tres etapas de reflexión en las que hemos intentado identificar las especificidades teóricas y literarias del pensamiento sobre el hombre según Vercors, dando cuenta de su evolución cronológica, de su desarrollo estético y ético, y explicando los intercambios que el texto literario establece con discursos distintos del de la ficción.

Primera parte
Origen de un pensamiento: yo, el otro, el hombre

La primera parte de la tesis ha tenido como objetivo establecer el contexto en el que surge la reflexión del autor en torno a la noción de hombre. La obra pictórica y la literatura de guerra de Vercors se imponen innegablemente como los primeros hitos del pensamiento vercoriano, íntimamente ligados a la biografía del artista y a la realidad política y social en la que evoluciona y no exentos de las contradicciones propias de un pensamiento en construcción y, finalmente, muy cambiante.

La obra de Vercors se confunde con el siglo XX, no sólo porque sus publicaciones atravesaron el siglo hasta la muerte del escritor en 1991, sino también porque es una producción que nació, se desarrolló, se construyó y se formuló en función, ciertamente de las preocupaciones de Vercors, pero especialmente de las cuestiones sociales, políticas, históricas, éticas y filosóficas de la época, de una u otra manera directamente ligadas al hombre. Los dos conflictos mundiales transformaron radicalmente el mundo contemporáneo, dando lugar a grandes revoluciones artísticas y filosóficas. Aun siendo un niño cuando estalla la Primera Guerra mundial, los dibujos de Jean Bruller de los años veinte y treinta reflejan una visión muy personal sobre la idea generalizada de declive definitivo de la civilización en general y de los valores occidentales en particular. Como tantos otros, comenzará su carrera en un contexto donde prevalece el sentimiento de finitud¹; de hecho, son pocos los pensamientos y creaciones artísticas de esta primera mitad de siglo que no tienen en cuenta esta situación de excepción del hombre, abrumado por los conflictos universales y la constante amenaza de la muerte. En una angustia generalizada acorde con los acontecimientos que la provocan, los temas negativos y pesimistas se apoderan de gran parte de las manifestaciones del período de entreguerras, bajo la evidente influencia del primer pensamiento existencialista: los álbumes más importantes de Jean Bruller, en particular *La danse des vivants*, ponen en escena, como lo hace Jean-Paul Sartre en *La náusea* (1938), la más profunda desesperación producida por el sinsentido de la existencia.

En el primer capítulo de nuestra tesis se han analizado las primeras manifestaciones artísticas de Jean Bruller (en forma de dibujo) con el fin de identificar las preocupaciones e interrogantes concretos que surgen en sus producciones de juventud. Estas representaciones han permitido una comprensión más profunda del doble estatus del ser humano, a la vez ser individual y ser social. Así, hemos podido reconstruir una especie de biografía de sus primeros pensamientos, que revela un joven Jean Bruller en busca de su identidad, atrapado en una cierta actitud despreocupada que no dejará de estar empapada de tonos pesimistas. Si en su primer álbum, *21 recettes pratiques de mort violente* (1926), el dibujante se vale del humor para tratar el tema del suicidio, pronto unirá este tono humorístico a una cierta búsqueda identitaria. Sus publicaciones *Hypothèses sur*

¹ “Las civilizaciones sabemos ahora que somos mortales. [...] A través de las profundidades de la historia podíamos ver los fantasmas de enormes barcos cargados de riqueza y espíritu. No podíamos contarlos. Pero estos naufragios, después de todo, no eran asunto nuestro. [...] Y ahora vemos que el abismo de la historia es lo suficientemente grande para todos. Sentimos que una civilización tiene la misma fragilidad que una vida [traducción propia] (Paul Valéry, « La crise de l’esprit » [1919], en Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert. *Europes, de l’Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 405).

les amateurs de peinture à l'état latent (1927) y *Un homme coupé en tranches* (1929) reflexionan sobre la pluralidad del yo y sobre las diferentes personalidades que pueden habitar un mismo individuo, haciendo tomar consciencia a Jean Bruller de la extrema complejidad del ser humano. Esta búsqueda íntima le permite asimismo abrirse a la experiencia del otro y, más ampliamente, a la sociedad; apertura y visiones que estarán, por ejemplo, ligadas a su conciencia pacifista o a la crítica colonial. En este sentido, *La danse des vivants* (1932-1938) supone la apertura definitiva del arte de Jean Bruller al hombre social, permitiendo a la reflexión alcanzar una dimensión global. El proyecto más importante del artista no se desprende del individuo mundano, pero escapa al control autobiográfico, confiriendo al hombre social el estatus de representante de la comedia humana de Bruller. Es en dicho álbum donde se puede apreciar el pensamiento más pesimista del artista, que examina la sociedad contemporánea desde lo absurdo y la crítica más mordaz. Además, en su deseo de indagar en los recovecos del ser humano, Jean Bruller explora diferentes experiencias que nos intrigan, como los sueños, o que nos asustan, como la muerte o los miedos que la acompañan.

A través de obras como *Nouvelle clé des songes* (1934) o *L'enfer* (1935), Bruller piensa el hombre como ser finito, observando lo absurdo de su existencia y sus actos, la irracionalidad que lo habita y lo persigue, y juzgando su existencia social, marcada a menudo por el egoísmo individual (*Visions intimes et rassurantes de la guerre*, 1936). Este camino hacia el otro se materializa también con la participación del dibujante en la vida pública del país a través de sus asiduas publicaciones en los periódicos, de su habitual presencia en las reuniones de los intelectuales de izquierdas de la época o a través de la ilustración de obras de compromiso ideológico.

Todas estas representaciones no son pues el resultado de una evolución arbitraria, sino de una toma de conciencia del yo como identidad y del yo como individuo en una sociedad que, el por entonces dibujante, observa, critica y analiza. Es precisamente en este proceso de evolución que hemos detectado signos de un incipiente interés por el hombre, en primer lugar, porque siempre ha estado en el centro de las producciones brullerianas y, en segundo lugar, porque los álbumes permiten a su creador elevarse por encima de las reflexiones que conciernen exclusivamente su persona. En este sentido observamos una progresión similar en el trabajo de Vercors. Este iniciará su actividad literaria en torno al hombre en guerra que sufre, se rebela o ejerce la violencia contra sus semejantes para liberarse después de la influencia del presente y buscar a través de la ficción un acercamiento al hombre moral, ético e incluso biológico.

El segundo capítulo de nuestra tesis ha tenido como objetivo el estudio de la actividad de resistencia intelectual de Vercors tras su metamorfosis en escritor. La reflexión se ha basado principalmente en los primeros esbozos teóricos de su pensamiento, así como en el análisis de los relatos de guerra que trabajan el tema del hombre a través de sus diferentes roles, en un contexto de extrema violencia. Este posicionamiento inaugural nos ha permitido comprender las razones y cuestiones en torno a las cuales nacen la obra literaria y los compromisos intelectuales del escritor, que se desarrollarán a posteriori más allá del conflicto.

En efecto, el cara a cara definitivo del artista con la historia y, más ampliamente, con la humanidad, llega con la II Guerra Mundial, acelerando el cambio ya preconizado

en sus álbumes, tanto desde un punto de vista formal (presencia del texto en sus publicaciones de carácter visual), como desde un punto de vista temático (compromiso social cada vez más fuerte y evidente). Estas obras de guerra, tanto teóricas como de ficción, permanecen muy cerca de la realidad contemporánea de la Francia ocupada y, de manera general, piensan el hombre en un contexto de violencia. Novelas como *Le silence de la mer* o *Les mots* se organizan prácticamente como un diario de los años de la Ocupación: la instalación de las fuerzas nazis en el país, la experiencia de los maquis, la organización de la actividad editorial clandestina, las redadas en la zona ocupada, el regreso de los primeros supervivientes deportados o los raros testimonios sobre los campos. Ensayos como *La fin et les moyens* tratan la relación entre el hombre y la violencia, emancipándose progresivamente hacia consideraciones más universales, con un tono ético cada vez más marcado. Esta universalización de la reflexión resultante de la guerra y sus consecuencias acercan a Vercors al concepto de “calidad del hombre”: ¿podemos perder dicha calidad a causa de nuestros actos? Su definición y conceptualización permitirá responder a las múltiples incógnitas que surgen como consecuencia de la existencia de los campos nazis y de la experiencia de los seres humanos allí confinados.

Segunda parte

Definir el hombre a través de la rebelión: el animal desnaturalizado de Vercors

La segunda parte de nuestro trabajo de tesis examina en primer lugar la construcción real de la propuesta vercoriana a través de su ensayo de referencia, *La sédition humaine* (1949). Tras establecer su originalidad y situarlo en el contexto ético-filosófico de la época, hemos estudiado las primeras realizaciones literarias de los principios y visiones planteados. En segundo lugar, hemos dado cuenta del movimiento de cuestionamiento de ciertos postulados operado por las ficciones del escritor en los años 50 y 60, centrándonos fundamentalmente en la frontera entre el hombre y el animal y en la representación literaria de esta frontera, menos evidente de lo que predice el discurso teórico.

Con el final de la guerra y habiendo superado el pesimismo con una clara actitud de compromiso y de lucha por la libertad y la dignidad, Vercors se propone buscar una definición universal de hombre, suficientemente legítima desde un punto de vista racional y ético para inspirar un respeto indefectible. El escritor está convencido de que esta es la única manera de evitar hechos de la misma naturaleza que los vividos durante la II Guerra mundial. El hombre se afirma así definitivamente en el centro de la actividad intelectual del autor, cuya primera ambición es sacar a la especie humana del callejón sin salida donde parece atrapada a causa de los acontecimientos de extrema violencia que él mismo ha generado, pero que también ha sufrido. Vercors presenta sus primeras conclusiones teóricas en *La sédition humaine*, ensayo publicado en 1949 por Jean Ballard en *Cahiers du Sud*. Este texto constituye la primera piedra de una amplia producción, un marco general y necesario que sienta las bases de una concepción aún imprecisa y atravesada por numerosas indeterminaciones. Estas reflexiones serán sin embargo completadas en los años venideros por las ficciones y por el rico diálogo que la literatura establece con otras disciplinas como la biología, la historia, la antropología o la sociología.

Las ideas expuestas en *La sédition humaine* forman parte de una larga tradición filosófica a la que Vercors no dudará en recurrir: entre otros, Blaise Pascal o Emmanuel Kant. Estas preocupaciones son inevitablemente contemporáneas de las de otros escritores, filósofos e intelectuales de la posguerra, que también se vieron afectados por las consecuencias del conflicto armado. Buscando diferenciarse de las propuestas que se desarrollan paralelamente a la suya, en particular de las de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, Vercors no puede evitar el diálogo con estos otros pensadores que, como él, utilizan la literatura para construir y desarrollar sus particulares visiones del hombre y su existencia. Entre las propuestas más importantes del autor encontramos la definición del hombre en función de sus acciones. Partiendo del imperativo categórico kantiano, Vercors postula que, si bien la calidad humana no puede perderse, existiría una gradación ética que nos permitiría juzgar nuestras acciones como “más o menos” humanas. Esta máxima moral acompañará y dará base a toda la producción literaria y teórica del escritor. Vercors también se interesa por cuestiones de tipo ontológico y lo hace fundamentalmente a partir de dos postulados: el hombre rebelde y la frontera hombre-animal. Nuestra especie se habría “desnaturalizado” con la toma de consciencia de sí misma, estado de conciencia al cual el animal no puede acceder. Tras saberse hombre y miembro de una especie, este se rebeló contra la ignorancia que rodeaba su condición e hizo de la lucha por el conocimiento su principal campo de batalla. Vercors dará cuenta de estas rebeliones propias del ser humano en obras como *Les yeux et la lumière* (a través del arte o de la política). Una vez asentada esta noción de rebelión, la evolución de su pensamiento lo lleva a manifestarse sobre cuestiones propias de la tradición filosófica, revisando la frontera entre el hombre y el animal, sus diferencias y similitudes o la “animalidad” del ser humano. El autor establece un límite entre el mundo animal y el humano que dice infranqueable, pero que presenta lagunas evidentes desde un punto de vista epistemológico.

Habiendo negado en repetidas ocasiones las posibles imprecisiones de su propuesta sobre la frontera hombre-animal, estas terminan constituyendo el material que utiliza Vercors en la ficción para explorar el (im)posible paso entre el animal y el hombre. Las numerosas zonas de ambigüedad en las que se despliega este límite permiten al autor estudiar los problemas para definirlo, al tiempo que busca a través de la representación de la controversia reafirmar su posición filosófica. Novelas como *Les animaux dénaturés* (1952) o *Sylva* (1960) matizan el discurso de *La sédition humaine* utilizando la presencia animal para mostrar lo difícil e incluso arbitrario que es, no sólo trazar una línea con el mundo animal, sino también encontrar una definición universal y satisfactoria del hombre. La ficción propone una clara puesta en duda de dicho límite y, además, se acerca de nuevo a los problemas de la sociedad contemporánea al tratar cuestiones como la colonización o el peligro de los discursos racistas, basados en diferencias que se dicen biológicas pero que no pueden entenderse más allá de la ideología de la superioridad blanca. Con *Sylva*, Vercors propone la abolición completa de esta frontera a través de una historia que revisita la tradición literaria de la metamorfosis.

Descubriendo los límites evidentes de su propuesta, la apertura a otras perspectivas y horizontes parece imponerse al autor, que pasa de la ambición de querer encontrar

una visión y definición total del ser humano, a la voluntad de incorporar otros puntos de vista, otras perspectivas sobre el hombre.

Tercera parte

Otras visiones sobre el hombre. Literatura de ideas y estética vercoriana

La última parte de nuestra tesis ha tenido como objetivo el análisis de los textos literarios vercorianos que reflejan explícitamente la naturaleza interdisciplinaria de la obra del escritor y que dan acceso a otros puntos de vista sobre el ser humano. Así, nos hemos interesado por estas otras visiones que Vercors desarrolla en el crepúsculo de su producción y que aspiran a una conexión con la ciencia y con el individuo en la Historia. A través de la explotación ficticia de una cierta literatura de ideas, el escritor relaciona sus hipótesis con el conocimiento científico, lo que le lleva a explorar el hombre como ser biológico. En un registro completamente diferente, Vercors confronta también su noción de hombre con su existencia histórica y social, lo que le permitirá recapitular sobre su biografía y hacer un “inventario” de sus experiencias de vida. Para finalizar, hemos propuesto una reflexión sobre la escritura vercoriana, que nos parece el punto de anclaje de todo el pensamiento humanista de nuestro escritor. Las múltiples hazañas literarias que han acompañado la carrera de Vercors se basan en ciertos elementos importantes de su escritura, que permiten extraer de su obra una “gramática del hombre”.

La reflexión sobre el hombre biológico nace de la necesidad de Vercors de comprender las razones científicas que permitieron al ser humano dar el salto cualitativo que lo hace tan diferente del resto de los animales. El escritor dedicará de hecho una gran parte de su obra teórica y ensayística a debatir sus intuiciones científicas con expertos en diferentes campos. Sin embargo, la ficción se concentra en otro aspecto de la naturaleza orgánica del ser humano: este no puede conocer lo que ocurre en el interior de su cuerpo, dicho de otro modo, el hombre es irreductible para sí mismo. La imposibilidad de establecer un diálogo con el mundo celular que nos conforma, de comprender el porqué de determinadas reacciones fisiológicas o de actuar sobre nuestros órganos, confronta a Vercors con los límites que se imponen al conocimiento humano. Si bien los avances científicos son numerosos por el trabajo solidario de los científicos, un conocimiento personal y una experiencia propia del “yo biológico” es imposible.

Las novelas *Colères* (1956) et *Le commandant du Prométhée* (1991) se valen de la ficción para proponer a través de sus personajes diferentes intentos que permitan “atravesar” esta frontera, ya no con el mundo animal, sino con el propio mundo humano. Los constantes fracasos de estas tentativas evocan la frustración y amargura de un autor que ha aspirado a una definición total de hombre y que se da cuenta de que hay parcelas del ser humano que todavía pertenecen a lo desconocido, sobre las que no tiene poder de acción. También se observa que la aprehensión del ser biológico no es imposible, sino que se despliega en la labor de investigación colectiva y en el intercambio de conocimientos. En este sentido, la ficción no transgrede los límites señalados por el escritor, que podría haberla utilizado para representar y posibilitar los contactos entre la razón y el organismo, pues deja al lector en la misma incertidumbre que sus personajes.

El capítulo sexto de nuestra tesis se concentra, por otro lado, en el conjunto de obras vercorianas utilizadas a lo largo del análisis para ofrecer información biográfica del autor. Nos referimos en particular a textos como *La bataille du silence* (1967), la trilogía *Cent ans d'histoire de France* (1981-1984) y la entrevista con Gilles Plazy *À dire vrai* (1991). Estas publicaciones de carácter biográfico, que pertenecen en su totalidad a la producción de madurez del autor, aseguran y confirman el vínculo existente entre la vida, la obra y el pensamiento de Vercors. En ellas, el “yo” de Vercors se confunde a menudo con su “yo público”, lejos de las confesiones íntimas. Podemos apreciar la gran diversidad de formatos utilizados (memorias, memorias de ficción, diarios, entrevistas), así como un especial cuidado en la selección de las experiencias contadas o, por el contrario, silenciadas (por ejemplo, el escritor obvia completamente su infancia y su años de vejez a pesar de que las últimas publicaciones se hacen en los años ochenta). En estas obras descubrimos también una preocupación paralela de cronista y de (auto)biógrafo, que atestigua una evolución evidente en el pensamiento vercoriano: de la búsqueda imposible del yo al yo asumido, incluso en su pluralidad e incomprensión, consecuencia de una larga reflexión y de un compromiso intelectual y social indefectible, fundamental para la afirmación personal del escritor.

A pesar de los ecos existentes entre el pensamiento, la vida y la obra de Vercors, no hemos pretendido en ningún momento ofrecer una clave de lectura biográfica del corpus literario analizado, incluso en aquellos momentos donde las similitudes podían ser evidentes. Nuestro objetivo ha sido el de identificar la relevancia que tiene este tipo de discurso en el conjunto del pensamiento del hombre, analizando de qué manera este revela o no la aprehensión que el hombre tiene de su propia existencia. Del mismo modo, en estos textos se produce la puesta en escena del individuo (en este caso Vercors) en el tiempo, el espacio y en contextos sociales específicos; hemos estudiado pues cómo el texto literario se acerca a este “saber ser” concreto del individuo a través de una mirada retrospectiva.

En el último capítulo de nuestra tesis, y habida cuenta de la escasez de trabajos críticos sobre la escritura vercoriana, proponemos una investigación más general y global sobre la obra del autor, tanto en lo que respecta a los períodos de producción como a las publicaciones seleccionadas. Hemos podido comprobar que su concepción del hombre presenta una forma de ser en el texto, más allá de una presencia puramente temática. Existe una suerte de “gramática del hombre” que se construye a través de códigos de escritura que se repiten, que evolucionan y que aparecen con el desarrollo de la reflexión. Íntimamente ligada a la concepción ético-filosófica de Vercors, esta gramática se organiza en plena armonía con ella, siendo su medio de expresión y comunicación. El texto literario vercoriano no sólo está influido por el enfoque filosófico del autor, sino que está formalmente determinado por él: habiendo sido privado de gran parte de los instintos animales que le hacían vivir en simbiosis con la naturaleza, aislado por su rebelión, el hombre sólo puede comunicarse mediante la palabra y la gestualidad. Esta concepción es esencial por el impacto que tiene en las diferentes formas de representar a los personajes.

Vercors suprime en primer lugar la figura “demiúrgica” del narrador en tercera persona, por lo que el lector solo sabrá de los personajes lo que ellos quieren transmitir:

ninguna referencia a propósito de la psicología interior de los protagonistas, nada más allá de lo que revelan sus discursos o de lo que implican sus gestos. El diálogo ocupa en este sentido un espacio privilegiado en la narrativa vercoriana. Caracterizado por la reproducción de ciertas propiedades del lenguaje cotidiano (interrupciones, frases inacabadas, repeticiones, interjecciones, etc.), el diálogo no deja de ser una imitación de un oral ficticio, que no descuida su carácter escrito, incluso literario y que, por lo tanto, responde a ciertas premisas de comprensión, legibilidad y forma (lo que Sylvie Durrer llama “estilo oralizado”¹). El protagonismo indiscutible del diálogo en la obra vercoriana permite a los personajes dirigir y asumir la construcción de su identidad dentro de la ficción: el hombre dice, y por la misma razón se dice a sí mismo. Sin embargo, existen otros aspectos en el discurso narrativo que completan, complementan, e incluso discuten o cuestionan el “retrato” resultante de los intercambios verbales: parámetros situacionales (el marco espacio-temporal, las actitudes de los personajes, las relaciones entre ellos, las representaciones mutuas, las intenciones) y parámetros paravebales y no verbales (gestos, miradas, movimientos, entonaciones, acentos, silencios) que preceden, interrumpen o siguen el texto discursivo, a menudo en forma de comentario descriptivo. El narrador se convierte así en un actor de conexión que no solo permite al lector “escuchar” a los protagonistas reproduciendo sus intercambios, sino también “verlos” y aprehenderlos de manera diferente a como lo hacen sus palabras.

Las diversas obras que constituyen la explotación literaria del pensamiento vercoriano presentan así una coherencia que se desarrolla más allá de los aspectos puramente filosóficos o temáticos, a pesar de la pluralidad formal y de los diferentes puntos de vista en los relatos. Ya sea porque confirmen, cuestionen, complementen o nieguen las intuiciones teóricas del escritor, todas las historias otorgan un lugar central al hombre a través de la escritura, estructurada, configurada y determinada por él. La presencia del individuo en la producción vercoriana trasciende así su simple protagonismo en las tramas para convertirse en un agente estructural de la arquitectura literaria, marcado por la palabra de los personajes. Esta última se impone a través del diálogo como un rasgo característico de las narraciones, permitiendo al hombre hablar sobre sí mismo, sobre el otro, interactuar e incluso constituir explícitamente y en primera persona la reflexión ético-filosófica del escritor. Palabra acompañada de la misma manera por una imponente presencia física y espacial. Es en este vasto crisol estético y temático donde las diferentes representaciones del ser humano adquieren su pleno significado. Piedra angular del pensamiento vercoriano, el hombre desempeña un papel central en la obra del autor: eje de su proyecto personal, constituye también un acceso privilegiado al pensamiento y a la producción literaria de la Francia del siglo XX.

¹ Sylvie Durrer, « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n° 65, 1990, p. 39.

Conclusiones

Habiendo querido definir el hombre, conceptualizarlo, comprenderlo, establecer sus límites, Vercors ha acabado sucumbiendo al poder de su objeto de estudio: primero a causa de la fuerza con la que el hombre ocupa la obra del artista, y segundo por la facilidad con la que este ha sido capaz de romper los límites ontológicos impuestos por la reflexión teórica del escritor y de crear nuevos espacios donde desarrollarse (especialmente en el mundo de la ficción). Así, la producción vercoriana se ha construido a partir de una escritura literaria y de un pensamiento que han tratado inexorablemente de aprehender al ser humano mientras daban cuenta de su naturaleza inabarcable.

Con la publicación en 1926 de *21 recettes pratiques de mort violente* Jean Bruller sitúa al hombre en el centro de su producción, noción sobre la que trabajará a lo largo de toda su carrera de dibujante y escritor a través de diferentes formas estéticas y enfoques temáticos: los protagonistas de *Visions intimes et rassurantes de la guerre* (1936) reflexionan fríamente sobre los beneficios que podrían obtener con un posible nuevo conflicto, Pierre Cange logra reapropiarse su condición humana tras su paso por los campos de concentración, los *tropis* cuestionan con su naturaleza híbrida la frontera hombre-animal, atravesada definitivamente por Sylva, Egmont explora su organismo sin poder dar cuenta de sus experiencias sensoriales, o el propio autor reflexiona sobre su existencia y vida escribiendo sobre sí mismo. Amplio crisol de creaciones a la imagen de los numerosos individuos, actitudes, contextos y tramas que habitan la obra vercoriana y que muestran que Vercors ha dibujado, escrito, teorizado y pensado el hombre desde su primera hasta su última publicación, con variaciones, por supuesto, pero también con constantes fundamentales, tanto éticas como estéticas. La gran importancia del hombre en su obra muestra, además, que nuestro análisis puede aspirar a una extensión, dentro del universo literario vercoriano, con las obras que hemos dejado fuera de nuestro corpus, pero también con las obras de los escritores contemporáneos a Vercors que hemos citado en nuestro trabajo o, de manera más general, con aquellas de otros autores que se han interesado antes por el hombre o que lo han hecho desde entonces... La naturaleza global y atemporal del tema da una larga vida a las preguntas que puede surgir en torno a él, preguntas a las que parece que no somos capaces de dar una respuesta concreta.

Al término de esta investigación, conviene recordar el contexto concreto en el que surge el proyecto de Vercors, fundamental para hacer balance sobre su obra, pero

también para comprender las pretensiones del autor y los desafíos de su trabajo intelectual y literario. Íntimamente ligado en sus inicios a la construcción de la identidad y al despertar de la conciencia social del dibujante, la reflexión concreta sobre el hombre se articula como respuesta a la inversión de valores llevada a cabo por el nazismo durante la II Guerra mundial¹. Vercors propone constituer un nuevo sistema ético-filosófico con bases tan sólidas y poderosas que no puedan ser destruidas. Con este compromiso, tan honorable como inconmensurable, el escritor expone en 1949 su firme voluntad de encontrar una definición del hombre que sea universal y objetiva, con una “delimitación inequívoca”², que imponga un respeto inviolable. A pesar del tono universal al que aspira en toda su obra, el autor se vio pronto confrontado al carácter inviable de su proyecto, especialmente en las ficciones que él mismo concibe. Sin embargo, este “fracaso” no anula en absoluto el interés de la propuesta vercoriana, al contrario, la sitúa en un contexto único que es el de su tiempo, su experiencia personal y su obra; ejemplo evidente de que un pensamiento, aunque se construya sobre una voluntad de objetividad absoluta, puede difícilmente desarrollarse *ex nihilo*, es decir, fuera de toda influencia. La visión del autor, aunque parcial, es pues representativa de una sensibilidad única que evoluciona en el seno de los movimientos intelectuales y literarios del siglo XX que también se interesaron por el mismo tema.

Así, de la reflexión vercoriana surgen dos concepciones de hombre, dos definiciones fuertemente ligadas entre sí pero que no han encontrado la misma operatividad en la obra del escritor: “actuar como hombre” y “ser hombre”. La primera, de carácter ético, es la columna vertebral del pensamiento del autor, directamente vinculada a las acciones y valores ético-morales del ser humano. Esta se construye en las ficciones de la guerra y de la posguerra, enfrentando al hombre a dilemas morales, a decisiones inmediatas, a un destino ineludible que hay que afrontar. En el corazón mismo de estas novelas, muy cercanas a la realidad contemporánea, los personajes se ven limitados y condicionados por contextos de violencia y relaciones de poder, que los empujan a posicionarse. El hombre se enfrenta al mal, un mal que no es externo, sino que también es dirigido por el individuo: Thomas Muritz lucha en *La marche à l'étoile* para combatir las injusticias que afectan al pueblo francés durante la Ocupación, sin embargo, es asesinado por un colaborador de la política nazi; en *Les mots*, Luc admira la belleza del óleo creado por el mismo oficial nazi que acaba de ordenar la muerte de los habitantes de Oradour-sur-Glane; en *L'impuissance*, Renaud quema toda su biblioteca, rebelándose contra la hipocresía del ser humano, que puede escribir la mejor literatura y al mismo tiempo asesinar a sus semejantes en los campos de exterminio; en *L'imprimerie de Verdun* Vendresse intenta salvar a la familia de su empleado Dacosta de la deportación, mientras que Paars celebra públicamente las leyes antisemitas de Vichy. Estas actitudes radicalmente opuestas vienen a poner de manifiesto la falta de consenso ético, denunciada por Vercors³.

¹ Vercors, « La sédition humaine » [1949], en *Plus ou moins homme*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 15.

³ “Seguimos viviendo en medio de direcciones, reglas, tendencias y disciplinas que son el resultado de una combinación de diversas morales, donde se mezclan la antigua moral judía, la helénica y la romana, la celta, la franca, la sajona e incluso la vikinga. Cimentando todo, la moralidad estrictamente cristiana.

En función de estas realidades, Vercors llevará a cabo un trabajo de reconstrucción de los valores universales en un nuevo sistema. El autor no propone hacer *tabula rasa*, sino utilizar con nuevas miras los principios de la tradición filosófica occidental para fundamentar su reflexión. Convierte el imperativo categórico kantiano¹ en una máxima universal que regularía las relaciones entre los hombres, en base al respeto de la dignidad humana. El escritor somete a esta máxima principios como la libertad del individuo y se sirve de ellos para configurar su propuesta más importante, la calidad humana. El hombre se define por sus actos “más o menos”² humanos, según se fundamenten o no en el respeto y la protección de la dignidad de los demás individuos.

En este contexto de definición, el texto literario recoge las primeras cuestiones en torno al valor moral de las acciones de los personajes y actúa asimismo como garante de la visión ética del autor, teorizada en *La sédition humaine* (1949). La obra de ficción de Vercors consolida en cierto modo el carácter universal que quiso dar a su reflexión, en tanto que esta nunca cuestiona los principios éticos enunciados: la novela de tesis *La puissance du jour* (1951) es en este aspecto la publicación que mejor explota la definición de lo que significa “actuar como hombre”. Faro de guía que estructura y baña toda la narrativa y la producción teatral del escritor, la coherencia interna de su propuesta teórico-literaria nos parece en este sentido evidente, coherencia que no encontramos en el desarrollo de su otro enfoque, de carácter ontológico.

De forma paralela a su reflexión ética, Vercors desarrolla toda una observación en torno a los orígenes del hombre y su especificidad, con el fin de proporcionar una base sólida al otro gran postulado de su pensamiento: el hombre rebelde. Esta noción de rebelión le permite posicionarse dentro del panorama filosófico contemporáneo, especialmente con respecto a Jean-Paul Sartre, que rechaza cualquier esencia anterior a la existencia del individuo; y con Albert Camus, que teoriza su hombre rebelde como respuesta a una condición histórica de sumisión, que este está determinado a destruir. Por el contrario, la rebelión de Vercors se destaca como una característica eminentemente humana, consustancial y necesaria para la existencia del hombre y la fuerza clave para la progresiva independencia de nuestra especie, que habría comenzado con la “desnaturalización”.

La ficción, que presenta la condición rebelde del individuo como una evidencia, participa con su puesta en escena, asociándola a sus principales formas de desarrollo: el

Una alianza muy sólida, hasta el punto de que todas nuestras acciones de hoy, conscientemente o no, lo queramos o no, están influidas por ella. Hayamos perdido la fe o no. Y digo bien nuestras acciones y no nuestros pensamientos. Porque con la fe se pierde la validez certera de estos mandamientos morales. Uno entonces intenta fundamentarlos con la razón, encontrar razones subjetivas que los justifiquen. El problema de la razón es que puede probarlo todo, todo y su opuesto. Hay que partir de una propuesta inicial, es decir, volver a Dios o, si no a una hipótesis, a un postulado. Si uno rechaza el postulado, el resto se desmorona.

El hombre quiere encontrar un punto de anclaje, objetivamente certero, que escape a toda contestación, para suspender la cadena de sus deducciones, pero no encuentra nada parecido [traducción propia]” (Vercors, « La morale et l’action », en *Plus ou moins homme, op. cit.*, p. 106).

¹ “Actúa de tal manera que trates a la humanidad, tanto en tu propia persona como en la de cualquier otra, siempre y al mismo tiempo como un fin, y nunca como un mero medio [traducción propia]” (Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* [1785], Paris, J. Vrin, 1992, p. 142).

² Vercors, *Plus ou moins homme, op. cit.*

conocimiento y, en sus variantes más importantes, el arte o la política¹. A pesar de la aceptación de este principio, el texto literario abre un espacio para la discusión en torno a las posibles formas de rebelión. En *Colères* (1956), personajes como Mirambeau o el doctor Burgeaud, plantean la importancia de la investigación científica para la progresión en el conocimiento de la especie. La novela propone otras vías de exploración como los viajes “interiores” de Egmont; sin embargo, el espacio narrativo impide al personaje dar cuenta de ellos. La ficción se erige, así, como un terreno de desarrollo y de censura donde ésta se ve limitada por los postulados de Vercors, que aboga en *La sédition humaine* por el imposible contacto entre el hombre y su ser orgánico. La narración también penaliza a Egmont en su ambición de transgredir esta incomunicación “natural” entre el cuerpo y la razón, censura que se repetirá en la última novela corta del autor, *Le commandant du Prométhée* (1991). Vercors establece un marco de límites del ser humano mientras que fomenta al mismo tiempo la búsqueda del conocimiento. ¿Existen métodos de instrucción y saber más legítimos que otros? Si la rebelión es conocimiento, ¿por qué no dejar que Egmont y el capitán Le Gouadec completen sus exploraciones? ¿Qué hubiera supuesto permitir a un rebelde completar con éxito su rebelión al establecer una comunicación efectiva con su organismo? El grupo de arqueólogos de *Les animaux dénaturés* (1952) trabaja incesantemente para descubrir nuevos datos sobre los orígenes prehistóricos del ser humano. Los hallazgos, aunque parciales, son continuamente respaldados y aprobados. En este sentido, la ficción sigue dependiendo del marco establecido en los ensayos del escritor: se trata de mostrar la grandeza y la importancia del conocimiento para lograr y hacer avanzar al hombre en su condición rebelde, pero también de poner de relieve la imposibilidad de una aprehensión absoluta, al menos en lo que respecta a los seres humanos.

Los textos literarios vercorianos también acogen controversias a propósito de otras formas de rebelión. Mientras que Luc y Salvator se entregan a su actividad artística y Gaspar y Gracch sacrifican sus vidas en nombre de la justicia, por un futuro mejor para las sociedades a las que pertenecen; figuras como el oficial alemán, Valladar – el presidente de la *Santa Liga* – o el rey Othon también utilizan el arte y la política respectivamente con fines contrarios al bien común. Rechazan la solidaridad, principio básico de la rebelión vercoriana, en favor de beneficios exclusivamente personales. Cualquier forma de rebelión se presenta, así, como inviable mientras no beneficie al conjunto de la sociedad. Siendo la esencia del individuo, su condición de rebelde puede fácilmente volverse contra él; el discurso literario sirve de espacio para explotar los posibles desvíos, poco comentados en la reflexión teórica de 1949.

Más allá de este trabajo de matización y delimitación en torno a la noción de hombre rebelde, el discurso literario concentra su papel de agente crítico sobre los orígenes ontológicos del ser humano postulados en *La sédition humaine*: sur desnaturalización. La ficción da forma a todo un aparato de puesta en discusión de los criterios de delimitación de la especie, concretamente los que la oponen al animal con una frontera infranqueable. El texto literario no niega la especificidad del individuo, cuya conciencia es irrefutable para Vercors, pero ridiculiza el empeño constante de querer definir el

¹ Vercors, « La sédition humaine », *op. cit.*, p. 44-46.

hombre en función del animal. La novela *Les animaux dénaturés* (1952) y su adaptación teatral *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1963) ponen de relieve lo absurdo de establecer este límite metafísico, producto del pensamiento blanco occidental. En un tono humorístico y polémico, las absurdas intervenciones de los personajes llamados “expertos” se construyen sistemáticamente sobre ideas preconcebidas o prejuicios raciales, ridiculizando los esfuerzos por distinguir la verdadera naturaleza de los *tropis*. El texto literario alerta por otro lado del peligro que supone querer definirse desde la diferencia y la oposición, produciendo inexorablemente una división, no sólo entre el hombre y el animal – lo que no supone un problema en sí para Vercors – sino especialmente en el seno de la especie humana.

Poniendo de manifiesto la imposibilidad de concebir el hombre como una entidad con características físicas, culturales o de comportamiento únicas y unificadoras, la ficción se posiciona a favor de la heterogeneidad inherente a la especie y utiliza este principio para ampliar la brecha literaria con la realidad: la metamorfosis biológica e intelectual de la zorra Sylva, a pesar de ser incompleta, hace de esta un ser humano a los ojos del lector. Esta dinámica de autocrítica a través de la literatura termina así demostrando la eficacia de la definición ética del hombre: este sólo puede ser pensado y comprendido a través de sus acciones, juzgadas en función de un código de valores comunes que se fundaría a partir de su diversidad.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, hemos de señalar el fallido intento de Vercors en su búsqueda de fronteras estrictas para su propuesta de la noción de hombre: la separación impuesta, y en particular la oposición radical con el mundo animal, son en gran medida puestas en evidencia en la ficción. En otras ocasiones, el universo literario tiene dificultades para crear experiencias fuera del marco de la realidad referencial, que termina imponiéndose en mayor o menor medida. Por el contrario, saludamos la operatividad de su noción de rebelión, completada por las explotaciones literarias, y de la definición ética del hombre (“actuar como hombre”). Difícilmente se puede afirmar que Vercors haya logrado dar a su propuesta el carácter unívoco y objetivo que pretendía, sin embargo, ha logrado hacer de ella una fuerza capital en su obra. Por otra parte, los múltiples puntos de vista utilizados para entender el hombre (biológico, artístico, social, histórico) han mostrado la formidable eficacia narrativa de este motivo literario y han permitido al mismo tiempo un análisis multifactorial, esencial para poner de manifiesto la riqueza y las peculiaridades de la escritura vercoriana. El sincretismo y la heterogeneidad del corpus literario y teórico de Vercors, sus intereses, sus perspectivas sobre el individuo, difícilmente podrían haber sido abordados desde un único punto de vista. Una sola vía de análisis no hubiera sido lo suficientemente válida para aprehender toda la obra de Vercors y comprender la verdadera importancia del hombre, sobretudo porque el artista se vale de estas visiones plurales en cada una de sus producciones. Esta concepción multidimensional no implica, sin embargo, una desagregación del discurso literario, que encuentra su unidad en la relación contexto/vida/pensamiento/obra de Vercors y en la coherencia estética de sus textos.

La contextualización histórica, filosófica y literaria que hemos puesto en práctica sistemáticamente a lo largo del análisis muestra el estrecho vínculo entre el pensamiento, las experiencias vitales del escritor y sus realizaciones literarias. Estos lazos permi-

ten situar las diversas publicaciones dentro del conjunto de la obra vercoriana y detectar en qué medida cada producción supone el nacimiento, desarrollo o abandono de una línea de investigación sobre el hombre. Este crisol de interrelaciones se revela pues esencial para definir los retos de cada una de las publicaciones, siendo según los casos el fruto de la toma de conciencia del artista sobre ciertos temas¹, el espejo de la realidad social contemporánea (todas las novelas de guerra), la respuesta a las preocupaciones que surgen de los encuentros y los intercambios intelectuales del autor², o el campo donde manifiesta sus intereses más personales (la admiración del escritor por Aristide Briand le impulsó en los años 80 a reconstruir su biografía). Nuestra hipótesis de partida se ve confirmada con los escritos de madurez del autor, textos de carácter biográfico y memorialista que reúnen en un mismo espacio su trayectoria como dibujante y escritor, su compromiso social y político, los acontecimientos históricos que marcaron su vida y sus encuentros con los diferentes círculos literarios, políticos e intelectuales del siglo XX. Hemos señalado, además, la poca información existente en relación a la vida íntima o familiar de Vercors, quien privilegió su papel como escritor comprometido con su tiempo y su sociedad. En este sentido, nuestro enfoque cronológico ha contribuido a construir esta visión general y a subrayar la importancia del hombre en situación, tanto en la obra escrita como en el pensamiento del artista.

En el curso de esta investigación, se ha hecho evidente que el hombre en la obra vercoriana no sólo es un objeto de estudio, sino también actor, pensador, narrador, personaje que habla para decirse a sí mismo, para definirse o para expresar la imposibilidad de hacerlo, para pensar(se). Referencia incontestable, se hace del espacio literario para encontrar respuestas a las preguntas que la ficción formula en eco a los textos de carácter ético-filosófico, y lo hace fundamentalmente a través del diálogo. El hombre, encarnado en diferentes personajes, conversa con él y sobre él con el fin de reflexionar sobre la multiplicidad del yo, sobre el compromiso de solidaridad con otros individuos, sobre las características “específicas” de la especie humana; para gritar contra la injusticia, para exigir derechos, expresar la indignación, para gritar la necesidad de rebelarse, etc. La ficción vercoriana se ha convertido así en una especie de “ágora del hombre” donde incluso el narrador abandona su posición privilegiada de omnisciencia para participar de la reflexión como personaje. La palabra asegura así una presencia imponente de los protagonistas de las narraciones, acompañada de descripciones físicas y gestuales diversas; la configuración del espacio narrativo es igualmente organizada y presentada en función de los actores de la trama. Estas características de la escritura conforman así un universo original que encuentra su coherencia, no sólo a nivel temático, sino también a nivel estético; todo ello sustentado por la noción de hombre, quien es a la vez sujeto y actor de la escritura.

Al término de estas conclusiones, y habiendo constatado una vez más la riqueza de enfoques que pueden ser utilizados en el análisis de esta producción, nos gustaría mencionar determinados aspectos que podrían constituir el objeto de nuestras investiga-

¹ Recordemos, por ejemplo, la ilustración del álbum pacifista de André Maurois, *Patapoufs et Filifers* o el cómic de Jean Bruller *Le mariage de monsieur Lakonik* y la denuncia de la colonización

² Su novela *Colères* es un ejemplo de su interés por el hombre biológico, que será discutido con mayor profundidad más adelante en *Questions sur la vie de messieurs les biologistes*.

ciones futuras. Entre las diversas posibilidades que hemos podido descubrir, pero no trabajar ampliamente, se encuentran las publicaciones en relación con la realidad colonial: desde su participación como ilustrador en álbumes claramente coloniales¹, hasta la concepción en 1931 de su cómic, *Le mariage de monsieur Lakonik*, en el que critica el pensamiento blanco sobre los pueblos africanos, existe toda una toma de conciencia personal y artística que queremos recorrer y reconstruir en detalle, dada la falta de información respecto a este tema por parte de un autor que, sin embargo, ocupó gran parte de su trabajo en trazar su trayectoria intelectual y social. En la misma línea, también sería interesante profundizar en el primer volumen de su trilogía *Sur ce rivage: Le périple*². Publicado en 1958, Vercors denuncia las torturas de la guerra de Argelia y del sistema colonial, mientras lleva a cabo acciones sociales y políticas a favor de la causa independentista, a la que nos hemos referido brevemente.

Nos gustaría del mismo modo retomar las novelas que se centran en la crítica del sistema capitalista, crítica que comienza ya en sus primeros álbumes. Pensamos en particular en *La danse des vivants* y en ilustraciones como “Fin de journée ou la vie oisive” [fig. 29] y “Capitulation ou le libre arbitre” [fig. 30], pero también en las novelas *Quota et les Pléthoriens*³ y *Comme un frère*⁴, que constituyen las críticas más mordaces del escritor contra un sistema económico alienante. Estas últimas presentan una explotación diferente del pensamiento ético sobre el hombre, que debe enfrentarse constantemente a nuevos peligros para defender su dignidad⁵.

Diversas formas de representar y de pensar el ser humano, uno y múltiple al mismo tiempo, individual y social. Sin embargo, el proyecto literario y ético-filosófico de Vercors encuentra su razón de ser en el ámbito colectivo y general. El artista aspira en última instancia a un hombre, recuerda Hannah Arendt, que sólo puede entenderse a sí mismo en plural, ya que vive, se mueve y actúa en este mundo, ya que tiene experiencia de lo inteligible sólo porque habla y se comprende con otros hombres, y con este intercambio intenta saber más de su persona⁶.

¹ La de los años veinte de *Pif et Paf* de Hermin Dubus o *Loulou chez les nègres* de Alphonse Crozière (1929).

² Vercors, *Sur ce rivage... T. I Le Périple*, Paris, Albin Michel, 1958.

³ Vercors et Paul Silva-Coronel, *Quota ou Les Pléthoriens*, Paris, Stock, 1966.

⁴ Vercors, *Comme un frère*, Paris, Plon, 1973.

⁵ “El sistema capitalista y su economía liberal ofrecen ciertamente muchas ventajas. Una flexibilidad más efectiva. Libertades con menos dificultades. Pero estas ventajas tienen un alto precio: la permanencia de la lucha por la vida dentro de la especie, la selección por la economía: que gane el mejor. Detrás de una apariencia de justicia, esta fórmula ha sido la que dio lugar en su forma más extrema a Hitler y al nazismo; y en el marco de la democracia sigue siendo un factor de entropía, desorden, no de neguentropía y organización. Mantiene a los débiles en la debilidad. Mantiene a las masas alejadas del conocimiento. Las verdaderas libertades sólo son prerrogativa de una minoría dominante, formada por personas fuertes y hábiles [traducción propia]” (Vercors, *Ce que je crois*, Paris, B. Grasset, 1975, pág. 192-193).

⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 11.

Index des noms

A

Abensour, Miguel, 127, 128
Abraham, Pierre, 40
Agamben, Giorgio, 118, 121, 178, 238
Ageron, Charles Robert, 68
Agulhon, Maurice, 26
Aji, Hélène, 45
Alamichel, Dominique, 33
Alberdi Urquizu, Carmen, 363, 367, 374, 378, 380
Albérès, René-Marill, 198
Alighieri, Dante, 77
Anouilh, Jean, 198, 249
Antelme, Robert, 123, 132, 135, 140, 144, 215, 219, 220
Apollinaire, Guillaume, 36
Aragon, Louis, 43, 68, 84, 85, 86, 110, 149, 198, 221
Arcos, René, 40, 85
Arendt, Hannah, 64, 66, 74, 96, 97, 98, 115, 142, 156, 409
Aristote, 118, 174, 178, 179
Arland, Marcel, 90
Aron, Raymond, 151
Arsac, Louis, 288
Artaud, Antonin, 43
Arthaud, Claude, 335
Asimov, Isaac, 297
Assoun, Paul-Laurent, 288
Atterton, Peter, 162
Aubrac, Raymond, 85, 86, 110
Audoin-Rouzeau, Stéphane, 124
Aulard, François-Alphonse, 110
Aveline, Claude, 38, 43, 44, 83, 85, 86, 164
Azéma, Jean-Pierre, 149

B

Bachelard, Gaston, 159
Baecque, Antoine de, 124
Bahau, Pascal, 360
Bahuchet, Serge, 164, 165, 166
Bailey, Christiane, 170, 235, 240, 246, 379

Baillon, Jean-François, 288
Bainville, Jacques, 84
Bakhtine, Mikhaïl, 213, 241
Ballard, Jean, 155
Balzac, Honoré de, 115, 116
Baratay, Éric, 255
Barber, Jonh, 31
Barbusse, Henri, 43
Barisse, Rita, 163, 222, 307, 352
Barjavel, René, 308
Barrès, Maurice, 116
Barthes, Roland, 33, 136, 164, 165, 329, 331
Bartillat, Christian de, 15, 28, 83, 131, 194, 217, 218
Bataille, Georges, 174, 189, 199
Baudelaire, Charles, 116
Bazin, Hervé, 220
Beaumarchais, Jean-Pierre de, 236
Beaumarchais, Pierre-Augustin de, 116
Beauvoir, Simone de, 18, 39, 151, 220, 296, 326, 328, 329
Becker, Annette, 124, 126, 128, 129, 141
Beckett, Samuel, 244
Bédarida, François, 149
Beigbeder, Frédéric, 297
Beigbeder, Marc, 220, 280
Benoît, Denis, 151
Benoit, Pierre, 90
Benveniste, Émile, 51
Bergson, Henri, 25, 34
Bernanos, Georges, 68, 198
Berrendonner, Alain, 375, 376
Berthelot, Francis, 241, 242, 259, 260, 263, 266
Bini, Lucio, 320
Birnbaum, Jean, 231, 359
Blanchot, Maurice, 111, 143, 220
Blay, Michel, 277, 281, 295
Bloch, Jean-Richard, 40, 43, 85, 120, 182
Bofa, Gus, 31, 32, 36
Boileau, Nicolas, 116
Bordeaux, Henry, 84

Bornand, Marie, 135
Boschetti, Anna, 150, 151
Bost, Pierre, 72
Bourdet, Claude, 347
Bourdieu, Pierre, 53, 251
Boutelleau, Gérard, 119
Brasillach, Robert, 90, 150
Braud, Michel, 49, 354, 357
Brecht, Bertolt, 14
Bréhier, Émile, 25, 161
Breton, André, 43, 68, 70, 106, 107, 189,
199, 219, 220, 283, 305
Briand, Aristide, 28, 38, 39, 326, 338, 339,
340, 341, 342, 346, 350, 407
Brugeilles, Carole, 36
Brunaux, Jean-Louis, 174
Buder, Cendrine, 292
Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 116
Burgat, Florence, 239
Burgelin, Claude, 136
Butor, Michel, 152

C

Cahen, Roland, 72, 120
Calais, Étienne, 235
Calarco, Matthew, 162
Calder, Alexander, 31
Calin, Françoise, 105, 385
Camet, Sylvie, 53, 76
Camus, Albert, 17, 18, 149, 151, 154, 155,
181, 183, 187, 188, 189, 198, 199, 200,
202, 221, 308, 309, 404
Carrel, Alexis, 290
Cassirer, Ernst, 156, 159, 171, 179
Cassou, Jean, 86, 110, 149, 330
Cayrol, Jean, 121, 133, 134, 318, 319
Céline, Louis-Ferdinand, 45, 150
Cendrars, Blaise, 302, 328
Cerletti, Ugo, 320
Césaire, Aimé, 45
Cesbron, Georges, 361
Chagall, Marc, 31
Challaye, Félicien, 68
Chamson, André, 40, 43, 68, 83, 86, 221
Chapouthier, Georges, 250, 254, 269
Chardonne, Jacques, 90, 119, 150
Chartier, Émile-Auguste (Alain), 68
Chassay, Jean-François, 163

Chateaubriand, François-René de, 116, 327
Chateaufort, Olivier, 123
Chryssippe de Soles, 33
Claudel, Paul, 84
Clavel, Maurice, 63
Clerc, Thomas, 332, 333
Cocteau, Jean, 36, 104, 219, 381
Cohen, Albert, 96, 99, 109, 327, 342
Colat-Parros, Jacques, 389
Coleridge, Samuel Taylor, 80
Colette, 68
Combes, Claude, 161
Conan, Éric, 151
Conrad, Joseph, 104, 106, 115, 182, 362
Conti, Flavia, 104, 173, 203, 284, 361, 362,
377, 381
Coquio, Catherine, 128, 134, 141, 319
Corneille, Pierre, 116
Coste, Claude, 331
Coulet, Henri, 234
Courtine, Jean-Jacques, 124
Couty, Daniel, 236
Crémère, Cédric, 295
Crémieux, Benjamin, 83, 330
Cromer, Isabelle, 36
Cromer, Sylvie, 36
Crozière, Alphonse, 38, 41, 42, 408

D

D'Hulst, Lieven, 235
Dahan-Gaida, Laurence, 292
Daragnès, Jean-Gabriel, 31
Darnton, Robert, 258
Darrieussecq, Marie, 260, 265
Darwin, Charles, 158, 160, 161, 162
Dax, Adrien, 189
Dayan-Rosenman, Anny, 122, 123
Debû-Bridel, Jacques, 86
Delabastita, Dirk, 235
Delage, Yves, 295
Demeny, Paul, 46
Démiroglou, Elisabeth, 360
Derrida, Jacques, 14, 169, 170, 227, 228,
259, 260, 261, 264
Desblache, Lucile, 225, 226, 227
Descartes, René, 88, 116, 177, 225
Descaves, Lucien, 68
Desnos, Robert, 330

Després, Elaine, 239, 250, 255, 290
Domenach, Jean-Marie, 220
Dos Passos, John, 182
Dobrovsky Serge, 336, 351
Drevet, Claude, 266
Dreyfus, François-Georges, 67
Drieu La Rochelle, Pierre Eugène, 90, 150
Dubied, Annik, 255, 262
Dubois, Jean, 212
Dubus, Hermin, 38, 41, 408
Duc de Saint-Simon (Louis de Rouvroy, dit), 327
Ducrot, Oswald, 215
Ducrozet, Pierre, 297
Duhamel, Georges, 40, 43, 51, 84, 149, 218, 283
Dumas, Dominique, 235
Duras, Marguerite, 220, 244, 327, 329
Durrer, Sylvie, 244, 372
Durtain, Luc, 83
Durvyne, Catherine, 257

E

Eck, Hélène, 381
Eco, Umberto, 112
Éluard, Paul, 43, 86, 149, 330
Estebanez, Jean, 228

F

Fabre, Michel, 247
Falké, Pierre, 31
Fanon, Frantz, 45
Farchadi, Albert, 105, 385
Farge, Yves, 110, 217
Faulkner, William, 182
Fénelon, François, 116
Feuchtwanger, Lion, 83
Fintz, Claude, 297
Flahutez, Fabrice, 384
Flaubert, Gustave, 116, 301
Folliet, Joseph, 308
Fontenay, Élisabeth de, 238, 239
Foucault, Michel, 118
Foujita, Léonard, 31
Fourgnaud, Magali, 234, 236, 237
Foy, André, 31
France, Anatole, 182, 231

Freud, Sigmund, 71, 72, 73, 74, 76, 114, 125, 283

G

Garaudy, Roger, 15, 17, 26, 153
Garnett, David, 235
Gary, Romain, 226, 265, 296
Gasparini, Philippe, 351
Gaultier, Paul, 35
Gautier, Théophile, 116
Gebauer, Gunter, 54
Genette, Gérard, 50, 51, 52
Genevoix, Maurice, 226
Giard, Alfred, 295
Gibert-Joly, Nathalie, 38, 42, 43, 45, 110, 231, 337, 351, 359, 360, 392
Gide, André, 82, 116, 182, 285, 286
Gillet, Louis, 68
Giono, Jean, 68, 90, 150, 187, 227, 259, 296
Giraudoux, Jean, 67, 84
Girault, Jacques, 280
Giroud, François, 221
Gobbé-Mévellec, Euriell, 34
Goethe, Johann Wolfgang von, 90, 327, 328
Goetz, Henri, 193, 195
Goffman, Erving, 48
Goldberg, Itzhak, 384
Gorp, Hendrik van, 234, 235
Gracq, Julien, 327
Grell, Isabelle, 351
Groensteen, Thierry, 44
Guédron, Martial, 385, 389
Guéhenno, Jean, 40, 67, 68, 83, 86, 219, 327
Guellouz, Suzanne, 364
Guérin, Raymond, 121, 139
Guibert, Hervé, 329
Guillo, Dominique, 161
Guitton, Christophe, 161
Gusdorf, Georges, 344, 345

H

Hamon, Hervé, 164, 220
Hanus, Françoise, 106
Hauser, André, 165

Hayflick, Leonard, 290
Hébert-Stevens, François, 335
Heidegger, Martin, 14, 168, 169, 170, 171, 174
Henri-Rousseau, Olivier, 161
Herman, David, 391, 394
Hooek-Demarle, Marie-Claire, 328
Hoquet, Thierry, 268
Hördelin, Friedrich, 14
Horowitz, Sara R., 133
Houillon, Vincent, 170
Hovanessian, Martine, 327
Hugo, Victor, 115, 116, 297
Hüh, Peter, 391
Huriet, Claude, 298
Husserl, Edmund, 178
Huxley, Aldous, 297
Huxley, Julian Sorell, 161
Huysmans, Joris-Karl, 314

I

Iñarrea Las Heras, Ignacio, 337
Ingram, Norman, 39
Ionesco, Eugène, 227
Isaac, Jules, 155

J

Jacob, Max, 31, 36, 330
Jacques, Francis, 244
Jacquet, Marie-Thérèse, 360
Jacquin, Gérard, 361
Jahn, Manfred, 391
Janicaud, Dominique, 168, 169
Jaouan-Sanchez, Marie-Pierre, 233
Jeannelle, Jean-Louis, 49, 327, 328, 329, 335, 336, 338, 340, 341, 343, 348, 350
Jeanson, Francis, 189
Jefferson, Gail, 363
Johnson, Phillip, 162
Jordana, Fabienne, 389

K

Kafka, Franz, 265, 314
Kahane, Ernest, 155, 280, 281
Kandinsky, Vassily, 85
Kant, Emmanuel, 17, 90, 91, 92, 93, 94, 177, 403

Kauffmann, Judith, 104, 107
Keck, Frédéric, 124
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 367, 377
Kerdyk, René, 31
Kertész, Imre, 128
Kessel, Joseph, 227
Kipling, Rudyard, 182
Kisling, Moïse, 48
Kokoschka, Oskar, 36
Kolbert, Jacques, 229, 231, 359
Konstantinovic, Radivoje D., 36, 59, 209, 360, 362, 381, 383, 388, 389, 391, 392, 396
Kubin, Alfred, 36, 37

L

La Fontaine, Jean de, 116
Laborde, Chas, 31
Lacan, Jacques, 14, 283
Lacarrière, Jacques, 260, 265
Lafon, Michel, 233
Lahire, Bernard, 47
Lalieu, Olivier, 151
Lamarck, Jean-Baptiste, 295
Lamm, Martin, 71
Larbaud, Valery, 182
Lassus, Alexandra de, 42
Laurence, Thibault, 85, 86, 110
Lavocat, Françoise, 112
Lawrence, Jerome, 163
Le Bot, Jean-Michel, 171
Le Manchec, Claude, 36
Lebouc, Marie-France, 238
Leclercq, Sophie, 42, 45
Leduc, Violette, 327, 329
Leiris, Michel, 151, 220, 326, 327
Lejeune, Philippe, 49, 327, 328, 335, 340, 353, 354, 355, 357
Leroy, Claude, 302
Lescure, Pierre, 45, 85, 86, 334
Lestel, Dominique, 172, 224, 225, 228, 254, 267
Lévêque, Mathilde, 41, 44
Levi, Primo, 121, 123, 132, 139
Levinas, Emmanuel, 91, 96, 100, 118, 119, 126, 127, 128, 129, 141
Lucken, Christopher, 245
Lukács, Georges, 209

Lyr, René, 308

M

Maffesoli, Michel, 159
Magnan, André, 234
Magnès, Claire-Anne, 308
Malraux, André, 16, 18, 68, 84, 149, 193,
195, 196, 197, 198, 199
Mann, Heinrich, 83
Mann, Thomas, 83, 99
Mansanti, Céline, 45
Marcel, Gabriel, 152, 153, 301
Marchal, Hugo, 297
Marin, Claire, 277
Maritain, Jacques, 68, 86
Martin du Gard, Roger, 16, 67, 219
Martin, Charles, 31
Martin-Chauffier, Louis, 85, 217
Martinelli, Hélène, 37
Mary, Anne, 153
Massé, Pierre, 110
Massis, Henry, 84
Mathieu, Anne, 360
Matisse, Henri, 48
Mauriac, François, 68, 86, 106, 149, 222,
348
Maurière, Gabriel, 41
Maurois, André, 38, 40, 407
Mayoux, Jean-Jacques, 37
Mayr, Ernst, 161
Mazon, Paul, 14
Melville, Jean-Pierre, 104, 381
Memmi, Albert, 45
Merleau-Ponty, Maurice, 150, 151, 169
Mesnard, Philippe, 139
Michaud, Yves, 102, 108, 124
Michon, Pierre, 68, 337
Miraux, Jean-Philippe, 384
Misraki, Paul, 280
Modiano, Patrick, 329
Monod, Théodore, 163
Montaigne, Michel de, 13, 38, 46, 153, 157
Montandon, Alain, 233
Montherlant, Henry de, 68, 90, 150, 249
Morand, Paul, 90
Morgan, Claude, 221
Murat, Michel, 329, 347, 348

N

Nazarova, Nina, 106
Nizan, Paul, 83
Nobelen, Julie, 389
Noguères, Henri, 114
Noüy, Lecomte de, 292

O

Offenstadt, Nicolas, 39, 68
Olivera, Philippe, 39, 68
Olivier, Albert, 151
Orlan, Mac, 31, 36, 182
Orloff, Chana, 31
Osty, Eugène, 303
Oudeville, Georges, 110
Ouellet, François, 360

P

Paraf, Yvonne (dite Yvonne Desvignes),
110, 334
Parrau, Alain, 294
Pascal, Blaise, 17, 34, 59, 60, 61, 62, 66,
151, 199, 225, 226, 233
Pascin, Jules, 48
Patterson, Charles, 143
Paulhan, Jean, 86, 110, 151, 218, 330
Pauvert, Jean-Jacques, 70, 283
Pavel, Thomas, 112
Pavlov, Ivan, 171, 266
Pédrot, Philippe, 298
Perec, Georges, 123, 288, 329, 338
Péret, Benjamin, 111, 189
Perrier, Edmond, 295
Petitjean, André, 234
Peyre, Henry, 86
Picasso, Pablo, 48, 85, 222
Picon, Gaëtan, 199
Picq, Pascal, 226
Pier, John, 391
Pinto, Roger, 220
Plazy, Gilles, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 39, 40,
46, 47, 48, 50, 54, 57, 58, 68, 71, 80,
109, 110, 113, 182, 218, 219, 220, 230,
231, 232, 234, 236, 258, 265, 271, 285,
286, 321, 325, 342, 345
Poe, Edgar, 80, 196
Poisson, Catherine, 336

Pollaud-Dulian, Emmanuel, 31
Pontalis, Jean-Bertrand, 302
Poulet, Georges, 13, 301
Prévert, Jacques, 220
Prévost, Jean, 40, 72, 86, 330
Proust, Marcel, 54, 55, 115, 182, 283, 314
Prudhomme, Sully, 35

Q

Queneau, Raymond, 283

R

Rabaud, Étienne, 295
Racine-Furlaud, Nicole, 40
Rauschnig, Hermann, 98, 99
Rebatet, Lucien, 90
Reichelberg, Ruth, 104, 107
Remark, Erich Paul (dit Remarque), 83
Rensberger, Boyce, 290
Rey Pereira, María Esclavitud, 337
Rey, Alain, 236
Richard, Jean-Pierre, 301
Ricœur, Paul, 139, 140
Riffaterre, Michael, 136
Riffaud, Alain, 16, 26, 28, 30, 32, 51, 58,
60, 66, 67, 79, 80, 83, 84, 110, 130, 181,
184, 202, 217, 222, 299, 326, 353, 354,
355, 360, 368, 369, 387
Rimbaud, Arthur, 46
Robbe-Grillet, Alain, 152, 220, 329
Robert E., Lee, 163
Robillard, Marine, 166
Rolland, Romain, 39, 43, 68
Romains, Jules, 40, 43, 55, 68, 83, 182
Rondot, Jean, 162, 280
Ronen, Ruth, 391
Rostand, Maurice, 67
Rotman, Patrick, 164, 220
Rousseau, Jean-Jacques, 192, 336
Rousset, David, 129, 208, 215, 294
Rouso, Henry, 108, 117, 149, 151
Roy, Claude, 328
Roy, Lewis, 163
Ryan, Marie-Laure, 391, 392, 393, 394

S

Sabourin, Pascal, 199

Sacks, Harvey, 363
Sadoul, Georges, 85, 110
Saint-John Perse, 72
Salinero Cascante, María Jesús, 337
Sapiro, Gisèle, 88, 90, 217
Sarraute, Nathalie, 152, 220, 244, 329, 333
Sartre, Jean-Paul, 16, 17, 18, 45, 67, 86,
101, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,
160, 168, 177, 178, 187, 188, 189, 198,
201, 219, 220, 221, 249, 296, 301, 327,
329, 335, 336, 338, 356, 404
Saulnier, Verdun-Louis, 13, 46
Schaeffer, Jean-Marie, 224, 225, 226, 237,
396
Schegloff, Emanuel, 363
Scheler, Lucien, 360
Scheler, Max, 156, 157, 172
Schlumberger, Jean, 68
Schmid, Wolf, 391
Schönert, Jörg, 391
Schulz, Bruno, 37
Semprún, Jorge, 126, 134, 136, 138, 139,
140, 215
Serres, Michel, 159
Shelley, Mary, 290
Silva-Coronel, Paul, 164, 380, 409
Simenon, Georges, 45, 164
Simon, Anne, 86, 88, 103, 217, 260, 261,
262, 264, 265
Simonet-Tenant, Françoise, 49
Sirinelli, Jean-François, 38, 43, 68, 149,
219
Sophocle, 13, 14
Soutine, Chaïm, 48
Starobinski, Jean, 135, 136, 336
Steiner, George, 14, 99
Stendhal, 115, 116, 301
Stevenson, Robert Louis, 290
Suleiman, Susan Rubin, 204, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 215
Supervielle, Jules, 72

T

Tadié, Benoît, 45
Tardieu, Jean, 234
Teroni, Sandra, 189
Thorez, Maurice, 308
Tomas, Ilda, 31, 36

Tonnet-Lacroix, Éliane, 152
Tréanton, Jean-René, 159
Triplet, Elsa, 86, 221
Trousson, Raymond, 308

U

Uexküll, Jakob Johann von, 171

V

Váchal, Josef, 37
Vaillant-Couturier, Paul, 41
Vaina, Lucia, 112
Vaïsse, Maurice, 26, 38, 39, 40, 67
Valéry, Paul, 15, 36, 71, 73, 116, 149, 282,
283
Valois, Georges, 308
Veil, Simone, 132
Vercel, Roger, 90
Verhaeren, Émile, 314
Vermeil, Edmond, 99
Versaille, André, 149
Viala, Alain, 245, 249
Viart, Dominique, 122, 124
Vidal-Naquet, Pierre, 164, 220
Vigarello, Georges, 303, 306, 314
Vildrac, Charles, 40, 41

Villey, Pierre, 13, 46
Viollis, Andrée, 83
Vlaminck, Maurice, 36, 48, 150
Voiriot-Cordary, Noëlle, 235
Voltaire (François-Marie Arouet, dit), 231,
233, 234, 235
Volti, Panayota, 384

W

Wacrenier, Alain, 288
Wahl, Jean, 169, 301
Weismann, Auguste, 291
Weiss, Louise, 328
Wells, Herbert George, 290
Wetzel, Laurent, 320
Wiesel, Élie, 134
Wieviorka, Annette, 132, 138, 139
Wulf, Christoph, 54

Z

Zard, Philippe, 99
Zénon, 33
Zola, Émile, 196, 314
Zoran, Gabriel, 391
Zweig, Stefan, 83

Compromiso derechos de autor

La doctoranda / The *doctoral candidate* **María de los Ángeles Hernández Gómez** y las directoras de la tesis / and the thesis supervisors: **María Carmen Alberdi Urquizu** y **Catherine Milkovitch-Rioux**

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de las directoras de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

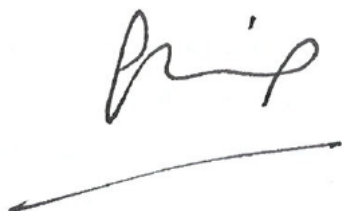
/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:
Granada, 13 abril 2020

Directoras de la Tesis / *Thesis supervisors;*

Doctoranda / *Doctoral candidate:*



Catherine Milkovitch-Rioux



María de los Ángeles Hernández Gómez

Firmado por ALBERDI URQUIZU MARIA DEL CARMEN - 15252750R el día 13/04/2020 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

María Carmen Alberdi Urquizu

Thèse de doctorat financée par *Fundación La Caixa*
“Programa de becas de posgrado en Europa”



”la Caixa” Foundation

La pensée de l'homme dans l'œuvre de Vercors

Résumé. Les deux conflits mondiaux qui ouvrent le XX^e siècle métamorphosent radicalement le monde contemporain, entraînant des révolutions majeures au niveau social, politique, artistique, philosophique. Un courant de renouveau humaniste à la recherche de nouvelles valeurs pour l'homme voit le jour ; parmi les multiples propositions, celle de l'œuvre et de la pensée de l'écrivain français Jean Bruller, dit Vercors. Faisant de l'homme le cœur de son projet intellectuel et artistique, Vercors se questionne sur l'existence de l'espèce humaine, sa nature et sa place dans le monde, sur la définition d'homme et le spécifiquement humain. La présente thèse s'attache à explorer les différentes formes théoriques, éthiques et esthétiques que prend cette pensée dans la production de l'auteur, dans le but d'analyser les particularités qui la relient ou la différencient des propositions qui lui sont contemporaines. Le corpus proposé est construit autour d'un dialogue théorie-fiction, qui prend également en compte les dessins de jeunesse de l'artiste. La mise en relation étroite entre la vie, l'œuvre, la pensée et le contexte socio-historique permettra de reconstruire et d'appréhender le projet de l'auteur, ainsi que de définir la place concrète du texte littéraire dans la réflexion vercorienne. Ce dispositif d'interrelations profitera aussi des approches pluridisciplinaires que l'écrivain convoque dans son œuvre (histoire, philosophie, anthropologie, biologie et psychologie). Le tout nous servira de paradigme pour explorer les variations existantes dans sa fiction, espace où la pensée de l'homme de Vercors trouve sa réalisation la plus aboutie.

Mots-clés : *Vercors, Jean Bruller, pensée de l'homme, condition humaine, homme, littérature, histoire, éthique, XX^e siècle, guerre, mémoire, animal, frontière.*

Vercors' thought on Humankind across his work

Abstract. The two world conflicts that opened the 20th century radically transformed the contemporary world, giving rise to major social, political, artistic and philosophical revolutions. A trend of humanist revival in search of new values for Humankind was born. Among the many formulations was that of the work and thought of the French writer Jean Bruller, also known as Vercors. Having designated Human being at the centre of his intellectual, artistic (notably literary) project, Vercors questioned himself about the existence of the human species, its nature, its place in the world, the definition of human being, based on what is specific in being human. This doctoral dissertation investigates the different theoretical, ethical and aesthetic forms that this idea of human being takes in the author's productions, in order to analyze the distinctive features that link and differentiate it from alternative contemporary humanist thinking. The proposed corpus is built around theory-fiction dialogue, which also takes into account the artist's first drawings. Closely linking life, work, thought and sociohistorical context makes it possible to reconstruct and comprehend the author's project, as well as to define the concrete role of the literary text in the vercorian reflection. This system of interrelations also benefits from the multidisciplinary approaches that the writer brings to his work (history, philosophy, anthropology, biology and psychology). The thesis, as a whole, serves as a paradigm to explore the different variations existing in his fiction, where Vercors' thought on Humankind is most compellingly developed.

Keywords: *Vercors, Jean Bruller, conception of human, human condition, human being, man, Humankind, literature, history, ethics, 20th century, war, memory, animal, border.*