

Horreur et silence : le personnage de Pierre Cange dans l'œuvre narrative de Vercors

Elisabetta Sibilio

Università di Cassino e del Lazio Meridionale

e.sibilio@unicas.it

Resumen

Vercors, que se hizo célebre gracias a su primera novela, *Le silence de la mer*, publicada clandestinamente en 1942, convierte el silencio en uno de los temas principales de su obra. El silencio, que es la expresión paradójica de la que Vercors llama « la qualité d'homme », se manifiesta en su obra en dos grandes categorías: por un lado el silencio orgulloso y resiliente de la protagonista del *Silence de la mer* o de Arnaud, protagonista del cuento *Le démenti*, que pierde su vida al mantener un silencio obstinado frente a sus torturadores. Por otro lado también está el silencio avergonzado, culpable y desesperado de quien perdió su propia calidad humana ante el horror de los campos de concentración o pensó en salvarse a sí mismo colaborando con el enemigo. En el presente estudio se examinarán tres textos de Vercors, *Les armes de la nuit* (1946), *La puissance du jour* (1951) e *Le tigre d'Anvers* (1986), cuyo protagonista es Pierre Cange, miembro de la Resistencia y deportado, quien en su experiencia se confronta con el tema fundamental del silencio.

Palabras clave: Silencio.Vercors. Novela.

Abstract

Vercors, who achieved fame thanks to his first novel, *Le silence de la mer*, published undercover in 1942, makes silence one of the main themes in his work. Silence, which is the paradoxical expression of what Vercors calls “la qualité d'homme”, appears in his work according to two major categories: on the one hand the proud and resilient silence of the protagonist of *Silence de la mer* or of Arnaud, the main character of the short story *Le démenti*, who loses his life for having maintained an obstinate silence in the hands of his torturers; on the other hand, the guilty and desperate shameful silence of those who had lost their own humanity when faced with the horror of the camps or had hoped to save their lives by collaborating with the enemy. This paper will examine three of Vercors' texts, *Les armes de la nuit* (1946), *La puissance du jour* (1951) and *Le tigre d'Anvers* (1986), which have Pierre Cange as protagonist, a member of the Resistance, deported, who through his own experience is faced with the fundamental theme of silence.

Key words: Silence. Vercors. Novel.

L'œuvre narrative de Jean Bruller, qui choisit, en tant que résistant, le pseudonyme de Vercors, est inaugurée, comme on sait, en 1942 par *Le silence de la mer*, première publication des Éditions de Minuit. À partir de 1946 son œuvre romanesque se situe dans le sillon de la recherche d'une définition de ce qu'il appelle « la qualité d'homme » ; recherche qu'il poursuit jusqu'à son dernier récit, posthume, *Le commandant du Prométhée*. Le symptôme paradoxalement plus éclatant de cette « qualité d'homme » est sans doute, dans l'œuvre narrative de Vercors, le silence. Tant qu'Alain Riffaud (2014) a sous-titré sa toute récente biographie de l'écrivain *L'homme du silence*. Si au vingtième siècle Vercors a été considéré par le public, et par la critique journalistique et universitaire, l'homme d'un seul livre, *Le silence de la mer* (comme le soulignent par exemple Kostantinovic, 1969: 5 et Biondi, 2008: 31), ces dernières années ont vu paraître beaucoup de réimpressions, d'études et de thèses consacrés tant à l'écrivain qu'au dessinateur humoristique et satyrique que Jean Bruller avait été aux années 20 et 30.

Je voudrais montrer par mon analyse que le silence qui parcourt l'œuvre narrative de Vercors est un silence double, dans le sens qu'il représente deux différentes attitudes face à l'horreur de la guerre. Il y a d'un côté un silence obstiné, orgueilleux et résistant (comme dans *Silence de la mer* ou, par exemple, dans *Le démenti*) et, d'autre côté, le silence honteux et désespéré de qui a perdu sa qualité humaine face à l'horreur des camps où n'a pensé qu'à sauver sa vie en collaborant avec l'ennemi. Il s'agit donc de deux silences de signe opposé : si le premier est l'expression d'un courage qui se nourrit de la confiance dans un avenir meilleur, du refus d'un présent dangereux et obscur, le second exprime une culpabilité, une honte et un désespoir qui poussent leurs racines dans le passé. Et, comme le relève Carminella Biondi (2008: 34) ce dernier silence risque de se transformer en instrument de refoulement d'une réalité qui a été longuement considérée « indicible ». Au contraire, le *Silence (de la mer)* est à interpréter, selon King (1972: 230) comme une indication pour les intellectuels sur l'attitude à adopter face à l'occupant :

It is this cultural flirtation that the Frenchman, more particularly the intellectual and cultivated Frenchman, has to resist. The lesson of *Le Silence de la Mer* becomes both clearer and more original if it is seen in this light. Possibly too restricted in range and depth to carry the burden of a complex historical and political message, Vercors' book is better understood as a manual of intellectual and linguistic resistance. Silence had seemed to be the only possible response to cajolery.

Mais, comme le montre Meizoz (2009: 7), ce silence a pu être aussi interprété d'une façon ambiguë :

Dans ce livre, Vercors apparut ainsi à ses lecteurs tantôt comme un chantre de la résistance pacifique (c'est la lecture gaulliste),

tantôt comme un traître qui, par la passivité qu'il prône face à l'ennemi, fait le jeu des ennemis de la France (c'est la lecture communiste d'Ilya Ehrenbourg, par exemple). Après d'âpres débats par presse interposée, et diverses tentatives pour discréditer la nouvelle, c'est la première image d'auteur qui triompha à la Libération, appuyée par les réseaux gaullistes de Londres qui résolurent même de faire parachuter le texte au-dessus de la France.

En 1944 Vercors écrit un *Plaidoyer pour la France* où il explique aux lecteurs américains de *Life* ce que c'est « le silence de la guerre » : un silence rebelle, courageux et résistant que la France, ou mieux une partie d'elle, s'est imposé, mais aussi un silence, imposé par l'oppresseur, qui naît de la peur face à la barbarie et s'alimente de la honte de ceux qui ont trahi :

A country does not die because it becomes naked and poor. A country is first of all a soul. To kill either a nation or a man, it is necessary first to tear out the soul. In *The Silence of the Sea* I depicted the silence of France. But I showed only the silence she imposed upon herself. I did not describe that which was imposed upon her. A silence which ate into all of us like an ever-present pain. And don't think that is finished. One not recover from such an illness in one day. (Vercors, 1944: 56)

Et dans la même année Jean-Paul Sartre¹ publie sur *Les Lettres Françaises*, sous le titre de *La république du silence*, un article qui, lui aussi, met en relation le silence avec ce qu'il appelle « la condition humaine » :

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler ; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire ; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques ; [...]. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe ; [...]. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard et sans voile, cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine. L'exil, la captivité, la mort surtout [...], nous apprenions que ce ne sont pas des accidents évitables, ni même des menaces constantes mais extérieures : il fallait y voir notre lot, notre destin, la source profonde de notre réalité d'homme [...] (Sartre, 1949: 11-14).

¹ Pour un récit très documenté des rapports entre les deux écrivains pendant et après la guerre il faut faire référence au très beau livre de Gisèle Sapiro (1999).

Dans *Ce que je crois* (1975) Vercors donne une définition de la « qualité d'homme » qui est issue de sa réflexion telle qu'on peut la voir dans toutes ses œuvres dès l'après-guerre, à partir du recueil d'essais *Plus ou moins homme* (Vercors, 1949) :

La qualité d'homme réside spécifiquement dans cette sécession et cette rébellion [contre la nature] lesquelles par conséquent, ataviquement inscrites en nous depuis des millénaires, constituent ce que j'ai déjà appelé (faute de mieux) son essence, et du même coup la référence impérative à laquelle tous nos actes doivent être soumis si l'on veut les juger (Vercors, 1975: 76).

Et quelques lignes plus bas il explique pourquoi cette idée le met en contradiction avec Sartre et avec les existentialistes en général. Il s'agit exactement du concept de liberté énoncé par Sartre dans le fameux incipit de l'article que nous avons cité plus haut : « à ses yeux il n'existe pour l'homme, à sa naissance, aucun *donné*² sur lequel bâtir une éthique ».

Ce donné, le fait d'être « dénaturé³ » de chaque homme, son instinct de rébellion contre la nature, s'exprime dans la narrative vercorienne par le silence. En particulier, face à l'horreur des camps de concentration, dès le début, Vercors fait toujours recours à un élément médiateur, qui permette de surmonter la parole des témoins, incapables de l'articuler.

C'est le cas, par exemple, de sa première nouvelle sur le thème des camps, *Le songe* (1943). Ici la description tragique de milliers d'hommes torturés, détruits, décharnés, des morts vivants, est confié au récit d'un rêve :

[..] ce que j'ai vécu, en certaines circonstances du sommeil, est pour moi la preuve très suffisante de l'existence d'une vaste conscience diffuse, d'une sorte de conscience universelle et flottante, à laquelle il nous arrive de participer dans le sommeil, par certaines nuits favorisées. Ces nuits-là, nous sortons vraiment du wagon plombé, nous pouvons voir enfin par-delà le talus... (Vercors, 1943: 180)

Le narrateur rencontre des dizaines de fantômes, d'hommes à la peau qui colle aux os, tous silencieux dans ce rêve qui se révélera n'être qu'une sorte de visite à un camp, pour voir de ses propres yeux ce que personne ne peut raconter.

Dans un livre de 1967, une sorte de journal des années de guerre très significativement titré *La bataille du silence*, Vercors raconte la genèse de cette nouvelle :

Même en ce début de 1944, 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 les

² Italique dans le texte.

³ Ce mot est utilisé par Vercors dans le titre d'un de ses romans les plus connus, *Les animaux dénaturés* (1952), qu'a lui-même adapté pour le théâtre dans la pièce *Zoo ou l'assassin philanthrope* (1963).

plus sauvages des peuplades primitives [...]. Un déporté venait, à peu près seul de son espèce, d'échapper à l'enfer du camp d'Oranienburg. C'était le camp où Ossietzky, prix Nobel, était mort, et dès avant la guerre. Je le croyais par conséquent un des plus durs, alors que c'était l'un des moins inhumains. Aussi ce que j'en appris ne me fit pas deviner ce qui s'opérait dans les autres, et dépassait toute imagination. (Vercors, 1967: 1008-1009).

L'absurdité de cette violence fait donc croire à son existence : il serait impossible de l'imaginer. Le déporté tient l'écrivain pour le seul qui puisse parler de ça et, avec un immense effort, brise son silence pour que Vercors puisse raconter dans des pages romanesques l'atroce vérité. Le devoir de l'écrivain est désormais celui du témoin : « De ces atrocités du moins, je ne pouvais plus douter. Ni maintenant supporter, les sachant vraies, que les Français les ignorassent. Je ne pouvais que les corner aux oreilles des dormeurs » (Vercors, 1965: 1010). Mais, même en le croyant, l'auteur craint que son témoin n'ait exagéré sa terrifiante description : « C'est pourquoi je les décrivis sous la forme d'un songe, et sous ce titre » (Vercors, 1965: 1010). Mais la nouvelle reste encore entourée du silence, dans un tiroir, car Vercors craint de ne pas troubler l'esprit de tant de mères, de fiancées, de femmes qui attendent dans l'espoir le retour de leurs hommes. Il attend la fin de la guerre, le retour des déportés, et la publie en 1945.

Mais, à guerre finie, un débat culturel s'ouvre sur la question de l'art. On se demande s'il est légitime d'utiliser ces pages sombres de l'histoire pour en faire de l'art, de la littérature. Comme on sait, les intellectuels européens discutent autour de la célèbre phrase d'Adorno sur la poésie et Auschwitz. Il me semble qu'en réalité les propos de Vercors ne s'éloignent pas tellement de la vraie position d'Adorno qui exprime de manière bien plus complexe que sa vulgarisation ne donne à voir cette laceration, cette duplicité qui est inscrite dans la problématique de la représentation de l'horreur. En 1949 il écrivait :

Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même (Adorno, 1955: 26).

Vercors craint de ne voir son art métamorphosé en bavardage mais il en éprouve au même moment la nécessité, l'urgence. Dans la première page de *La puissance du jour*, qu'on va analyser ensuite plus en détail, Vercors souligne que le devoir

de la littérature n'est même pas tout simplement celui du témoignage. Dans une sorte de prologue à la narration du retour du camp de Pierre Cange, un jeune homme insiste pour être reçu par le narrateur. Il est un lecteur des *Armes de la nuit* qui demande au narrateur :

- Pierre Cange existe-t-il ?
- [...]– Comment l'entendez-vous ? demandai-je.
- Vous n'êtes pas des nôtres, dit-il. C'était du culot que d'écrire cette histoire. En général, nous détestons cela. Surtout si elle est vraie, accentua-t-il sans pouvoir cacher son ressentiment.
- Vraie ou pas... commençai-je.
- [...]
- Ce ne serait pas supportable, dit-il.
- Je levai les sourcils.
- Que vous ayez fait de ce... de cette... (il avala presque le mot) tragédie... un morceau de littérature (Vercors, 1951: 383).

Pour Vercors la littérature est un art dont le rapport avec la réalité est de simple vraisemblance. Si, dans son énorme liberté elle a un devoir, c'est celui de faire ressortir, de nous montrer, notre « qualité d'homme » avec ses revers, ses erreurs et ses déformations.

Sur un plan purement littéraire, narratif, c'est justement par Pierre Cange, qui existe en tant que personnage reparaisant, en moderne Rastignac, dans quelque'un de ses récits, par ses silences et ses aveux, que Vercors va essayer de représenter l'idée de la perte et de la reconquête, par le silence, de l'humanité perdue.

En 2005 William Kidd a consacré un article au problème du rapport entre écriture et « indicible » tel qu'il émerge dans un corpus choisi au tout début de l'activité d'écrivain clandestin de Jean Bruller (de 1942 à 1951) :

I use the term *unspeakable* in my title in two principal related ways (a third will emerge later in the analysis): firstly, as denoting something too awful legitimately or appropriately to be expressed in mere words, and hence as a moral value judgement; and secondly, as referring to experience so traumatic or problematic that it is actually incapable of physical (verbal) utterance. The first suggests an incompatibility between saying or speaking and writing, as Vercors himself, in the authorial third person, explained: "When, in summer 1945, he witnessed the return of the deportees, it was not the desire to write, but the desire to scream, which prompted him to compose *Les Armes de la nuit*" [Vercors, 1951: 7] (Kidd, 2005: 47).

À mon avis c'est justement en « écrivant le silence » dans son œuvre d'exorde,

et ensuite par le personnage de Pierre Cange, que Vercors parvient à résoudre littérairement le problème de l'indicibilité.

Pierre Cange paraît pour la première fois dans la nouvelle *Les Armes de la nuit* (Vercors, 1946). L'intrigue en est très simple : ancien résistant, de retour du camp de Hochswörth, il s'enferme dans une sorte de mutisme, de passivité triste face aux gens qu'il aime et qui l'aiment. Il se soustrait aux regards, cherche à s'isoler, se tait. Ce silence inquiétant remplit une page après l'autre pour du moins deux tiers du récit. Il s'agit d'un silence continuellement interrogé, interrompu par des questions, des regards, des implorations, mais toute tentative de le briser se révèle inutile : Pierre ne prononce que quelques mots de circonstance, on est opprimé par le « poids éprouvant du silence, ce silence qui recouvrait les remous tourmentés d'une pensée inexprimable » (Vercors, 1946: 363). Et puis, après « un moment de profonde immobilité, et un silence...un silence...aussi lourd que le plomb » (Vercors, 1946: 363) Pierre s'enfuit, sans avoir rien dit de ce qui le tourmente.

Quand le narrateur, qui est son vieil ami, le retrouve et le conduit chez soi pour le soigner, Pierre prononce la phrase qui fait déclencher la deuxième partie du récit, l'aveu. Le silence est enfin brisé par la phrase « J'ai perdu ma qualité d'homme » (Vercors, 1946: 368) qui, seule, peut introduire le récit de l'horreur qui a causé cette perte. Pierre Cange, chef de la résistance, déporté au camp de Hochsworth, a sauvé sa vie en acceptant de jeter au four les cadavres de ses copains. Parmi eux, son ami fraternel qui, au moment de descendre en enfer, a ouvert ses yeux, ses lèvres se sont même crispées en un sourire. Après ça, la vie continue de façon irréaliste, plate, anodine :

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. Parfois, après une série de cadavres raides et glacés, je tenais dans mes bras un corps encore tiède, encore chaud d'un reste de vie. Quelle différence ? Un seul ou dix mille, quelle différence ? C'était trop tard. (Vercors, 1946: 375).

Le silence horrifié de quelqu'un qui a perdu sa qualité d'homme ne peut être brisé que par le récit, dans une atmosphère encore une fois de rêve, d'irréalité, de ce même horreur. Cette horreur, cette cruauté ont obtenu le résultat, comme l'explique Vercors dans *Ce que je crois* (1975), d'interrompre l'évolution humaine dans son chemin envers et contre la nature :

Et ainsi, en voulant interrompre et renverser ce courant qui s'étend sur une histoire (connue) de six mille ans et certainement de beaucoup plus, pour en revenir au système implacable de la sélection naturelle, en voulant instaurer cette contre-révolution et rétablir entre les hommes et les peuples les pratiques bestiales du règne des plus forts sur les plus faibles, le nazisme s'est bien criminellement trompé ; et ce qu'il a trahi et mis en danger de mort, c'est bien l'homme lui-même, l'espèce

humaine, dans ce qui fait sa singularité et qu'il est donc permis d'appeler, faute de mieux, son essence (Vercors, 1975 : 72).

Après sa douloureuse confession Pierre retombe dans le silence et le narrateur s'interroge, dans sa maison redevenue silencieuse, dans « l'enfer muet qu'elle tenait dans ses murs » (Vercors, 1946: 377), sur l'implacable cruauté capable de tuer une âme et il se répond « je ne sais pas ».

La puissance du jour (Vercors, 1951) s'ouvre sur cette même interrogation :

Ici, maintenant, à ma table, de nouveau je m'interroge. Cinq ans ! Est-ce peu ou énorme ? Je me rappelle les conseils, les prières, les implications, les reproches, les adjurations, parfois même les insultes, que je reçus pour avoir écrit : « je ne sais pas » [...] Etrange puissance que l'on prête à l'écrivain de régler à sa guise les problèmes intérieurs des personnages ! (Vercors, 1951 :381).

Si le narrateur des *Armes de la nuit* concluait que la seule chose qu'il comprenait c'était qu'on devait aider Pierre, qui n'aurait jamais plus retrouvé sa qualité d'homme s'il devait s'y mettre tout seul, ce sera Nicole, la femme qui l'aime qui, dans *La puissance du jour* (Vercors, 1950), réussira, avec un stratagème, à faire sortir Pierre de son accablement. Elle organise l'enlèvement d'un collaborationniste qui est sorti d'un procès, après la fin de la guerre, avec un non-lieu. Le groupe se réunit de nouveau, en '46, sous le guide de Pierre Cange, pour décider du sort du prisonnier et on comprend qu'il ne s'agit pas que d'une question politique mais que chacun d'eux met en jeu sa propre vie, son propre vécu et ses pensées.

De plus, il faut être d'accord sur ce qu'on nomme « politique » et sur ce qui est « art ». Voilà ce qui ressort d'une confrontation entre Pierre Cange et l'un des résistants, un libraire qui avait exposé dans sa vitrine l'œuvre de Montherlant :

Ressortait à peu près que Montherlant ne s'était peut-être pas si mal conduit que ça, après tout ; et que d'ailleurs on ne devait pas mêler l'art à la politique. Lui ai demandé s'il appelait politique le massacre de cinq millions de Juifs. Est devenu plus rouge encore. Et s'il appelait art l'approbation du massacre (Vercors, 1951: 449).

Ce n'est pas difficile de reconnaître ici Vercors lui-même et sa position dans le débat sur l'épuration des écrivains collaborationnistes qui eut lieu au sein du CNE qu'il présidait après la guerre.

Dans ce texte aussi le silence est très important, même s'il y paraît de façon épisodique. Après la fin de la guerre, le narrateur rencontre plusieurs amis et camarades, et il visite des lieux très emblématiques. Très intéressant, de notre point de vue, la visite de l'asile qu'il fait avec, entre autres, Pierre, qui est en train de revenir à la vie :

De toute la visite je garde le souvenir le plus impressionnant de la division des silencieuses. Quinze ou vingt femmes ensemble dont la folie est le silence. Depuis qu'elles ont été internées elles n'ont pas prononcé un mot. Pas un seul (Vercors, 1951: 401).

Mais par la suite on va découvrir, au moment où on décide de pratiquer la lobotomie sur une d'entre elles, qu'il s'agit justement de silencieuses, non pas de muettes. Elles ne sont affectées d'aucune maladie physique. Voilà le résultat de l'intervention, raconté dans l'épilogue du récit :

Une chose est certaine : la malade reparle. Mais il semble qu'elle a perdu toute volonté propre. Elle fait ce qu'on lui demande avec l'exactitude d'une mécanique, une ponctualité effrayante. Sans ordre, elle ne fait rien. Elle reste assise, couchée, debout, là où on l'a laissée. [...] Pierre se fait même des brulants reproches : « J'aurais dû y penser, dit-il, qui en nous tue la lutte tue la personne. Il ne reste plus que l'esclave animal » (Vercors, 1951 : 504).

Elles n'ont pas gagné la parole, elles ont perdu leur qualité humaine. Le retour douloureux à la paix, à la vie quotidienne, ne fait que mettre en lumière le conflit intérieur que la guerre a eu le « mérite » de faire éclater car :

La qualité d'homme ne nous est pas donnée avec notre dépouille, [...] elle ne peut donc nous être reprise, mais [qu']elle monte et descend en nous-mêmes comme l'aiguille du baromètre selon notre tension intérieure, notre « climat » –et nos pensées, et nos actes (Vercors, 1951 : 411).

Le narrateur de la *Puissance du jour*, acquise cette conviction, essaie, avec passion, de la communiquer à ses amis :

– Contre qui, contre quoi croyez-vous donc que nous sommes en guerre ? m'écriai-je. [...] « Cherchez-vous donc toujours l'ennemi hors de vous-mêmes ? » (Vercors, 1951: 437-8).

Le roman se termine sur une page du carnet de Pierre Cange dans laquelle il revient, à propos du problème de la « qualité d'homme » sur les mêmes positions que Vercors expose dans ses essais :

Je sais maintenant que la qualité d'homme réside dans [l]e refus [de la nature]. Qu'elle y réside toute entière. [...] A moi, il a d'abord fallu Hochswört — il a fallu que je 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, 1951: 509).

Le tigre d'Anvers, roman de 1986, boucle le cycle de Pierre Cange. Dans son avant-propos adressé aux lecteurs, Vercors explique l'enjeu et le sens de l'opération qu'il accomplit avec ce texte :

[...] l'auteur est resté très attaché à plusieurs des thèmes qu'il y

développait ; certains même ont dirigé sa vie ; et il souhaiterait qu'ils lui survivent, C'est pourquoi il s'est appliqué dans le présent roman, pour sauver de l'oubli certains de ces thèmes, de les repenser à neuf, dans un cadre et avec des moyens bien entendu très différents (Vercors, 1986 : 7).

Quarante ans après *Les armes de la nuit* le souvenir des camps a sans doute faded mais en revanche l'humanité a été capable d'autres horreurs et de maintes guerres. Mais dans les années '80 on travaille beaucoup sur la mémoire et se développe une littérature concentrationnaire. Dans *Le tigre d'Anvers* Vercors reprend et réécrit tant *Les armes de la nuit* que *La puissance du jour*. Le personnage qui exécute pour l'auteur cette opération, Lebraz, est un ami de Pierre Cange qui rencontre sur la tombe de ce dernier, mort d'un accident en 1964 avec sa compagne Nicole, un jeune écrivain en vacances, le narrateur.

De cette façon l'auteur introduit une double médiation : d'une part le récit est éloigné dans le temps, dans un passé qui est hors du temps de vie du narrateur, né après la guerre ; d'autre part Lebraz, le personnage qui raconte au narrateur les vicissitudes de Pierre Cange en utilisant ses propres notes et ses souvenirs, outre les lettres et les pages du journal de Pierre, produit un effet de distance qui valide en quelque sorte le récit. *Le tigre d'Anvers* emboîte les récits précédents et y ajoute les derniers mois de la vie de Pierre, affecté d'une balle aux poumons pendant une mission de sauvetage de rebelles catalans en fuite vers la France.

Dans la maladie, et dans la médecine, Pierre voit une ressource pour la rébellion contre la nature, pour soustraire le destin de l'homme à la « force des Choses ». Nicole est paradoxalement heureuse car, dans ce combat contre la nature, Pierre a retrouvé sa qualité d'homme et son envie de vivre :

– [...] Ce que le chirurgien et nous allons affronter ensemble, c'est le Grand Tigre que Pierre a sur le dos. Et vous voudriez que je me torde les mains en attendant ce combat-là ? Ah ! non ! Je me les suis assez tordues toute cette horrible année qui a vu Pierre livré aux bêtes, selon son expression, à son retour de Hochsworth. Oh ! alors, oui, j'étais malheureuse, mon ami, plus malheureuse qu'un caillou sous la neige : puisque je n'y pouvais rien, pas même lui. Mais à présent qu'il *veut* se battre, aujourd'hui qu'il *veut* vivre ! (Vercors, 1986: 253)

Après l'intervention et les thérapies Pierre, qui s'est passionné pour la médecine, celle du cerveau en particulier, obtient un emploi dans l'administration de l'hospice où il devient le collaborateur du docteur Mouthier, l'un de ses camarades aux temps de la Résistance. Et c'est vers la fin du récit qu'on retrouve l'épisode des « silencieuses » :

La vogue commençait alors de soigner les agités par la lobotomie [...] Si ces femmes sont muettes, disait Pierre, ne serait-ce pas que la volition de l'hémisphère droit inhibe celle de l'hémisphère gauche – Moïse, le Pharaon et le peuple juif ? L'opération, bien que pleinement réussie, a été décevante. La malade a reparlé, donnant ainsi raison à Pierre. Mais il semblait qu'elle eut perdu toute volonté propre. [...] « J'aurais dû y penser, m'écrivait Pierre avec remords. Qu'on tue l'antagonisme en nous et l'on tue la personne. Il ne reste plus que l'animal, esclave de ses instincts ; et comme l'homme les a perdus pour la plupart, il n'est plus rien pour déclencher le mouvement » (Vercors, 1986: 260).

Pierre et Nicole vont mourir ensemble, pendant une régates aux Îles Britanniques, rendue très dure par les conditions de la mer. Comme le souligne le jeune narrateur, il s'agit d'une mort romantique, même héroïque : « Pierre a été vaincu par la force des Choses, dans un combat contre le vent, contre la mer. Pouvait-il désirer une fin plus en accord avec ses idées ? » (Vercors, 1986: 261).

Le Grand *Tigre* que Pierre avait combattu pendant toute son existence avec *les armes de la nuit* et du *silence*, prend enfin sa revanche en lui imposant *le silence de la mer*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. (1955): *Prismen*. Paris, Payot.
- BIONDI, Carminella (2008): «Metamorfosi di un incubo: l'esperienza dei campi nazisti nell'opera di Vercors», in V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascari (eds.), *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. Pescara, Meltemi, 31-37.
- KIDD, William (2005): «Vercors – Writing the Unspeakable: from *Le Silence de la Mer* (1942) to *La Puissance du Jour* (1952)», in H. Peitsch, Ch. Burdett, C. Gorrara (eds.), *European Memories of the Second World War*. New York-Oxford, Berghahn Books, 46-54.
- KING, J.H. (1972): «Language and Silence: Some Aspects of French Writing and the French Resistance». *European studies review*, 2(3), 227-38.
- KONSTANTINOVIC, Radivoje (1969): *Vercors écrivain et dessinateur*. Paris, Klincksieck.
- MEIZOZ, Jérôme (2009): «Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2-9.
- RIFFAUD, Alain (2014): *Vercors. L'homme du silence*. Paris-Rome, Portaparole.
- SAPIRO, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains*. Paris, Fayard.
- SARTRE, Jean-Paul (1944): «La République du silence». *Les lettres Françaises* [puis in *Situations III*. Paris, Gallimard, 1949].
- VERCORS (1944): «Plaidoyer pour la France». *Life* 6 nov., 55-57.
- VERCORS (1945): *Le songe*. Paris, Minuit [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1946): *Les armes de la nuit*. Paris, Minuit [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1951): *La puissance du jour*. Paris, Albin Michel [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1967): *La bataille du silence. Souvenirs de Minuit*. Paris, Presses de la cité [puis in Vercors, 2002].

VERCORS (1975): *Ce que je crois*. Paris, Grasset.

VERCORS (1986): *Le tigre d'Anvers*. Paris, Plon.

VERCORS (2002): *Le silence de la mer et autres œuvres*. Paris, Omnibus.