

Anna Langfus, la Shoah, le silence et la voix

Édité par

Maxime Decout
Nelly Wolf
Renata Jakubczuk
Sylvia Kucharuk



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Table des matières

Notes sur les contributeurs IX

Introduction : Anna Langfus, la Shoah, le silence et la voix 1
Maxime Decout et Nelly Wolf

1 Comment et pourquoi faire la biographie d'Anna Langfus ? 4
Jean-Yves Potel

PARTIE 1

Trauma et résilience

2 *Saute, Barbara* : les limites de l'empathie 11
France Grenaudier-Klijn

3 Cryptophorie et revenants dans *Le Sel et le soufre* et *Les Bagages de sable*
d'Anna Langfus 24
José Luis Arráez

4 La résilience narrative : Anna Langfus et l'écriture 38
Amelia Peral

5 Quand « l'Enfant fou » s'empare du monde : *Saute, Barbara* (1965)
d'Anna Langfus à travers le prisme de l'analyse transactionnelle 49
Diana Mistreanu

PARTIE 2

L'écriture romanesque d'Anna Langfus

6 « Mettre à la douleur des pantoufles » ? Les impressions sensibles et les
images dans *Le Sel et le soufre* d'Anna Langfus 65
Annelies Schulte Nordholt

7 La composition sur des lignes de fuite ou un équilibre manqué : le parti
pris de l'espace dans les œuvres narratives d'Anna Langfus 77
Jadwiga Bodzińska-Bobkowska

- 8 La surconscience linguistique et l'hétérolinguisme fantomatique dans les romans d'Anna Langfus 89
Piotr Sadkowski
- 9 Saute, Michael 103
Maxime Decout
- 10 *Le Sel et le soufre* : une écriture moderne entre silence et puissance de l'image 117
Juliette Adams

PARTIE 3

Approches sociologiques et historiques

- 11 Le Prix Goncourt d'Anna Langfus : un nouvel imaginaire de la judéité 133
Nelly Wolf
- 12 Anna Langfus vue par ses critiques contemporains 143
Jean-Yves Potel
- 13 La Pologne d'Anna Langfus 154
Jean-Yves Potel

PARTIE 4

Le théâtre d'Anna Langfus

- 14 Anna Langfus : du théâtre au roman. *Les Lépreux* et *Le Sel et le soufre* 167
Jean-Paul Dufiet
- 15 Quelques aspects de l'écriture dramatique inédite d'Anna Langfus 181
Renata Jakubczuk
- 16 L'identité passée sous silence – lecture pirandellienne du théâtre inédit d'Anna Langfus 193
Sylvia Kucharuk

Annexe 1 : Textes d'Anna Langfus	211
Annexe 2 : Anna Langfus (1920-1966) : Chronologie	249
<i>Jean-Yves Potel</i>	
Index des noms	262

« Mettre à la douleur des pantoufles » ? Les impressions sensibles et les images dans *Le Sel et le soufre* d'Anna Langfus

Annelies Schulte Nordholt

Résumé

Avec *Le Sel et le soufre*, Anna Langfus opte délibérément pour la fiction, voie royale à ses yeux pour instaurer la distance nécessaire à l'expression du traumatisme et aussi à sa réception, du côté du lecteur. Or cette mise à distance passe notamment par un travail sur les impressions sensibles qui sont celles du Je narrateur, et qui expriment indirectement son expérience. Dans un premier temps, cet article s'attache à analyser ces impressions sensibles – surtout visuelles mais également auditives et tactiles. Celles-ci révèlent un attachement au détail, au fragment du réel qui, au niveau de l'histoire, permet seul à l'héroïne de faire face à l'horreur ; or cette manière de se centrer sur un détail – main qui se rétracte sous un coup de matraque, gros orteil sortant de la chaussette trouée d'un mort – ne joue pas seulement au niveau de l'histoire mais aussi comme un procédé littéraire (celui de la synecdoque) producteur d'images capables d'exprimer indirectement l'horreur. Dans un deuxième temps, nous explorons un autre type d'impressions visuelles : celles qui sont produites par le rêve et l'hallucination, particulièrement fréquents dans le roman. Si les rêves fonctionnent de manière passablement conventionnelle, mettant à nu les désirs inconscients de l'héroïne, les hallucinations correspondent parfois à un passage à vide de l'héroïne, résultant en des images qui sont mieux à même de communiquer l'horreur que la simple narration des faits.

Dans sa conférence « Un cri ne s'imprime pas », Anna Langfus s'explique sur l'itinéraire qui l'a menée à son premier roman, *Le Sel et le soufre*. Le roman est pour elle un choix conscient car il permet de prendre du champ par rapport à son expérience de rescapée : « Je crois que plus une réalité est horrible, plus une situation est anormale, plus la distance doit être grande qui permet de la comprendre dans sa vérité¹ ». Ce besoin de prise de distances a plusieurs raisons :

1 Anna Langfus, « Un cri ne s'imprime pas », *Les Nouveaux Cahiers*, n° 115, 1993, p. 46.

d'abord, Langfus a conscience que l'expérience qu'elle désire raconter n'est pas seulement la sienne mais celle de « tout un peuple² », ce qui exige une certaine objectivation. Ensuite et surtout, le degré d'horreur des événements oblige à la prise de distances : « un cri ne s'imprime pas », comme le dit si bien le titre de cette conférence. La médiation qu'est l'écriture implique d'« adoucir, d'estomper certains faits pour que la relation soit lisible³ ».

Aux yeux de Langfus, cet adoucissement des faits vient surtout de la nécessité de ménager le lecteur pour mieux le toucher. Selon Ellen Fine qui, la première, s'est interrogée sur cette question de la distance chez Langfus, c'est également un « mécanisme de défense » par lequel l'autrice se protège contre la violence de ce qu'elle a vécu, décrivant les choses comme si cela avait été vécu par quelqu'un d'autre⁴, c'est-à-dire par son héroïne. Cependant, comme l'a montré Manuel Braganca, si pour le lecteur, le texte de fiction fonctionne bien comme un « écran protecteur », cela reste discutable dans le cas de l'autrice puisque, par l'écriture, elle s'expose à un retour obsessionnel du passé. Pour elle, le livre est donc plutôt un « écran projecteur⁵ ». Quoi qu'il en soit, le roman est une forme nécessaire pour Langfus. En effet, si l'excès de violence provoque un « engourdissement », une « insensibilité » qui est une « fuite hors de la réalité », c'est la « description romancée » de celle-ci qui, seule, permet en revanche de vivre après coup ces événements et de les exprimer⁶. Pour toutes ces raisons, dans sa fiction, Langfus cherche des moyens de « mettre à la douleur des pantoufles » comme il est dit dans *Saute Barbara*⁷.

Ces procédés de mise à distance n'ont pas empêché le grand public de lire l'ouvrage comme un témoignage, et on a parfois confondu l'autrice avec son héroïne. Cependant, les commentateurs ont tout de suite senti que *Le Sel et le soufre* est à mi-chemin entre le roman et le témoignage. Judith Kauffmann l'a par exemple défini comme un « roman de témoignage », c'est-à-dire un récit « où une énonciation distancée est associée à un énoncé chronologique⁸ ». La biographie de Jean-Yves Potel permet de comprendre le savant alliage du réel et de l'imaginaire dans *Le Sel et le soufre* : même si les événements sont

2 *Ibid.*, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 Ellen S. Fine, « Le témoin comme romancier : Anna Langfus et le problème de la distance », *Pardès*, n° 17, 1993, p. 98.

5 Manuel Braganca, « Le survivant de la Shoah face au texte de fiction : un écran protecteur ou un écran projecteur ? L'exemple d'Anna Langfus », *French Cultural Studies*, n° 23 (1), 2012, p. 79-90.

6 Anna Langfus, « Un cri ne s'imprime pas », art. cit., p. 48.

7 Anna Langfus, *Saute Barbara*, Paris, Gallimard, 1965, p. 168.

8 Judith Kauffmann, « Pour (re)lire Anna Langfus. Survivre/Résister. Et après ... », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 103.

racontés en ordre chronologique, on est très loin du « document brut », de la « relation non-romancée » des faits⁹. En reconstruisant les événements biographiques, celui-ci a montré la large part, dans le roman, des ellipses et des silences, les transformations de certains faits et l'ajout d'autres événements parfois imaginés, parfois peut-être vécus par d'autres. Du point de vue de la réalité historique, ces événements imaginés ne sont pas toujours, selon Potel, vraisemblables, mais constituent l'étoffe même du roman comme une tentative, « à travers la fiction, de saisir la vérité¹⁰ ».

Il semble donc que témoignage et roman, récit factuel et impressions de la narratrice soient étroitement liés dans *Le Sel et le soufre*. Pourtant, ils ne se mélangent pas. Une des forces du récit est qu'aux moments de crise, lorsque Maria est confrontée à l'horreur extrême, le récit factuel et chronologique fait place à des impressions sensibles – visuelles, auditives ou tactiles – et parfois au rêve et à l'hallucination. Ce sont des moments d'arrêt, où le récit se fige : l'impression sensible crée une image mentale, qui sera exprimée par une image littéraire (métaphore ou métonymie) condensant en elle l'impression. À d'autres moments, sans solution de continuité, le récit factuel bascule vers l'hallucination ou le rêve. Il crée des images mentales qui – mieux que les événements eux-mêmes – savent exprimer l'émotion de la narratrice. Dans ce qui suit, nous analyserons deux manières dont la prose de Langfus « met à la douleur des pantoufles », c'est-à-dire filtre l'émotion pour mieux la communiquer : les impressions sensibles et les rêves et hallucinations.

1 Impressions sensibles, images, « photographies »

Le Sel et le soufre commence au moment de l'invasion allemande de la Pologne, début septembre 1939. Avec une grande maîtrise, cet incipit, sans faire explicitement allusion aux événements historiques, plonge le lecteur *in medias res*, par un gros plan sur l'univers familial de Maria. À l'instar de cette famille bourgeoise qui, par une chaude après-midi de septembre, après le déjeuner, prend innocemment l'air sur son balcon, le lecteur est entièrement pris au dépourvu. La focalisation interne sur Maria fait que nous ne découvrons que progressivement ce qui se passe. La première phrase décrit l'accès d'hilarité de M. Luka, le voisin : un rire qui couvre en première instance le bruit du raid aérien. Ce rire initial est riche de sens : il dénote le décalage entre le particulier (la famille)

9 Jean-Yves Potel, *Les Disparitions d'Anna Langfus*, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2014.

10 Anna Langfus, « Un cri ne s'imprime pas », art. cit., p. 47.

et l'universel de l'Histoire avec un H majuscule qui fonce sur eux. Le titre de ce premier chapitre – « Cours préparatoire » – montre que la famille de Maria aura tout un apprentissage à faire quant à ce qui l'attend. Ce rire « avait le pouvoir de suggérer quelque meurtre horrible en train de se commettre¹¹ » : cette caractérisation est bien sûr prémonitoire, et, après coup, ce rire sonnera faux, s'avèrera déplacé.

Le bruit des avions passe donc inaperçu et la famille est surprise par l'impression visuelle : « Lorsque nous les avons aperçus ils étaient déjà au-dessus de nous, rayant le ciel uniformément bleu. Ils brillaient dans le ciel *comme de petits outils précieux et précis* » (9, je souligne). Notons d'abord le pronom impersonnel « ils » et l'absence du mot « avions » : dans un premier temps, Maria et sa famille n'ont aucune idée de ce qu'ils voient. L'image de l'outil met l'accent sur l'efficacité technique des avions mais aussi sur leur qualité esthétique : en effet, dans sa naïveté, la mère va tout d'abord les regarder avec « ravissement » ! La presque homophonie entre « précieux » et « précis » implique que ce sont des outils de la mort. Une deuxième image complète cette vision : « D'autres avions avaient surgi, comme suscités par l'azur, et maintenant s'appliquaient à *tisser les mailles d'un invisible filet*. » (9, je souligne) L'image du filet est également à double sens : elle exprime non seulement la constellation d'avions mais aussi la clôture, l'enfermement sous toutes ses formes (ghetto, prison, camps de concentration ...) qui sera le lot de Maria et des siens.

Le bombardement qui suit est uniquement décrit, lui aussi, à partir de ses effets sur le petit univers intime de Maria. Il n'y a aucune vue d'ensemble mais, avec précision, Langfus décrit les impressions sensibles qu'il suscite : le « frisson » qui passe dans les feuilles des arbres du jardin à causes du déplacement de l'air, puis le fracas du lustre de cristal qui s'abat sur la table, au moment même où la famille vient de fermer les fenêtres et de s'asseoir autour de la table comme pour un repas ordinaire, dans un réflexe de protection. La chute du lustre dérègle ainsi cruellement l'ordre de l'univers familial. Le lustre n'est certainement pas choisi au hasard par l'autrice ; c'est un puissant symbole de la bourgeoisie aisée à laquelle appartient Maria, de l'univers protégé où elle grandit. Interdite, cette dernière contemple « un fragment de girandole où la lumière libérait ses couleurs » (10) : dès la deuxième page du roman, ce ne sont plus que les débris de sa vie antérieure qu'elle tient entre ses mains. Même si ces débris ne provoquent qu'une balafre au front, ils marquent « la fin du monde » comme le répète la nounou : la fin du monde et la fin de leur monde.

11 *Le Sel et le soufre*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983 [1960], p. 11. Les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à cette édition.

Dans ce sens, l'image du lustre signale une rupture définitive et annonce tout ce qui va suivre.

Dans la scène du lustre, l'impression sensible est à la fois visuelle et auditive. Elle se concentre dans un objet particulier qui est lui-même un fragment, un détail de l'ameublement familial. La description procède par un gros plan sur le noyau familial et ensuite sur le lustre, comme partie renvoyant au tout. C'est donc indirectement, en s'arrêtant sur un fragment de la réalité, que le roman dit l'horreur, la violence du bombardement. Or ce mécanisme est très fréquent dans le roman. Ainsi, au chapitre III, Maria part avec Marian, le résistant qui la cache et la protège, à la recherche de Sam, son beau-frère, avec qui elle a perdu le contact. La description de la scène est très factuelle d'abord : les protagonistes prennent le tramway jusqu'au terminus puis continuent à pied, parvenant à un terrain vague où ils vont découvrir le cadavre de Sam assassiné. Mais là encore, le texte ne mentionne pas explicitement le cadavre ; il s'arrête net à l'impression visuelle de Maria :

C'est Marian qui le premier l'aperçoit. Il est à moitié dissimulé par les broussailles. Je reste là, stupide, à contempler ses jambes raides. On lui a enlevé ses chaussures. Une de ses chaussettes est trouée et laisse sortir le gros orteil. (132-133)

Comme dans la scène du lustre, la focalisation interne rigoureusement appliquée fait que le lecteur ne découvre que progressivement les choses, en même temps que le regard de la narratrice. Coup d'arrêt du récit, coup d'arrêt de la narratrice, qui reste littéralement interdite et s'arrachera difficilement à ce qu'elle voit. Son regard n'embrasse pas la totalité du corps de Sam mais seulement un fragment : les pieds, le gros orteil qui perce à travers la chaussette trouée. Aussi n'est-ce pas à proprement parler le cadavre mais cet orteil qui va toucher Maria : « Ce qui me bouleverse, c'est cet orteil qui sort par un trou de la chaussette. » Il n'est pas sûr que ce soit le côté macabre de cette vision qui l'émeuve ici. C'est plutôt ce détail banal (une chaussette trouée), ce fragment d'un corps dénudé et donc sans défense qui la touche. À lui seul, il condense toute la violence subie et suscite l'horreur et la compassion. La perception de Maria semble opérer ici un mouvement de synecdoque : la partie se substitue au tout et l'exprime.

Ce mouvement de synecdoque surgit à de nombreuses reprises et traduit le plus souvent l'horreur. Ainsi lorsque Maria marche à travers le ghetto avec Marc, leur joyeuse évocation des souvenirs de leurs études communes contraste-t-elle vivement avec la misère des habitants dont certains sont affalés sur le trottoir. Soudain,

une des mains décharnées tendues depuis le mur agrippe ma robe. Je m'arrête, mais avant que j'aie pu faire le moindre geste la matraque de Marc s'abat sur la main qui se rétracte, telle une de ces plantes animales des fonds marins que l'approche d'un ennemi, un contact, fait soudainement disparaître dans le creux d'un rocher. (36)

Tout contribue ici à déshumaniser cette figure en quête d'aide : la main comme séparée d'un corps lui-même dénué d'identité et de sexe, ainsi que la comparaison de cette main avec un être à mi-chemin entre l'animal et le végétal. Déshumanisation qui se trouve sanctionnée par le geste de rejet de Marc et par la réaction première de Maria : « Ceux-là surtout, il faut les éviter » (34). Selon Ellen Fine, cette prétendue insensibilité de l'héroïne, dénoncée par certains critiques, n'est que l'expression du mécanisme de défense qui, par un « engourdissement » psychique, lui permet de survivre¹². Cela est certainement vrai pour l'héroïne mais il ne faut pas confondre ce niveau de l'histoire avec celui du récit, où la prise de distance devient un véritable procédé littéraire.

Cette décomposition de la personne humaine se reflète dès lors dans les objets qui éclatent en mille morceaux, comme le lustre, ou qui se font bancals comme dans le cas de la petite danseuse en porcelaine que Maria fixe du regard lorsque, au cours de sa fuite, elle échoue dans une chambre inconnue de ce qui est probablement un ancien bordel. Or la figurine de porcelaine se tient sur une seule jambe ; l'autre est brisée, il n'en reste « qu'un petit soulier collé au socle » (212). Au réveil, dans le noir, Maria butera sur le guéridon où se trouve la figurine, qui « tombe et se brise avec un bruit sourd » (213). Elle se demande alors quel est le sens de son obsession pour cette figurine : enfantillage ? manière de se distraire, de se rassurer ? Mais la vraie réponse reste implicite : comment ne pas reconnaître dans la petite danseuse qui ne se tient plus que sur une jambe une image éloquente de Maria elle-même, de la précarité de sa situation ? Aussi le bris de la statuette semble-t-il un signe prémonitoire.

Ce mouvement de synecdoque si fréquent ne se joue pas seulement au niveau de la perception mais aussi au niveau esthétique qui est celui de l'écriture. Pour le comprendre, on peut se référer à la manière dont, au centre de son essai *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, Luc Fraisse a mis la notion de fragment expérimental. Dans *A la recherche du temps perdu*, il a montré l'omniprésence de la fragmentation : le personnage proustien ne perçoit la réalité que comme fragmentée, éclatée et cette fragmentation, loin d'être un manque, devient un principe esthétique : par sa vision et son geste créateur,

¹² Ellen S. Fine, art. cit., p. 99.

l'artiste transforme le fragment de réel en « fragment retailé », en un détail qui est déjà en lui-même une œuvre d'art¹³.

De la même manière, Langfus se sert doublement de la fragmentation : au niveau de l'histoire, l'orteil nu, la main tendue ou la statuette bancale expriment l'impression traumatique de Maria mais ces détails fonctionnent aussi au niveau esthétique car ce sont des images extrêmement fortes. Images qui n'expriment d'ailleurs pas toujours l'horreur mais parfois aussi l'espoir. Ainsi, précisément lorsque, enfermée dans les caves de la Gestapo, elle a atteint le « dernier degré » de la souffrance, Maria trouve dans sa poche « quelques bonbons multicolores » (242). Les ayant comptés, elle se dit que « si je prends un bonbon par jour, cela me fera dix jours » : cela lui permettra de tenir à cause de la provision de courage qu'ils incarnent. C'est le détail de la vie quotidienne, l'objet trivial qui souvent apporte une lueur d'espoir. Ces bonbons sont comparables au pot de chambre du début du roman, « gnome bienveillant, génie titulaire, dieu lare » (15) qui, comme le montre Judith Kauffmann, est « le symbole du monde perdu de l'enfance » mais, au-delà, renvoie aux besoins du corps et donc à la « survie biologique de l'espèce humaine¹⁴ ». Cette mention de l'espèce humaine rappelle le récit de Robert Antelme qui commence, lui aussi, par une scène à « la pissotière », lieu emblématique de liberté et donc de survie.

À d'autres moments, l'impression sensible est puissante, traumatisante, au point d'être vécue d'emblée comme un produit de l'imaginaire et parfois comme une photographie. C'est le cas dans la scène de la rafle, au chapitre II. Grâce à une cachette, les parents de Maria viennent d'échapper de justesse à une rafle lorsque le voisin entre et raconte qu'on a emmené sa femme et ses enfants. Bouleversée par ces événements, Maria sort dans la rue et tombe sur une place où les raflés attendent, entassés dans un camion, le départ pour l'*Umschlagplatz*. L'atmosphère y est d'emblée irréaliste : Maria a l'impression de se trouver « sur un terrain interdit », d'avoir « dépassé une frontière », d'être « sortie de notre monde » (62). En effet, ce camion en route pour la mort est l'inénarrable, c'est une violence trop intense pour un œil humain. Tout l'art de Langfus réside dans la peinture de cette vision inhumaine, qui glisse rapidement vers l'hallucination :

Il y en a tant, entassés les uns contre les autres, si étroitement qu'il ne paraissent former *qu'un seul corps* aux dizaines de têtes. Une fraction de seconde, je crois me trouver devant *une immense photographie*, quelque chose qui n'existe pas vraiment, une image. (62, je souligne)

13 Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Corti, 1988.

14 Judith Kauffmann, art. cit., p. 113.

En première instance, Maria ne voit qu'une seule masse soudée. Ce corps collectif avec des dizaines de têtes évoque une hydre en passe de tout engloutir. La comparaison déshumanise les victimes et montre que Maria se désolidarise de celles-ci, car elle se sent menacée par elles. L'impression d'une « immense photographie » prouve la déréalisation et la prise de distance. En effet, toute photographie est une reproduction, un reflet second de la réalité qui l'en éloigne. C'est précisément la définition que la narratrice (avec un certain didactisme) donne tout de suite après de cette photographie : « quelque chose qui n'existe pas vraiment, une image » (62-63). Mais cette mise à distance est-elle un réflexe de protection de la part du psychisme¹⁵ ? Ce n'est pas sûr. On pourrait également voir cette photographie mentale comme une image qui s'imprime dans son psychisme. C'est ce que le théoricien Ernst van Alphen a appelé un « visual imprint », une empreinte visuelle : phénomène psychique propre au traumatisme, où le sujet ne peut qu'enregistrer l'événement, en faire « une photographie immuable¹⁶ ». Il ne parvient pas, sur le moment, à le vivre réellement. De telles images traumatiques ont tendance à devenir obsessionnelles et hallucinatoires.

Cette lecture est convaincante à cause de ce qui arrive immédiatement après. Alors que le camion est déjà parti, tout à coup il « est là, tout près de moi », comme « le plus insolent des fantômes, qui revient ainsi en plein jour » (63). Cette contradiction flagrante au niveau du réel montre bien qu'on bascule dans l'imaginaire. L'image est on ne peut plus claire : dans l'imaginaire de Maria, le camion est devenu un revenant, un spectre, c'est-à-dire une image obsessionnelle. Comme dans certains cauchemars, il y a en même temps chez elle une claire conscience de l'hallucination : incrédule, elle tente de s'en débarrasser en regardant ailleurs, mais en vain. Dans quelque direction qu'elle se tourne, « des dizaines de camions identiques tournent en même temps ». Tout en subissant le vertige de l'hallucination, Maria a pourtant conscience que cette image est dans son esprit, non dans le réel, c'est pourquoi elle finit par arriver à « rompre le cercle » et à revenir à la réalité (64).

L'image de la photographie est ainsi la concrétisation de ces « arrêts » du récit chronologique qui sont causés par une impression sensible trop incisive. Comme dans la scène du lustre, cette impression est à la fois visuelle et auditive. Dans l'esprit de Maria, la photographie figée se mue assez rapidement en « cinéma » c'est-à-dire en mouvement accompagné de son, puisqu'une marche militaire est retransmise par des haut-parleurs. Or c'est cette musique, destinée

15 Ellen Fine, art. cit., p. 100.

16 Ernst van Alphen, « Caught by images : on the role of visual imprints in Holocaust testimonies », *Journal of Visual Culture*, 1, n° 2, august 2002, p. 206.

à couvrir les cris des prisonniers, qui fait que ce qui semblait d'abord un « corps unique » presque animal reprend vie, individualité, redevient humain :

Maintenant, je distingue nettement des femmes dont les bras s'allongent de moitié pour serrer contre elles les enfants, les vieux qui lèvent les mains vers le ciel et qui, après avoir si longtemps connu la peur animale et la lâcheté humaine, retrouvent leur dignité, les jeunes gens au visage amaigri et fiévreux, qui se taisent. (63)

La scène vire à l'absurde lorsque, après le départ du camion, la musique continue, avec cette fois une « petite polka gaillarde », en contraste flagrant avec les événements. Or c'est cette polka qui fait que le spectre du camion resurgit devant les yeux de Maria et que les « cris sans voix » des prisonniers persistent à résonner dans son crâne. « Cris sans voix » qui ne sont pas sans résonner avec le titre du roman homonyme d'Henri Raczymow, *Un cri sans voix*, où l'expression renvoie à la question du « silence des Juifs avant la chambre à gaz », de ce qu'on appelle parfois la « passivité des victimes ». Selon le narrateur du roman, « le seul cri des Juifs, c'est après qu'il retentit, une fois les portes closes. Mais ce fut un cri muet [...], un cri sans voix [...]»¹⁷.

La scène de la rafle, dans *Le Sel et le soufre*, montre en tout cas comment le récit factuel glisse sans solution de continuité de la perception à l'imaginaire et à l'hallucination. Ce glissement est une des caractéristiques de l'écriture de Langfus, bien présente aussi dans ses autres romans, notamment *Les Bagages de sable*. Nous analyserons à présent quelques autres occurrences de ce passage vers le rêve et l'hallucination, afin de mieux saisir l'enjeu de ce procédé, central dans la transposition fictionnelle qu'est l'écriture de Langfus.

2 Rêves, fantômes, hallucinations

Le Sel et le soufre est un récit truffé de rêves, de fantômes et d'hallucinations. Ceux-ci interviennent le plus souvent à des moments de crise et de tension extrême. Ils forment comme un exutoire lorsque le danger et la violence deviennent insoutenables. Ainsi, dans la prison de la Gestapo, au bout de longues heures de marche de long en large afin de ne pas succomber au froid, Maria s'accroupit un instant au sol et s'abandonne au rêve : « Et je m'évade. Je saute dans le premier tramway qui passe. Je cligne des yeux aux lumières : une agréable chaleur se dégage des corps voisins » (230). Sécurisant à première

¹⁷ Henri Raczymow, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985, p. 156-57.

vue, ce rêve symbolise pourtant tout le désespoir de Maria : le billet pour le terminus renvoie à son désir de mourir et de rejoindre ainsi son mari et sa famille, également rencontrés dans le tramway. Le même désir de mort se manifeste dans un rêve qui semble pourtant plus apaisant encore. Recueillie par Vic, le soldat allemand au grand cœur, Maria s'endort après un bon repas, engourdie par la chaleur du poêle et, sans solution de continuité, se retrouve enfant dans la maison familiale :

« Je crois que l'enfant est malade », dit maman. – « Laisse donc, fait mon père. Elle n'a rien. » Et maman insiste : « Elle est fiévreuse. Elle va être très malade, mais personne ne veut me croire. » Vic, dans son uniforme crasseux, se penche vers elle : « Inutile de vous tourmenter, Madame. Votre fille est condamnée à mort. » – « Vous en êtes sûr ? » dit maman inquiète. – « Tout à fait », et Vic s'incline profondément. – « Tu vois, dit mon père. Tu fais toujours des histoires pour rien. » (177)

Ce rêve exprime d'une part la nostalgie de l'univers sécurisant de l'enfance, où « maman » s'inquiète de votre sort et consulte un médecin – ici la figure de Vic. De l'autre, par un caractère contradictoire bien propre au rêve, le suprême bien envisagé n'est pas ici la guérison mais la mort – une vérité que la mère ne saisit pas mais dont le père, plus lucide, est conscient. Les parents sont « rassurés » par Vic : leur fille va mourir, comme eux qui appartiennent déjà au règne des ombres, où elle les rejoindra.

Si ces rêves, dans leur transparence symbolique et leur caractère prémonitoire, peuvent sembler un peu convenus, il en est autrement des fantasmes et des hallucinations. Ainsi, après leur évasion du ghetto, Maria, sa mère et Jacques passent la nuit chez le policier passeur et se trouvent confrontés à la haine antisémite de la femme de celui-ci. Ne voyant aucune réaction de la part de Jacques et de sa mère, qui baissent la tête, Maria se décide à intervenir :

Je me lève. Ma main est serrée contre un couteau dont la lame très longue jette un éclair glacé. La bouche ouverte, les yeux fous, la femme me regarde avancer vers elle. Sa robe de chambre est ouverte sur un ventre rond et blafard. Elle recule jusqu'au mur, s'y colle, s'y incruste, mais son ventre ressort, s'offre à moi, s'offre au couteau qui s'y enfonce lentement, profondément, sans effort. [...] Une enveloppe vide s'affaisse sur le parquet. (84)

C'est seulement à la fin de cette scène que le lecteur se rend compte que ce meurtre est de l'ordre du fantasme et de l'imaginaire. De la sorte, l'autrice fait

entrer le lecteur au cœur des hallucinations de la protagoniste. Comme dans l'épisode de Sam assassiné, c'est sur un détail macabre – le ventre blafard de la femme – que se fixe le regard obsessionnel de Maria. La scène illustre bien en outre la force du caractère de la protagoniste qui, lorsqu'elle errera à travers la Pologne à peine libérée par les Russes, n'hésitera pas à menacer l'habitant d'un revolver afin d'obtenir un lit et de la nourriture (351).

Mais l'hallucination n'est pas toujours un fantasme de vengeance. Elle est parfois aussi une sorte de passage à vide permettant à Maria de survivre au pire. Ainsi, au chapitre v, ironiquement intitulé « Les lois de l'hospitalité », lorsqu'elle est réfugiée incognito dans un quartier général nazi, et donc dans l'œil du cyclone, on l'oblige à assister à une soirée dansante chez le commandant ss. Maria est contrainte de danser le tango et la valse avec des officiers, au son de « Lili Marlen » : scène qui rappelle *La Ronde de nuit* de Patrick Modiano, où le héros, agent double pris entre la Gestapo française et un réseau de la Résistance, évolue dans une même atmosphère délétère. Un soir, au son d'une chanson de Sarah Leander, il est entraîné par les gestapistes dans une ronde vertigineuse qui le laisse à bout de souffle¹⁸. Maria, elle, est prise de vertige et s'enfuit :

Soudain, le sol s'effondre. La nuit s'ouvre toute grande comme pour m'absorber dans ses ultimes profondeurs ... De hautes flammes s'élançant, *m'encerclent*. La musique gronde, s'enfle, s'abat sur moi par ondes *concentriques*, comme produite par des instruments démesurés [...]. Les flammes *tournoyantes* la comprennent et lui obéissent. « Le ghetto brûle », dit quelqu'un derrière moi. Je me retourne et l'Obersturmführer Holler, souriant, s'incline : « Vous m'aviez promis cette valse. » (224-225, je souligne)

Cette vision hallucinatoire contient tous les éléments de l'enfer dantesque : le tournoiement des flammes, les cercles concentriques qui descendent au plus profond de la terre ... À cette image classique, Langfus ajoute la musique qui, comme chez Modiano, envahit Maria et renforce son sentiment d'oppression et d'emprisonnement. Comme dans la scène précédente, ce n'est qu'à la fin que le lecteur comprend que Maria est tombée de la fenêtre et que c'est sa chute qui a provoqué cette vision hallucinatoire. Avec Maria, le lecteur a une fois de plus glissé imperceptiblement dans l'imaginaire.

18 Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996 [1969], p. 48 et suivantes.

La prise de distance prônée par Langfus interdit donc les descriptions directes des horreurs nazies : tout passe par le prisme du regard de la narratrice, qui s'attache au détail plutôt qu'à l'ensemble. Mais paradoxalement, loin d'amortir le choc, ce procédé le renforce car il rompt les résistances du lecteur et peut-être aussi de l'autrice. Cette attention au détail est la plus efficace aux moments de crise, qui laissent toute la place aux impressions sensibles, aux rêves et aux hallucinations. Or dans toutes les scènes commentées, on constate une primauté de la vue par rapport aux autres sens. Dans la scène d'ouverture, le bruit du bombardement n'est pas mentionné (ce qui rend la scène d'autant plus irréaliste) et le fracas du lustre qui tombe est moins présent que son éclatement en mille morceaux. Dans celle de la découverte du cadavre de Sam, c'est également le détail visuel – l'orteil dénudé – qui prime, de même que dans l'épisode de la rafle où le psychisme traumatisé, hors d'état de réagir émotionnellement à la scène, « photographie » mentalement celle-ci. C'est à plus forte raison le cas des rêves, des fantasmes et des hallucinations qui parsèment le récit : ce sont là des images mentales par excellence, même si certaines sont aussi sonores. On peut alors se demander pour terminer pourquoi les « pantoufles » de Langfus sont si massivement visuelles. Une première raison me semble que, pour reprendre le terme de Van Alphen, le traumatisme est une « empreinte visuelle ». Une autre raison, d'ordre esthétique, est que ces empreintes visuelles se prêtent particulièrement à être exprimées par des images littéraires, comme on a essayé de le montrer. De la sorte, les « pantoufles » de Langfus, loin d'être des œillères, permettent de mieux voir et de mieux dire le réel « dans sa vérité ».

Bibliographie

- Alphen, Ernst van, "Caught by images : on the role of visual imprints in Holocaust testimonies", *Journal of Visual Culture*, 1, 2, août 2002, p. 139-164.
- Braganca, Manuel, « Le survivant de la Shoah face au texte de fiction : un écran protecteur ou un écran projecteur ? L'exemple d'Anna Langfus », *French Cultural Studies*, 23 (1), 2012, p. 79-90.
- Fine, Ellen S., « Le témoin comme romancier : Anna Langfus et le problème de la distance », *Pardès*, 1993, 17, p. 93-109.
- Kauffmann, Judith, « Pour (re)lire Anna Langfus. Survivre/Résister. Et après ... », *Revue d'histoire de la Shoah*, 2002, 176, p. 100-116.