

Pour une (ré)évaluation de Primo Levi poète

Les rapports que Primo Levi a entretenus avec la poésie semblent avoir été marqués par une certaine forme d'ironie, quand ils ne furent pas ouvertement placés sous le signe de la méfiance ou du scepticisme. Outre les propos théoriques que l'auteur a pu exprimer sur ce problème, propos sur lesquels nous aurons l'occasion de nous étendre plus avant, cette défiance s'exprime clairement et à multiples reprises dans l'oeuvre elle-même. Ainsi la nouvelle *La fuggitiva (Lilit)* nous décrit-elle les démêlés d'un poète occasionnel confronté d'une manière inattendue au problème de l'autonomie de l'oeuvre créée. Dans *Il Versificatore*, troisième des *Storie naturali*, nous assistons, en même temps qu'un poète cette fois professionnel, à la présentation et à la mise au point d'une machine révolutionnaire, capable de composer, à partir de quelques paramètres fixés au préalable, des oeuvres poétiques d'une qualité irréprochable. Cette nouvelle se prête à deux interprétations opposées: replacée dans l'ensemble des *Storie naturali* et dans l'univers déshumanisé qui s'y déploie, elle trahit l'angoisse du rescapé d'Auschwitz face à tout ce qui, de près ou de loin, peut s'apparenter à une réification ou - pour reprendre les termes de Giuseppe Grassano - à une *mercificazione* de l'homme, à sa dépossession de ce qu'il a de plus précieux, en l'espèce sa maîtrise du langage et de la création artistique. Mais l'ironie qui enveloppe le récit est telle qu'on ne peut s'empêcher d'y voir aussi l'expression d'une conception bien précise de la poésie, envisagée dans ses seules contraintes prosodiques et réduite, au bout du compte, à une activité stérile, incapable de produire autre chose que des formes privées du moindre contenu.

Il convient sans doute de relativiser les conclusions qu'on peut tirer de cette nouvelle, tout comme des déclarations auxquelles Primo Levi s'est livré sur la poésie. Outre le fait que l'écrivain n'est jamais la personne la mieux placée pour parler de sa propre création, une lecture attentive de cet aspect de l'oeuvre nous convainc assez vite de son importance, bien plus grande que l'auteur a voulu l'admettre, et qu'il est temps désormais de mesurer pleinement.

Un certain nombre de remarques générales s'imposent lorsqu'on considère dans leur ensemble les poésies écrites par Primo Levi. On constate d'abord, et l'observation est loin d'être sans intérêt, que la poésie fut une activité pratiquée par l'auteur tout au long de sa carrière littéraire, puisque ses toutes premières poésies - dont il ne reste plus à ce jour qu'un seul exemple - remontent à la période précédant sa déportation, alors que sa dernière création est datée du 2 janvier 1987, soit trois mois avant sa mort. Si, par son volume, elle demeure incontestablement une activité secondaire dans sa carrière, la poésie jalonne toutefois de manière régulière son itinéraire littéraire. En conférant à sa poésie sa cohérence et son autonomie, cette constance en fait d'une certaine manière le pendant de l'oeuvre en prose. Elle justifie donc pleinement, si la qualité de ces compositions ne nous y autorisait pas déjà, qu'on lui accorde autre chose qu'un regard distrait.

La répartition chronologique de ces poèmes est tout aussi significative que leur récurrence. On observe en effet, à l'examen des dates qui accompagnent chacun des poèmes, que l'ensemble de la production poétique coïncide assez étroitement avec les deux grandes étapes de l'oeuvre léviennne : celle de la déportation et du témoignage dans un premier temps et, quelque trente ou quarante ans plus tard, celle qui marque l'aboutissement de la réflexion sur l'univers concentrationnaire. Les chiffres sont éloquentes : sur les 81 poèmes que compte l'édition intégrale de l'oeuvre, 16 furent écrits entre 1943 et 1946, soit pendant la période qui englobe le bref séjour à Milan, la déportation et la composition de *Se questo è un uomo*; 12 - assez atypiques - entre 1949 et 1974, et le reste, soit 51 poèmes, à partir de 1978, date à laquelle s'engage, comme l'auteur l'a lui-même souvent expliqué, la profonde réflexion qui devait aboutir aux *Sommersi e i salvati*. Cette production poétique s'inscrit donc pour plus de sa moitié, et le fait mérite d'être amplement souligné, dans ce que tous les critiques s'accordent à considérer comme la période la plus féconde, la plus importante de l'oeuvre léviennne, celle qui constitue l'aboutissement de tout l'itinéraire humain, littéraire et moral qui s'engage avec l'expérience d'Auschwitz.

A un troisième niveau d'analyse, et on commence alors à entrevoir toutes les implications du problème, on remarque encore que c'est de la poésie que naît et que procède l'oeuvre en prose, et que les récits concentrationnaires semblent à bien des égards issus de ce qu'on pourrait considérer comme une matrice poétique. Cette antériorité de la poésie dans sa démarche littéraire était d'ailleurs signalée par l'auteur lui-même. Il expliquait à Giulio Nascimbeni (35):

«Adorno ha scritto che dopo Auschwitz non si può più fare poesia, ma la mia esperienza è stata opposta. Allora (1945-46) mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi pesava dentro. Dicendo poesia, non penso a niente di lirico. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz.»

Nous verrons un peu plus tard comment Primo Levi poète se situe par rapport au débat engagé par Theodor Adorno et quelles sont les grandes orientations stylistiques et rhétoriques de sa production poétique. Tenons-nous-en pour l'instant à l'aspect chronologique du problème. C'est donc, d'après l'auteur, sous une forme poétique que le souvenir d'Auschwitz s'est dans un premier temps exprimé, propos au demeurant confirmés dans les faits par les poèmes *Shemà* et *Alzarsi*, datés du 10 et du 11 janvier 1946. Il s'agit de deux poèmes essentiels, écrits à un jour d'intervalle et issus d'une même inspiration. Les liens qui les unissent aux deux récits concentrationnaires à venir sont du reste nombreux : ces deux poèmes constituent respectivement l'exergue de *Se questo è un uomo* et de *La tregua*, et occupent de ce fait une position hautement symbolique à la tête de l'oeuvre toute entière. De plus, comme pour prolonger la continuité existant entre la prose et la poésie dans l'évocation d'Auschwitz, c'est d'un vers de *Shemà* que *Se questo è un uomo* tire son titre :

«Considerate se questo è un uomo
 Che lavora nel fango
 Che non conosce pace
 Che lotta per mezzo pane
 Che muore per un sí o per un no.» (v.5-9)

(35) Giulio NASCIMBENI, "Pagine scritte col filo spinato" in *Il corriere della sera*, 8 febbraio 1988; Primo LEVI, *Opere*, vol.I, p.LIX.

Enfin, et à un niveau plus général encore, les deux poèmes posent *in nucleo* toute la problématique des deux récits. Au-delà de l'interrogation morale qu'il anticipe, interrogation sur la dignité humaine qui sera précisément développée dans *Se questo è un uomo*, le poème *Shemà* pose déjà le problème du statut littéraire d'un récit édifié sur la base d'un témoignage à forte valeur prophétique. Car c'est bien d'un message au contenu religieux que le rescapé d'Auschwitz se sent investi, comme en témoigne sa réappropriation des commandements divins :

«Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi:
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi.»(v.15-23)

De la même manière, on retrouve dans *Alzarsi* le problème de la transmission de ce message et celui des limites auxquelles se heurte le témoignage lorsque se manifeste au survivant l'impossibilité à communiquer, à s'affranchir par le récit de sa condition d'esclave. C'est là l'essentiel de la réflexion menée dans *La tregua*, dont les dernières lignes seront l'exacte paraphrase de la fin du poème :

«Ora abbiamo ritrovato la casa,
Il nostro ventre è sazio,
Abbiamo finito di raccontare.
É tempo. Presto udremo ancora
Il comando straniero:
"Wstawaç.» (v.9-13)

Les récits concentrationnaires ne seront donc à bien des égards que le développement d'un message déjà clairement formulé dans la poésie, et c'est en ce sens que, comme nous l'écrivions un peu plus haut, on peut considérer ces deux poèmes comme la matrice dont procède toute l'oeuvre en prose consacrée à Auschwitz ou, au moins, les deux récits concentrationnaires. La réelle importance de la poésie dans l'entreprise littéraire qui s'engage avec le retour et les premiers récits du survivant se situe toutefois à un deuxième niveau qui, pour être métaphorique, n'en reste pas moins emblématique de son projet. Primo Levi a maintes fois évoqué le rôle qu'a pu jouer dans son

oeuvre le *topos* du voyageur arrivé au port et qui, ayant échappé à la mer et à ses périls, se laisse enfin aller au plaisir de raconter les multiples aventures qu'il a vécues. De par son évidente filiation avec la tradition classique, ce *topos* est manifestement d'inspiration poétique; et de fait, c'est sous la protection de trois poètes parmi les plus célèbres, Homère, Heine et Coleridge, que Primo Levi s'est placé pour mener à bien le projet littéraire ainsi conçu. C'est par exemple du *Buch der Lieder* de Heine que *L'osteria di Brema*, premier recueil des poésies, tire son titre. Bien plus que l'occasion d'une paraphrase et la possibilité de s'inscrire à son tour dans une longue tradition rhétorique, l'évocation du marin attablé à laquelle il se livre dans *Approdo* fournit au rescapé d'Auschwitz le reflet de sa propre condition existentielle :

«Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,
 Che lascia dietro sé mari e tempeste,
 I cui sogni sono morti o mai nati;
 E siede e beve all'osteria di Brema,
 Presso al camino, ed ha buona pace.» (v.1-5)

L'influence du modèle poétique dans le projet littéraire apparaît de manière plus nette encore dans le souvenir de Samuel Coleridge, à l'oeuvre duquel les poèmes de Primo Levi se trouvent reliés par des fils multiples. C'est d'abord d'un vers de la *Rime of the Ancient Mariner* que le second recueil des poèmes léviens - une version augmentée de *L'osteria di Brema* - tire son titre. Les rapports unissant *Ad ora incerta* au modèle proposé par le romantique anglais sont donc clairement revendiqués :

«Since then, at an uncertain hour,
 That agony returns:
 And till my ghastly tale is told
 This heart within me burns.» (v. 582-585)

Le vieux marin de Coleridge ne serait donc qu'une réincarnation de celui de Heine et une nouvelle réactivation du *topos* classique. Le recours à Coleridge est en réalité bien plus profond: outre le fait qu'ils réapparaissent en épigraphe aux *sommersi e i salvati*, ces vers de la *Rime of the ancient mariner* sont intégralement repris dans *Il superstite*, poème qui, sous un titre révélateur, décrit toute la situation du rescapé confronté à la mémoire d'Auschwitz. La paraphrase doit donc être replacée dans une tout autre perspective : plus que l'image symbolique du survivant ou du rescapé, le vieux marin devient l'incarnation de la fonction libératrice du récit. La réappropriation se

prolonge ainsi jusque dans l'acte littéraire lui-même et dans le recours au langage :

«*Since then, at an uncertain hour,*
Dopo di allora, ad ora incerta,
Quella pena ritorna,
E se non trova chi lo ascolti
Gli brucia in petto il cuore.» (v.1-5)

C'est donc sur une identification complète à la figure du vieux marin, à la fois survivant et narrateur, que débouchent les emprunts au poète anglais. L'importance que cette identification pouvait revêtir dans l'oeuvre a du reste été soulignée par l'auteur lui-même, qui en a mesuré toutes les conséquences littéraires. Il écrivait par exemple dans *Il sistema periodico* ces quelques lignes qui s'appliquent assez bien à son projet littéraire et résument tout son rapport à une écriture désormais investie d'une fonction cathartique :

«Le cose viste e sofferte mi bruciavano dentro; mi sentivo piú vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Auschwitz, ed Auschwitz aveva ingoiato milioni di esseri umani, e molti miei amici, ed una donna che mi stava nel cuore. Mi pareva che mi sarei purificato raccontando, e mi sentivo simile al Vecchio Marinaio di Coleridge, che abbranca in strada i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefizi. Scrivevo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro: scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti (...).»⁽³⁶⁾

Comme il ressort de manière évidente de ces quelques observations préliminaires, les rapports entre l'oeuvre en prose et la poésie doivent donc être placés sous le signe d'une étroite imbrication, qu'on mesure en particulier dans les nombreux thèmes communs à la prose et à la poésie. Nous avons déjà évoqué la charge morale et prophétique qui s'attache au message du rescapé. Si elle s'exprime dans la prose par la fusion du *je* de l'auteur dans un *noi* derrière lequel transparait régulièrement l'identification au destin exemplaire du peuple juif en exil, elle donne lieu, dans la poésie, à la réappropriation d'un message biblique qui impose au texte une forme précise. Elle justifie notamment, comme Giovanni Tesio l'a souligné à juste titre, la

(36) *Il sistema periodico*, in *Opere*, vol.I, p.570.

présence massive des anaphores, des impératifs ou des optatifs directement puisés dans la Bible, comme ceux qu'on relève dans le poème adressé à Adolf Eichmann :

«O figlio della morte, non ti auguriamo la morte.
 Possa tu vivere a lungo quanto nessuno mai visse:
 Possa tu vivere insonne cinque milioni di notti,
 E visitarti ogni notte la doglia di ognuno che vide
 Rinserrarsi la porta che tolse la via del ritorno,
 Intorno a sé farsi buio, l'aria gremirsi di morte.(v.14-19).»

Au-delà des multiples parallélismes qu'on pourrait établir entre les deux versants de l'oeuvre léviennne, la poésie apparaît en fait, et c'est là sans doute que réside son importance, comme le raccourci de toute la réflexion que l'oeuvre en prose accomplit sur la *Shoah* et sur ses implications historiques ou morales. Ainsi, comme s'il avait été écrit à la lumière des révélations qu'un historien comme Raul Hilberg a pu faire sur la complicité de la grande industrie dans l'entreprise concentrationnaire, le poème *A giudizio* met en scène un industriel allemand, accusé de s'être livré à une exploitation physique des victimes des chambres à gaz et à présent soumis à ce qui s'apparente au Jugement Dernier. L'identité de son interlocuteur, le juge présidant ce curieux procès, ne manque pas de poser problème. On ne sait s'il s'agit d'un dieu ou, plus simplement, de l'ancien déporté, à qui sa terrible expérience confère une incontestable autorité morale :

«Ero un padrone umano e diligente:
 Prezzi onesti, salari generosi,
 Mai una controversia coi clienti,
 E soprattutto, come ti dicevo,
 Il miglior feltro prodotto in Europa.
 - Usavi lana buona?
 - Lana fuor del comune, o giusto giudice.
 Lana sciolta o in trecce,
 Lana di cui avevo il monopolio.
 Lana nera e castana, fulva e bionda;
 Più spesso grigia o bianca.
 - Da quali greggi?
 - Non so. Non m'interessava:
 La pagavo in contanti.» (v.16-29)

De la même manière, et au-delà des conclusions auxquelles il est parvenu dans sa réflexion sur Auschwitz, l'importance de Primo Levi parmi tous les auteurs rescapés de la *Shoah* réside dans les

prolongements qu'il a pu établir entre le système concentrationnaire et les menaces qui pèsent sur le monde contemporain. C'est dans cette optique qu'il avait relié le développement de l'armement nucléaire, sur lequel reposait jusqu'à une date fort récente la division du monde en deux blocs antagonistes, à la perversion du savoir, celle-là même qui avait rendu possible la mise en oeuvre de la solution finale. Cette réflexion s'exprime notamment - on pourrait en citer de multiples exemples - dans le *Canto dei morti in vano*. Mêlant sa voix au chœur des victimes de la violence et de la barbarie, le poète, depuis un royaume d'outre-tombe, adresse ses malédictions et ses anathèmes à ceux dont dépend le sort de l'humanité et dans la figure desquels on reconnaît sans peine les anciens responsables politiques engagés dans la confrontation est-ouest. L'image de la langue asséchée par une discussion stérile résonne là encore, et de manière assez transparente, comme un écho biblique :

«Guai a voi se uscirete discordi:
Sarete stretti dal nostro abbraccio.
Siamo invincibili perché siamo i vinti.
Invulnerabili perché già spenti:
Noi ridiamo dei vostri missili.
Sedete e contrattate
Finchè la lingua vi si secchi:
Se dureranno il danno e la vergogna
Vi annegheremo nella nostra putredine.» (v.21-29)

Le caractère particulièrement étroit des rapports existant entre la prose et la poésie ne se mesure cependant pas mieux que dans le malaise ou plutôt le mal-être qui gagne l'auteur au fur et à mesure que progresse sa réflexion sur le fonctionnement de l'univers concentrationnaire et qu'il en saisit toutes les implications. Un des acquis les plus importants de *I sommersi e i salvati* est, on le sait, la découverte de la *zona grigia*, cet immense territoire aux limites incertaines qui, bien plus qu'il ne les oppose, relie les victimes aux bourreaux dans une forme de culpabilité commune même si, bien évidemment, il ne saurait être question de faire passer les unes pour les autres ni de décharger les véritables coupables du poids de leurs crimes. La disparition de toute ligne de démarcation infranchissable entre les deux catégories provoque chez l'auteur l'émergence d'un sentiment de culpabilité - le terme est à manipuler avec la plus grande précaution - qui s'exprime entre autres dans le poème *Il superstite*. On y voit le rescapé d'Auschwitz aux prises avec l'ombre des *sommersi*, ceux qui, moins chanceux que lui, ne sont jamais revenus et qui, dans

ses cauchemars, viennent lui demander de rendre compte des conditions de sa survie :

«Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è mia colpa se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni.» (v.14-20)

Le malaise de l'auteur ne s'exprimant pas seulement dans le cadre de sa réflexion sur Auschwitz, c'est, pour finir, sur l'ensemble du monde contemporain qu'il jette un regard désabusé. Dès lors, l'angoisse apparaît de manière toujours plus évidente au fil de ses poésies et à mesure que s'approche la date de sa mort. C'est d'une voix désespérée que l'homme mûr, prêt à passer le flambeau à la génération suivante, fait le triste bilan de ce que lui et ses semblables ont pu laisser à la postérité. Les progrès techniques et scientifiques y sont à nouveau reliés à l'idée du mal et de la destruction :

«Reggi la corsa, del tuo meglio. Abbiamo
Pettinato la chioma alle comete,
Decifrato i segreti della genesi,
Calpestato la sabbia della luna,
Costruito Auschwitz e distrutto Hiroshima.
Vedi: non siamo rimasti inerti.»
(*Delega*, v.22-27)

Ce triste constat s'accompagne par ailleurs de la présence récurrente dans l'oeuvre poétique de thèmes comme celui de l'aliénation, de la solitude à laquelle chacun est irrémédiablement condamné. Cette angoisse apparaît notamment dans un beau poème. A quelques décennies de distance, il semble répondre à Salvatore Quasimodo qui, dans *In questa città*, jetait sur l'Italie du miracle économique un regard tout aussi désabusé : c'est la même hostilité qui se dégage de la ville et la même solitude qui enveloppe ses habitants. La télévision joue du reste dans le poème une fonction similaire à celle du *juke-box*:

«In una notte come questa
Di tramontana e pioggia mita a neve,
C'è chi sopora alla televisione
E chi risolve di assaltare una banca.
(...)

In una notte come questa
 C'è un vecchietto mezzo demente
 Che a suo tempo era un bravo fresatore,
 Ma il suo tempo non era il nostro tempo
 E adesso dorme a Porta Nuova e beve.»
 (*Agenda*, v.1-4, 12-16)

Comme nous nous sommes efforcé de le montrer, les poèmes de Primo Levi doivent donc être reliés à l'ensemble de la réflexion morale et humaine qui s'édifie tout au long de ses textes en prose. Ainsi, plus que d'opposition, c'est d'un rapport de complémentarité, voire d'analogie qu'il faut parler entre ces deux aspects de son oeuvre. Pourtant, si elle restitue à la poésie la place qui lui revient, une telle conclusion ne manque pas dans le même temps de poser un certain nombre de problèmes. Car si les rapports entre la poésie et l'oeuvre en prose sont à ce point nombreux, se pose alors, de manière assez paradoxale, une question essentielle, celle de la spécificité de la poésie dans l'ensemble de l'oeuvre. Ne risque-t-on pas en effet de ne devoir considérer la poésie que comme la redite sous une autre forme de ce qui a pu être écrit ailleurs, ou, pour s'exprimer plus clairement, de ne voir en elle qu'une paraphrase des oeuvres en prose? La question est d'autant plus légitime que, dans les quelques déclarations théoriques qu'il nous a laissées sur ce point, c'est précisément dans sa seule dimension formelle que Primo Levi a dégagé la spécificité de la poésie par rapport à ce qu'il a pu écrire en prose. La préface à *Ad ora incerta* est à cet égard d'une importance capitale :

«Chi non ha mai scritto versi?

Uomo sono. Anch'io, ad intervalli irregolari, "ad ora incerta", ho ceduto alla spinta: a quanto pare, è iscritta nel nostro patrimonio genetico. In alcuni momenti, la poesia mi è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un'idea o un'immagine. Non so dire perché, e non me ne sono mai occupato: conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell'arte, e neppure credo che questi miei versi siano eccellenti. Posso solo assicurare l'eventuale lettore che in rari istanti (in media, non più di una volta all'anno) singoli stimoli hanno assunto naturalmente una certa forma, che la mia razionalità continua a considerare innaturale.»

On ne saurait imaginer de conception plus étrange de la poésie, considérée successivement comme un impératif d'ordre génétique et comme la forme un peu particulière et en tout cas irrationnelle donnée

à son message. L'auteur, c'est le moins qu'on puisse dire, semble faire bien peu cas de la liberté du créateur et de sa responsabilité dans le choix de la forme. Dans ces conditions, et face à si peu de conviction, les arguments qu'il invoque pour déjouer les éventuelles objections s'apparentent moins à une simple prudence rhétorique ou à une forme moderne de la traditionnelle *captatio benevolentiae* qu'au désaveu pur et simple de toute son activité de poète.

Il convient toutefois de nuancer ces propos, ne serait-ce que pour les raisons chronologiques que nous avons évoquées plus haut. Car ainsi qu'il le rappelait dans son entretien avec Giulio Nascimbeni, c'est par la poésie que Primo Levi a d'abord répondu à l'urgence du témoignage, choix dont nous avons souligné toutes les implications. En réalité, bien au-delà d'un contre-exemple, ces quelques lignes nous fournissent assez paradoxalement la clé du mystère. On se rappelle en effet que l'auteur justifiait le recours à la poésie par le choix d'une forme qui lui semblait davantage en mesure de transmettre son expérience que ne l'était la prose. Plus que dans son inspiration, commune à la poésie et aux textes en prose, c'est donc dans sa dimension formelle que, en dépit des mises en garde de l'auteur, il nous faut chercher la spécificité de sa production poétique. On se heurte toutefois sur ce point à un nouveau paradoxe, dans la mesure où les poèmes de Primo Levi sont pour la plupart écrits en vers libres, et donc sans une excessive attention à ce qui constitue la particularité la plus évidente de la poésie. À défaut de pouvoir s'appuyer sur la métrique ou la versification, c'est vers une réflexion sur le style et sur la langue, davantage que sur la dimension prosodique du texte, que notre enquête devra s'orienter. C'est là précisément que résident les grandes caractéristiques de son oeuvre poétique et, en l'occurrence, l'extrême concision de son style, la précision avec laquelle chacun des termes est choisi. L'économie de moyens qui, plus que toute autre chose, marque cette production poétique s'exprimait déjà dans un bref poème de 1946 qui, en quelques lignes dénuées de la moindre forme de lyrisme, décrivait dans toute son horreur la tragédie de l'expérience concentrationnaire :

«Io so cosa vuol dire non tornare.
 A traverso il filo spinato
 Ho visto il sole scendere e morire;
 Ho sentito lacerarmi la carne
 Le parole del vecchio poeta:
 "Possono i soli cadere e tornare:
 A noi, quando la breve luce è spenta,
 Una notte infinita è da dormire".»
 (*Il tramonto di Fòssoli*)

A l'autre extrémité de l'oeuvre, on relève une semblable concision, investie d'une même charge émotive, dans le dernier poème de l'auteur. Un peu comme un testament, et à quelques mois de sa disparition, ce poème lui donne l'occasion de nous transmettre un dernier message. Un bien triste message en vérité, puisqu'à l'éternel recommencement et à la vitalité de la nature, il oppose dans ces vers la destruction à laquelle l'homme a voué toute son existence. Par un usage particulièrement habile du mouvement - un double effet de dilatation et de focalisation -, l'aliénation de l'individu dans le monde moderne se trouve ainsi reliée à l'image de la désolation universelle que l'homme a laissée sur son passage :

«(...) Noi propaggine ribelle
 Di molto ingegno e poco senno,
 Distruggeremo e corromperemo
 Sempre piú in fretta;
 Presto presto, dilatiamo il deserto
 Nelle selve dell'Amazzonia,
 Nel cuore vivo delle nostre città,
 Nei nostri stessi cuori.» (v.16-23)

Pour capitales qu'elles apparaissent dans cet aspect de l'oeuvre, on pourra facilement nous objecter que la concision et la précision des termes ne sont pas les caractéristiques exclusives de la poésie, mais, plus généralement, les grandes marques du style lévien. On en retrouve en effet de multiples traces dans les textes en prose. Cesare Cases, grand spécialiste de la langue de Primo Levi, y voit d'ailleurs la touche la plus caractéristique de son style et toute son originalité dans le panorama de la littérature italienne contemporaine. Ne parle-t-il pas à propos de son oeuvre d'un

«(...) paesaggio verbale inconsueto nelle prosa italiana contemporanea (salvo che in Calvino, non a caso anche lui imparentato con le scienze esatte), in cui non c'è parola che non sia collocata al suo posto da un invisibile (e forse, in questa radicalità chimica, inesistente) dizionario dei sinonimi. Un paesaggio che è insieme la forza e la debolezza di Levi: straordinario quando è animato dall'intensità delle esperienze e dall'urgenza delle idee; freddo e un po' monotono quando ad esse si sostituiscono (...) invenzioni un po' cerebrali o

riflessioni di buon senso, che non meriterebbero tanta precisione da orafo.» (37)

Ces caractéristiques, communes à la poésie et à la prose, et dans lesquelles Cesare Cases voit à juste titre l'héritage de la formation scientifique de l'auteur, sont pourtant plus sensibles encore associées au caractère percutant de la poésie et au message prophétique qu'elle exprime. On pourrait du reste, pour qualifier la production poétique de Primo Levi, lui appliquer le terme de lapidaire. L'adjectif s'impose à plus d'un titre : d'abord parce qu'il évoque, d'une manière certes assez convenue, la concision de son style, mais surtout parce que, depuis la nouvelle de Giorgio Bassani, et comme l'a fort bien décrit Nancy Harrowitz (38), il établit un rapport assez étroit avec l'entreprise concentrationnaire, sa mémoire et les difficultés auxquelles se heurte sa transmission. La perspective de Giorgio Bassani est, il est vrai, fort particulière, car davantage que l'instrument du souvenir, la plaque fixée sur la façade de la synagogue ferraraise devient l'image de la pierre tombale posée sur une vérité que tous souhaitent voir au plus vite enterrée. Mais si elle reste la métaphore de l'oubli volontaire, la *lapide* ne s'en trouve pas moins reliée au royaume d'outre-tombe dont Geo Jozs est lui aussi revenu pour témoigner de son horreur; envisagé dans cette optique et appliqué à la poésie léviennne, l'adjectif acquiert alors un sens nouveau, qui associe le problème de la forme poétique à l'impératif moral dont tout le projet littéraire est issu : celui, précisément, de rendre compte du monde sépulcral que fut l'univers concentrationnaire. Le terme de lapidaire relie donc le problème de la forme à celui, plus général, du témoignage, tel qu'il était envisagé dans la préface de *Se questo è un uomo*. Considérés à la lumière de ce qui constitue l'assise de l'oeuvre tout entière, la forme et le style deviennent en eux-mêmes message et signification dans un projet à fonction cathartique :

«Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore.»

(37) *Introduzione, Opere*, vol.I, p.XI-XII.

(38) *Representations of the Holocaust: Levi, Bassani and the Commemorative Mode*, in *Reason and Light Essays on Primo Levi*, ouvrage collectif, Cornell University, 1990, p.26-39.

On ne peut d'ailleurs manquer à cette occasion de faire allusion à l'*italiano marmoreo* dont l'auteur parlait dans *Il sistema periodico*. Il est vrai que le terme s'appliquait alors à l'italien standard dans lequel il s'apprêtait à retranscrire l'histoire du cordonnier décrit dans le chapitre *Arsenico*, langue considérée comme froide et plate comparée à la chaleur et à la richesse du dialecte piémontais. Par une intéressante récurrence, le terme de *marmoreo* y était précisément relié à l'image de la *lapide* :

«(...) la storia è questa, un po' deperita per effetto della traduzione dal piemontese, linguaggio essenzialmente parlato, all'italiano marmoreo, buono per le lapidi.»

Si les termes qui nous intéressent sont ici associés à l'image d'une langue vidée de son sel et de sa vitalité, il n'en reste pas moins que c'est précisément dans cet italien lapidaire, mais auquel il a su laisser sa marque, que Primo Levi s'est exprimé. Cesare Cases n'avait pas manqué de relever la contradiction :

«Il buon italiano è buono per le lapidi, tuttavia è questa la lingua in cui Levi si sente di casa come scrittore (...).»

Autant qu'à un vocabulaire, puisque c'est dans la perspective du langage que se plaçait le critique, c'est à l'ensemble du style des œuvres poétiques que le terme de lapidaire doit donc en définitive s'appliquer : il fait de chacune des poésies une épitaphe pour les six millions de victimes.

Au moins autant que dans son style, porteur de tout un rapport à la mémoire et au témoignage, la grande spécificité de la production poétique léviennne réside dans ses multiples recours à des sources littéraires et culturelles qui, aussi nombreuses que variées, témoignent de la culture de l'auteur. On observe en effet au fil des poésies nombre de renvois à Catulle, Pline l'Ancien, Dante, Villon, Shakespeare, Carducci, Eliot et, bien sûr, Coleridge ou Heine, renvois auxquels on pourrait ajouter un certain nombre de réminiscences de la Genèse, du Livre d'Isaïe et du Seder. Ces références relèvent du problème plus large et au demeurant fondamental des relations que, dans son projet littéraire, Primo Levi a pu entretenir avec tout un patrimoine culturel. C'est là, de manière indirecte, tout le problème de son rapport à l'écriture qui est en fait posé, car si son oeuvre, comme il l'a rappelé à maintes reprises, procédait d'une intention de témoigner, l'auteur, pour mener à bien son entreprise, n'a pas manqué de se heurter au problème de la représentation d'une réalité incommunicable et à plus d'un titre

inimaginable pour qui ne l'a pas vécue. Robert Antelme, dans les premières pages de *L'espèce humaine*, avait parfaitement formulé cette difficulté que, dans son cas particulier, Primo Levi a en partie contournée par la réappropriation de différents modèles culturels :

«Nous voulions parler, être entendus enfin. (...) Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. (...)

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination.»⁽³⁹⁾

Les réminiscences culturelles présentes dans les poésies relèvent donc, au même titre que celles figurant dans les textes en prose, du problème fondamental de l'écriture après Auschwitz ou, plus exactement, de l'écriture sur Auschwitz. On remarque toutefois une assez grande différence dans ce domaine entre les textes en prose et la poésie : alors que dans l'oeuvre en prose ces emprunts tendent à faire corps avec le texte et à s'intégrer dans les différents niveaux de l'entreprise littéraire, ils sont en revanche signalés comme tels dans la poésie, par le biais d'un système de notes qui, placées en bas de page, nous donnent tous les renseignements concernant les passages ou les vers ainsi réemployés. Cette forme de signal s'oppose donc, dans la poésie, à la réappropriation qu'on observe dans les textes en prose, à l'intérieur desquels l'identification des emprunts est confiée à la culture et à la sensibilité du lecteur. Il y a donc dans le recours à ce patrimoine culturel, une dynamique opposée entre prose et poésie, la poésie étant animée par une force qu'on pourrait qualifier de centrifuge, dans la mesure où les emprunts semblent sans cesse renvoyés à la périphérie de l'oeuvre. Ces forces contradictoires expriment en fait deux conceptions inverses des rapports qui peuvent exister entre le projet littéraire et le patrimoine culturel sur la base duquel il va s'édifier. Alors que dans les textes en prose, l'appropriation des modèles culturels correspond à une volonté de les incorporer à une entreprise littéraire et humaine éminemment individuelle, la poésie, par la force centrifuge qui la parcourt, tend en revanche à projeter le caractère individuel de l'expérience dans une tout autre perspective, celle de l'universel. C'est en effet une valeur

(39) *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p.9.

universelle qui s'attache au témoignage du rescapé, dont le voix transcende ainsi l'espace et le temps pour s'unir à celle de plus illustres prédécesseurs dans l'évocation du même drame individuel.

C'est donc de sa forme - et de ses multiples implications - tout comme de son rapport à l'universel que la poésie tire sa spécificité dans l'ensemble de l'oeuvre léviennne. Pourtant, au-delà de ces conclusions, on ne saurait mieux souligner son importance qu'en évoquant la réponse qu'elle apporte au débat engagé par Theodor Adorno sur l'existence de la poésie après Auschwitz. C'est, il est vrai, un débat dans lequel toute réflexion sur la littérature concentrationnaire doit nécessairement, à un moment ou à un autre, prendre position.

Il s'agit en fait d'un débat confus, engagé sur la base d'une phrase ressassée à l'envi - "il est impossible d'écrire après Auschwitz" -, phrase souvent tronquée et généralement citée sans la moindre allusion aux correctifs que son auteur a pu par la suite lui apporter. Adorno avait d'abord confirmé son refus de toute poésie après Auschwitz pour ensuite revenir sur ces propos catégoriques :

«La phrase "écrire de la poésie après Auschwitz est barbare", je ne voudrais pas l'atténuer.»

«La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz, il n'est plus possible d'écrire des poèmes.» (40)

Il est assez surprenant de constater que si, depuis la deuxième guerre, philosophes ou critiques littéraires ont régulièrement fait référence au débat ouvert - et finalement refermé - par Theodor Adorno, bien peu ont perçu son ambiguïté fondamentale. Car contester ou seulement mettre en cause les droits de la poésie à s'approprier Auschwitz, c'est indirectement se faire une idée bien réductrice de la poésie, jugée, jusqu'à preuve du contraire, incompatible avec une réflexion morale et existentielle sur l'histoire, cantonnée à des sujets moins tragiques et donc, au bout du compte, réduite à sa dimension esthétique, voire esthétisante, la plus appauvrissante. Avant même de s'engager plus avant dans le débat, il

(40) Successivement *Noten zur Literatur III*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1965, p.125 (traduction de Charlotte WARDI), *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p.284.

y avait pourtant là matière à une solide discussion, d'autant qu'on ne s'explique pas pourquoi le problème se limitait à la seule poésie et n'était pas élargi au roman ou, plus largement encore, à la littérature toute entière. Car comme l'a à très juste titre rappelé Jean-Pierre Salgas (41), bien au-delà du problème de la poésie, c'est l'existence de toute forme de littérature qui est en définitive remise en cause après les camps nazis :

«"Auschwitz", c'est-à-dire le génocide, "la destruction des juifs d'Europe" (Raul Hilberg), la mort programmée de six millions d'hommes, et la volonté de faire "disparaître" cette mort elle-même, de façon plus large "l'univers concentrationnaire", la "déportation", plus que tout autre événement de l'histoire, pose à la littérature la question de ses limites.»

Pour Maurice Blanchot, plus radical dans sa réflexion, c'est la parole et le langage en tant que tels que les chambres à gaz ont engloutis. Le problème s'en trouve alors encore élargi :

«La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité, les impossibles témoins - témoins de l'impossible -; certains ont survécu, mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture d'avec l'affirmation vivante, l'attestation que ce bien qu'est la vie (...) a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. A partir de là, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence.» (42)

Replacé dans une telle perspective, on mesure toute l'ampleur du problème et, partant, l'importance de la solution que, dans ses poésies, Primo Levi a su lui apporter : outre le démenti qu'il oppose à Theodor Adorno, dans un débat qu'on souhaiterait voir enfin et à jamais refermé, il restitue au langage toute son assise. L'enjeu était effectivement de taille. Se plaçant dans une perspective un peu différente, conditionnée par ses rapports à la religion juive, Elie

(41) "métamorphoses de Lazare "écrire après Auschwitz"" in *art press*, n°173, octobre 1992, p.68-72.

(42) *Après coup*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p.98.

Wiesel écrivait à propos de la relation particulièrement difficile que l'écrivain, après la *Shoah*, entretient avec le langage dont il dispose :

«Je savais que je devais raconter (...) Mais comment s'y prendre? Quand Israël est en exil, la parole y est aussi, dit le Zohar. La parole a déserté le sens qu'elle était censée recouvrir; impossible de les rapprocher. Décalage et déplacements irrévocables.» (43)

Pourtant, plaçant dans le langage une confiance indéfectible, Primo Levi a su lui rendre tout son sens et en faire l'instrument d'une entreprise éminemment cathartique. C'est là, sans doute, sa plus grande victoire.

Jean-Philippe BAREIL

(43) *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982, p.8.