

Du récit de circonstance à la pensée humaniste: la condition humaine en temps de guerre dans l'œuvre de Vercors

From circumstantial narrative to humanist thought: the human condition in wartime in Vercors' works

MARÍA DE LOS ÁNGELES HERNÁNDEZ GÓMEZ
Université Clermont Auvergne (France)
mangeleshernandez21@gmail.com

Abstract

The two World Wars brought a trend of humanist revival in search of new values for con-temporary man. Among others, the Second World War particularly left its mark on the work and thought of the French writer Vercors. In this article, we will try to identify and analyse the particularities of the birth of Vercors' works in the French context of the war and post-war periods. Based on contemporary realities, his first fictions raised questions about the human condition, which Vercors tried to answer in his ethical-philosophical essays. We propose a detailed study of some of these texts in order to create a space of convergence between the ethical and aesthetic identities that characterise the author's early publications.

Key-words

Mankind, war, French literature, humanist thought, Vercors.

Resumen

Los dos conflictos mundiales que protagonizan la primera mitad del siglo XX provocan un movimiento de renovación humanista en busca de nuevos valores para el hombre contemporáneo. Entre las muchas propuestas que surgen, la de la obra y el pensamiento del escritor francés Vercors, especialmente marcado por la Segunda Guerra mundial. En este artículo, trataremos de identificar y analizar las particularidades del nacimiento de la propuesta vercoriana en el contexto francés de la guerra y de la inmediata posguerra. Las primeras obras de ficción del autor se construyen a partir de un diálogo directo con la realidad contemporánea, escritos de los que surgen diferentes interrogantes sobre la condición humana a los que Vercors tratará de responder en sus ensayos de corte ético-filosófico. Para ello, proponemos un estudio detallado de algunas de estas producciones con el fin de crear un espacio de convergencia entre las identidades ética y estética que caracterizan las primeras publicaciones del autor.

Palabras clave

Ser humano, guerra, literatura francesa, pensamiento humanista, Vercors.

1. De Jean Bruller à Vercors: résister par la littérature

“La plus grande chose du monde, c’est de savoir être à soi”, écrivait Michel de Montaigne dans son essai *De la solitude* (1965: 100); 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 montre bien le caractère complexe et incommensurable de l’individu. De ce point de vue, la littérature, comme forme artistique d’expression, est sans doute l’un des domaines de prédilection de l’homme pour explorer tout questionnement le concernant.

Le dessinateur et écrivain français Jean Bruller, connu sous le pseudonyme littéraire de Vercors (1902-1991), est l’un des artistes et penseurs qui s’intéresseront à ce vaste sujet de réflexion jusqu’à en faire le centre même de son projet intellectuel et créatif. Sa production se bâtit autour de l’élaboration d’une pensée humaniste à portée éthique que Vercors ne cessera de développer, d’abord par son activité comme dessinateur puis, avec plus de détermination, par ses écrits théoriques et ses œuvres de fiction.

L’œuvre de l’auteur 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’homme. Le XX^e siècle s’ouvre sur les mêmes notes de pessimisme existentialiste sur lesquelles s’achève le XIX^e siècle, où des représentants incontournables comme Friedrich Nietzsche contestent la validité des valeurs traditionnelles de la culture occidentale. Viennent s’y ajouter les deux conflits mondiaux, qui métamorphosent radicalement le monde contemporain.

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 de cette idée répandue de déclin, par une vision très personnelle. Comme tant d’autres, il débute sa carrière dans un contexte où prédomine un sentiment de finitude, d’ailleurs, 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 mort (Garaudy, 1969: 8). 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 première pensée existentialiste: les albums les plus importants de Jean Bruller, notamment *La danse des vivants* (1932-1938), 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.

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, semble de toute évidence avoir échoué dans ses prétentions et se voit condamnée à une crise inéluctable, ce qui provoque un renouveau de la pensée humaniste contemporaine (Bridet, 2009: 59). Dans le cas de Vercors, ce sera la Seconde Guerre mondiale qui déclenchera définitivement sa détermination de participer à ce travail de reconfiguration et d'engagement humaniste. Le traumatisme de la guerre exige d'autres perspectives sur l'homme et sur sa place dans la société; le projet de Vercors participe ainsi au panorama philosophico-littéraire du XX^e siècle aux côtés de grands écrivains et intellectuels qui, comme lui, ont pensé l'être humain, d'une manière ou d'une autre, à travers la littérature (Albert Camus, Jean-Paul Sartre, André Malraux, Simone de Beauvoir).

Vercors est connu aujourd'hui comme l'un des écrivains et intellectuels emblématiques de la Résistance française sous l'Occupation nazie. Son engagement et son activité clandestine pendant la guerre supposent l'aboutissement d'une profonde métamorphose intellectuelle, personnelle et artistique, qui débute pendant son étape de dessinateur. Le regard artistique de Jean Bruller se tourne ainsi progressivement du moi de l'artiste à l'autre, à l'homme social, dans un mouvement d'élévation universelle qui naît inévitablement de la réalité contemporaine. 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. 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 des mouvements européens d'extrême droite. Son album *Visions intimes et rassurantes de la guerre* (1936) ou les dessins contre le fascisme et le racisme qu'il publie régulièrement dans la revue *Vendredi*¹, sous le patronage d'André Gide, ne sont que quelques exemples de l'engagement de l'auteur par le dessin.

Quand la guerre éclate, l'artiste est mobilisé à Romans-sur-Isère, près de Valence, où il sera spectateur admiratif du massif auquel il empruntera son nom deux ans plus tard et qui, curieusement, abritera le maquis le plus emblématique de la résistance française, le Vercors. L'annonce du cessez-le-feu du Maréchal Pétain le fait rentrer avec sa famille à Villiers-sur-Morin, comme tant d'autres, sans avoir combattu les troupes nazies. Avec le début de l'Occupation, Jean Bruller commence à travailler comme menuisier, résolu à arrêter son activité créatrice en forme de protestation. Cependant, les écrivains ne tardent pas à prendre parti pour et contre le régime; 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: l'auteur

1 Ses collaborations habituelles dans la revue lui permettent aussi de côtoyer des représentants de la gauche française de l'époque: le radical André Chamson, le socialiste Jean Guéhenno, les communistes Paul Nizan et Andrée Viollis (Riffaud, 2014: 42).

commence à rédiger *Le silence de la mer* à l'été 1941, la première nouvelle de la vaste œuvre vercorienne.

Après avoir essayé sans succès de publier le texte dans la revue *La Pensée Libre*, disparue à cause d'une perquisition de la Gestapo, Vercors décide d'aller plus loin dans son engagement pour la cause française de la libération: avec Pierre Lescure il crée une maison d'édition clandestine pour diffuser des ouvrages de la résistance. L'entreprise est dange-reuse, mais les Éditions de Minuit commencent à fonctionner. Le premier ouvrage publié, *Le silence de la mer*, voit le jour en février 1942. Cette fiction sera la première de plus d'une dizaine de nouvelles vercoriennes clandestines, qui dénoncent l'imposition par la violence du code social et politique nazi (*La marche à l'étoile*, de 1943), ou qui rendent hommage aux différentes méthodes de résistance mises en place par le peuple français (*L'Impuissance*, de 1944).

Il s'agira dans cet article d'identifier et d'analyser les particularités de la naissance de la proposition vercorienne dans ce contexte français de la guerre et de l'immédiat après-guerre. Nous partons du principe que les premières œuvres de fiction de l'auteur se construisent en dialogue direct avec la réalité contemporaine, soulevant par la même occasion les questions auxquelles Vercors tentera de répondre dans ses essais à portée éthico-philosophique. Nous proposerons donc une étude détaillée d'un de ses récits de guerre, *Le Songe* (1944), et de sa principale contribution théorique à la pensée humaniste française d'après-guerre, *La sédition humaine* (1949), dans le but de créer un espace de convergence entre les identités éthiques et esthétiques qui caractérisent les premières publications de l'auteur.

2. Quand la fiction se mêle à la réalité: l'homme à l'épreuve des camps nazis

Parmi tous ces textes, soulignons *Le songe*, de 1944, le seul consacré exclusivement à la mise en scène de la vie à l'intérieur d'un camp de concentration. Dans ce récit de circonstance, peu connu, 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. Ouvrage d'exception, il permet de mieux comprendre ce qui pousse Vercors à chercher des réponses pour l'homme issu de la guerre, en même temps victime et bourreau.

Vercors écrit *Le songe* à la suite de sa rencontre pendant l'été 1943 avec un rescapé du camp d'Oranienburg-Sachsenhausen (au nord de Berlin)², récit qui ne verra cependant

2 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*, 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, d'où il a pu sortir trois mois après son arrestation, grâce aux contacts de son père avec le régime de Vichy (Vercors, 2002: 1009).

le jour qu'en 1944. 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 conflit. Il s'agit à cette occasion, 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" (Vercors, 2002: 1008). 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. (Vercors, 2002: 1010)

Se sentant dans l'obligation de faire connaître au monde la "Mauvaise Nouvelle", l'auteur recrée dans la fiction des scènes d'un camp, qu'il décide 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'indignation (Vercors, 1950c: 346). 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 réalité³. 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" (Cahen, 1964: 103)⁴.

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, que ni l'imagination ni la vie inconsciente ne peuvent expliquer. Des choses qui se passaient, tandis que je les rê-

3 "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 clémente au regard de celles qui l'ont surpassée [...]" (Vercors, 2002: 1010).

4 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).

vais, à des milles de là” (Vercors, 2015: 64). 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.

Si le camp nazi s’organise, d’après les propos de Giorgio Agamben comme un état d’exception complètement institutionnalisé (1997: 182), 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 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. Le choix de Vercors, l’élection de cette atmosphère fantasmagorique, ne semble pas aujourd’hui anodin; les témoignages de certains déportés, tels que l’écrivain Jean Cayrol, ont repris et exploité le spectral comme propre à leur expérience concentrationnaire: “une sensation de ‘flottement’, d’état de vagabondage mental et sans racines” (Cayrol, 1950: 25).

Au-delà de la question thématique, le texte participe directement de ce que Dominique Viart a défini comme la “poétique spectrale”, qui intègre la forme textuelle comme élément central de cet imaginaire. 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 dans un narrateur incertain, à voix erratique (Viart, 2012: 48). 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” (1999), 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’adresse (Dayan-Rosenman, 1999: 150). 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” (Vercors, 2015: 64) dans le territoire français, sont tous traités avec le mépris de l’indifférence. Il n’hésite

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, 2015: 63).

pas à accuser ceux qui, tout en faisant des efforts pour exprimer leur révolte, se sentent “enfermé[s] dans [leur] peau comme dans un wagon plombé” (Vercors, 2015: 63); la métaphore de la peau comme prison, comme enfermement, semble déjà annoncer 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. (Vercors, 2015: 72)

La professeure Anny Dayan-Rosenman affirme que cette identification confuse “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” (Dayan-Rosenman, 1999: 150). 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.

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’action. Le lecteur saura pourtant retrouver dans le récit tout un ensemble de descriptions allusives à des éléments propres à l’imaginaire du camp, désormais connus par ce qu’il est resté de ces structures, mais, spécialement, par ce que les survivants de la première génération en ont décrit (Primo Levi, Robert Antelme ou Imre Kertész, entre autres). Les baraques 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 dès 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'espace (Viart, 2012: 48). 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 visuelle. D'ailleurs, le camp s'impose brutalement au narrateur par les sens, comme une agression: il le voit, l'entend, le sent (Becker, 2006: 324). L'assaut sensoriel est immédiat, les informations qui agressent le personnage 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'écœurait 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. (Vercors, 2015: 65)

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 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. (Vercors, 2015: 71)⁶

6 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 démoli et remplacé par les quatre fours de la 'station

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").

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. Il existe d'abord une temporalité circulaire, répétitive, tout comme la promenade du narrateur: il croise constamment des hommes, dont la souffrance et les pénuries physiques se réitèrent; visages différents, mais qui vivent tous la même expérience collective, subissant tous les mêmes situations. Le temps est aussi 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" (Becker, 2006: 331). 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. (Vercors, 2015: 70)

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" (Semprún, 1994: 53). 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

Z' [Traduction propre du texte en anglais]" (Memorial and Museum Sachsenhausen: <<https://www.sachsenhausen-sbg.de/>>[04/04/2021]).

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. (Vercors, 2015: 69)

3. L'expérience du corps: l'homme face à la violence

Pour mieux comprendre la synergie corps-temps, nous nous aiderons des concepts d'«enchaînement» et d'«excedance», proposés par Emmanuel Levinas dans ses essais *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* (1934) et *De l'évasion* (1982). 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. 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. (Levinas, 1997: 18)

Cette abolition de la dualité corps-esprit 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» (Abensour, 1997: 66). *Le songe* de Vercors est dans ce sens un récit «à même la peau» (Kertész, 1999: 87), 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 âme (Becker, 2006: 323). De fait, 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» (Vercors, 2015: 65). 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 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 frontière, ce qui le différencie de l'animal, sont les premières à craquer” (Becker, 2006: 334). 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” 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”. 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” (Vercors, 2015: 67), 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, qui va au-delà du purement physique pour atteindre le moral. 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.

L'excédance préconisée par 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. (Vercors, 2015: 72)

Cependant, Vercors n'hésite pas à donner à son personnage principal des moyens d'excédance, affirmant ainsi l'existence de l'homme au-delà du corps: le rêve, la capacité de cogiter, de penser, de sentir l'ailleurs, le dehors du camp. Preuve sans doute de la rébellion inhérente à l'homme, qui semble toujours l'accompagner. 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. (Vercors, 2015: 73)

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 suite à 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. Ce récit se trouve cependant à l'origine d'un long processus de réflexion théorique et fictionnelle qui mettra sur la table la nécessité de penser aux répercussions d'une expérience comme le nazisme, 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.

4. Pour une définition éthique de l'homme

Au lendemain de la guerre, Vercors part donc à la recherche des réponses, notamment pour les rescapés qui sentent avoir déserté l'espèce humaine. Cette préoccupation dépassera très tôt le contexte des camps pour s'élargir vers une véritable recherche intellectuelle et artistique, visant à savoir si nous sommes susceptibles de quitter la communauté humaine par nos actions ou encore notre vécu. L'écrivain se donne l'objectif de configurer 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 (Vercors, 1950a: 15). Vercors pense que celui-ci est le seul moyen d'éviter la répétition des réalités telles que celles vécues pendant la Seconde Guerre mondiale.

L'homme s'affirme ainsi définitivement au cœur de l'activité intellectuelle de l'écrivain, dont la première ambition est d'extraire l'individu contemporain de l'impasse où les guerres l'ont acculé. Vercors présente ses premières conclusions théoriques dans *La sédition humaine*, essai publié en 1949 par Jean Ballard dans les *Cahiers du Sud* (Vercors, 1984: 167). L'année suivante il sera réédité comme "postulat apodictique" de *Plus ou moins homme*. 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.

D'abord et dans le but d'argumenter une unicité indéfectible de l'espèce humaine, Vercors l'oppose au monde animal, dont elle se serait séparée par la prise de conscience de soi. Vercors propose un homme né de la rébellion contre sa nature animale, qui lutte contre l'ignorance d'un monde qu'il essaie désormais de comprendre et de saisir. Le penseur installe et théorise ainsi une frontière entre l'homme et l'animal, qu'il dit infranchissable. Les différentes failles épistémologiques à l'origine de cet "arrachement" de l'homme à la nature, ainsi que les difficultés à justifier la rupture de l'être humain avec l'animal, poussent très vite Vercors à reconduire sa proposition de définition de l'homme et à la placer dans le domaine exclusivement éthique. Un tournant capital dans le travail de réflexion de l'au-

teur qui portera, non plus sur ce qu'est l'homme, mais sur ce qu'est 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" (Vercors, 1950c: 66).

La rébellion de l'homme contre sa nature animale défendue par Vercors est ainsi infléchie par une morale qui puise dans la tradition philosophique convoquant, entre autres, la pensée kantienne. Se servant de l'impératif catégorique, Vercors propose une continuité de 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 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" (Vercors, 1950a: 48). 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. Ce changement majeur dans la pensée de Vercors lui permettra de bâtir sa définition de l'homme sur la liberté de celui-ci à décider. Il propose une définition éthique axée sur le "plus ou moins homme" et par là annonce l'impossibilité de quitter l'espèce, mais la possibilité de s'éloigner de l'idéal éthique de l'homme par ses actions:

[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 qu'une société cède aux unes plutôt qu'aux autres, l'éthique qui fonde ses mœurs devient plus ou moins humaine ou inhumaine. (Vercors, 1950a: 53)

De ce point de vue, se rapprocher de la nature, de l'animal, implique nier l'égalité des hommes et se donner le droit de les traiter comme des moyens; 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. 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. (Vercors, 1950a: 54)

Préconisant l'essence de l'homme Vercors se positionne idéologiquement à l'opposé de la pensée du père de l'existentialisme, Jean-Paul Sartre, et ceci, dès la première tâche qu'il 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. (Sartre, 2005: 29)

Vercors n'hésitera pas à reprocher à la liberté sartrienne qu'elle laisse l'homme "sans aucun appui et sans aucun secours [...], condamné à chaque instant à inventer l'homme" car, précisément, "nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite" (Sartre, 2005: 39). 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?" (Vercors, 1950b: 19).

Par cette définition éthique de l'homme Vercors se rapproche cependant du projet philosophique et littéraire d'un autre grand penseur du XX^e siècle: Albert Camus, qui publiera en 1951 *L'homme révolté*. La révolte proposée par Camus rejoint la théorie vercorienne par son intuition à propos de l'existence d'une "nature humaine" à préserver, car essentielle 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? 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. (Camus, 1985: 30)

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 des actions humaines. Toutes les actions devraient ainsi 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": l'homme 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 des valeurs capitales pour assurer un climat de non-violence à l'intérieur de l'espèce (Camus, 1985: 41).

Si la théorisation effective de cette définition éthique de l'homme arrive en 1949, les récits vercoriens de l'après-guerre s'interrogent déjà dans la fiction sur ces choix moraux de taille qui obligent les personnages à choisir entre la solidarité avec leurs semblables ou la trahison en faveur du pouvoir, de l'argent, de positionnements politiques, de l'égoïsme personnel⁷. Ils seront pour la plupart rassemblés dans le recueil *Les yeux et la lumière*, publié en 1948, soit un an avant la publication de son essai *La sédition humaine*. 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'auteur. L'ensemble se compose de six nouvelles 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. Solidarité et rébellion deviennent ainsi des mouvements complémentaires et inséparables pour assurer la qualité humaine⁸, dimension qui n'est pas encore explicitement évoquée dans ces fictions. Il n'existe pas non plus de verbalisation des conclusions des personnages, incapables de cerner l'origine du refus qui les mène à l'action. Ils se livrent tous à des dialogues intérieurs (comme c'est le cas pour Gaspar dans *Un mensonge politique*, mais aussi pour Luc dans *Les mots* ou d'Arnaud dans *Le démenti*) ou profitent des échanges avec des alter ego narratifs (le philo-

7 Bien que très différentes par le contexte philosophique de l'œuvre vercorienne, ces questions de choix font penser à celles des personnages sartriens dans des textes comme *Huis clos* (1943), *Les mouches* (1943), *Les chemins de la liberté* (1945-1949) ou *Les mains sales* (1948).

8 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" (Camus, 1985: 37).

sophe Gracch dans *Épilogue*) n'aboutissant à aucune réflexion finale explicite, mais à une résolution factuelle.

5. Conclusion

Ces différents récits, d'une portée philosophique évidente, constituent aussi un exemple du lien étroit existant entre l'œuvre vercorienne et la réalité contemporaine, à laquelle elle participe par des prises de position, certes éthiques, mais aussi politiques et sociales. L'œuvre de Vercors rendra ainsi compte de son statut d'écrivain dans la cité et, ceci, même avant la guerre: ses illustrations de l'album pacifiste d'André Maurois, *Patapoufs et Filififers* (1930), ou sa bande dessinée *Le mariage de monsieur Lakonik* (1931) préconisent cet engagement public par la dénonciation de la colonisation et de l'exploitation des individus. Il n'hésitera pas non plus à se positionner pour la libération de l'Algérie en 1958 avec son récit *Le périple*, où il dénonce par la fiction les tortures pendant la guerre d'indépendance, ou par la signature en 1960 du célèbre *Manifeste des 121*.

La Seconde Guerre mondiale constitue à cet égard une expérience particulièrement traumatisante pour l'écrivain, qui sent l'obligation de chercher des réponses concrètes aux questions soulevées pendant le conflit et dont il fait état dans des fictions comme *Le songe* (1944). Poussé par l'urgence des événements, il se lance dans un travail de réflexion éthico-philosophique qui le place définitivement face à la notion d'homme. L'auteur arrive à concevoir un système qui définit l'être humain d'un point de vue éthique, définition qu'il exploitera dans l'ensemble de son œuvre et qui devient d'ailleurs la pierre angulaire de ses publications littéraires et philosophiques. Il ne perdra pourtant pas de vue son objectif premier: celui de donner une réponse aux survivants qui sentent avoir déserté l'espèce humaine après leur passage par les camps nazis.

Le système qu'il conçoit apporte une première réponse à caractère théorique: définissant l'homme par ses actes "plus ou moins" humains, selon qu'ils participent ou non au respect et à la protection de la dignité des autres individus, Vercors nie sa séparation possible de l'espèce humaine. 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 unimaginables. S'il pose ses conclusions théoriques, il n'hésitera pas à le faire de même par la fiction. Vercors met en scène, dans son roman *La puissance du jour* (1951) et dans sa réécriture *Le tigre d'Anvers* (1986), un survivant, Pierre Cange convaincu d'avoir abandonné l'espèce humaine après son expérience concentrationnaire. Vercors travaille sur la difficile appréhension et compréhension du vécu des camps, y compris pour ceux qui les ont subis, 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 vécu:

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. (Rousset, 1946: 181)

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!*" (Vercors, 1986: 220). La (ré)appropriation que Pierre Cange fait de sa qualité d'homme dans la fiction suppose l'accomplissement d'un parcours d'apprentissage avec lequel l'auteur clôture aussi toute une partie de sa production intellectuelle et littéraire, étroitement liée à la guerre. Le dialogue entre éthique et esthétique continuera cependant au cœur de l'œuvre de l'écrivain, qui se consacrera désormais à peaufiner sa définition d'homme en explorant d'autres dimensions de l'être humain par la littérature. Il proposera ainsi une exploitation de la frontière homme-animal dans ses romans *Les animaux dénaturés* (1952) ou *Sylva* (1961), une invitation à découvrir l'homme comme organisme biologique dans son roman *Colères* (1956), ou encore une réflexion à propos de l'homme social dans ses publications (auto)biographiques des années 80 (*Moi, Aristide Briand; Les occasions perdues et Les nouveaux jours*).

Références bibliographiques

- ABENSOUR, Miguel. 1997. "Le mal élémental" in Emmanuel Levinas. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Paris, Rivages, 27103.
- AGAMBEN, Giorgio. 1997. *Homo sacer*. Paris, Éditions du Seuil.
- BECKER, Annette. 2006. "Exterminations. Le corps et les camps" in Jean-Jacques Courtine, Antoine de Baecque, Frédéric Keck, Stéphane Audoin-Rouzeau & Yves Michaud (éds.). *Les mutations du regard: Le XX^e siècle*. Paris, Éditions du Seuil.
- CAHEN, Roland. 1967. "La psychologie du rêve. Son utilisation comme moyen de connaissance et agent thérapeutique" in Roger Caillois et Gustav Edmund Von Grunebaum (éds.). *Le rêve et les sociétés humaines*. Paris, Gallimard, 10227.
- CAMUS, Albert. 1985 [1951]. *L'homme révolté*. Paris, Gallimard.
- CAYROL, Jean. 1950. *Lazare parmi nous*. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- DAYAN-ROSENMAN, Anny. 1999. "Vercors et le statut des Juifs sous l'Occupation: Une révolte militante" in *Les Temps Modernes*, n° 604, 131151.
- GARAUDY, Roger. 1969. *Perspectives de l'homme existentialisme, pensée catholique, structuralisme, marxisme*. Paris, Presses universitaires de France.
- KERTÉSZ, Imre. 1999. "Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente. Entretien d'Imre Kertész avec Gerhard Moser". in Catherine Coquio (éd.). *Parler des camps, penser les génocides*. Paris, Albin Michel, 8792.
- LEVINAS, Emmanuel. 1997 [1934]. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Paris, Rivages.
- MONTAIGNE, Michel (de). 1965 [1595]. "De la solitude" in Pierre Villey & Verdun-Louis Saulnier (éds.). *Essais, Vol. Livre I*. Paris, Presses Universitaires de France.
- RIFFAUD, Alain. 2014. *Vercors: l'homme du silence*. Rome, Portaparole.
- ROUSSET, David. 1946. *L'univers concentrationnaire*. Paris, Éditions du Pavois.
- SARTRE, Jean-Paul. 2005 [1946]. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Gallimard.
- SEMPRÚN, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard.
- VERCORS. 1950a [1949]. "La sédition humaine" in *Plus ou moins homme*. Paris, Albin Michel.
- VERCORS. 1950b [1948]. *Les yeux et la lumière, mystère à six voix*. Paris, Albin Michel.
- VERCORS. 1950c. *Plus ou moins homme*. Paris, Albin Michel.
- VERCORS. 1984. *Les nouveaux jours. Esquisse d'une Europe. Briand oublié (1942-1962)*. Paris, Plon.

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

VERCORS. 2002 [1967]. *La bataille du silence*. Paris, Omnibus.

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

VIART, Dominique. 2012. "Vers une poétique 'spectrale' de l'Histoire" in 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, 3751.

