

Camille PARREAU

Le silence

dans

Le silence de la mer de Vercors

et *Le joueur d'échecs* de Stefan Zweig

Mémoire de Master 1 Recherche Lettres
sous la direction de Mme Anne-Rachel HERMETET

Jury de soutenance : Mme Carole AUROY

Université d'Angers
Année universitaire 2013-2013

*À M. B. Maingot,
combattant silencieux
parmi une armée d'ombres.*

Camille PARREAU

Le silence

dans

Le silence de la mer de Vercors

et *Le joueur d'échecs* de Stefan Zweig

Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe.

Sartre.

Remerciements :

- À Madame Anne-Rachel HERMETET, ma directrice de mémoire, pour sa disponibilité, sa gentillesse et ses précieux conseils ;
- À Monsieur Christophe DUMAS, pour l'aide très utile que ses cours sur Stefan Zweig, ainsi que les documents qu'il nous a fournis, m'ont apportée ;
- À Madame Anne-Simone DUFIEF, pour ses conseils méthodologiques indispensables ;
- À Thibaut LEGRAND, pour son soutien indéfectible ;
- À mes grands-parents, pour leur mémoire infaillible, et pour les précieux témoignages de leur jeune vie sous l'occupation allemande qu'ils nous fournissent, à travers paroles et écrits ;
- À mes parents, pour leur soutien et leurs conseils, tout aussi essentiels dans mon travail de recherche ;
- À Monsieur Bernard Maingot, ancien résistant déporté, pour ses émouvants témoignages, pour les inoubliables et riches échanges que nous avons pu avoir ensemble, au cours de ces dernières années. À son épouse, pour sa gentillesse ; à tous deux, pour leur profonde bienveillance.

Sommaire :

Introduction.....6

Partie 1 : Vercors : écrivain du silence.....12

- *L'écrivain dans la guerre, ou le rôle des intellectuels dans la tourmente*.....13
- *Les Éditions de Minuit*.....16
- *L'écriture du silence*.....19

Partie 2 : Silence et enfermement : frontières de la folie.....28

- *Un idéaliste dans la guerre*.....29
- *Les échecs : jeu du silence*.....33
- *Silence et enfermement*.....35
- *Silence et aliénation*.....42

Partie 3 : Deux œuvres à la fois similaires et antagoniques, inspirées par une réalité violente à dénoncer.....50

- *Le silence : arme de l'opresseur et de l'opprimé*.....51
- *Réalité et fiction : une frontière poreuse*.....58

Conclusion.....66

Bibliographie.....70

Filmographie.....71

Annexes.....72

- Annexe 1 : Manifeste des Éditions de Minuit.....72
- Annexe 2 : Le temps de l'écriture.....73
- Annexe 3 : Lettre d'adieu de Stefan Zweig.....74
- Annexe 4 : Vercors et la clandestinité.....75

Introduction

La Seconde Guerre Mondiale a laissé dans les esprits et dans les sociétés un sentiment que nul autre conflit n'avait fait naître auparavant. Les pays, les peuples en sortent meurtris, hébétés, incrédules devant une violence qu'ils n'ont pas comprise, qu'ils n'ont parfois pas su ou pas voulu voir, et dont les proportions ont été inédites.

La Grande Guerre s'achevant avec, en 1919, un traité de Versailles injuste et humiliant désignant l'Allemagne comme seule responsable du conflit, enclenche de manière déterminante la marche vers une nouvelle guerre. Sur fond de grave crise économique, et de nationalismes exacerbés, les partis extrémistes et leurs instigateurs ne peuvent évidemment que s'épanouir, et trouver écho à leur discours. Alors que Mussolini est déjà depuis plus de dix ans à la tête de l'Italie fasciste, Hitler parvient donc tranquillement au pouvoir le 30 janvier 1933, nommé chancelier par Hindenburg – alors président du Reich – , après que son parti, le NSDAP, ou parti nazi, ait obtenu la majorité des voix au cours d'élections parfaitement légales. Concernant cette décision d'Hindenburg, on peut lire sur le portail du United States Holocaust Memorial Museum l'explication suivante :

Hitler parvint à cette fonction, non pas par suite d'une victoire électorale lui conférant un mandat populaire, mais plutôt en vertu d'une transaction constitutionnellement contestable, menée par un petit groupe d'hommes politiques allemands conservateurs qui avaient renoncé au jeu parlementaire, qui espéraient utiliser la popularité d'Hitler auprès des masses pour favoriser un retour à un régime conservateur autoritaire, voire à la monarchie.¹

Le peuple est dupé ; on ne cherche pas à servir ses intérêts, encore moins à faire son bien. On lui a promis du travail, du pain, en somme la sortie de cette crise économique qui ébranle toute l'Europe, mais les nazis n'en font rien ; non seulement Hitler et son gouvernement n'apportent aucune solution pour tenter d'améliorer le quotidien des Allemands, mais ils précipitent aussi leur pays dans une guerre sans commune mesure. Les politiques conservateurs, qui ont offert à Hitler le pouvoir sur un plateau, sont eux aussi bafoués : leurs propres intérêts ne seront jamais défendus. De plus, il est probable que ce soit Hitler, par le biais de l'organisation des SA², qui ait commandité l'incendie du Reichstag, dans la nuit du 27 au 28 février, même si le

1 Site du United States Holocaust Memorial Museum, *L'arrivée au pouvoir des nazis*, www.ushmm.org

2 *Sturmabteilungen* en allemand : « section d'assaut » : organisation paramilitaire du parti nazi. Lors de la fameuse Nuit des longs couteaux, du 29 au 30 juin 1934, Hitler donne l'ordre d'assassiner les principaux dirigeants des SA, devenus gênants. A partir de là, la SA ne joue plus qu'un rôle moindre dans le parti nazi et plus tard dans le conflit, car rapidement remplacée par la SS (« Schutzstaffel » : escadron de protection), jugée plus disciplinée.

sujet fait encore aujourd'hui controverse parmi les historiens : manœuvre d'intimidation de la part des nazis à l'encontre d'Hindenburg et des autres politiques allemands ? Ou bien, comme le parti nazi l'a toujours affirmé : le « début de la révolte communiste »¹ ? Toujours est-il que l'événement fut vivement récupéré par le parti nazi, qui s'en servit pour discréditer le parti communiste auprès de la population. Trompée par un gouvernement pour lequel elle a pourtant voté, l'Allemagne est donc le premier peuple touché par un véritable cataclysme qui balaiera l'Europe entière, puis l'Asie, l'Afrique, le reste du monde.

Car Hitler n'entend pas s'arrêter aux frontières de l'Allemagne, pour laquelle il prévoit d'ailleurs une extension du territoire : le pangermanisme, la conquête de « l'espace vital » (« *Lebensraum* »), la « Grande Allemagne ». Ainsi, dès 1938, les Sudètes sont annexés, puis c'est au tour de l'Autriche, et dès mars 1939, des provinces tchèques de Bohême et de Moravie, ou encore, en France, de l'Alsace-Moselle, d'être rattachées au Reich allemand. Pourtant, en 1938, les gouvernements anglais et français avaient vainement (et lâchement) tenté d'enrayer cette marche vers une deuxième guerre, en cédant à Hitler ce territoire des Sudètes lors de la tristement célèbre conférence de Munich, pensant qu'il s'en satisferait. De plus, la Grande Guerre a laissé dans les esprits un tel traumatisme que l'on tente à tout prix d'éviter un nouveau conflit, même s'il faut pour cela sacrifier tout un peuple. Vercors évoque à plusieurs reprises dans sa *Bataille du silence* cet état d'esprit, d'ailleurs partagé par nombre d'écrivains à l'époque : ce pacifisme résolu, que rien ne parvient à ébranler ; ce « tout sauf la guerre », c'est à dire « ceux enfin qui, comme Henri Lecoin ou Jean Giono, restèrent jusqu'au bout fidèles à leur pacifisme, préférant même se soumettre et vivre dans l'esclavage plutôt que d'accepter d'entrer en guerre »². Bien entendu, c'est se bercer d'illusions là encore que de penser qu'un tel engagement sera tenu, et permettra d'éviter le conflit : Hitler rompt le pacte en envahissant la Pologne le 1er septembre 1939. En réaction, l'Angleterre et la France lui déclarent la guerre.

Pourtant, le 17 juin 1940, la France opère un revirement inattendu de position, en demandant, à travers le maréchal Pétain, l'armistice à l'Allemagne, dans un discours resté célèbre (« C'est le cœur serré que je vous dis aujourd'hui qu'il faut cesser le combat »³), ce qui signe la voie de la collaboration. Dès 1940, la France joue en effet un rôle important, sinon essentiel, dans la politique instaurée par l'Allemagne nazie. Le gouvernement s'installe à Vichy, et les pleins pouvoirs sont octroyés à Pétain en juillet de la même année. Vainqueur de Verdun, héros

1 Ces paroles sont attribuées à Hermann Göring (1893-1946), ministre d'Hitler, et membre actif de la politique nazie, en particulier en ce qui concerne les persécutions antisémites et l'aryanisation.

2 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 27

3 Discours radiodiffusé de Pétain, le 17 juin 1940

adulé de la Grande Guerre, ce dernier bénéficiait de la confiance immense d'un peuple reconnaissant. La décision de l'armistice laissait certes les Français perplexes, mais pourtant, beaucoup estimaient qu'il faut continuer à avoir foi en le vieux maréchal. Rares sont ceux qui pressentent la prochaine trahison ; rares sont ceux aussi qui, le 18 juin, entendent l'appel lancé depuis Londres par le Général de Gaulle, les invitant à continuer le combat.

Pourtant, dans ce contexte de collaboration, de délation, d'injustice, quelques voix s'élèveront dans le silence, afin de dénoncer cette trahison, cette contribution volontaire à un régime prônant de si infâmes valeurs. Des voix dans l'ombre, quelques mots griffonnés sur un morceau de papier, ou sur un coin de mur, des paroles sous cape, une entrevue dans la nuit, et un ou deux tracts échangés...

Car la période durant laquelle Vercors et Stefan Zweig rédigent leurs œuvres respectives dont il est question ici, est avant tout un temps du silence. On occulte, on oublie, on détourne le regard sur ce que l'on ne veut pas voir, et surtout, on se tait. Dans un pays comme dans l'autre, les opposants au régime sont déchus, arrêtés, condamnés, internés, par la suite déportés ou fusillés ; On comprend vite que pour survivre, le silence est de mise. Le silence, l'attente ; se faire oublier, ne pas trop attirer l'attention sur soi. On est arrêté pour peu à l'époque, parfois même pour rien : une erreur, une lettre de dénonciation envoyée par des voisins suspicieux, ou simplement jaloux ; pour un mot prononcé trop haut, ou pour avoir été au mauvais endroit au mauvais moment...

Ceux qui refusent de se taire et de plier l'échine comprennent donc très vite que, s'il est nécessaire de se révolter, il faudra le faire de manière anonyme, secrète, et parfois même entrer dans la clandestinité totale.

Vercors est de ceux-là ; de « Ceux de la Résistance », du nom d'un des réseaux auxquels il livra secrètement pour diffusion des exemplaires édités par les Éditions de Minuit. Pourtant, Vercors, de son vrai nom Jean Bruller¹, illustrateur et dessinateur humoristique, n'a pas toujours pensé qu'il avait un grand rôle à jouer dans le monde politique de son pays, s'en tenant relativement éloigné. Il pense en effet à l'époque, comme nombre d'intellectuels, que les artistes ne doivent pas intervenir publiquement en politique, l'art étant bien au-dessus des différends des sociétés humaines. Pourtant, à la vue des événements qui se déroulent au cours de la fin des années 1930, Vercors revoit son jugement, son rapport à la société, sa vision de l'art et du rôle que les intellectuels ont à jouer dans la tourmente.

¹ L'état civil indique l'orthographe « Brüller » sur l'acte de naissance ; mais dans l'usage ainsi que sur les ouvrages publiés par l'auteur, on note « Bruller »

C'est pourquoi il fonde en 1942, avec le concours de Pierre de Lescure, les Éditions de Minuit, et y publie comme toute première œuvre *Le Silence de la mer*, sans aucun doute son écrit resté le plus célèbre. Il y dévoile une vision inattendue de la guerre et de l'occupation, à travers une écriture sobre et lucide, dépouillée, rendant compte ainsi d'une atmosphère pesante, oppressante, et silencieuse. Car très peu de paroles sont prononcées dans cet œuvre, hormis les longs monologues de l'officier allemand, qui restent irrémédiablement sans réponse. Les soldats et surtout les officiers de l'armée d'occupation sont en effet logés dans des maisons réquisitionnées, mais encore habitées ; Allemands et Français doivent donc cohabiter sous un même toit, ce qui met bien évidemment le sentiment patriotique de ces derniers à l'épreuve. C'est ce que Vercors met en scène dans *Le Silence de la mer* : Werner von Ebennac, jeune officier allemand est logé chez un vieil homme et sa nièce, qu'il prend l'habitude de visiter chaque soir dans le fumoir, et à qui il impose de longs monologues, sur l'Allemagne, son pays, et sur la France, qu'il admire, persuadé que pour les deux peuples, « Il sortira de très grandes choses »¹ de ce conflit. Il parle de l'art, des compositeurs allemands, et des écrivains français, optimiste, convaincu que ces deux pays à l'âme artistique sont faits pour s'entendre, propres à bâtir ensemble une grande Europe.

À ces paroles sincères et enthousiastes, le vieil oncle et sa nièce n'opposent aucune parole : pas un son, pas un mot ne filtrent de leur bouche. Le silence est donc l'élément clé de l'œuvre de Vercors, qui souhaite par là montrer et mettre en valeur une forme de résistance inédite, résolue, d'une certaine manière pacifique, à l'opresseur. Car le silence est une arme ; une arme puissante, capable de déstabiliser davantage que des mots, ou que des actes.

C'est ce que l'on découvre également dans *Le Jouer d'échecs*, en allemand *Schachnovelle*, de Stefan Zweig, dernière œuvre de l'auteur avant son suicide, publiée à titre posthume en 1943 à Stockholm, et qui raconte comment un prisonnier des nazis, maintenu dans le silence le plus complet par ses geôliers, parvient mentalement à s'échapper de ce quotidien insupportable en réalisant de tête des parties d'échecs contre lui-même. Le récit du prisonnier, rapporté par ce dernier lui-même, est mis en abyme, et confère donc une certaine force à la description qui est faite de l'incarcération, et qui prend alors des allures de témoignage glaçant.

Né en Autriche, Zweig est tout comme Vercors un ardent pacifiste, et un humaniste convaincu. Ne souhaitant que l'union des peuples, et en particulier celle de l'Europe, les deux guerres mondiales sont pour lui un véritable déchirement. Juif, victime, par le biais de ses

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 28

ouvrages, des autodafés de 1933 en Allemagne, il pressent très rapidement l'orage qui s'annonce, et quitte l'Autriche pour l'Angleterre, puis pour l'Amérique du Sud. Les échecs auront été l'une des dernières distractions auxquelles il se sera prêté avant de mourir, alors qu'il est en exil au Brésil, à Pétrópolis. Outre le fait que Zweig ait eu un goût certain pour ce jeu d'intelligence, demandant une importante concentration, et une mobilisation non moins conséquente de l'esprit, il se trouve que les échecs s'accordent parfaitement avec l'univers de silence extrêmement pesant posé dans la nouvelle, ce qui bien évidemment, est loin d'être anodin. Le choix du thème renforce donc cette idée de tension, et de néant, cette torture infligée par le silence absolu.

On ne trouve donc pas la nécessité du silence uniquement du côté des résistants, contraints de dissimuler pour ne pas se trahir, ni chez la majorité de la population, attentiste, qui a bien compris que pour ne pas avoir d'ennuis, il est préférable de faire profil bas et de ne pas être remarqué. Le silence est également de mise dans le camp des autorités, il peut être une arme redoutable, et leur est entre autres nécessaire, si elles veulent continuer à berner les peuples, et à produire une propagande efficace. Vercors rapporte dans sa *Bataille du silence* cette conversation entre deux soldats allemands, surprise par un de ses amis, et au cours de laquelle l'un d'eux s'esclaffe :

« Laissez donc les Français s'endormir sur leurs illusions. Pour les anéantir, il faut d'abord limer leurs griffes. Vous ne comprenez pas que nous les roulons ? » Et il avait conclu, en français, avec un lourd accent : « Ch'emprasse mon rival mais c'est pour l'étouffer ! » Les deux hommes avaient bien ri.¹

Les soupçons des Français, comme ceux auparavant des Allemands, sont endormis, les peuples sont dupés. Les informations réelles sont donc cachées, camouflées, déguisées. On ne sait pas, par exemple, ce qui se passe véritablement dans ces fameux « camps de travail » dans lesquels on envoie les Juifs (qui ainsi, pense-t-on, devraient être heureux de vivre en communauté, et de travailler pour sa prospérité) et les opposants au régime (qui, malgré tout, semblent bien avoir cherché quelques ennuis). Le mécanisme est bien rôdé ; on comprend donc aussi assez rapidement que les exécutions de résistants en pleine place publique choquent la population, et cette pratique est alors abandonnée, afin que l'occupant puisse conserver son profil aimable, et que le peuple ne se dresse pas contre lui : on lit en effet sur le site du Ministère de la Défense que « Toutefois, ces poursuites n'ont pas le résultat escompté : les condamnés à mort deviennent des martyrs, tandis que procès, peines de prison et peines capitales contribuent à

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 182

renforcer les cohésions nationales et la volonté de résistance. »¹ Les « terroristes » sont donc désormais emmenés à l'écart des villes et des villages, et fusillés sans que personne ne puisse être témoin de la scène, ou bien déportés.

Car bien sûr, il y a aussi les milliers de prisonniers mis au secret, individus ayant accompli des actes « terroristes », et donc considérés comme un danger pour le Reich ; arrêtés un jour, un matin, sans que personne n'ait plus de nouvelles d'eux par la suite. Enfermés dans les geôles de la Gestapo, interrogés, torturés, et déportés. Ce sont les déportés NN, « *Nacht und Nebel* », « Nuit et brouillard » ; l'image est claire : des hommes et des femmes qui devront disparaître dans le secret et le silence le plus absolu, sans que personne ne puisse rien en savoir. En 1941, le maréchal Wilhelm Keitel, l'un des principaux instigateurs du programme « *Nacht und Nebel* », publie une lettre dans laquelle il stipule que « A. Les prisonniers disparaîtront sans laisser de trace. B. Aucune information ne sera donnée sur leur lieu de détention ou sur leur sort. »

Le joueur d'échecs de Stefan Zweig n'est certes pas déporté, mais bien mis au secret, et victime d'un genre de torture pervers, capable d'annihiler et de détruire un homme, aussi sûrement que des coups. Le mode est simple : refuser à M. B..., le prisonnier, toute communication en dehors des interrogatoires auxquels il est soumis. Le silence n'est pas maintenu au simple domaine des mots : le prisonnier ne dispose d'aucun type de divertissement, ne dispose dans sa cellule que d'une chaise, d'un lit et d'une cuvette. La fenêtre grillagée ne s'ouvre que sur un mur, ainsi, M. B... ne peut pas même espérer trouver un peu de répit dans la contemplation d'un quelconque paysage. Il ne voit jamais personne, hormis le gardien, et ses tortionnaires, lors des interrogatoires.

Ainsi, Stefan Zweig et Vercors nous offrent chacun, dans leurs œuvres respectives un aspect méconnu de la guerre, peu exploité, mais surtout une vision totalement différente, et même opposée, du silence. Dans la nouvelle de Vercors, le silence sert en effet l'opprimé, la résistance à l'ennemi ; à l'inverse, il est l'arme redoutable de l'opresseur, du tortionnaire, dans *Le Joueur d'échecs*. Comment les auteurs parviennent-ils à mettre en scène une telle atmosphère, aussi lourde et pesante ? Comment les mots peuvent-ils exprimer ce qui ne se dit pas, comment peuvent-ils rendre compte d'une notion aussi complexe que le silence ? Comment peut-on écrire le silence ? Notre propos sera d'expliquer et d'analyser une telle entreprise, et de comparer les deux œuvres, qui usent d'un même concept, mais qu'elles traitent d'un point de vue opposé.

1 Disponible sur le site www.defense.gouv.fr, Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives

Partie 1

Vercors : écrivain du silence

L'écrivain dans la guerre, ou le rôle des intellectuels dans la tourmente

Né à Paris en 1902 d'un père d'origine hongroise, éditeur, et d'une mère française, institutrice, Jean Bruller, plus connu sous le pseudonyme de Vercors, est tout d'abord dessinateur et illustrateur humoristique. Il publie sous le nom de Joë Mab ses dessins dans des revues, en particulier dans le périodique *Sans Gène*, et ce dès 1921. Il écrit également quelques chroniques, et sort en 1926 son premier album de dessins, intitulé *21 Recettes pratiques de mort violente*. Il acquiert donc une première notoriété dans le domaine artistique.

Jean Bruller est un pacifiste convaincu, et comme beaucoup d'autres écrivains de son époque, souhaite que jamais une tragédie telle que la Grande Guerre ne se répète. Ainsi, malgré l'inquiétante montée du nazisme en Allemagne, et les attaques répétées d'Hitler, il ne peut se résoudre à l'idée d'une « guerre préventive », selon ses propres mots, employés dans *La Bataille du silence*¹, qui saurait éviter une guerre plus grave et plus destructrice encore. La situation présente donc, pour les pacifistes, un cas de conscience quasiment insoluble : les actions brutales et vindicatives des nazis laissent présager une guerre... qu'il faudrait donc en toute logique éviter en ripostant par la force ; Bruller évoque en particulier le retour des troupes en Rhénanie, qui avait été désarmée par le traité de Versailles, qu'une intervention armée de la France aurait certainement pu annuler.

Bruller explique cependant que c'est lors de la conférence de Munich, le 29 septembre 1938, que réellement, le retournement se fait dans son esprit : révolté par des accords qui lui apparaissent comme une véritable trahison pour les Tchèques et qui, de surcroît, lui semblent inutiles (ce qui ce révèlera parfaitement exact par la suite)², il comprend et conçoit que la guerre est la seule réponse qui puisse être efficace face à la machine destructrice nazie. Il explique cette triste acceptation dans ses mémoires :

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 26

2 Winston Churchill, écœuré par de telles manœuvres dira de cet accord (déclaration faite le 7 novembre 1938 dans le journal le *Times*) : « Ils devaient choisir entre le déshonneur et la guerre. Ils ont choisi le déshonneur et ils auront la guerre. » (« *They had to choose between war and dishonor. They choose dishonor, they will have war.* »).

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

Cet événement signe donc l'engagement personnel de Bruller. Cependant, tout comme d'autres écrivains et artistes, il se pose toujours la question de la responsabilité, du rôle qu'ont à jouer les intellectuels dans la tourmente : s'effacer, laisser les hommes s'affronter dans cette hideuse temporalité que les artistes, eux, doivent fuir, afin de tendre vers le plus pur, le parfait, le spirituel ? Ou bien user de leur influence, de leur notoriété afin de dénoncer, de faire réfléchir, et d'orienter les individus vers la résistance à la dictature, et vers le juste ? À cette période, et pour encore quelques temps, Bruller estime lui que les artistes ne doivent pas se charger d'une quelconque mission morale auprès de leurs concitoyens et congénères. L'art résiderait au contraire dans l'abstrait, hors du monde réel. Il serait trop pur et trop conceptuel pour pouvoir traiter de la société des hommes, de ses décadences et de ses dérives, de ses injustices et de ses aberrations, et pour pouvoir s'en soucier. Actif et attentif de manière personnelle dans les débats politiques et sociétaux, il refuse donc d'y mêler sa notoriété. Bruller se définit d'ailleurs ainsi :

J'étais alors, sous mon vrai nom de Jean Bruller, un dessinateur campagnard, ambitieux sans doute dans son art, mais fort peu dans sa vie, craignant le monde et son théâtre, et qui, s'il remplissait ses devoirs d'électeur dans une perspective de progrès social, et même assistait aux meetings, aux manifestations, n'eût jamais cru possible ni souhaitable d'y intervenir de façon active. Non point qu'il méprisât les affaires publiques, bien au contraire ; mais il ne lui semblait pas qu'on eût le droit de s'en mêler si l'on n'y consacrait pas son temps et sa pensée. Ou bien alors il fallait être un de ces hommes exceptionnels, un Hugo, un Rubens, capables de mener de front l'art et la politique.²

Mais lorsqu'en 1938 sont conclus les scandaleux accords de Munich, que par la suite en France la presse est muselée, que les écrivains juifs, communistes, ou encore pacifistes ne sont plus autorisés à être édités, que même les monuments de la culture européenne, tels que Voltaire, Freud, London, Hugo, ou encore Otto Dix et Marcel Proust sont chassés du monde artistique et littéraire, Jean Bruller convient de la nécessité pour un artiste de s'engager dans un tel bouleversement du monde politique ; de s'engager pour la tolérance, la liberté des peuples, et des individus, contre l'injustice et les discriminations. Il refuse ainsi, tout comme nombre d'auteurs, le silence auquel on tente de les réduire.

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 27

2 *Ibid*, p. 15

Cependant, dans des temps où tout est surveillé, contrôlé, le monde de la littérature et de l'édition ne fait évidemment pas exception. Les éditeurs sont donc contraints d'adhérer au régime, et de ne faire imprimer que les ouvrages de propagande, de collaboration, en tous cas rien qui ne puisse éveiller dans les esprits un quelconque sentiment de rébellion, de révolte ou d'injustice. Une première tentative de collaborer, avec Pierre de Lescure, écrivain, journaliste, et éditeur français, à la revue *La Pensée Libre* est engendrée. Cependant, les deux hommes y voient une trop grande implication du Parti Communiste Français, ce qui conduirait selon eux à borner l'action résistante aux seules frontières de ce parti, à la seule pensée marxiste, excluant ainsi les gaullistes, les chrétiens, les patriotes, et autres types de mouvances et d'idéologies, toutes différentes, mais pourtant fermement opposées au nazisme, et donc unies dans un même combat. Du reste, l'entreprise est assez rapidement découverte par la Gestapo, qui en détruit les manuscrits, réduisant à néant le projet.

Mais Pierre de Lescure et Jean Bruller ont toujours à cœur la volonté farouche de ne point se taire, d'écrire la justice et la liberté, de dénoncer la guerre et les infamies que colportent les nazis, avec le concours et le soutien fidèles du régime de Vichy. Malgré les échecs et les tentatives manquées, leur refus du silence est resté intact ; et c'est de ce refus de la censure, de l'interdit, de cet amour du juste et de la tolérance que naissent en 1942 et dans la clandestinité Les Éditions de Minuit.

Les Éditions de Minuit

C'est Pierre de Lescure qui, en 1941, avait fait appel à Bruller pour que celui-ci participe avec lui à la rédaction d'articles destinés à être publiés dans la revue *La Pensée Libre*. C'est ainsi que Bruller écrit *Le Silence de la mer*. Cependant, les manuscrits d'autres articles de la revue sont découverts lors d'une perquisition de la Gestapo, et la nouvelle se retrouve donc sans possibilité d'édition. C'est l'une des raisons, outre leur volonté d'informer et de dire leur opposition au régime, pour lesquelles Lescure et Bruller décident de travailler à l'établissement d'éditions clandestines : les Éditions de Minuit naissent donc en 1942, de la collaboration entre les deux hommes. Bruller rapporte dans *La Bataille du silence* la difficulté qu'ils ont à trouver un nom aux éditions, un nom symbolique, qui sache à lui seul éclairer les lecteurs sur la vaste tâche d'une telle entreprise, et raconte comment l'idée, et le choix définitif lui viennent :

Autre problème : les éditions [...] n'ont pas de nom. Nous en essayons quelques-uns : Éditions Souterraines, Éditions des Catacombes (et je songe à faire cliquer, comme marque de fabrique, la gravure qui, dans *l'Histoire populaire de la France* éditée jadis par mon père – on la trouvera en fin du présent volume – illustre l'épisode de Sabinus, ce résistant gaulois que sa femme Éponine vient nourrir chaque jour, pendant neuf ans, dans la cave profonde où il se cache sous les ruines croulantes de lierre, et que des légionnaires romains, là-haut, sont sur le point de découvrir) Éditions de la Liberté, Éditions du Refus... Mais un jour, rue Bonaparte, – je jouais avec des mots : l'ombre, la nuit, minuit – sur ce dernier me reviennent soudain un titre de Duhamel, un autre de Mac Orlan... *La Confession de Minuit...* *La Tradition de Minuit...* Bon sang, mais voilà ce qu'il nous faut : Les Éditions de Minuit !¹

On comprend bien évidemment l'analogie entre « minuit » et « résistance ». Minuit, heure symbolique dans la littérature fantastique, les contes et les légendes... Heure du secret, de l'ombre et du silence, de l'improbable et de l'imprévu ; heure où tout se joue, instant de métamorphose, instant durant lequel les mauvais, les cruels et les tyrans seront châtiés. C'est donc bien évidemment toute la symbolique de l'action résistante et du refus qui est contenue dans le nom choisi de ces éditions.

Le terme de « catacombes » et celui de « souterraines » font eux référence à une toute autre époque, et à une autre forme de résistance : celle des chrétiens dans la Rome antique, qui pour échapper aux persécutions se cachaient dans les catacombes.

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 201

Dans les mêmes temps, Jean Bruller s'est choisi un pseudonyme d'écrivain (il a déjà adopté « Drieu » comme pseudonyme d'éditeur, en référence à Drieu-la-Rochelle, directeur de la Nouvelle Revue Française devenue vitrine de la collaboration : « J'ai choisi Drieu, par malice, indiquant comme adresse rue Sébastien-Bottin. De cette façon, si par malheur ils doivent livrer un nom à la Gestapo, ce sera le directeur de la *NRF* pro-allemande, l'ami d'Otto Abetz qui connaîtra quelques ennuis... »¹), sous lequel il devra publier ses œuvres dans Les Éditions de Minuit :

J'en imagine toute une série, mais ils sont balayés quand me revient à l'esprit celui du massif altier qui a joué dans ma vie récente un si grand rôle, où j'ai failli prendre le maquis pour préserver ma liberté, un nom plein d'âpre hauteur : le Vercors. Quel pseudonyme, en tête de mon récit, pourrait sonner avec plus de fierté ?²

Il est en effet indispensable de conserver le total anonymat des auteurs, pour leur sécurité tout d'abord, mais aussi pour que les éditions puissent perdurer : si personne ne peut remonter jusqu'aux artisans du projet, et jusqu'à ses principaux protagonistes, les éditions peuvent espérer poursuivre leur action. Lescure, ayant étroitement collaboré avec l'*Intelligence Service* anglais au début de la guerre, connaît parfaitement les règles primordiales à appliquer pour que personne ne puisse ni être identifié, ni être identifiable :

Me voici donc Vercors, mais Lescure me rappelle mes devoirs de prudence : ce nom doit demeurer un mythe. Il faut que nul ne puisse penser à Jean Bruller. « Drieu » lui-même doit ignorer « Vercors », et inversement. Ma femme reconnaîtra les lieux, notre maison, certaines paroles de l'officier ? Elle ne devra donc jamais lire ma nouvelle. Ma mère pas davantage. Ni aucun de mes proches. Yvonne Paraf ? Arrangez-vous pour lui faire croire que ce n'est pas vous.

Je suis un peu peiné. C'est dur de se dire d'avance qu'aucune des personnes pour qui j'éprouve estime ou affection ne saura jamais rien de mon activité, ne pourra même lire mon récit... »³

Vercors avoue à plusieurs reprises dans *La Bataille du silence* combien il était pénible et délicat de mentir à ses proches, de leur cacher son activité ; combien ce pouvait être aussi frustrant de ne pas pouvoir leur présenter le fruit de son travail et la concrétisation de ses opinions. Il reconnaît aussi avoir parfois jugé Pierre de Lescure bien trop pointilleux concernant les fameuses règles de prudence à appliquer : ce dernier exigeait en effet que chaque membre du réseau y connaisse le moins d'individus possibles. Ainsi, on ne pouvait connaître et rencontrer que la personne hiérarchiquement au-dessus de soi, et celle en-dessous. Jamais davantage. De ce

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 201

2 Loc. cit.

3 Loc. cit.

fait, si quelqu'un venait à être arrêté, interrogé, il ne pourrait livrer qu'un minimum de noms, et uniquement des pseudonymes, et la Gestapo ne pourrait que difficilement remonter toute la filière. Lescure est intransigeant sur le principe, et Vercors estime parfois ses précautions un peu trop rigoristes, comme lorsqu'il rapporte l'anecdote suivante, dont Lescure l'informa peu avant le lancement du premier ouvrage des éditions, à savoir *Le Silence de la mer* :

Un radio de l'I.S¹, avec lequel il était constamment en rapport venait d'être arrêté. Or, Lescure lui avait fait passer un message à Londres, annonçant la parution du premier volume des Éditions de Minuit. Si le radio parlait, et si la Gestapo mettait la main à la fois sur un exemplaire et sur lui, Lescure, comment pourrait-il se défendre ? Donc, il fallait suspendre la distribution, garder les volumes en cave jusqu'à ce que l'alerte fût passée.

Je pensais que ce serait un retard de quelques jours, au plus de quelques semaines. Ce fut à cette époque que Lescure nous parut à tous d'une prudence excessive. De semaine en semaine il prolongeait l'interdiction : il ne semblait pas que le télégraphiste eût parlé, mais il pouvait s'effondrer à tout moment. »²

Et en effet, l'interdiction dure des mois, des mois durant lesquels Lescure a complètement disparu, laissant ses proches et le réseau sans aucune consigne, sans aucune nouvelle. Personne ne sait ce qu'il est advenu de lui, et il a défendu que la publication du *Silence de la mer* se fasse avant son retour. Vercors, impatient de pouvoir diffuser sa nouvelle, et surtout déconcerté d'être laissé sans indication aucune sur la marche à suivre, conçoit mal la réelle utilité de précautions qui peu à peu lui paraissent insensées, disproportionnées. Cependant, l'histoire le révèle malheureusement par la suite, les filières, réseaux, et autres mouvements de résistance furent la plupart du temps démantelés pour une simple imprudence, par la négligence d'un seul, parce que cette règle vitale de silence n'avait pas été respectée à la lettre.

1 *Intelligence Service*, le service de renseignements extérieurs britannique

2 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 218

L'écriture du silence

Publié dans la clandestinité le 20 février 1942, *Le Silence de la mer* est finalement diffusé à la fin du mois de septembre de la même année, sans que Lescure ne soit réapparu.

Clandestinité, secret, prudence... : la nouvelle de Vercors est dans son essence même une œuvre du silence. Écrite sous un pseudonyme que personne ne doit reconnaître, récit que les proches de l'auteur ne doivent jamais lire s'ils sont susceptibles d'y reconnaître des lieux, des paroles, ou même simplement un style d'écriture, *Le Silence de la mer* reste, pendant toute la durée de la guerre, un véritable mystère littéraire à élucider. Les hypothèses, rumeurs, et autre supputations vont bon train pour tenter de démasquer l'écrivain (jugé alors très talentueux) qui dissimule le nom de Vercors. L'auteur raconte d'ailleurs à ce sujet plusieurs anecdotes plutôt insolites dans ses mémoires, comme celle-ci, où Yvonne Paraf, amie et membre actif du réseau (c'est chez elle, en particulier, que sont stockés les ouvrages en attente de publication ; c'est elle aussi qui les broche) manque de le confondre, pour une banale erreur d'orthographe :

« C'est vous, n'est-ce pas ?

- Pardon ?

- L'auteur de cette histoire. »

Je m'attendais à la question et je fis l'ahuri.

[...]

- Pareille faute d'orthographe dès la première page et presque à la première ligne, il n'y a que vous pour l'avoir faite.

- Une faute d'orthographe ?

- *Déguigandé* avec un u, au lieu de *dégingandé*. Je vous l'ai souvent entendu prononcer de cette façon. »

[...]

« On dit *dégingandé* ? Vous en êtes sûre ?

- Enfin voyons ! Vous voulez voir le petit Larousse ?

- Yvonne, dis-je d'un ton mortifié, vous me croirez si vous voulez, mais c'est moi qui ai rajouté le u. Il n'y était pas.

- ?...

- Oui. En revoyant les épreuves sur le marbre. J'ai cru que c'était une coquille du typo. Et j'ai rajouté le u.

C'était si énorme et si pareil à ce qu'elle pensait de mon orthographe qu'elle me crut et rit de plus belle : « Ça ne m'étonne pas de vous ! » Et pour une longue période, elle chercha lequel de mes amis pouvait être l'auteur du *Silence de la mer*.¹

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 210

Ou bien celle-ci, où Vercors raconte son entrevue avec un ami résistant qui lui confie « sous le sceau du secret, l'existence d'éditions clandestines, et d'un chef-d'oeuvre de Roger Martin du Gard : "Ça s'appelle Vercors. Un récit bouleversant." »¹. Et encore celle-là, où l'on apprend qu'un auteur, dont on murmure qu'il serait l'auteur du *Silence de la mer*, conforte tout bonnement les gens dans leurs soupçons : « Remarquez, il ne va pas jusqu'à dire : "Vercors, c'est moi." Mais quand on lui fait des compliments sur *le Silence de la mer*, il répond : "Vous êtes trop gentil." »²

Le silence sur la véritable identité de Vercors est donc maintenu jusqu'à la fin de la guerre, bien que la nouvelle connaisse durant cette période un immense retentissement, et ce bien au-delà des frontières de la France. L'atmosphère de tension et de mystère, inhérente au récit dépasse ainsi la seule lecture de la nouvelle, et s'inscrit bien plus largement dans un contexte de résistance tue, de silence obligé, de vie en sourdine, d'existences dans la contrainte et qui, pourtant, obstinément, se refusent au mutisme imposé.

Mais Vercors souhaite aussi, par cet exemple de résistance pacifique et obstinée, montrer l'attitude à observer vis à vis de l'armée allemande. Il ne prêche pas la violence, mais le refus de l'asservissement et de l'occupation. Et ce n'est pas vers les rangs des résistants que se tournent ses paroles, puisque ceux-ci sont convaincus de la nécessité d'un tel combat, de quelque forme qu'il soit. Vercors aspire en premier lieu à réveiller les consciences ; à prouver que les nazis, le gouvernement de Vichy et leurs aspirants ne les ont pas réduits au silence comme ils l'escomptaient. L'auteur parvient donc habilement, par une écriture épurée, à symboliser la lutte secrète et silencieuse des résistants, à rendre compte de l'atmosphère pesante que subissent les protagonistes du récit, tout en permettant à ses lecteurs de pouvoir s'identifier aux personnages de l'oncle et de sa nièce.

Car il n'est pas ici question de faits d'armes prestigieux, ni de révolte héroïque contre l'opresseur ; les personnages mêmes, un vieillard et sa nièce, ne correspondent pas vraiment à l'archétype de bravoure. Ils ne répondent aux paroles de leur hôte imposé que par un silence obstiné, par la franche ignorance de sa présence, et cette simple attitude signe à elle seule leur action résistante.

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 278

2 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 283

Au premier abord, une certaine douceur se dégage de cette nouvelle. Car si le silence est pesant, et que ce sentiment est volontairement renforcé par des évocations de la neige, de la froidure de l'hiver et du feu de cheminée, éléments qui ne sont pas sans rappeler eux aussi une forme manifeste de calme cotonneux, de nature muette et inviolable ; renforcé aussi par la promiscuité de la pièce dans laquelle se déroulent les scènes avec l'Allemand, et pour ainsi dire, la quasi-totalité du récit, il n'en demeure pas moins que Vercors a construit dans *Le Silence de la mer* une atmosphère ritualisée, et de ce fait, presque paisible. En effet, l'Allemand descend chaque soir ou presque retrouver ses deux hôtes, dans le fumoir où ceux-ci prennent leur café au coin de la cheminée. Après un temps, il leur épargne même la vue de son uniforme, se présentant à eux en civil, et l'on pourrait presque croire qu'il n'est qu'un hôte ordinaire, du moins, qui ne serait pas imposé. Les monologues qu'il engage concernent généralement l'Allemagne, la France, leurs artistes, écrivains et compositeurs, leur culture, et l'union prochaine qui attend sans aucun doute les deux pays. Jamais il ne prononce une parole fâcheuse, un mot qui puisse blesser, humilier, ou blâmer le vieil homme et la jeune fille, ou même les Français. Il est persuadé que de grandes choses sortiront du présent conflit, qui serait au fond un mal pour un bien. Une guerre s'ouvrant sur de nouvelles perspectives, un nouvel avenir, fraternel, positif.

Pourtant, si l'on examine l'œuvre de plus près, on s'aperçoit évidemment que cette apparente douceur sert au contraire un type de violence inédite. Une violence muette et silencieuse, qui, outre lors de la scène finale, alors que l'officier allemand a rencontré des amis devenus adhérents au nazisme lors d'un séjour à Paris, et qu'il en revient désespéré, ses espérances brisées, ne s'exprime jamais ouvertement. C'est dans cette représentation de la violence que l'on trouve l'explication et la signification de l'éigmatique titre choisi par Vercors, et qu'il explique dans *La Bataille du silence* avec les mots suivants :

Je cherchai très longtemps un titre à la violence cachée de ce récit sans bruit et sans fureur. J'en alignais chaque jour des dizaines dont aucun ne me satisfaisait. Puis je pensai à une image poétique et sauvage qui me poursuivait souvent : sous la tranquillité trompeuse de la surface des eaux, la mêlée incessante et cruelle des bêtes dans les profondeurs. Et j'appelais ma nouvelle *le Silence de la mer*.¹

Le titre de la nouvelle semble mystérieux, et pourtant, il prend tout son sens à travers le récit. Car c'est d'une apparente douceur, d'un calme trompeur que Vercors souhaite rendre compte dans son travail d'écriture ; de la lutte intérieure et désespérée dont chaque personnage est victime, à commencer par la nièce., bien trop appliquée dans ses ouvrages de couture, bien trop immobile et en apparence absente, pour réellement être indifférente à cet homme venu troubler

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 186

sa tranquillité, à ce qu'il dit, et surtout à ce qu'il éveille en elle.

Car *Le Silence de la mer* est aussi une histoire d'amour ; l'histoire d'un amour impossible, d'un amour muet et inexprimé. Et le silence s'y diffuse, l'emprisonne tout entier. Vercors rapporte dans *La Bataille du silence* les paroles de l'imprimeur chargé du tirage clandestin des Éditions de Minuit qui, après avoir lu le récit lui dit, sans savoir qu'il est l'auteur : « Pourquoi *le Silence de la mer* ? Moi je dirais plutôt le silence de la nièce. Pas vous ? »¹. Mais, au fond, si l'on y regarde de plus près, c'est exactement la même chose : la nièce, déchirée entre ses sentiments patriotiques qui lui ordonnent l'ignorance et le mépris de l'occupant, et son amour grandissant pour l'officier symbolise à elle seule cette lutte des profondeurs qu'évoque Vercors, et que la surface lisse de l'eau ne peut laisser soupçonner.

Le lecteur ne perçoit les sentiments réels de la jeune file qu'à travers ses gestes, trop appliqués, à travers sa cruelle indifférence, à laquelle on ne croit pas tout à fait, et à travers ce qu'en disent ou en soupçonnent les deux hommes auprès d'elle. Le récit est rapporté par l'oncle, et même s'il ne dévoile jamais clairement ce que semble éprouver sa nièce, ses mots sont cependant choisis : il dit la trop grande sévérité de la jeune fille, une sévérité qui ne sert qu'à cacher des inclinations bien plus profondes et indomptables ; tout comme ses travaux de couture ne servent qu'à lui donner contenance, à lui éviter la tentation d'un regard vers l'officier, ou l'affront des yeux de ce dernier, quitte à ce que cette obstination n'en devienne parfaitement vaine et ridicule : « Elle enroulait autour de ses doigts la laine d'une pelote, tandis que la pelote se défaisait en roulant sur le tapis ; ce travail absurde était le seul sans doute qui pût encore s'accorder à son attention abolie, – et lui épargner la honte. »². Le vieil homme évoque aussi le profil de sa nièce, dur, buté et impitoyable : la jeune femme ne fait pratiquement jamais face (sauf, en fait, lors de la scène finale) ; elle garde le silence, la tête inclinée, n'offrant obstinément à l'officier et à son oncle que son profil têtu et ses paupières baissées.

Singulièrement, ce silence qu'elle s'acharne à garder ne semble qu'augmenter l'amour réciproque que lui témoigne von Ebennac. Loin de s'en offusquer, ou de chercher à brusquer ses hôtes pour leur arracher quelques paroles, l'officier apprécie au contraire leur farouche détermination à ne pas céder, à rester fidèles à leurs idéaux et à leur patrie : « – Je suis heureux d'avoir trouvé ici un vieil homme digne. Et une demoiselle silencieuse. »³, dit-il un soir. Et il oppose à cette estimable attitude le comportement d'autres Français, qu'il juge alors méprisable :

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 203

2 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 52

3 *Ibid*, p. 32

« Quand nous sommes entrés à Saintes, poursuivit-il après un silence, j'étais heureux que la population nous recevait bien. J'étais très heureux. Je pensais : Ce sera facile. Et puis, j'ai vu que ce n'était pas cela du tout, que c'était la lâcheté. » Il était devenu grave. « J'ai méprisé ces gens. Et j'ai craint pour la France. Je pensais : Est-elle *vraiment* devenue ainsi ? » Il secoua la tête : « Non ! Non. Je l'ai vu ensuite ; et maintenant, je suis heureux de son visage sévère. »¹

On peut voir à travers ces paroles prononcées par von Ebennac une critique acerbe de l'auteur quant à l'attitude de la plupart des Français sous l'Occupation : une posture d'attente, voire d'arrangement avec l'ennemi, quand cela est opportun, et permet de conserver ses avantages propres. La critique est d'autant plus virulente qu'elle est émise ici par l'ennemi lui-même (si tant est que le personnage de von Ebennac puisse être qualifié comme tel), qui au lieu de se féliciter de l'accueil chaleureux de la population, qu'il soit motivé ou non par la peur ou la couardise, s'en trouve fortement déçu. Il ne veut pas d'un peuple soumis et faible, mais au contraire d'un pays aux côtés duquel accomplir de grandes tâches, avec lequel bâtir un avenir radieux et fraternel. Il ne veut pas asservir la France, mais au contraire la grandir, l'anoblir, lui permettre de se hisser au rang qui, selon lui, lui est dû, aux côtés de l'Allemagne. Il ne faut pas que les Français se soumettent par crainte, par manque de courage ; il faut au contraire que les Allemands gagnent sa confiance, comme il le suggère dans ces mots : « Il faudra vaincre le silence de la France. Cela me plaît. »², ou encore lorsqu'il relate l'histoire de *La Belle et la Bête* :

Pauvre Belle ! La Bête la tient à sa merci, – impuissante et prisonnière, – elle lui impose à toute heure du jour son implacable et pesante présence... La Belle est fière, digne, – elle s'est faite dure... Mais la Bête vaut mieux qu'elle ne semble. Oh ! Elle n'est pas très dégrossie ! Elle est maladroite, brutale, elle paraît bien rustre auprès de la Belle si fine !... Mais elle a du cœur, oui, elle a une âme qui aspire à s'élever. Si la Belle voulait !... La Belle met longtemps à vouloir. Pourtant, peu à peu, elle découvre au fond des yeux du geôlier haï une lueur, – un reflet où peuvent se lire la prière et l'amour. Elle sent moins la patte pesante, moins les chaînes de sa prison... Elle cesse de haïr, cette constance la touche, elle tend la main... Aussitôt la Bête se transforme, le sortilège qui la maintenait dans ce pelage barbare est dissipé : c'est maintenant un chevalier très beau et très pur, délicat et cultivé, que chaque baiser de la Belle pare de qualités toujours plus rayonnantes... Leur union détermine un bonheur sublime. Leurs enfants, qui additionnent et mêlent les dons de leurs parents, sont les plus beaux que la terre ait portés...

« N'aimiez-vous pas ce conte ? Moi je l'aimai toujours. Je le relisais sans cesse. Il me faisait pleurer. J'aimais surtout la Bête, parce que je comprenais sa peine. [...]. »³

Ici l'on peut fournir une double interprétation de la signification que souhaite apporter von Ebennac au récit de ce conte pour enfants. Le conflit entre la Belle et la Bête peut en effet représenter celui existant entre la France et l'Allemagne : la France est prisonnière, farouche, tandis que l'Allemagne l'occupe, la « séquestre », mais parce qu'elle pressent que c'est le seul

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 32

2 *Ibid.*, p. 33

3 *Loc. cit.*

moyen pour les unir. Et cette union prochaine, à laquelle von Ebrennac croit sincèrement, ne pourra qu'enfanter un brillant avenir. Mais on peut aussi voir dans la symbolique de ce conte, les relations entre l'officier et la nièce, prisonnière elle aussi, parce que l'Allemand lui impose sa présence. Et pourtant, un pas vers lui serait possible, si elle décidait de ne plus le voir comme son ennemi, si elle acceptait les sentiments qu'elle éprouve, et ainsi, de rompre le silence.

Ce sont le vieil oncle et sa nièce qui ont instauré sans l'avoir prémedité un silence de plomb, que rien ne semble pouvoir ébranler. Et pourtant, au fil du récit, l'on se rend bien compte que ce sont eux les plus gênés par cette situation ; ils se sont rendus prisonniers d'un silence qui leur pèse et les embarrasse, tandis que von Ebrennac ne semble pas s'en incommoder. C'est même l'inverse, puisqu'il approuve ce silence, cette droiture et cette dignité qu'une telle attitude reflète. Le narrateur avoue d'ailleurs :

Quand parfois il laissait ce silence envahir la pièce et la saturer jusqu'au fond des angles comme un gaz pesant et irrespirable, il semblait bien être celui de nous trois qui s'y trouvait le plus à l'aise. Alors il regardait ma nièce, avec cette expression d'approbation à la fois souriante et grave qui avait été la sienne dès le premier jour. ET moi je sentais l'âme de ma nièce s'agiter dans cette prison qu'elle avait elle-même construite, je le voyais à bien des signes dont le moindre était un léger tremblement des doigts. Et quand enfin Werner von Ebrennac dissipait ce silence, doucement et sans heurt par le filtre de sa bourdonnante voix, il semblait qu'il me permit de respirer plus librement.¹

Et Vercors rend admirablement compte de cette tension interne, que subissent tout particulièrement l'oncle et la nièce, tandis que von Ebrennac, respectueux de la conduite de ses hôtes, ne semble pas en être victime, au contraire : il provoque cette tension, en jouant avec un silence que l'oncle et la jeune femme ont eux-mêmes instauré. Ainsi, comme le dit le narrateur, chaque soir c'est « un interminable monologue ; car pas une fois il ne tenta d'obtenir de nous une réponse, un acquiescement, ou même un regard ».² Généralement, les longues psalmodies de von Ebrennac ne paraissent même être que l'oralisation de ses pensées : elles n'attendent pas de réponse particulière. Les monologues de l'officier rythment les silences, tout en en faisant partie intégrante, au même titre que les monologues internes du narrateur, même si ceux-ci ne sont pas énoncés. Parole et silence se confondent et se mêlent dans l'œuvre de Vercors, et c'est ainsi que l'auteur parvient à nous communiquer cette atmosphère étouffante, traversée de mots laissés en suspens. C'est ce qu'analyse Robert Pickering, professeur de littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Clermont-Ferrand : « Le paradoxe à la fois banal et profond qui informe la vision créatrice dans ce texte capital, c'est que nous avons tout de même affaire à la

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, , p. 38

2 *Ibid*, p. 30

parole, mais à une parole fragilisée, apparemment incomplète puisque non rendue. »¹.

La parole même de l'officier semble être une émanation du silence, comme le serait un murmure, ou un léger bruissement de mots. Von Ebennac ne chuchote pas, il s'exclame, il rit, tout comme quelqu'un s'exprimerait en des circonstances ordinaires, où sa parole trouverait réponse. Pourtant, il y a quelque chose de feutré dans ses interminables monologues, quelque chose d'impalpable et d'assourdi, que l'on parvient cependant à percevoir à travers l'écriture soignée et aux mots choisis de Vercors. Le narrateur dit ainsi un soir, alors que le silence s'épaissit tant que rien ne semble pouvoir le briser, rien d'autre que la fuite et la résignation : « Mais le bourdonnement sourd et chantant s'éleva de nouveau, on ne peut dire qu'il rompit le silence, ce fut plutôt comme s'il en était né. »². Alors que ce sont l'oncle et la nièce qui l'ont instituée, c'est von Ebennac qui définitivement semble régenter cette règle de silence. Jamais il ne sollicite l'approbation de ses hôtes, les maintenant dans une prison muette qu'ils se sont eux-mêmes créée ; il ne cherche pas non plus à les faire parler par la menace ou la provocation ; il se satisfait au contraire de cette atmosphère dans laquelle il évolue sereinement, tandis que le vieil oncle et sa nièce, fébriles et contractés, se débattent et se démènent dans leur cage invisible.

Outre le fait que Vercors ait souhaité traduire l'atmosphère pesante et silencieuse d'une pièce théâtre de sentiments contraires et violents, son style d'écriture mesurée répond aussi à une volonté commune à de nombreux écrivains résistants : celle d'un retour à une littérature « vraie », sans surabondance ni excès, caractéristiques attribuées aux écrits de propagande, qui par des formulations indirectes et des tournures abusives parviennent à dissiper les frontières entre mensonge et vérité, à instiller aux lecteurs le poison de la xénophobie et du fascisme, et à les manipuler. La propagande se livre ainsi à de scandaleuses récupérations, comme celle de « ce Péguy catholique et nationaliste que les Vichyssois tentaient avec impudence d'embaucher dans leurs rangs »³, évoquée par Vercors dans ses mémoires : les auteurs conservateurs et nationalistes sont donc réutilisés à des fins politiques, le régime de Vichy mettant en avant leur notoriété et leur talent reconnu pour servir sa propre propagande. Robert Pickering explique à ce propos la chose suivante :

1 Robert Pickering, « Mesurer le silence : l'écriture du moindre dans les récits de Vercors », in G. Cesbron et G. Jacquin, *Vercors et son œuvre*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 1999, p. 66

2 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 27

3 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 303

C'est par le biais de ce genre de récupération et simplification grossières que nous pouvons mieux situer en partie une volonté dans la littérature de la Résistance de revenir à des formes littéraires relativement dépouillées, et par là d'autant plus exigeantes. Le langage ayant été dévalorisé aux yeux des écrivains du refus, il fallait retourner vers des formes d'expression plus resserrées, situées à l'écart de toute tentation rhétorique. Il ne s'agit pas uniquement par là de se réfugier dans une réaction de défense, en évitant toute complicité avec les discours en vogue ou les vitupérations de la propagande. Au-delà de ces prises de position certes présentes, d'autres éléments entrent en jeu, dont en premier lieu une volonté d'enlever le « gras », toute proche de l'ambition valéryenne, de dire dans des mots aussi nus et éclatants que possible la souffrance de la conscience brimée et bafouée »¹

Écrire le silence, écrire ce qui ne peut être dit répond donc également chez Vercors au désir de sobriété auquel aspirent les écrivains de la résistance. Sobriété inspirée de l'œuvre de Paul Valéry, répondant donc à des convictions purement littéraires, mais également à la volonté politique et morale d'opposer à une forme outrancière de littérature (si tant est qu'elle puisse être nommée ainsi) de propagande, des mots justes, traduisant des valeurs d'espoir, de tolérance et d'humanisme, alors absentes du monde culturel car censurées. *Le Silence de la mer* n'est certes pas une œuvre de réflexion politique, condamnant explicitement la propagande et le nazisme. Cependant, par son discours, par les paroles prononcées par l'Allemand, et le mutisme de ses deux hôtes, mais aussi par son écriture, elle s'inscrit dans un contexte organisé de résistance littéraire, obéissant à des règles, plus ou moins explicites, en tous cas dictées par les convictions profondes des auteurs.

Peu de choses sont dites clairement dans l'œuvre de Vercors, la plupart sont suggérées ; les arguments contre le fascisme et l'occupation ne sont jamais explicités ; simplement, à travers l'optimisme naïf de von Ebennac, puis son désarroi, sa honte et son chagrin face à ce qu'il découvre peu à peu, Vercors exprime toute l'atrocité de la guerre, toute son absurde violence. À travers les silences de la nièce, il peint la laideur de ce conflit qui oppose deux êtres parce que leurs deux pays en ont décidé ainsi ; et ce sont deux peuples que von Ebennac et la jeune femme symbolisent à eux seuls, comme le symbolise aussi le conte de *La Belle et la Bête* : les hommes sont entraînés dans des conflits qui déterminent par la suite toute une partie de leur vie de manière insensée, contraire à ce que leur dicte leur esprit, et parfois leur cœur. Ce silence exprimé est une douleur, une souffrance rentrée et qui ne semble pouvoir trouver aucun remède. Le récit s'achève ainsi de manière dramatique : le silence est certes rompu, enfin, par un mot tout juste filtré des lèvres de la jeune fille, qui prend alors tout son sens, mais qui est prononcé au moment du départ de von Ebennac pour le front russe, et qui équivaut, on le comprend, à un

¹ Robert Pickering, « Mesurer le silence : l'écriture du moindre dans les récits de Vercors », in G. Cesbron et G. Jacquin, *Vercors et son œuvre*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 1999, p. 64

suicide. Cet adieu chuchoté est donc un bien malheureux rempart face à une décision irréversible. Vercors n'a nul besoin de développer à grand renfort de sentiments cette seconde si symbolique. La garde de la nièce est abaissée, tandis que de l'autre côté, von Ebennac a renoncé à ses idéaux, à son espoir d'un monde uni à venir. C'est à la fois un pas vers l'autre qui est fait, et pourtant, un immense renoncement. Quoi qu'un mot, – un seul, ait été prononcé, il n'en demeure pas moins que le silence subsiste. Un silence douloureux et désenchanté. Nul besoin d'en rendre compte par des mots. Le silence de l'écriture, l'absence des mots le font, et c'est ainsi que le lecteur semble pouvoir partager le désespoir de ces deux êtres, définitivement prisonniers d'un néant dont ils ne sont que les victimes.

Écrire le silence, ces paroles à taire, ces mots qui tuent, c'est aussi ce que nous témoignent ces auteurs, à travers leurs œuvres. C'est pourtant un tout autre genre de silence, tout aussi pervers, que nous décrit Stefan Zweig dans *Le Joueur d'échecs*. C'est un silence tout aussi imposé, mais dont le prisonnier n'est pas le maître, encore moins l'instigateur, et dont il ne peut pas se servir. Il est une victime que ses geôliers ont laissée à la merci du néant, dans lequel il s'enfonce et s'annihile lui-même. C'est un silence à la frontière du réel et de la folie que Zweig exprime dans son récit ; un genre de torture insidieux, sournois, qui agit aussi sûrement sur l'esprit humain que des coups répétés. Et c'est à travers une écriture tout aussi mesurée, sans excès ni floritures, à travers le récit du prisonnier lui-même, M. B..., que nous est communiquée l'angoisse de cet homme supplicié.

Partie 2

Silence et enfermement : frontières de la folie

Un idéaliste dans la guerre

Stefan Zweig naît à Vienne en 1881, de l'union d'un riche marchand puis fabricant de tissus d'origine juive, et d'une mère d'origine italienne et juive également, fille de banquier, et récemment installée en Autriche. Passionné très tôt (Zweig se qualifie lui-même de « précoce »¹) de littérature et de philosophie, issu d'un milieu aisé, qui se veut laïc et intégré dans la société viennoise, il effectue de longues études qui le mènent à Vienne, ville cosmopolite alors considérée comme l'une des plus riches sur les plans artistique et culturel, et dont la population était avide de ces pratiques. Zweig parle même de comportement presque « maniaque », et écrit à ce propos dans *Le Monde d'hier*, non sans une certaine forme d'attendrissement et de nostalgie :

Il n'était certes pas difficile de railler cette « théâtromanie » des Viennois, qui parfois tournait véritablement au grotesque [...]. Mais du point de vue de la culture, cette attention excessive accordée aux événements du monde des arts a fait mûrir chez nous quelque chose d'unique – tout d'abord une extraordinaire vénération pour toute production artistique, puis, grâce à des siècles de pratique, une connaissance sans pareille en ce domaine, et enfin un niveau culturel très élevé. [...] Tandis qu'en matière de politique, d'administration, de mœurs, tout allait assez tranquillement son train et que l'on manifestait une indifférence débonnaire à toutes les veuleries et de l'indulgence pour tous les manquements, dans les choses de l'art il n'y avait pas de pardon ; là, l'honneur de la cité était en jeu. Tout chanteur, tout acteur, tout musicien était constamment obligé de donner toute sa mesure, sinon il était perdu. Il était délicieux d'être le favori de Vienne, mais il était difficile de le demeurer ; jamais un relâchement n'était pardonné. Et cette conscience d'être sans cesse surveillé avec une attention impitoyable contraignant tous les artistes viennois à donner leur maximum expliquait aussi leur merveilleux niveau collectif.²

La capitale autrichienne est donc un lieu tout indiqué pour stimuler la naturelle curiosité du jeune Zweig, qui, moins soucieux de ses études, s'imprègne de ce climat culturel fascinant, fréquentant les cafés, assistant à des concerts, se tournant « vers toutes les premières théâtrales, toutes les nouvelles parutions non encore saluées par la critique, toutes les nouvelles formes de culture. »³ À 23 ans, il est tout de même reçu docteur en philosophie, et publie alors ses premières compositions, des poèmes, dont un recueil intitulé *Les Cordes d'argent* (« Silberne

1 « A vingt et un ans je suis encore très jeune, mais j'ai toujours été précoce. Mon activité littéraire commence de manière étrange pour un poète - j'ai débuté comme historien de la littérature à l'âge de quinze ans. » : ces mots sont écrits par Zweig dans une lettre datée du 10 janvier 1901, adressée à Karl Emil Franzos, lui-même écrivain austro-hongrois et juif, qui publia des poèmes de Zweig dans sa revue intitulée *Deutsche Dichtung* (source : www.stefanzweig.org).

2 Stefan Zweig, *Le Monde d'hier : Souvenirs d'un européen* (*Die Welt von gestern : Erinnerungen eines Europäers*), Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 34

3 Biographie, in www.stefanzweig.org

Saiten » en allemand), sorti en 1901. Il écrit aussi quelques pièces de théâtre, dont *Thersite* en 1907 et *La Maison au bord de la mer* en 1911.

Zweig effectue par la suite de nombreux voyages, plus ou moins longs, dans divers pays d'Europe, séjournant à Paris, puis en Belgique, à Rome, à Florence, en Espagne, avant de partir vers des horizons encore plus lointains, toujours en quête de partage et de découverte. Il s'en va vivre en Afrique, aux États-Unis, en Amérique du Sud et aux Indes. Ce long périple, loin d'entamer son ardent désir d'écriture, ne fait que le renforcer, et élargir son champ de vision. Passionné des cultures et des langues étrangères, il se lance dans la traduction d'auteurs, souvent français, comme Baudelaire, Rimbaud, ou encore Verlaine.

Pour ce grand voyageur, cet idéaliste aspirant à l'union fraternelle des peuples, la Première Guerre Mondiale est une véritable tragédie personnelle, l'achèvement d'un monde. Il décrit d'ailleurs ce sentiment dans *Le Monde d'hier* (« *Die Welt von gestern* »), cette certitude que le conflit marque définitivement la fin d'une époque, la fin de temps heureux et tranquilles, que l'aube du XX^e siècle, avec son apparition de nationalismes exacerbés, avait déjà annoncée. Il dépeint cette Autriche paisible du XIX^e siècle, cet empire prospère et puissant, inspirant sécurité et pérennité à ses habitants :

Tout, dans ce vaste empire, demeurait stable et inébranlable, à sa place – et à la plus élevée, l'empereur, un vieillard ; mais s'il venait à mourir, on savait (ou on pensait) qu'un autre lui succéderait et que rien ne changerait dans cet ordre bien calculé. Personne ne croyait à des guerres, à des révolutions et à des bouleversements. Tout événement extrême, toute violence paraissaient presque impossibles dans une ère de raison.¹

Ce pourrait être un rêve de cité idéale que décrit Stefan Zweig ; un pays où il fait bon vivre, et où l'ordre est si bien établi que personne ne peut croire qu'un jour il puisse être englouti. L'auteur évoque aussi, sombre et amer au regard du monde réel qui peu à peu s'est profilé, si parfait en horreur et en bestialité crue, cette confiance un peu naïve que les « anciens » plaçaient en l'avenir :

Nous qui avons appris dans le siècle nouveau à ne plus nous laisser étonner par aucune explosion de la bestialité collective, nous qui attendons de chaque jour qui se lève des infamies pires encore que celles de la veille, nous sommes nettement plus sceptiques quant à la possibilité d'une éducation morale des hommes.²

1 Stefan Zweig, *Le Monde d'hier : Souvenirs d'un européen* (*Die Welt von gestern : Erinnerungen eines Europäers*), Paris, Librairie Française Générale, 1996, p. 16

2 *Ibid*, p. 19

Zweig débute l'écriture de cet ouvrage, sorte d'autobiographie, mais aussi témoignage lucide de ce que fut la fin d'un siècle heureux et prometteur, dès 1934, avant même le début de la Seconde Guerre Mondiale. Pourtant déjà, la violence politique en Allemagne, les discriminations, et les persécutions à l'encontre des Juifs ne présagent rien de bon. Clairvoyant, Zweig s'exile en Angleterre, puis au Brésil, après qu'il ait vu, accablé et impuissant, ses œuvres brûlées lors d'autodafés nazis : « Né en 1881 dans un grand et puissant empire [...], il m'a fallu le quitter comme un criminel. Mon œuvre littéraire, dans sa langue originale, a été réduite en cendres. Étranger partout, l'Europe est perdue pour moi... »¹ Zweig devient un écrivain banni, de sa patrie et du monde culturel, assistant au loin à l'agonie de sa chère Europe, écrasée sous la botte fasciste. Il suit attentivement depuis l'Amérique du Sud l'actualité de l'Autriche : la Vienne culturelle et artistique de l'empire des Habsbourg a décidément bien changé. Le monde est bien différent de celui qu'il avait connu, bien différent de celui en lequel il aspirait, et pour lequel il s'était toujours battu. Il peut donc paraître cohérent, et surtout inévitable, que face à une telle catastrophe dont il ne pouvait être qu'acteur pacifique et littéraire, il se soit donné la mort, après avoir écrit un bouleversant mot d'adieu :

Avant de quitter la vie de ma propre volonté et avec ma lucidité, j'éprouve le besoin de remplir un dernier devoir : adresser de profonds remerciements au Brésil, ce merveilleux pays qui m'a procuré, ainsi qu'à mon travail, un repos si amical et si hospitalier. De jour en jour, j'ai appris à l'aimer davantage et nulle part ailleurs je n'aurais préféré édifier une nouvelle existence, maintenant que le monde de mon langage a disparu pour moi et que ma patrie spirituelle, l'Europe, s'est détruite elle-même.

Mais à soixante ans passés il faudrait avoir des forces particulières pour recommencer sa vie de fond en comble. Et les miennes sont épuisées par les longues années d'errance. Aussi, je pense qu'il vaut mieux mettre fin à temps, et la tête haute, à une existence où le travail intellectuel a toujours été la joie la plus pure et la liberté individuelle le bien suprême de ce monde.

Je salue tous mes amis. Puissent-ils voir encore l'aurore après la longue nuit ! Moi je suis trop impatient, je pars avant eux.¹²

Fidèle à son idéalisme et à des valeurs qu'il pensait alors ne jamais voir aboutir ni se concrétiser, peut-être n'y avait-il pas d'autre issue spirituelle possible pour Zweig. Pourtant, son espoir semblait avoir survécu à la barbarie, à la désillusion, au-delà du morcellement répété de l'Europe. Dans *Le Monde d'hier*, il écrivait encore, évoquant la confiance ingénue et spontanée que nourrissaient les précédentes générations en leur monde, la foi dans le progrès et en la survie d'un empire paisible et bien rangé :

1 www.wikipedia.org, « Stefan Zweig »

2 www.stefanzweig.org, « Biographie »

Mais ce n'était qu'une folie, une merveilleuse et noble folie que servaient nos pères, plus humaine et plus féconde que les mots d'ordre d'aujourd'hui. Et, chose étrange, malgré toutes mes expériences et toutes mes déceptions, quelque chose en moi ne peut s'en détacher complètement. Ce qu'un homme, durant son enfance, a pris dans son sang de l'air du temps ne saurait plus en être éliminé. Malgré tout ce qui chaque jour me hurle aux oreilles, malgré tout ce que moi-même et d'innombrables compagnons d'infortune avons souffert d'humiliations et d'épreuves, il ne m'est pas possible de renier tout à fait la foi de ma jeunesse en un nouveau redressement, malgré tout, malgré tout. Même de l'abîme de terreur où nous allons aujourd'hui à tâtons, à demi-aveugles, l'âme bouleversée et brisée, je ne cesse de relever les yeux vers ces anciennes constellations qui resplendissaient sur ma jeunesse et me console avec la confiance héritée de mes pères qu'un jour cette rechute ne paraîtra qu'un intervalle dans le rythme éternel d'une irrésistible progression.¹

En mai 1941, lors de sa dernière conférence, malgré le désespoir que suscite chez lui l'attitude brutale d'une Allemagne qu'il affectionne, il avait également réitéré la confiance qu'il plaçait en l'homme, mais ses convictions semblaient déjà clairement ébranlées. Se sentant désarmé, incapable de supporter la ruine de sa patrie tant aimée, il met fin à ses jours à Pétropolis au Brésil, le 22 février 1942, après avoir fait ses adieux à proches, et envoyé porter son manuscrit du *Monde d'hier* à son éditeur par sa femme, Lotte², qui choisit de le suivre dans la mort.

Son récit, *Le Joueur d'échecs*, en allemand intitulé *Schachnovelle*, offre un regard cru et violent sur la guerre, à l'image de ce qu'elle avait provoqué de trouble, de détresse et de désillusion chez Zweig. Davantage que dans *Le Silence de la mer* de Vercors, l'écriture est brute, renvoyant à un quotidien, à une situation qui est tout aussi primaire. Plus encore que de silence, c'est du néant que traite *Le Joueur d'échecs*; car dans ce récit, le silence ne sert pas une noble cause, ni la résistance à l'opresseur; c'est l'inverse. Et le silence dans lequel est plongé M. B..., prisonnier de la Gestapo, et réel personnage principal de l'intrigue (alors que la nouvelle débute pourtant par le récit de la montée vers la gloire de Czentovic, jeune paysan bourru et inculte, qui devient champion du monde d'échecs) ne sert ici qu'un type de torture pervers instauré par les bourreaux, et qui conduira le pauvre homme au seuil de l'aliénation.

1 Stefan Zweig, *Le Monde d'hier : Souvenirs d'un européen* (*Die Welt von gestern : Erinnerungen eines Europäers*), Paris, Librairie Française Générale, 1996, p. 19

2 Diminutif de Charlotte Elisabeth Altmann, sa secrétaire, pour qui il a quitté sa femme, Friderike, et qu'il a épousée juste avant le début de la guerre.

Les échecs : jeu du silence

Afin de communiquer au lecteur, au même titre que dans *Le Silence de la mer*, la notion de silence, ainsi que l'impression de tension permanente qui y est liée, l'auteur a choisi de placer la trame de sa nouvelle dans un contexte qui sans doute n'est pas innocent : celui des échecs. En effet, comme l'écrit très bien Zweig au tout début de sa nouvelle, les échecs est « le seul entre tous les jeux inventés par les hommes, qui échappe souverainement à la tyrannie du hasard, le seul où l'on ne doive sa victoire qu'à son intelligence ou plutôt à une certaine forme d'intelligence. »¹. Les échecs, s'ils ne sont pas soumis au hasard, demandent donc une réflexion importante et une attention soutenue aux joueurs qui s'y essayent. C'est pourquoi les parties se déroulent généralement dans un silence religieux.

La première partie du récit est consacrée à la présentation d'un personnage particulièrement rustre et antipathique, un jeune paysan hongrois à l'intelligence et à l'instruction relativement limitées, répondant au nom de Mirko Czentovic. Pourtant, ce jeune orphelin devient rapidement champion du monde d'échecs, après une ascension fulgurante. L'homme, taciturne et peu lettré, s'inscrit parfaitement dans cette atmosphère de silence. Le narrateur le décrit comme un personnage brut, parlant à peine, n'accordant guère d'attention aux gens, et à ce qui se passe autour de lui, un personnage « en qui ce don spécifique s'alliait à une paresse intellectuelle totale, comme un seul filon d'or qui court dans une énorme roche brute ! »². La renommée fulgurante lui ayant permis d'amasser des sommes d'argent considérables, il ne semble désormais voir le monde qu'à travers l'appât du gain, conscient de ce que son incroyable don peut lui rapporter. Lorsque d'autres passagers du paquebot à destination de Buenos Aires lui proposent de disputer une partie contre lui, il économise ses mots ; loin d'être flatté, ni même curieux, il ne fait qu'informer ses adversaires de ses honoraires. Durant toute la partie, il se montre relativement hostile, ne manifestant aucun intérêt pour la partie en cours, et encore moins pour ses interlocuteurs, ne leur adressant aucune parole, ni même aucun regard : « "Vous savez qui je suis, et cela ne m'intéresse pas de savoir qui vous êtes", semblait-il nous signifier par cette impolitesse. »³. Il se contente simplement de déplacer les pièces sur l'échiquier, avec nonchalance et une certaine suffisance, jouant « avec une sécheresse toute professionnelle. »⁴. Une fois la partie achevée, indifférent, il ne fait pas le moindre commentaire sur la manière dont ses

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 22

2 *Ibid.*, p. 24

3 *Ibid.*, p. 31

4 *Loc. cit.*

adversaires ont joué, ni ne leur explique pourquoi ils ont pu perdre. Il se contente de jouer, s'inscrivant lui-même dans cette règle de silence propre aux échecs. On peut donc supposer qu'il n'est pas anodin non plus que Stefan Zweig ait choisi de présenter en premier lieu un personnage silencieux, mais d'un silence brut, sans aucun calcul, sans aucune finalité. Un silence d'une simplicité grossière, qui s'oppose par la suite à ce silence terrible que M. B... supporte durant des mois, et dont il fait le récit.

Dans l'histoire de M. B..., la dimension de cette forme de recueillement liée aux échecs est également présente, mais elle prend un tour effroyable, bien loin de la seule concentration nécessaire à un joueur. Car si dans son histoire le silence est effectivement lié aux échecs, il est également assimilé à l'enfermement, lui-même étant associé aux échecs. C'est donc d'un néant infernal dont il est ici question, d'un cercle profondément vicieux, de pensées qui s'écrasent, se mordent, et se mangent entre elles ; et le caractère frustre de Czentovic n'en paraît peut-être que plus irritant. L'apogée de l'impatience et de l'exaspération est atteinte lors de l'ultime partie, opposant M. B... et Czentovic, tous deux réunis dans les échecs, réunis dans le silence. Conscient de la nervosité de son adversaire, le champion du monde prend en effet un plaisir pervers à faire durer au maximum chaque temps de réflexion avant les coups qu'il doit jouer. Il n'est évidemment pas au courant de ce qu'a pu endurer M. B..., et de la signification profonde qu'ont pour lui les échecs, mais cependant, involontairement, il replonge ce dernier dans sa fièvre du jeu, et dans les affres de la torture psychologique. À nouveau, pourtant innocemment, sans que la volonté de tourmenter l'autre soit cette fois-ci avérée, le silence redevient souffrance, les échecs, supplice de l'âme, de la raison et de l'esprit :

L'attente devenait intolérable, pour notre ami M. B... comme pour nous. Il se leva d'un bond et se mit à marcher dans le fumoir de long en large, lentement d'abord, puis de plus en plus vite. Tout le monde le regardait, un peu surpris, et moi j'étais plein d'inquiétude, car je venais de m'apercevoir que malgré son agacement, il arpétait toujours le même espace ; on eût dit qu'une barrière invisible l'arrêtait dans le vide au milieu de la pièce et l'obligeait à revenir sur ses pas. Je compris en frissonnant qu'il refaisait sans le vouloir le même nombre de pas que jadis, dans sa cellule. Oui, c'était exactement ainsi qu'il devait s'être promené, des mois durant, comme un fauve en cage ; comme cela, mille fois de suite, il avait dû aller et venir, les mains crispées et les épaules rentrées, tandis que s'allumait dans son regard fixe et fiévreux la rouge lueur de la folie.¹

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 88

Silence et enfermement

M. B... raconte sa sombre expérience au narrateur, alors que celui-ci, se faisant porte-parole des autres humbles joueurs d'échecs à bord, lui propose de se livrer à une partie contre Czentovic (dont M. B... ignore alors qu'il est champion du monde de cette discipline). C'est donc en une occasion tout à fait propice que M. B... explique son rapport si particulier au jeu des échecs, et la réticence qu'il éprouve à s'y essayer à nouveau.

Rapporté par celui qui y a été enfermé, l'expérience du silence prend ici un sens encore plus terrible. Ce choix d'un récit en abyme permet de donner bien plus de force au témoignage. Zweig, à travers les mots de son personnage, joue sur les effets de répétitions, servant à accentuer l'aspect extrêmement angoissant de l'incarcération vécue par M. B.... On retrouve ainsi sept fois l'évocation des objets composant sa cellule : « une porte, un lit, une chaise, une cuvette, une fenêtre grillagée. »¹, même si les détails diffèrent légèrement au fil du récit : « la table, le lit, la fenêtre, la cuvette »² plus loin, puis « Le monde ne se composait plus pour moi que d'une table, d'une porte, d'un lit, d'une chaise, d'une cuvette, d'une fenêtre et de quatre murs sur lesquels je regardais fixement le même papier. »³, et « Le pire c'était le retour à ce néant, juste après, dans cette même chambre, devant cette même table, ce même lit, cette même cuvette, ce même papier au mur. »⁴, « Autour de moi, jamais rien d'autre que la table, l'armoire, le lit, le papier peint, la fenêtre. »⁵, « Personne ne dira jamais comment vous ronge et vous détruit ce vide inexorable, de quelle manière agit sur vous la vue de cette perpétuelle table et de ce lit, de cette perpétuelle cuvette et de ce papier au mur »⁶, et enfin : « "Tu rêves ! Surtout n'ouvre pas les yeux ! prolonge ton rêve, plutôt que de voir encore cette cellule maudite, la chaise, la cuvette, la table et l'éternel dessin du papier au mur." »⁷.

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 51

2 *Ibid*, p. 52

3 *Ibid*, p. 53

4 *Ibid*, p. 54

5 *Ibid*, p. 55

6 *Ibid*, p. 57

7 *Ibid*, p. 76

On remarque que les six premières répétitions sont extrêmement rapprochées les unes des autres dans le récit livré par M. B... ; l'effet d'accumulation est donc décuplé, et le lecteur semblerait presque se voir lui aussi tourner comme un lion en cage dans une cellule minuscule aux murs recouverts de ce même papier peint, peuplée de cette même table, de ce même lit, de cette même cuvette et de cette fenêtre grillagée. M. B... essaye pourtant tant bien que mal de faire abstraction de cette invariable et muette composition, en fouillant dans son passé, en sondant sa mémoire et ses souvenirs, seuls boucliers possibles contre ce silence stérile, seules répliques à un vide intérieur grandissant :

je récitas ou reconstituais tant bien que mal tout ce que j'avais appris par cœur autrefois, chants populaires et rimes enfantines, passages d'Homère appris au lycée, paragraphes du Code civil. Puis j'essayais de faire des calculs, d'additionner, de diviser des nombres quelconques. Mais dans ce vide, ma mémoire ne retenait rien. Je ne pouvais me concentrer sur rien. La même pensée se glissait partout : que savent-ils ? Qu'ai-je dit hier ? Que dois-je dire la prochaine fois ?¹

L'effet de ces objets, insignifiants pour nous, mais dont la vue perpétuelle menace à elle seule d'anéantir le prisonnier, est tel que ce dernier, alors qu'il se trouve dans une autre chambre en attendant son interrogatoire, semble se délecter des quelques détails différant de sa propre cellule, et qui s'offrent à sa vue :

Malgré l'anxiété de cette attente, malgré la fatigue qu'elle me causait, c'était encore un soulagement d'être ainsi dans une autre chambre que la mienne, une chambre un peu plus grande, éclairée de deux fenêtres au lieu d'une, sans lit et sans cuvette, où l'appui de fenêtre ne présentait pas certaine fente que j'avais remarquée des millions de fois dans la mienne. La porte avait un vernis différent, la chaise aussi devant le mur était autre ; à gauche, il y avait une armoire pleine de dossiers, et un vestiaire avec des patères auxquelles pendaient trois ou quatre manteaux militaires mouillés, les manteaux de mes bourreaux. Ainsi, j'avais des objets nouveaux à regarder, à examiner – enfin du nouveau – et mes yeux frustrés se cramponnaient avidement au moindre détail. Je considérais chaque pli de ces manteaux, et je remarquai, par exemple, une goutte de pluie au bord d'un col mouillé. J'attendis avec une émotion insensée (cela va vous paraître ridicule) de voir si elle allait couler le long du pli ou se défendre encore contre la pesanteur et s'accrocher plus longtemps – oui, je fixai, haletant, cette goutte pendant plusieurs minutes, comme si ma vie en dépendait. Et lorsqu'elle fut enfin tombée, je me mis à compter les boutons sur chaque manteau, huit au premier, huit au second et dix au troisième ; puis je comparai les parements entre eux. Mes yeux buvaient tous ces détails stupides et insignifiants, ils s'en repaissaient et s'en délectaient avec une passion que je ne puis exprimer par des mots. Et soudain, ils s'arrêtèrent net. »²

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 56
2 *Ibid*, p. 59

C'est à ce moment que M. B..., ayant remarqué que la poche d'un des uniformes contenait quelque chose, découvre le livre et le vole fébrilement. L'ivresse et l'excitation qui le saisissent alors sont difficilement descriptibles ; et cependant, le lecteur ressent lui aussi cette même exaltation pourtant si délicatement exprimable, tant les mots de M. B... semblent être encore empreints de cette émotion, de cette fièvre qui l'étreignaient en cet instant précis :

Un livre ! Mes genoux se mirent à trembler : un *livre* ! Il y avait quatre mois que je n'en avais pas tenu dans ma main, et sa simple représentation m'éblouissait. Un livre dans lequel je verrais des mots alignés les uns à côté des autres, des lignes, des pages, des feuillets que je pourrais tourner. Un livre où je pourrais suivre d'autres pensées, des pensées neuves qui me détourneraient de la mienne, et que je pourrais garder dans ma tête, quelle trouvaille enivrante et calmante à la fois !¹

Ce livre est donc un véritable symbole, un rempart salvateur contre le néant, contre ce silence terrifiant. Un objet nouveau surgissant d'un grand « Rien », qui, sans même que ne soit évoqué son contenu pouvant être nourriture de la réflexion, est en soi déjà un réel trésor, au même titre que cette deuxième fenêtre, dans la chambre où M. B... attend, ou que ces quelques boutons d'uniformes, et cette dérisoire goutte de pluie qui s'accroche à un col. Ces détails, à première vue anodins, voire ridicules, ces petits riens que personne ne saurait remarquer en temps normal prennent une importance considérable dans l'enfer vécu par M. B... car ils lui permettent une certaine variation dans son quotidien immuable. Un livre prend donc une symbolique encore plus forte ; car non seulement il est un objet nouveau que M. B... peut offrir à son regard, incorporer dans son univers invariable, mais il est en plus un élément dont le prisonnier peut se servir pour nourrir ses pensées, restées jusqu'alors sans aucune substance sur laquelle s'appuyer et se construire.

C'est pourquoi, de retour dans sa cellule, il n'ouvre pas le livre tout de suite, goûtant tout d'abord au bonheur ivre d'avoir entre les mains cet objet, impromptu cadeau du ciel, et qui enfin l'arrache à la fixité de ses jours et de ses nuits, se ressemblant désespérément tous. Durant quelques instants, il laisse ses pensées s'égarer vers de douces rêveries, vers de vieilles lectures aimées, vers de précieux souvenirs. Car enfin son esprit a la possibilité de s'appuyer sur quelque chose de neuf, de tangible ; et d'elle-même, la raison s'éclaire, et la mémoire se rétablit, poussée par un nouvel élan :

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 60

Vous vous imaginez sans doute que j'ai immédiatement tiré le livre de sa cachette pour le contempler et le lire. Je n'en fis rien. Je voulus d'abord savourer toute la joie que me donnait la seule présence de ce livre, et je retardai à dessein le moment de le voir, pour le plaisir excitant de rêver en me demandant quelle sorte de livre je voulais que ce fût : surtout, imprimé très serré, avec le plus de texte possible, des feuillets très, très fins, afin que j'aie plus longtemps à lire. J'espérais aussi que ce serait une œuvre difficile, qui demanderait un gros effort intellectuel, rien de médiocre, quelque chose qui puisse s'apprendre, qui se puisse apprendre par cœur, de la poésie, et de préférence – quel rêve téméraire ! – Goethe ou Homère.¹

De sorte que, lorsqu'il découvre enfin le contenu de son trésor, M. B... est terriblement désappointé : ce n'est qu'un banal manuel d'échecs, répertoriant cent cinquante parties jouées par des maîtres ; un ridicule petit livre composé de schémas, de diagrammes, et de formules insondables. « N'eussé-je pas été enfermé et verrouillé, j'aurais dans ma colère jeté le livre par la fenêtre, car au nom du ciel, que pouvais-je tirer de cette absurdité ? »². Ce livre, dans lequel il a placé tant d'espoirs, et pour lequel il a pris tant de risques, ne renferme rien qui, à ses yeux, puisse être digne d'un véritable intérêt. Rien qui ne soit capable de stimuler sa raison, son esprit, qui soit en mesure de lui transmettre à nouveau le goût exquis de la lecture et des bons mots.

De plus, le manuel semble lui rappeler avec une ironie perfide la triste et insoluble situation dans laquelle il se trouve. Car les échecs demeurent un jeu du silence, un exercice de muette réflexion, scrupuleuse et délicate, dans laquelle la parole n'a presque jamais sa place. Comment s'arracher au néant en se plongeant dans une autre espèce de silence ? Comment supporter de s'enfoncer dans les méandres muets de l'esprit et de l'imagination si autour de soi tout n'est que vide ? Cet absurde manuel rappelle également à M. B... combien il est seul dans sa lugubre cellule, et combien celle-ci est vide, ne lui offrant aucune possibilité de divertissement ; car comme il le déplore, « On ne peut jouer aux échecs sans partenaire, encore bien moins sans échiquier et sans pièces »³.

Alors qu'il espérait un ouvrage complexe, aux dimensions philosophiques, abstraites, propres à alimenter ses réflexions, ou bien une œuvre poétique qui pourrait indéfiniment être apprise par cœur, il ne se trouve en possession que d'un vulgaire manuel, à première vue résolument abscons. Et pourtant, ce petit objet, acquis dans un tel contexte, d'où la raison et l'entendement sont absents, est un trésor. Un trésor à s'approprier malgré tout, pour ne pas basculer soi-même dans le néant, pour ne pas tomber dans son propre vide.

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 63

2 *Ibid.*, p. 64

3 *Loc. cit.*

M. B... ne s'est cependant jamais essayé aux échecs de manière très aboutie ; il confesse en effet au narrateur, au commencement de son récit, « n'avoir pas touché à un échiquier depuis le temps où [il] étais[t] lycéen, c'est-à-dire depuis plus de vingt ans. Et [il] n'étais[t], même alors, qu'un joueur insignifiant. »¹. L'instant d'humeur passé, et parce qu'il n'a pas d'autre alternative pour briser la lourde monotonie de son enfermement, M. B... décide de rejouer les parties répertoriées dans le livre. Il utilise alors ce que son isolement complet peut lui permettre, afin de constituer un semblant de jeu d'échecs : son drap de lit, « grossièrement quadrillé. Plié avec soin, il finit par faire un damier de soixante-quatre cases. »², quelques morceaux de mie de pain, qui une fois sculptés forment les différentes pièces du jeu, et un peu de poussière collée sur les pions, destinée à différencier les Noirs des Blancs. Mais tout cela reste très précaire ; ainsi, la toute première partie est bien laborieuse :

j'échouais d'abord les premiers jours, à cause de mes ridicules pièces en mie de pain que j'embrouillais continuellement, parce que je n'avais pu mettre sur les « noires » que de la poussière en guise de peinture. Cinq fois, dix fois, vingt fois, je dus recommencer cette première partie. Mais qui au monde disposait de plus de temps que moi, dans cet esclavage où me tenait le néant, qui donc aurait pu être plus avide et plus patient ?³

C'est donc avec une persévérance farouche que M. B... se concentre tout entier sur les échecs, qui, malgré les contraintes multiples, permettent à ses pensées de s'accrocher en un point précis. Il n'a que le temps, le temps infini et diffus face à lui ; les jours s'écoulent, et peu à peu, cette première partie présentée dans le petit manuel n'a plus de secrets pour M. B... : « Au bout de six jours, je jouais déjà correctement cette partie ; huit jours après, je n'avais plus besoin des pièces en mie de pain pour me représenter les positions respectives des adversaires sur l'échiquier. Huit jours encore, et je supprimais le drap quadrillé. »⁴ La ténacité et la patience de M. B... le conduisent donc rapidement à n'avoir plus besoin de son échiquier précaire et de ses pièces de mie de pain. Son intellect, si longtemps mis à mal par le silence absolu de l'enfermement, retrouve une activité telle qu'il peut en l'espace de quelques jours visualiser la partie qu'il a eu au départ tant de difficultés à réaliser :

Les signes a1, a2, c7, c8 qui m'avaient paru si abstraits au début se concrétisaient à présent automatiquement dans ma tête en images visuelles. La transposition était complète : l'échiquier et ses pièces se projetaient et les formules du livre y figuraient immédiatement des positions. J'étais comme un musicien exercé qui n'a qu'un coup d'œil à jeter sur une partition pour entendre aussitôt les thèmes et les harmonies qu'elle contient.⁵

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 44

2 *Ibid.*, p. 65

3 *Loc. cit.*

4 *Loc. cit.*

5 *Loc. cit.*

On peut supposer qu'ici, la comparaison musicale, tout comme l'intromission du jeu d'échecs au sein de l'enfermement, est loin d'être anodine. En effet, à cet instant du récit, M. B... a découvert un moyen de s'extirper, du moins spirituellement, du néant ; le silence s'efface, et n'a plus autant d'emprise sur lui qu'auparavant. La musique, même seulement pensée à la lecture d'une partition, a elle aussi une action sur le silence ; elle le rompt, tout comme le petit manuel volé par M. B... . De plus, issue du divertissement et de la créativité, elle entre en opposition parfaite avec ce monde de l'enfermement, dans lequel ne pénètrent que le néant, des interrogatoire sordides, et quelques parties d'échecs jouées autrefois en silence par de grands maîtres. Stefan Zweig réussit donc subtilement à introduire à ce moment-clé du récit opposition et similarité : l'aspect profondément antagonique existant entre la musique et un jeu du silence, et pourtant, leur aptitude à nous extraire du néant, l'un par l'agrément, l'autre par la stimulation cérébrale.

M. B... explique en effet, s'excusant presque auprès de son auditeur de son apparente futilité, combien lui fut bénéfique de s'exercer des mois durant à une telle pratique, créant et recréant de mémoire les multiples parties de son manuel d'échecs :

Car j'avais maintenant une activité, absurde ou stérile si vous voulez, mais une activité tout de même, qui détruisait l'empire du néant sur mon âme. Je possédais, avec ces cent cinquante parties d'échecs, une arme merveilleuse contre l'étouffante monotonie de l'espace et du temps. [...] J'avais d'abord suivi mécaniquement les indications du livre en reproduisant les parties célèbres, mais peu à peu cela devint pour moi un jeu de l'intelligence auquel je me plaisais beaucoup. J'appris les finesse, les ruses subtiles de l'attaque et de la défense, je saisissai la technique de l'anticipation, de la combinaison et de la riposte. Bientôt, je fus capable de reconnaître la manière caractéristique de chacun des joueurs célèbres, aussi sûrement qu'on reconnaît un poète à quelques vers d'une de ses œuvres. Ce qui n'avait été d'abord qu'une manière de tuer le temps devint un véritable amusement, et les figures des grands joueurs d'échecs, Aljechin, Lasker, Bogoljubow, Tartakower, vinrent, tels de chers camarades, peupler ma solitude. La variété anima désormais ma cellule muette, et la régularité de ces exercices rendit leur assurance à mes facultés intellectuelles.¹

Durant des semaines, M. B... se livre donc à son unique activité au sein de sa prison, activité utilitaire et salvatrice qui devient au fil du temps source de félicité et de satisfaction, et qu'il effectue avec toujours plus d'entrain. Pourtant, après trois mois passés à reproduire mentalement les cent cinquante même parties, le jeu, basé sur le suspense, la réflexion et les coups de théâtre, finit par s'essouffler. « Là, parvenu au point mort, je me retrouvai brusquement à nouveau devant le néant. »² Mais un retour au silence après avoir goûté au plaisir délicieux de l'imaginaire et du jeu, après avoir recouvré pleinement raison et facultés intellectuelles est

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 66

2 *Ibid*, p. 68

évidemment impensable. M. B... se trouve alors face à une ultime solution pour ne pas basculer dans un gouffre qui de nouveau lui tend les bras : jouer aux échecs contre lui-même. M. B..., apostrophant son interlocuteur, évalue alors l'invraisemblance d'un tel procédé :

Eh ! bien je ne sais pas jusqu'à quel point vous avez réfléchi à l'état d'esprit où vous plonge ce roi des jeux. Mais il suffit d'une seconde pour faire comprendre que, le hasard n'y ayant aucune part, c'est une absurdité de vouloir jouer contre soi-même. L'attrait du jeu d'échecs réside tout entier en ceci que deux cerveaux s'y affrontent, chacun avec sa tactique. L'intérêt de cette bataille intellectuelle vient de ce que les noirs ne savent pas comment vont manœuvrer les blancs, et qu'ils cherchent sans cesse à deviner leurs intentions pour les contrecarrer, tandis que de leur côté, les blancs essaient de percer à jour les secrètes intentions des noirs et de les déjouer. Si donc les deux camps sont représentés par la même personne, la situation devient contradictoire. Comment un seul et même cerveau pourrait-il à la fois savoir et ne pas savoir quel but il se propose, et, en jouant avec les blancs, oublier sur commande son intention et ses plans, faits la minute précédente avec les noirs ? Un pareil dédoublement de la pensée suppose un dédoublement complet de la conscience, une capacité d'isoler à volonté certaines fonctions du cerveau, comme s'il s'agissait d'un appareil mécanique. [...] Mais je n'avais pas le choix, pour échapper à la folie et à la totale décrépitude de mon esprit.¹

Et c'est pourtant en tentant de se soustraire à ce néant, au silence absolu et effrayant de sa cellule, que peu à peu, M. B... s'aventure dans les méandres de la folie.

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 68

Silence et aliénation

Il faut dire cependant que bien avant qu'il ait épuisé toutes les ressources de son manuel d'échecs, et qu'il en soit réduit à disputer des parties contre lui-même, la démence guettait déjà M. B... ; processus cohérent face à la méthode employée par ses tortionnaires, destinée à détruire, paradoxalement avec le « rien », à l'aide du silence et du néant, l'esprit humain. Le procédé est simple, et terriblement efficace : les pensées, en permanence tournées sur elles-mêmes, tournées vers soi, vers un « soi » intérieur dans lequel on ne trouve plus qu'un vide immense, un silence absolu, finissent par se dissoudre d'elles-mêmes, par s'étouffer, se chevaucher, sans que l'on ne sache plus rien, sans que l'on ne parvienne plus à réfléchir convenablement, ni à prévoir ce qui sortira d'une bouche qui ne sait plus ébaucher clairement des mots sensés. Et M. B..., au bout de quatre longs mois, tend à faire l'expérience effroyable de la lente détérioration de son esprit :

À de petits signes inquiétants, je connus que mon cerveau se détraquait. Au début, j'avais la tête claire durant les audiences, et je faisais des dépositions calmes et réfléchies ; je triais parfaitement dans mon esprit ce qu'il fallait dire et ce qu'il ne fallait pas dire. Maintenant, je n'articulais plus même une phrase toute simple sans bégayer »¹.

Les geôliers savent en effet que leur méthode a fait ses preuves, et que le silence parfait dans lequel ils plongent leurs victimes permet la progressive érosion de leur courage, de leur volonté et de leur esprit. M. B... dit d'ailleurs, alors qu'il recouvre peu à peu sa lucidité grâce aux parties du manuel d'échecs qu'il refait de tête, « que les hommes de la Gestapo commençaient à [l]e regarder avec un certain respect. Peut-être se demandaient-ils par devers eux où je puisais la force de résister si fermement, quand ils voyaient tous les autres s'effondrer. »² Car qui saurait résister à la pression du vide, à une telle forme de manipulation, de torture perfide ? Les prisonniers ont même perdu toute notion de temps : « On m'avait pris ma montre, afin que je ne mesure plus le temps »³, rapporte M. B..., toute notion de vie ; ils sont tenus à l'écart du monde, à l'écart de tout ; il est difficile d'imaginer le néant ; c'est presque essayer d'imaginer la mort... Et c'est bien d'une petite mort, d'une mort de l'esprit et de l'âme dont il est question ici.

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 57

2 *Ibid*, p. 67

3 *Ibid*, p. 51

Car les seuls instants où ce vide peut être provisoirement comblé, ce sont les interrogatoires, qui peu à peu, prennent alors une dimension quasiment salvatrice, et la Gestapo le sait bien. Les prisonniers, constamment exposés au silence, peuvent alors enfin s'exprimer, entendre le son d'une voix leur répondre et dialoguer, certes avec leurs tortionnaires, aux phrases acerbes et sournoises, mais malgré tout avec leurs semblables. Les derniers remparts tombent, la défense, immanquablement, finit par se briser. M. B... dit en effet :

L'interrogatoire n'était pourtant pas le pire. Le pire c'était le retour à ce néant, juste après, dans cette même chambre, devant cette même table, ce même lit, cette même cuvette, ce même papier au mur. Car à peine étais-je seul avec mes pensées, que je me mettais à refaire l'interrogatoire, à songer à ce que j'aurais dû répondre de plus habile, à ce que je devrais dire la prochaine fois pour écarter le soupçon que j'avais peut-être éveillé par une remarque inconsidérée. J'examinais, je creusais, je sondais, je contrôlais chacune de mes dépositions, je repassais chaque question posée, chaque réponse donnée, j'essayais d'apprécier ce que leur procès-verbal pouvait avoir enregistré, tout en sachant bien que je n'y parviendrais jamais. Mais ces pensées une fois mises en branle dans cet espace vide, elles tournaient, tournaient dans ma tête, faisant sans cesse entre elles de nouvelles combinaisons et me poursuivant jusque dans mon sommeil. Ainsi, une fois fini l'interrogatoire de la Gestapo, mon propre esprit prolongeait inexorablement son tourment avec autant ou peut-être même plus de cruauté que les juges, qui levaient l'audience au bout d'une heure, tandis que dans ma chambre cette affreuse solitude rendait ma torture interminable.¹

Confronté à un silence qui ne connaît de fin que lors d'interrogatoires brutaux, M. B... sent peu à peu s'infiltrer en lui le poison doucereux de la déraison. Ses pensées, claires et ordonnées au début de son incarcération, ne sont plus qu'un désordre indescriptible, dans lequel il ne parvient plus à discerner les informations à délivrer à ses geôliers, de celles à taire absolument, encore moins à se rappeler les réponses qu'il a déjà formulées, au cours des précédents interrogatoires. Afin de parfaire la technique, et de pousser la perversion à l'extrême, M. B... explique même :

Il fallait toujours attendre avant de comparaître, cela faisait partie de la méthode. On commençait par ébranler les nerfs de l'inculpé en l'envoyant chercher brusquement au milieu de la nuit, puis lorsqu'il s'était ressaisi, bandant toutes ses énergies en vue de l'audience, on le faisait attendre, attendre absurdement une heure, deux heures, trois heures avant de l'interroger, pour le mater corps et âme.²

Rien n'est donc laissé au sort dans cette forme de torture qui pourrait à première vue paraître plutôt clémence. Pourtant, tout y est minutieusement préparé, afin de détruire chaque homme de manière aussi sûre que des coups répétés sur le corps. Ici, c'est l'esprit qui est frappé, continuellement, par un quotidien dépouillé, rempli tout entier d'un néant et d'un silence

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 54

2 *Ibid*, p. 58

intolérables. Le supplice est tel que M. B... avoue même avoir le « regret » de n'être pas détenu dans un camp de concentration. Il est pourtant bien conscient de l'insoutenable quotidien qu'il y aurait vécu, de la mort présente à chaque instant, des hivers gelés, des baraqués où s'entassent les détenus par dizaines ; « Mais du moins », dit-il, « j'aurais vu des visages, j'aurais pu regarder un champ, une brouette, un arbre, une étoile, quelque chose enfin qui change, au lieu de cette chambre immuable, si horriblement semblable à elle-même dans son immobile fixité. »¹

En ce sens, l'apparition du petit manuel d'échecs dans l'enfer de la détention sauve l'esprit de M. B... . Du moins temporairement. Car ayant effectué toutes les parties répertoriées dans le livre, il se voit donc rapidement obligé de jouer ses propres parties. La dissociation de la pensée, nécessaire à la pratique, le conduit peu à peu vers une sorte de schizophrénie violente, qui ne lui laisse aucun répit. Comme le prisonnier l'explique en effet, les deux parties de son cerveau se dressent constamment l'une contre l'autre, tout comme les Blancs affrontent les Noirs sur l'échiquier. Quand l'une perd, elle réclame immédiatement une nouvelle partie, dans l'espoir d'en sortir gagnante. Dans un état d'esprit qu'il ne contrôle plus, M. B... a même beaucoup de mal à rapporter le contenu de cette période à son auditeur, tant il lui semble encore obscur : « jusqu'ici, j'espère que mon récit a été assez clair. Je ne sais, malheureusement, si la suite pourra l'être autant. »², regrette-t-il.

Le silence et l'enfermement, le jeu des échecs pratiqué dans des conditions inhumaines, semblent peu à peu avoir raison du pauvre homme. La pression du vide autour de lui, le contraignant à ne s'en remettre qu'à la seule activité à laquelle il peut avoir accès, dévore au fil des jours son esprit. Les échecs ne sont plus un moyen d'échapper à la solitude, encore moins un jeu ou un divertissement ; ils ne sont plus qu'un défi féroce que M. B... se lance à lui-même, contre lui-même, sans plus en être véritablement conscient ; « Je ne pensais plus qu'échecs, problèmes d'échecs, déplacement des pièces. Souvent, m'éveillant le front en sueur, je m'apercevais que j'avais continué à jouer en dormant. »³ : son avidité incontrôlable le poursuit même jusque dans son sommeil, qu'il finit d'ailleurs par perdre, trop fébrile et trop excité par le jeu pour pouvoir se reposer, ne serait-ce qu'un instant. Il devient acariâtre, nerveux, impatient, ne pensant plus qu'à travers pièces blanches, pièces noires, tactiques et coups à jouer : « La pensée avide de ce que je ferais en jouant avec les blancs me donnait la fièvre quand je jouais avec les noirs. L'un des deux adversaires qui étaient en moi triomphait et s'irritait à la fois quand l'autre

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 56

2 *Ibid*, p. 70

3 *Ibid*, p. 73

commettait une erreur ou manquait d'astuce. »¹. Il ne supporte plus même de devoir arrêter une partie, lors des interrogatoires par exemple ; alors qu'auparavant il confiait que le pire n'était pas ces questions posées par la Gestapo, mais le moment inévitable où il devait regagner sa cellule, ses objets sordides, son silence morne et pesant, désormais, il n'attend que de retrouver ces quatre murs, afin de continuer la partie laissée en suspend. « Toute interruption me tourmentait dans mon impatience fébrile, jusqu'au quart d'heure pendant lequel le gardien balayait la chambre, jusqu'aux deux minutes qu'il lui fallait pour m'apporter à manger »²

L'accumulation des détails, leur répétition, confèrent au texte un rythme violent, toujours plus effréné, qui atteint là son paroxysme dans une démence proche de l'autodestruction. Après la fébrilité des premiers instants, liée à la découverte miraculeuse du livre, M. B... connaît la fièvre dévastatrice de l'obsession, tourment sans cesse renouvelé par les Blancs et les Noirs, tour à tour vainqueurs et vaincus. Les pièces ont en effet pris le pas décisif sur M. B..., qui ne semble plus même exister réellement. Il n'est que l'exécutant de pions violents et revanchards, qui jamais ne veulent s'avouer battus. M. B... n'en dort plus, en oublie même régulièrement de se nourrir, et ne laisse aucun repos à son corps :

Pour finir, mon excitation atteignit un degré tel en jouant – je ne faisais absolument rien d'autre du matin au soir – que je ne pouvais plus rester assis une minute, arpantant ma chambre sans arrêt en réfléchissant à mes parties, toujours plus vite, d'un pas toujours plus pressé, de plus en plus excité à mesure que la fin de la partie approchait. La passion de gagner, de vaincre, de me vaincre moi-même devenait peu à peu une sorte de fureur ; je tremblais d'impatience, car l'un des deux adversaires que j'abritais était toujours trop lent au gré de l'autre. Ils se harcelaient, et si ridicule que cela vous paraisse peut-être, je me houssillais moi-même – « plus vite, plus vite, allons, allons ! » – quand la riposte n'était pas assez prompte.³

Par ces effets de répétitions et de détails enchaînés, par cette description violente d'un glissement progressif vers l'aliénation, par l'agressivité de son jeu, et des invectives que M. B... prononce contre lui-même, Stefan Zweig établit ici un contraste virulent entre silence et aliénation. Malgré la pression palpable, l'angoisse et la sensation d'asphyxie présentes constamment dans tout le récit que M. B... fait de sa triste expérience, cela n'en reste pas moins une description du silence et du néant. Le vide n'est qu'oppression, et Zweig, par le biais de son personnage, transmet continuellement au lecteur cette même angoisse du silence absolu, assimilable au « plongeur sous sa cloche de verre, dans ce noir océan de silence, mais un plongeur qui pressent déjà que la corde qui le reliait au monde s'est rompue et qu'on ne le

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 72

2 *Ibid*, p. 74

3 *Ibid*, p. 75

remontera jamais de ces profondeurs muettes »¹, comme l'évoque M. B.... Le silence apparaît alors inviolable et définitif. Rien ne semble pouvoir le rompre. Et cependant, M. B... fait la découverte du livre d'échecs, salvateur de son esprit ; s'ensuit alors le récit de la joie incommensurable, inexprimable que procurent au prisonnier les parties jouées, et du bienfait qu'elles apportent à sa raison et à sa lucidité, alors enfin recouvrées.

Pourtant, si le rythme d'écriture est rapide, la profusion des détails conférant une certaine accélération du récit, c'est l'exposé d'un regain d'équilibre mental, d'un retour à la vie que nous présente Zweig dans ces pages ; le sentiment de pression constante n'est donc plus le même qu'auparavant, et en tous cas, n'est plus aussi soutenu. La véritable tension atteint son apogée lorsque M. B..., victime d'une monomanie du jeu, s'enfonce progressivement dans la folie. Libéré du silence de sa cellule, il est pourtant paradoxalement tout proche du néant, n'étant plus du tout maître de son esprit, dont les pièces noires et les pièces blanches de l'échiquier ont pris possession. Le lecteur suit avec effroi cette ascension terrifiante, avec la certitude qu'il n'y a pas de retour possible. Alors que le récit de la détention était étalé jusqu'alors sur une vingtaine de pages, ici, les détails rapportés, pourtant multiples ne sont concentrés que sur sept pages. La profusion d'informations, la violence de l'état mental et physique de M. B..., en opposition parfaite avec le monde du silence qu'il connaissait auparavant, apportent une fébrilité brutale au récit, dans ces quelques pages. La tension est à son comble, la corde est bandée, prête à se rompre.

Et enfin, la chute, inévitable. Le retour au silence le plus parfait. « je me réveillai un beau matin d'une autre manière que d'habitude. Mon corps était comme délivré de moi-même, il se prélassait, mollement étendu dans un agréable confort. »². Le retour vers la vie est brutal ; après ces quelques pages empreintes d'une tension extrême, il y a comme un trou noir, dans le récit, et dans la mémoire de M. B.... Comme après un mauvais rêve, le sentiment que l'esprit s'est vivement éloigné étreint le prisonnier, et rend son réveil d'autant plus agréable. Il règne une volupté et un calme tout nouveaux dans l'atmosphère décrite par ces quelques lignes. Très vite, on retrouve également l'opposition entre silence et parole : « il me sembla entendre des voix derrière moi, des voix humaines, chaudes et vivantes, qui prononçaient des mots tranquilles. »³ ; après le trou noir où a fini par le plonger sa démence, M. B... perçoit ces voix chaleureuses, inspirant confiance, opposées au silence interminable de sa cellule, mais aussi, bien sûr, aux voix

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 52

2 *Ibid*, p. 76

3 *Loc. cit.*

terriblement sournoises, aux « dures et méchantes paroles »¹ de ses geôliers. Rien d'étonnant, donc, à ce que M. B..., trop accoutumé au vide, à sa chambre muette et fixe, et à la cruauté, croit être encore en pleine et douce torpeur : « "Tu rêves !" me dis-je. "Tu rêves ! Surtout n'ouvre pas les yeux ! prolonge ton rêve, plutôt que de voir encore cette cellule maudite, la chaise, la cuvette, la table et l'éternel dessin du papier au mur. Tu rêves... continue à rêver." »².

Mais le désir d'ouvrir les yeux est trop fort, et M. B... découvre avec un bonheur ébahi qu'il ne rêve pas. Le lieu qu'il discerne alors depuis son lit, après avoir passé des mois dans la grise obscurité de sa cellule, prend des allures de véritable paradis sur terre. Par la description que M. B... en offre, le lecteur suit avec le même plaisir, et un certain soulagement après l'angoisse vécue, la découverte de cette fraîche liberté. Tout y blanc, lumineux, et contraste avec l'atmosphère sordide de l'incarcération de M. B... . Les voix qui lui parviennent sont douces, proches d'un certain silence, mais d'un silence bienfaiteur, simplement soucieux de ne pas déranger les patients endormis. Ce n'est plus le silence redoutable imposé par les tortionnaires ; ce n'est que le silence paisible et respectueux d'une chambre d'hôpital. Une infirmière enjoint d'ailleurs le calme à M. B..., qui tente de se redresser, de se lever, trop agréablement surpris, trop curieux et impatient de se délecter de cet heureux retour dans un monde qu'il avait presque oublié, pour pouvoir rester allongé :

elle me dit avec force et douceur : « Restez tranquille ! Bien tranquille ! » Je n'écoutais que le son de sa voix – n'était-ce pas celle d'une créature humaine ? Il y avait donc encore sur terre des gens qui n'étaient pas des juges, des tortionnaires, il y avait, ô miracle ! cette femme à la voix moelleuse et chaude, presque tendre. Je fixais avidement la bouche qui venait de me parler avec bonté, car cette année infernale m'avait fait oublier que la bonté pût exister entre les hommes. Elle me sourit – oui, elle souriait, il y avait donc encore des gens qui souriaient en ce monde –, puis elle mis un doigt sur ses lèvres et s'éloigna sans bruit. Mais comment eussé-je pu lui obéir ? Je n'avais pas encore rassasié mes yeux de ce prodige.³

La réalité du monde, à force de silence et d'interrogatoires pervers, a fini par peu à peu s'effacer de l'esprit et de la mémoire de M. B... . Avec le réveil apaisant du prisonnier après ce long cauchemar, et en particulier avec le personnage, symbolique (par son caractère de personnel soignant bienveillant et protecteur, mais aussi et surtout parce qu'elle est une femme, la première que M. B... voit après presque un an de détention), de l'infirmière, c'est un message final d'espoir que nous livre ici Stefan Zweig, dans ce récit mis en abyme.

1 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 76

2 *Loc. cit.*

3 *Ibid*, p. 77

Cependant, malgré l'échappée finale inespérée de son personnage, Zweig nous montre aussi combien M. B... reste prisonnier de son passé : l'univers des échecs semble à jamais synonyme d'enfer pour lui, le renvoyant à nouveau vers les tréfonds de la démence fébrile, et de la monomanie. Ainsi, lorsque M. B... s'essaye aux échecs face à Czentovic, sur le paquebot, il devient rapidement impatient, agressif, agité. Il arpente nerveusement le souvenir de sa cellule, fumant excessivement sans même s'en rendre vraiment compte ; son esprit semble tout entier concentré sur la partie, comme autrefois ; et même, calculant de nombreux coups, affinant plusieurs stratégies en même temps, sur plusieurs parties :

Il avait cessé d'aller et venir, et restait assis, immobile sur sa chaise. Regardant le vide d'un œil fixe et hagard, il marmottait sans arrêt des mots incompréhensibles. Se perdait-il dans d'interminables combinaisons ou réfléchissait-il déjà à d'autres parties, comme je l'en soupçonneais quant à moi ? [...] À peine Czentovic avait-il joué que M B... poussait son fou trois cases plus loin, sans même regarder l'échiquier, en criant, si fort que nous sursautâmes :

« Échec ! Échec au roi ! »

Nous nous penchâmes tous sur l'échiquier, pour voir cette manœuvre sans pareille.

[...]

« Je regrette, mais je ne vois pas comment mon roi pourrait être en échec. Une de ces messieurs le voit-il ? »

Nous examinâmes la situation, puis nos regards inquiets se tournèrent vers M. B... Le roi de Czentovic était entièrement couvert par un pion – un enfant eût pu s'en rendre compte –, il n'y avait donc pas d'échec au roi. Nous devîmes inquiets. Notre fougueux ami avait-il poussé sans le vouloir une pièce de travers, une case de trop, ou une en moins ? Le silence général le rendit à lui-même, il examina l'échiquier à son tour et se mit à dire, en bégayant violemment :

« Mais le roi doit être en f7... il n'est pas à sa place, pas du tout ! Vous vous êtes trompé ! Tout est faux sur cet échiquier... ce pion-là est en g5, pas en g4... c'est une tout autre partie... c'est... »¹

Le calvaire de l'enfermement a vite rattrapé M. B..., à nouveau englouti par des pensées qui ne lui appartiennent presque plus ; il en a complètement oublié le jeu réel, et même le jeu physique. Tellement accoutumé, malgré lui, à effectuer des parties de tête, il accuse l'échiquier d'être faux, capable de se représenter une partie de manière tout à fait spirituelle. Il y a, en cela, un contraste énorme entre lui et Czentovic, rustre et sans imagination, qui lui ne saurait jouer sans un échiquier. Sentant que la chute guette M. B..., le narrateur le rappelle vivement à l'ordre : « – *Remember !* » lui murmurai-je seulement, et je passais le doigt sur la cicatrice qu'il portait à la main. »², héritée de la blessure qu'il s'est lui-même faite lors de la crise qui l'a conduit tout droit à l'hôpital, le sauvant ainsi, malgré tout, de son incarcération.

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 92

2 *Ibid*, p. 94

C'est donc le récit effrayant d'une captivité cruelle et sournoise que Stefan Zweig nous livre dans *Le Joueur d'échecs*. Le récit d'un homme plongé dans le néant, et qui s'en sort grâce au divertissement que lui a procuré un modeste petit manuel d'échecs volé, puis par la suite, par l'état mental alarmant qui en résulte, et qui lui permet d'être pris en charge par des médecins bienveillants. Les messages d'espoir ponctuent donc cette nouvelle, malgré la noirceur qu'elle présente : la découverte du livre, qui arrache momentanément M. B... à l'enfer du silence, puis la sortie définitive de cette torture muette. Mais l'équilibre de l'ancien détenu reste fragile, et Stefan Zweig nous dit implicitement que l'on reste prisonnier de son propre passé, qui continue, malgré notre apparente liberté, à ériger des murs invisibles autour de nous.

Des murs invisibles et infranchissables, il en est de dressés aussi dans *Le Silence de la mer*, de Vercors . Alors que dans *Le Joueur d'échecs*, cette forteresse du néant est bâtie par des tortionnaires, souhaitant obtenir de cette méthode l'anéantissement progressif de leurs victimes, dans la nouvelle de Vercors, la barrière du silence est posée par ceux qui sont opprimés, réponse muette à l'occupation, de leur pays et de leur maison, par l'Allemand. Ainsi, le silence, mieux que les mots parfois, et que les coups, peut être une arme redoutable, utilisée pour tourmenter, utilisée pour résister. Chacun des deux auteurs a traité cette notion de manière différente, et pourtant, la tension est la même, le tourment, identique. Instigateurs ou bien simple victime de cette loi implacable du silence, ils en subissent pourtant tous les conséquences, et se consument à petit feu, au cœur de ce tragique et infini néant qui martyrise leurs âmes.

Partie 3 :

Deux œuvres à la fois similaires et antagoniques,
inspirées par une réalité violente à dénoncer

Le silence : arme de l'opresseur et de l'opprimé

Les œuvres de Vercors et de Stefan Zweig, pourtant en apparence bien différentes, représentent donc avec habileté un aspect essentiel du conflit : le silence, alors nécessaire à un camp comme à un autre. Chacun des deux récits choisit d'en traiter un point de vue différent : rôle d'opresseur, de tortionnaire dans *Le Joueur d'échecs*, il sert au contraire une résistance pacifique, résolue, dans *Le Silence de la mer*. Dans chaque nouvelle, l'intrigue sert à dénoncer ; elle sert aussi la pesanteur, la tension liée à l'enfermement, que l'on retrouve chez les deux auteurs : M. B... est retenu dans une cellule par la Gestapo, mais l'oncle et la nièce chez Vercors sont également prisonniers de la règle d'un silence qu'ils ont eux-mêmes instaurée.

Afin de rendre compte de l'atmosphère d'un emprisonnement – d'une certaine manière – voulu ou non, tout est minutieusement réfléchi, mesuré, les auteurs jouant sur les contrastes, les extrêmes, et la symbolique. Symbolique d'un silence obstiné, mais inévitable et cohérent, évoluant au sein d'un amour fragile chez l'un ; d'un silence fiévreux et concentré, ultime barrière face à un vide encore plus grand, chez l'autre. Le silence présenté comme une arme à la puissance dévastatrice et irrémédiable.

Malgré le fait que cette arme soit utilisée d'une manière totalement opposée dans les deux œuvres, il n'en reste pas moins un moyen cruel de pression ; l'oncle, dans *Le Silence de la mer*, dit d'ailleurs à sa nièce : « "C'est peut-être inhumain de lui refuser l'obole d'un seul mot" »¹ ; ce à quoi elle répond par un simple air scandalisé qui en dit long, qui en aucun cas ne remet en cause l'attitude qu'elle adopte face à un homme qu'elle ne considère que comme un envahisseur, devant lequel on ne saurait s'abaisser sans perdre toute dignité. Devant un tel aplomb, le narrateur confit : « Je me sentis presque un peu rougir. »²

Cependant, c'est une situation dont les victimes ne peuvent sortir indemnes. Fragilisées, brisées, aussi sûrement que par l'usage de coups. Ici, les blessures sont invisibles, mais ont atteint le plus profond de l'âme : la jeune fille du récit de Vercors, tiraillée entre son ardent patriotisme, et son amour grandissant pour Werner von Ebennac, semble se crisper et souffrir davantage soir après soir, désormais impuissante face à cette barrière muette qu'elle a construite entre elle et l'officier. Le jour où celui-ci leur annonce qu'il part sur le front russe est tragique, parce qu'elle

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 29

2 Loc. cit.

sait qu'elle ne pourra jamais plus le voir, et que sa décision équivaut à leur annoncer son suicide prochain. La jeune femme cherche désespérément une issue qui n'existe pas ; il n'y a pas de solution, pas de réconciliation possible. Une simple brèche est ouverte dans cette forteresse de silence, avec l'adieu murmuré, à peine audible, qu'elle adresse à von Ebennac, en réponse à son propre salut, et avant qu'il ne franchisse le seuil de leur salon, une dernière fois :

Je crus qu'il allait fermer la porte et partir. Mais non. Il regardait ma nièce. Il la regardait. Il dit – il murmura :

– Adieu.

Il ne bougea pas. Il restait tout à fait immobile, et dans son visage immobile et tendu, les yeux étaient plus encore immobiles et tendus, attachés aux yeux, – trop ouverts, trop pâles, – de ma nièce. Cela dura, dura, – combien de temps ? – dura jusqu'à ce qu'enfin, la jeune fille remuât les lèvres. Les yeux de Werner brillèrent.

J'entendis :

– Adieu.

Il fallait avoir guetté ce mot pour l'entendre, mais enfin je l'entendis. Von Ebennac aussi l'entendit, et il se redressa, et son visage et tout son corps semblèrent s'assoupir comme après un bain reposant.

Et il sourit, de sorte que la dernière image que j'eus de lui fut une image souriante.¹

La garde, enfin, est abaissée. L'échappée longtemps contenue de cette prison s'est enfin produite. Le mot est à peine murmuré ; en soi, il ne change rien. Il n'est pas une prière, ni une supplication destinées à retenir l'Allemand, ou à le faire revoir son jugement. Il n'est que symbolique ; il n'est que la finalité à la fois douce et tragique d'un combat intérieur livré durant des mois. La statue s'est animée, la forteresse, entrouverte.

L'officier semble avoir attendu ce mot, une simple et brève parole depuis toujours. Pourtant, à aucun moment, tout comme lors des semaines précédentes, son attitude ne laisse entrevoir celle d'un vainqueur. Certes c'est une sorte de duel remporté pour lui, mais c'est une bien triste joute, dont personne ne peut sortir vainqueur. Au contraire : chacun est perdant. C'est un heureux soulagement, mais pareil à celui qu'éprouve l'homme qui, ainsi, peut partir, marcher vers la mort le cœur tranquille et apaisé. Il n'est pas non plus innocent qu'à cet instant, alors que le narrateur semble voir le mot ultime être sur le point de franchir les lèvres de la jeune femme, à cet instant sacré, l'interlocuteur soit « Werner ». Non pas « l'Allemand », « von Ebennac », « l'officier », encore moins « l'ennemi » ; simplement « Werner » : l'Allemand est nommé par son prénom. Il n'est plus l'occupant, l'envahisseur ; il n'est plus l'homme venu troubler la tranquillité d'une petite maison française, venu porter l'atteinte douloureuse, par sa simple présence, au

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 59

sentiment patriotique d'une jeune femme et d'un vieillard. Il n'est alors que « Werner », un homme dont on prononce le prénom parce qu'il nous est devenu familier, respectable, presque appréciable. Tout comme lorsque von Ebrennac a frappé à la porte du fumoir, attendant derrière la permission d'y pénétrer, contrairement aux autres fois, où il n'attend pas la réponse qui de toute façon, ne viendra pas. Mais ce soir-là est le dernier, ce soir-là est particulier dans son aspect tragique ; et le narrateur répond aux deux coups répétés sur le bois : « "Entrez, monsieur." »¹. « Monsieur » : le narrateur ajoute cette politesse marquée, et s'en interroge d'ailleurs : « Pourquoi ajoutai-je : monsieur ? Pour marquer que j'invitais l'homme et non l'officier ennemi ? Ou, au contraire, pour montrer que je n'ignorais pas *qui* avait frappé et que c'était bien à celui-là que je m'adressais ? »². Toujours est-il qu'outre le fait que le silence soit brisé ici aussi, une marque de proximité et de respect y est induite.

Avant de partir, Werner von Ebrennac sourit. Il sourit à l'adieu salvateur prononcé par la jeune femme. La lutte, enfin, est achevée ; ils semblent ne plus être ennemis. Malgré tout, leur amour tacite reste impossible, et l'Allemand, le lendemain matin, a déjà quitté la demeure, cette maison dont il disait qu'elle avait une âme.

Il était parti quand, le lendemain, je descendis prendre ma tasse de lait matinal. Ma nièce avait préparé le déjeuner, comme chaque jour. Elle me servit en silence. Nous bûmes en silence. Dehors luisait au travers de la brume un pâle soleil. Il me sembla qu'il faisait très froid.³

La nouvelle de Vercors s'achève ainsi. Les habitudes des deux protagonistes, malgré le départ, restent inchangées : la nièce, « comme chaque jour », a préparé leur petit déjeuner ; le vieil oncle prends son lait « matinal », qui signifie que certainement chaque matin, il en va de même. Pourtant, la prison invisible ne semble pas avoir été entièrement détruite par la nuit : le silence, pourtant désormais inutile, est encore de mise. Comme un souvenir étrange ; comme une dernière révérence, aussi, pour cet officier respectable, si certain des bonnes intentions de sa chère Allemagne natale, et tombé de si haut, lorsqu'il en apprit le véritable dessein. Ainsi, l'oncle et la nièce restent muets ; et le froid au-dehors semble évoquer le froid de leur cœur, le front de la glaciale Russie, vers lequel se dirige von Ebrennac, ou peut-être encore la froideur de la mort certaine vers laquelle il marche. La neige, la mort, le froid ; l'univers du silence et du néant est toujours là, à les encercler sournoisement.

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 50

2 *Loc. cit.*

3 *Ibid*, p. 60

Il n'est pas facile de se libérer d'une prison, fût-elle de silence, que l'on a soi-même construite ; il est encore plus délicat de s'en extraire si l'on en a été la victime contrainte par un tiers, en l'occurrence, par ses bourreaux. M. B..., le joueur d'échecs de Stefan Zweig, en fait la terrible expérience lorsque, sur le paquebot où il se trouve, il se fait l'adversaire de Czentovic sur l'échiquier.

M. B... est arrêté en Autriche par la Gestapo ; il n'est pas battu, il n'est pas fusillé, ni déporté : on lui réserve un autre sort, tout aussi secret que celui des prisonniers NN, « Nacht und Nebel », destinés à disparaître dans le silence de la nuit et du brouillard. La torture infligée à M. B..., elle, est un « "traitement spécial" réservé à ceux que l'on devine être détenteurs de secrets d'État. »¹, ce qui est son cas : avocat, il a pendant des années servi les intérêts de la famille impériale autrichienne : « quelques membres de la famille impériale nous avait confié la gérance de leur fortune »², confie M. B... à son auditeur. Après l'Anschluss, il continue cette activité de manière clandestine, afin que la famille impériale puisse conserver ses biens, et qu'ils ne soient pas pillés par les nazis. Arrêté grâce à – ou plutôt à cause de – la complicité d'un agent de la Gestapo infiltré dans son cabinet, M. B... découvre donc en quoi consiste ce traitement tout particulier réservé à des personnes comme lui.

Emblématique de la duplicité nazie, la « méthode » respecte les lois apparentes de l'hospitalité en accueillant le prisonnier dans un hôtel qui s'inverse toutefois rapidement en une labyrinthique descente aux enfers visant à l'expression de l'aveu [...]. Et, si le « traitement plus humain » [...] est différent de celui des camps autrichiens, il vise avec un raffinement sadique aux mêmes résultats : la destruction par le conditionnement, ici un confinement qui n'a que les apparences de l'hospitalité.³

Ce ne sont donc que les apparences de l'humanisme et de la clémence : ce que vit M. B... est bel et bien une torture, infligée par des bourreaux tout aussi sournois que ceux dirigeant les camps de la mort ; tout aussi cruellement pervers que ceux dont la fonction fut d'assener des coups répétés sur le corps de leur victime, en des endroits soigneusement choisis. La méthode infligée à M. B... est aussi méticuleusement organisée : comme le prisonnier le rapporte tout au long de son récit, pas un seul divertissement n'est octroyé au détenu :

1 P. Grouix et J.-L. Ferrignaud, *Le Joueur d'échecs de Stefan Zweig, Premières leçons*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 2001, p. 54

2 Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 45

3 P. Grouix et J.-L. Ferrignaud, *Le Joueur d'échecs de Stefan Zweig, Premières leçons*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 2001, p. 54

Au premier abord, la chambre qu'on m'assigna n'avait rien d'inconfortable. Elle possédait une porte, un lit, une chaise, une cuvette, une fenêtre grillagée. Mais la porte demeurait verrouillée nuit et jour, il m'était interdit d'avoir un livre, un journal, du papier ou un crayon. Et la fenêtre s'ouvrait sur un mur coupe-feu. Autour de moi, c'était le néant, j'y étais tout entier plongé. On m'avait pris ma montre, afin que je ne mesure plus le temps, mon crayon, afin que je ne puisse plus écrire, mon couteau, afin que je ne m'ouvre pas les veines ; on me refusa même la légère griserie d'une cigarette. Je ne voyais jamais aucune figure humaine, sauf celle du gardien, qui avait l'ordre de ne pas m'adresser la parole et de ne répondre à aucune question. Je n'entendais jamais une voix humaine. Jour et nuit, les yeux, les oreilles, tous les sens ne trouvaient pas le moindre aliment, on restait seul, désespérément seul en face de soi-même, avec son corps et quatre ou cinq objets muets : la table, le lit, la fenêtre, la cuvette.¹

Ici, la description est organisée en panoramique : les yeux de M. B... découvrent l'espace qui lui est attribué ; il n'y voit que quelques objets ; son regard a beau faire le tour de la cellule, il n'y trouve toujours que les mêmes, immuables. Pas un seul élément qui puisse constituer un divertissement, un changement, un « aliment » spirituel, cérébral. À bout de forces, il en est même réduit à regretter un autre type de torture pratiqué par les nazis : la déportation vers les camps de concentration, dans lesquels, « du moins » il ne serait pas confronté à cet éternel néant.

Chez Vercors, le silence est tout aussi constant, mais chose étrange et inattendue, c'est l'apparente victime qui semble y être la plus à l'aise, tandis que les artisans de ce silence, et en particulier la jeune fille, en sont les réels prisonniers. Vercors étant pacifiste depuis toujours, pacifiste dans une résistance littéraire, il est donc cohérent de trouver dans son œuvre une révolte sans bruit, et sans violence apparente. Mais toute forme de résistance comporte une certaine violence, même implicite et adoucie. On ne retrouve peut-être pas une tension aussi aigüe que dans la nouvelle de Zweig, car la dimension d'aliénation n'est pas présente ; mais cependant, la situation semble tout aussi difficilement supportable. Dans *Le Silence de la mer*, contrairement à ce qui est décrit chez Zweig, les victimes du silence sont à la fois l'opresseur et les opprimés ; le silence est une arme de résistance à l'occupant, mais pourtant, les acteurs de ce mutisme en subissent tout autant les conséquences : les monologues de l'Allemand sont embarrassants, car, enfermés dans leur prison invisible, les deux hôtes ne peuvent pas même sortir de leur mutisme, sans que leur dignité ne s'en trouve bafouée. Le vieil oncle, que l'on devine plutôt humaniste – peut-être comme une sorte de double plus âgé de Vercors – est donc face à un dilemme : « je ne puis sans souffrir offenser un homme, fût-il mon ennemi. »² Et l'amour naissant qu'éprouve la nièce pour von Ebennac rend la situation d'autant plus cruelle.

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 54

2 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 25

L'oncle et la jeune femme sont donc doublement victimes : victimes de l'occupation allemande dans leur pays et au sein de leur foyer, et victimes de ce silence qu'ils ont eux-mêmes instauré en résistance à cette oppression, et qui pourtant, alimente dilemme intérieur, tension grandissante, et lutte intime désespérée. La notion d'enfermement est également présente chez Vercors, et accroît, tout comme dans *Le Jouer d'échecs*, l'aspect pesant de ces entrevues entre l'Allemand et ses hôtes. Ces trois personnages constituent d'ailleurs le triangle presque exclusif de la nouvelle : il n'y a, autour d'eux, que très peu de protagonistes, et qui n'ont pas d'identité particulière : des soldats allemands, des amis de von Ebennac... Ils sont soit seulement évoqués, comme les anciens camarades que Werner retrouve à Paris et qui le déçoivent tant, comme son père, si confiant en l'avenir de l'Europe, ou encore comme cette jeune femme allemande, avec qui il était presque fiancé ; soit ils n'ont pas d'impact particulier sur l'intrigue (comme les soldats allemands venus choisir la chambre pour von Ebennac). La totalité du récit se concentre donc sur trois personnages, et également dans une seule et même pièce, ce qui accentue cette idée de confinement. Autrefois lieu de détente chaleureuse et rituelle, le fumoir devient donc un endroit de silence forcé et obstiné, de tension et de conflit : conflit interne, conflit engagé contre l'occupant.

Les œuvres de Vercors et de Stefan Zweig mettent donc en scène toute cette ambivalence liée au silence ; qu'il soit instauré par le bourreau ou par les victimes, il est au fond, toujours oppresseur. On y découvre aussi comment un lieu autrefois ou en apparence chaleureux peut devenir véritable antre de l'enfer : une chambre à première vue hospitalière, un fumoir tranquille où l'on se réchauffe le soir au coin du feu... Ces deux endroits dans lesquels se déroulent l'essentiel de l'action se transforment très vite en théâtre de l'angoisse et de l'oppression, dans lequel le silence est roi. La violence y est secrète et semblerait même inexistante pour qui considèrerait négligemment les deux œuvres ; en effet, quel doux supplice que celui subi par M. B..., au regard de ce que d'autres eurent à vivre dans les camps de concentration... Et quelle digne et froide indifférence que celle manifestée par la nièce, que Werner ne regarde pas « comme un homme regarde une femme, mais comme il regarde une statue. Et en fait, c'était bien une statue. Une statue animée, mais une statue. »¹. Il y a une certaine immobilité dans les deux récits : immobilité de cette jeune fille, et immuabilité des quelques objets qui peuplent la cellule de M. B.... . Et cette fixité sert aussi la torture du néant, dont elle est un élément essentiel : un rempart derrière lequel se retranche la nièce pour ne pas laisser paraître son trouble ; et un aspect crucial de la méthode nazie appliquée à M. B..., au sein de laquelle il n'y a aucune diversion possible.

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 28

Les deux auteurs nous enseignent également qu'une même chose peut à la fois sauver et détruire : le silence chez Vercors est une vertu pacifiste et noble, qui permet au vieil oncle et à sa nièce de conserver leur dignité face à l'occupant ; pourtant, le premier ne supporte pas de blesser un homme, tandis que la jeune femme se consume lentement d'un amour impossible, qu'elle ne peut laisser paraître. L'idée est encore plus évidente chez Zweig : les échecs sauvent tout d'abord M. B... du néant et d'une folie proche... avant de l'entraîner vers les profondeurs de l'aliénation et de la monomanie, dont, certainement, il ne pourra jamais se défaire entièrement : « Il est la meilleure et la pire des choses, une réalité et son contraire, devenant même l'image de la fatalité sous la forme d'intoxication. »¹

Vercors et Stefan Zweig ont écrit leur récit respectif dans un contexte bien spécifique. Pacifistes et tous deux profondément humanistes, il semblait évident que leur œuvre serait au moins inspirée par les événements se déroulant durant cette période, et même qu'elle servirait à dénoncer ce qui s'y passerait d'atroce et de révoltant. La Seconde Guerre Mondiale est donc la toile de fond de ces deux récits, destinés à réveiller les consciences, et à inciter les individus à se mobiliser contre l'inacceptable.

¹ P. Grouix et J.-L. Ferrignaud, *Le Jouer d'échecs de Stefan Zweig, Premières leçons*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 2001, p. 41

Réalité et fiction : une frontière poreuse

Les situations décrites dans *Le Jouer d'échecs* et dans *Le silence de la mer* sont, d'un point de vue historique, tout à fait plausibles. On sait par exemple que les officiers et soldats allemands étaient logés chez les habitants, dans des maisons françaises réquisitionnées. Les simples soldats écopiaient de la grange, d'un appentis ou de dépendances, le sous-officier s'établissant pour sa part dans la maison, avec les occupants. Généralement, on réservait les grandes demeures bourgeoises, les châteaux, châtelets et autres manoirs aux officiers, dont le rang justifiait un tel égard. Von Ebennac, pourtant lui-même officier, mais ici logé dans ce qui semble être une simple ferme, évoque cette erreur à son arrivée : « – Votre vieux maire m'avait dit que je logerais au château, dit-il en désignant d'un revers de main la prétentieuse bâtie que les arbres dénudés laissaient apercevoir, un peu plus haut sur le coteau. Je féliciterai mes hommes qu'ils se soient trompés. Ici c'est un beaucoup plus beau château. »¹.

Zweig s'inspire lui aussi, pour point de départ de son œuvre, d'une méthode existante pratiquée par la Gestapo. On sait en effet que les nazis avaient développé avec un sadisme inouï et une froide impassibilité un panel ahurissant de tortures diverses, dont on a bien du mal à concevoir qu'elles aient pu être imaginées, mises en place et exécutées par des êtres humains. Il en existait un type spécialement réservé à des personnes (supposées) détentrices de secrets d'État. Ces prisonniers particuliers étaient enfermés entre autres dans le tristement célèbre Hôtel Metropol de Vienne, où la Gestapo avait établi ses quartiers généraux, et étaient maintenus dans le secret le plus strict et dans un silence absolu, seulement ponctué d'interrogatoires scrupuleux, comme Zweig, par l'intermédiaire de M. B..., le décrit dans son récit.

Les situations sont donc concrètes et réalistes, inspirées par un conflit brutal que les deux auteurs souhaitent dénoncer. Le silence inhérent aux deux récits est également en soi un élément capital de cette guerre psychologique, dont l'un des ressorts essentiels est la propagande ; et il ne peut exister de réelle propagande sans silence, et sans secret(s). Vercors et Zweig s'inspirent non pas de faits établis, mais d'un climat, d'une atmosphère où le mutisme est de règle, qu'il soit au service du mensonge propagandiste, ou de la résistance clandestine.

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 24

Mais les auteurs n'ont pas puisé leur inspiration uniquement dans l'aspect technique, factuel du conflit : ils y ont également incorporé une part importante d'eux-mêmes, de leur vie et de leurs idéaux. Ce n'est donc pas un hasard si Zweig, par exemple, fait le choix des échecs comme l'une des pièces maîtresses de son œuvre ; il est lui-même (humble) joueur, et écrit dans une lettre adressée à sa première épouse, Friderike Maria Zweig (née Burger), à la fin du mois de septembre 1941 : « J'apporte beaucoup de corrections à l'autobiographie, j'ai commencé une petite nouvelle sur les échecs, inspirée par un manuel que j'ai acheté pour meubler ma solitude et je rejoue quotidiennement les parties des grands maîtres. »¹. Zweig est un homme de lettres et de culture, cérébral, avide d'apprendre et de mettre ses capacités intellectuelles à l'œuvre ; les échecs semblent donc un art tout approprié à quelqu'un d'aussi exigeant sur le plan spirituel.

La pensée, le psychisme, ont pour Zweig une importance considérable² ; dans *Amok*, œuvre parue en 1922 (et se déroulant aussi sur un bateau), il écrit ainsi que « Les énigmes psychologiques ont pour [lui] une sorte de pouvoir inquiet. »³. Rien d'étonnant à ce que cette thématique fasse irruption dans son œuvre, pourtant surtout consacrée à l'amour et aux femmes. En cela, *Le Joueur d'échecs* est un ouvrage atypique, qui se dégage du reste de l'œuvre littéraire de Zweig ; ici : il n'est pas question d'amour, et le seul personnage féminin présent est l'infirmière, qui prend alors une dimension hautement symbolique, de pureté et de bienveillance. *Le Joueur d'échecs* est le dernier récit de Zweig, publié à titre posthume, après son suicide et celui de sa femme. Dans un monde où il ne parvenait plus à trouver sa place, où tout lui semblait désormais perdu et sans espoir, il peut sembler cohérent que sa dernière nouvelle soit aussi sombre, soustraite à tout sentiment heureux. Le prisonnier est certes libéré, mais pourtant, M. B... ne pourra sans doute jamais se dégager complètement des séquelles de son incarcération, comme il s'en aperçoit lorsqu'il tente de jouer à nouveau aux échecs contre Czentovic. Le récit reste ainsi comme en suspend : après une ultime et virulente ascension de la tension, lors de cette partie disputée entre Czentovic et M. B..., et au cours de laquelle le mal semble rattraper l'ancien détenu, ce dernier, soudainement retrouve son calme et sa lucidité, et prend congé de Czentovic et des spectateurs. Malgré cette contenance et cet entendement qu'il parvient à retrouver, l'histoire de M. B... apparaît comme tristement inachevée, sa libération n'étant que factuelle, mais les conséquences psychologiques d'un tel traitement, encore bien présentes.

1 P. Grouix et J.-L. Ferrignaud, *Le Joueur d'échecs de Stefan Zweig, Premières leçons*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 2001, p. 10

2 Il fut un ami proche de Sigmund Freud, et entretint avec lui une correspondance assidue entre 1908 et 1939, année de son décès. Zweig écrivit également une biographie du psychanalyste, publiée en 1932 : *Sigmund Freud, La guérison par l'esprit*.

3 *Loc. cit.*

Il est possible de trouver une correspondance entre le personnage de M. B... et l'auteur lui-même. En effet, peut-être Zweig se sentait-il lui aussi comme prisonnier d'un monde qu'il ne comprenait plus, et qui ne semblait désormais plus l'admettre : en 1933 en Allemagne, ses livres sont brûlés, parce que production d'un écrivain juif. Sans doute se sentait-il captif d'une identité religieuse qu'il subissait, malgré lui ; non pas qu'il reniait, mais dont néanmoins il était, dans un tel contexte, la victime impuissante. Fort d'un idéalisme convaincu, Zweig place longtemps ses espoirs dans le genre humain, malgré un certain pessimisme ambiant. La tournure des événements, le chemin que prend le conflit lui arrachent ses dernières ressources d'espoir et d'humanisme. Il est probable que dans l'ascension vers la folie décrite et vécue par M. B..., Stefan Zweig ait placé quelques-unes de ses propres pensées, non pas aliénées, mais du moins toujours centrées sur elles-mêmes, sans que rien ne puisse les en détourner, et sans qu'aucune solution ne puisse y être apportée. Le fatalisme émanant du récit semble puiser sa source dans le propre désespoir de Zweig. Exilé, tout comme M. B..., qui « du[t] seulement [s']engager par écrit à quitter [s']a patrie dans les quinze jours »¹ après sa libération, il est lui aussi, dans une moindre mesure, coupé du monde, d'un monde : de l'Europe, sa patrie de toujours. Réduit au silence, mis au secret, interdit d'expression, par l'autodafé de ses ouvrages. Symboliquement, le sort de M. B... est donc assez similaire à celui de Zweig, et en tous cas, certainement très proche de la manière dont celui-ci le vécut, dévasté par l'abandon de sa patrie, et par la folie meurtrière qui s'empara des nazis.

Vercors pour sa part, incorpore lui aussi des éléments personnels dans sa nouvelle, mais à une moindre importance, du moins, à un degré qui n'est pas aussi tragique que pour Zweig. Cependant, certains éléments sont clairement identifiables d'un point de vue intime, à tel point que, lorsque paraît *Le Silence de la mer*, Pierre de Lescure lui rappelle qu'aucune des personnes de son entourage susceptibles d'identifier quoi que ce soit dans le récit ne doit le lire : « Ma femme reconnaîtra les lieux, notre maison, certaines paroles de l'officier ? Elle ne devra donc jamais lire ma nouvelle. Ma mère pas davantage. Ni aucun de mes proches. »².

Et pour cause : dans *La Bataille du silence*, Vercors explique que de nombreuses paroles de Werner von Ebennac sont à attribuer à un Allemand que l'auteur rencontra dans le Valais dans une station de ski, en Suisse, et qui, tout comme le personnage de sa nouvelle, avait une profonde estime de la France, était pacifiste, et persuadé de l'union prochaine des peuples allemand et français :

1 Stefan Zweig, *Le Jouer d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004, p. 80

2 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 201

Nous habitions le même hôtel. [...] C'était lui qui m'avait abordé, sur la piste, pour me dire son plaisir de parler à un Français. La guerre¹ qu'on lui avait fait faire, il la déclarait comme moi un crime inexpiable. Une bonne part des propos que je prête à mon von Ebrennac du *Silence de la mer*, son amour pour la France, son aspiration à voir nos deux pays s'unir et se compléter, je les ai entendus de sa bouche, moi et aussi mon beau-frère ultérieurement venu me rejoindre, et en qui, tous deux combattants à Verdun, il voulait retrouver non un ancien ennemi, mais un compagnon d'armes et de misère.

Quelques années plus tard je devais le revoir par hasard, seul et accablé, à la table d'une terrasse du boulevard Saint-Michel. Il venait de quitter l'Allemagne nazifiée, il émigrat pour l'Amérique. Ce qui se passait dans son pays le remplissait de honte, et d'effroi ce qui allait se passer en Europe. Entre elle et lui il mettait l'Océan.

Je n'ai jamais oublié cet homme et son espoir anéanti, cet espoir que tous ses amis, nous disait-il encore deux ou trois ans plus tôt, nourrissaient avec lui, l'espoir d'une Europe où l'Allemagne et la France confondraient leur destin. Maintenant il était seul : ces mêmes amis le désavouaient, se ralliaient à Hitler.²

Il y a donc de nombreuses similitudes avec von Ebrennac, persuadé des bonnes intentions de son Führer, et dévasté d'apprendre son réel dessein, désesparé face au discours belliqueux et arrogant de ses vieux amis retrouvés à Paris. Il choisit lui aussi de quitter l'Europe, mais vers un destin bien plus sombre, puisqu'il demande son affectation sur le front russe, ce qui équivaut à un suicide. Profondément germanophile, Vercors, malgré sa volonté d'appeler les Français à résister, ne brosse pas un portrait convenu de l'Allemand, tel que les gens pourraient l'attendre à cette période-là. Von Ebrennac n'a rien d'un conquérant, rien d'un envahisseur violent ou d'un nazi. Vercors a toujours fait, et à toujours souhaité faire la distinction entre Allemand et nazi, ce qui, sous l'occupation, est loin d'être acquis pour beaucoup. On lui reprocha d'ailleurs un Allemand trop doux, trop affable, trop peu... « nazi ». Mais la nouvelle de Vercors est au service de l'homme, de l'humanisme et de la paix ; elle n'est pas un pamphlet patriotique, encore moins xénophobe. La violence est aussi dénoncée par l'Allemand lui-même, qui alors ne représente pas, comme on pourrait s'y attendre, la cruauté incarnée. Celle-ci trouverait davantage son visage, en revanche, dans le personnage de la nièce, si froide et digne, en apparence inébranlable. Von Ebrennac dénonce les paroles de ses compagnons, qui se sont ralliés à Hitler et à ses idéaux, mais évoque aussi la cruauté banale de cette jeune femme qui fut presque sa fiancée, et qui, pour punir un moustique l'ayant effrontément piquée, lui arrache les pattes une à une. Cette simple anecdote prend tout son sens dans un contexte de guerre extrêmement violent, où les actes barbares ont si souvent été banalisés. Là encore, Vercors puise cette histoire dans son propre vécu, inspiré du souvenir d'une nourrice allemande à qui lui et son épouse avaient confié leurs jumeaux, et de qui ils finirent par se séparer, après qu'elle ait eu des comportements étranges et relativement préoccupants, dont ces trois anecdotes témoignent :

1 Il s'agit bien entendu de la Première Guerre Mondiale.

2 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 23

C'était une bonne grosse fille très soigneuse, très dévouée, mais qui commença de nous inquiéter le jour de Noël quand, avec l'argent reçu pour qu'elle s'offrit ce qui lui plairait, elle était revenue ayant acheté rue Saint-Sulpice une tête de Christ épouvantable, en plâtre peint, ruiselante, sous la couronne d'épines, d'un sang luisant et carminé, comme s'il était tout frais encore, la face verdâtre, les yeux révulsés, et la langue gonflée, violette, sortant d'entre les lèvres : « N'est-ce pas que c'est chôli ? » Plus tard notre inquiétude s'accrut quand elle vint vers nous, un moustique entre les doigts et nous disant : « Voyez, je le punis : je lui arrache les pattes l'une... après... l'autre ! » Et nous nous décidâmes enfin à nous séparer d'elle, après qu'elle nous eut raconté le rêve qu'elle venait de faire, au cours duquel, baignant notre petit Jean-Louis, elle l'avait oublié sur le feu et retrouvé plus tard, croyez-vous madame, tout bouilli...¹

Seul le souvenir de ce moustique apparaît cependant dans *Le Silence de la mer*, mais ces événements, outre leur fonction anecdotique, attestent, parmi d'autres, de la répulsion de Vercors au regard de toute forme de violence. Enfin, la thématique même du silence, de ce mutisme obstiné répondant à la simple courtoisie de Werner von Ebennac, l'auteur l'emprunte également à un souvenir personnel : celui d'un officier allemand ayant occupé sa maison durant son absence, alors qu'il était encore mobilisé, en 1940. Dans *La Bataille du silence*, Vercors insiste sur la politesse souriante de cet homme qui lui rendit sa demeure dans un état irréprochable, ayant pris jusqu'au soin de retourner les tapis afin de ne pas les abîmer. Pourtant, lorsqu'à plusieurs reprises il le croise à la Kommandantur, dans une sorte d'élan patriotique, Vercors ne répond pas au salut que l'Allemand lui adresse.

Quand je remontais, vers midi, il m'arrivait souvent de rencontrer l'officier de la Kommandantur, celui-là qui avait habité ma maison, et me l'avait rendue avec tant de civilité. À la même heure, il descendait au mess. Il me saluait, je ne répondais pas à son salut. C'était devenu entre nous une cérémonie immuable. La première fois que je l'avais croisé, il m'avait adressé son large sourire, trois doigts à la visière de sa casquette. Moi, je n'avais pas tourné la tête, afin de ne pas avoir à lui répondre. Aussitôt après, j'en éprouvai du remords. « Je ne puis sans souffrir offenser un homme, dit le narrateur du *Silence de la mer*, fût-il mon ennemi. »²

Et l'on retrouve en effet toute la problématique, ce duel intérieur qui semblent agiter l'oncle du récit, à chaque entrevue avec l'Allemand. Celui-ci se montre courtois, respectueux, et affectionne tout particulièrement la France, dont il vante la culture et la grandeur. Pourquoi, en ce cas, lui refuser la moindre parole ? Au nom de quels maux une telle indifférence ? Vercors se posa les mêmes questions, au sujet de sa conduite à adopter auprès de l'officier de la Kommandantur, dont le personnage de von Ebennac semble également fortement inspiré :

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 184

2 *Ibid*, p. 146

Que m'avait-il fait, à moi, cet homme-là ? En ce qui me concernait, ne s'était-il pas montré « parfait » ? N'avait-il pas discrètement exprimé, avec une subtilité pleine de tact, une furtive mais certainement profonde sympathie pour la France ? Il avait installé, sur la cheminée, le masque de Pascal, il m'avait dit : « Cette maison a une âme. » Il avait pris soin d'elle, retourné même les tapis. Était-il juste de l'en remercier en l'outrageant ? Un salut de civilité, d'homme à homme, cela n'engage rien ni personne. La prochaine fois je répondrais. Dignement, sans sourire. Un simple mouvement de tête.¹

Seulement, la fois d'après, Vercors est accompagné ; ne voulant pas donner de fausses impressions à son voisin qui, très digne, « la nuque raide »², passe devant l'officier sans lui accorder un regard, à nouveau, il ne répond pas non plus à son salut. « Et aussitôt je compris que cette récidive me liait pour toujours. »³. Ainsi, un rituel s'organise entre les deux hommes : l'un saluant, l'autre s'enfonçant dans un mutisme irrémédiable. C'est exactement ce que raconte Vercors dans *Le Silence de la mer* : l'oncle, au départ, semble considérer la situation avec davantage d'indulgence que sa nièce, trouvant même « peut-être inhumain de lui [von Ebennac] refuser l'obole d'un seul mot. »⁴. Il se trouve face au même dilemme qui a autrefois étreint Vercors : cet homme poli et courtois ne lui a concrètement rien fait, n'a jamais été humiliant ou provocateur ; il ne peut pas même le considérer véritablement comme son ennemi. C'est un homme raffiné, cultivé, dans le récit, musicien, un homme qui n'hésite pas à dire son amour pour la France. L'officier de la Kommandantur a placé chez Vercors, en évidence sur la cheminée, un masque de Pascal, preuve que la culture française est connue, et appréciée de lui. Dans *Le Silence de la mer*, von Ebennac énumère avec respect les noms d'illustres écrivains français, dont pourtant certains faisaient partie de la liste noire des écrivains à bannir, établie par les nazis. Idéaliste, et peut-être un peu naïf, Werner n'a donc rien de l'un d'entre eux.

Et pourtant, après de longues semaines passées à ignorer les paroles de Werner von Ebennac, à n'y opposer aucune réponse, à peine un regard, il devient impossible de faire marche arrière. Tout comme Vercors, l'oncle et sa nièce deviennent peu à peu prisonniers de leur silence. Ce qui donne encore davantage de force symbolique aux derniers et seuls mots qu'ils adressent à leur hôte imposé, désormais davantage considéré comme un homme (« Entrez, monsieur »⁵, lui dit le narrateur), que comme un ennemi.

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 146

2 *Ibid*, p. 147

3 *Loc. cit.*

4 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 29

5 *Ibid*, p. 50

Dans un contexte de guerre où les frontières entre mensonge et réalité sont brouillées, Vercors, en pacifiste convaincu et amoureux de la culture allemande, fait le choix de la distinction entre « Allemand » et « nazi », et même entre « Allemand » et « ennemi ». Stefan Zweig au contraire, spectateur de la progressive déchéance d'un monde en lequel il a cru, pour lequel il a écrit et s'est battu, propose au lecteur une vision bien plus pessimiste et manichéenne de la guerre.

Il faut donc noter la symbolique évidente que constituent les échecs, placés dans un tel récit. Outre le fait qu'il s'agisse d'un art du silence, intellectuel, c'est aussi un jeu au cours duquel deux individus s'affrontent, au moyen de pièces noires et blanches placées sur l'échiquier. Roi, reine, cavaliers, tours et fous : la connotation militaire est incontestable, et la métaphore de l'« échiquier » est même souvent employée lorsqu'il s'agit de signifier un affrontement entre deux forces ou deux pays. Ici, les échecs sont donc bien plus qu'un jeu auquel se livre M. B... ; Hautement symboliques au cœur d'un récit du silence par leur essence, leur aspect cérébral, ils représentent également les deux camps opposés pendant la guerre : la bataille entre l'Allemagne nazie, et les forces alliées.

Durant la Seconde Guerre Mondiale, pour Zweig, il est impossible de ne pas prendre parti, et évidemment, de ne pas choisir le camp de la tolérance et de la liberté. Au-delà d'une simple guerre livrée, c'est donc une guerre du bien qui est menée contre la destruction. Et la symbolique des échecs devient plus flagrante : c'est une partie, une bataille livrée par les blancs contre les noirs : une lutte du Blanc contre le Noir, du Bien contre le Mal. Alors que M. B... est coupé de tout, son échiquier imaginaire devient ainsi le théâtre des événements qui agitent alors le monde. Les blancs et les noirs s'affrontent dans l'esprit du prisonnier en une lutte sans pitié, au rythme effréné. La métaphore peut même être poussée jusqu'à l'extrême : l'échiquier étant l'image du conflit, on peut penser que M. B... figure le monde. Un monde impuissant, spectateur affligé d'une guerre terrifiante ; un monde au sein duquel règne un chaos innommable, et qui en ressort dévasté, anéanti, fou.

Jusqu'à la crise. Le monde s'est écroulé, la partie est finie, les blancs ont gagné. M. B... se réveille convalescent, plongé dans une pièce aux murs blancs ; le monde, doucement, se remet de ses cruelles blessures, se relève de cet incompréhensible cataclysme. M. B... est libre, libéré de sa torture et de sa prison ; le monde est délivré de la tourmente, enfin. Pourtant, il lui faudra beaucoup de temps pour retrouver la paix, pour panser ses blessures, pour enterrer sa honte. Et jamais plus M. B... ne pourra jouer aux échecs, sous peine de retomber dans la démence.

Peut-être est-ce un message d'espoir subtilement, et paradoxalement glissé par Stefan Zweig, si l'on suit toujours la métaphore : M. B... ne peut plus s'essayer aux échecs, car jamais il ne sera complètement guéri : une partie de lui sera toujours en danger, toujours intoxiquée... Le monde jamais ne se remettra entièrement de cette folie meurtrière ; la mémoire est essentielle et l'avenir ne peut se construire qu'au regard des enseignements tirés du passé. Il faut donc espérer que plus jamais une telle partie ne puisse être jouée, que jamais le monde ne puisse l'accepter, sous peine de se perdre. Il peut donc être souhaitable que M. B... ne soit plus en mesure de se retrouver face à l'échiquier ; que blancs et noirs n'aient plus à s'affronter : une page, certainement, peut être tournée. L'avenir du monde et de M. B... doivent être bâtis, sans qu'ils n'en oublient cette folie qui autrefois les avait étreints.

Cela reste cependant un bien mince espoir, et Stefan Zweig n'a pas le courage d'attendre davantage la fin du conflit, ni de voir encore le monde s'autodétruire. En cela, le personnage de M. B... peut être identifié à l'auteur lui-même : le fatalisme forcé auquel l'assigne sa condition de prisonnier peut être rapproché de la situation de Zweig, prisonnier d'un exil qui le meurtrit. Il trouve certes une terre d'accueil sur le sol du Brésil, mais malgré tout, il reste sentimentalement et spirituellement fidèle à sa patrie européenne. M. B... est coupé du monde, Zweig assiste lui à sa descente aux enfers, impuissant. Il ne finit pas sa vie fou, mais en revanche, profondément brisé, voire dépressif. Le silence de sa cellule, sa rupture forcée d'avec le monde alienent M. B..., la marche de la guerre, la progressive destruction de ce même monde anéantissent Stefan Zweig, qui rejette tout espoir, s'enfonce dans le pessimisme et le fatalisme les plus sombres, insupportables pour un fervent humaniste, un idéaliste comme lui. À ce mal, il ne trouve donc qu'une seule solution, l'ultime résolution pour ne pas voir sombrer son esprit dans les abîmes solitaires de la démence : la mort. Le retour au silence. Fuir le bruit, la tourmente, la rumeur malsaine du conflit. Et c'est avec une douce et silencieuse violence, sans le moindre bruit, que Zweig quitte ce monde, le 22 février 1942, avec Lotte, sa femme, après avoir ingéré des médicaments ; « suicide sans brutalité qui répondait parfaitement à sa nature. »¹

1 www.stefanzweig.org, « Biographie »

Conclusion

La Seconde Guerre Mondiale a été une tragédie, sur le plan matériel comme sur le plan humain. Trompés et terrorisés par une propagande exacerbée, la plupart des gens ne se sont pas engagés, que ce soit dans un camp comme dans l'autre, attendant simplement que l'orage passe. Mutisme et mensonge du côté des vainqueurs, mutisme et clandestinité au sein de la résistance, réfractaires et indésirables réduits au néant, le conflit aura été placé sous le sceau du silence.

Pourtant, certaines voix s'élèvent contre l'intolérance et contre l'oppression, des voix chuchotées, des paroles brèves, prudentes, parfois écrites. Le pouvoir des mots, le pouvoir des livres. C'est ce que choisissent Vercors et Stefan Zweig, tous deux profondément choqués par les idées promulguées par les nazis. Zweig est même directement visé par cette doctrine, puisqu'il est juif. Rapidement, son œuvre est brûlée lors d'autodafés. Prudent, mais brisé, Zweig s'exile, d'abord à Londres, puis au Brésil. C'est là-bas qu'il publie *Le Jouer d'échecs*, ultime œuvre avant son suicide. Vercors lui, choisit la clandestinité ; *Le Silence de la mer* paraît donc secrètement aux Éditions de Minuit, en 1942.

Les deux nouvelles, inspirées de faits réels, de souvenirs, sont ancrées dans la période contemporaine de l'écriture. Victimes contestataires d'une idéologie ignominieuse, et de ces temps troublés censurant toute protestation, Zweig et Vercors ont chacun fondé leur récit sur la même thématique : le silence. Écrire sur le silence, dans le silence ; dénoncer, réveiller la conscience des individus : voilà leur propos. C'est donc une œuvre forte et symbolique que nous offre chaque auteur. Le thème traité est le même, mais c'est pourtant dans un contexte bien différent que Vercors et Zweig souhaitent le placer. Ainsi, le silence chez le premier est l'arme muette d'un vieil homme et de sa nièce contre un oppresseur venu les importuner au sein même de leur foyer ; tandis que chez le second, il est l'arme diabolique des tortionnaires, le silence destiné à faire parler.

Vercors et Stefan Zweig se font donc tous deux écrivains du silence. Écrivains réduits à un silence littéraire et culturel, ils n'ont en effet pas d'autre choix que de faire connaître de manière clandestine leurs idées. Mais par le choix du thème de leurs récits, ils sont également concrètement amenés à dire le silence et le néant par des mots.

Vercors rend compte du mutisme de ses personnages, et de la tension qui en résulte, par une écriture sobre, dégagée comme il le dit lui-même, de toute « description introspective »¹ ; tout y est suggéré, les sentiments des protagonistes ne sont jamais clairement identifiés – sauf peut-être ceux du vieil oncle, qui sont moins implicites, parce qu'il est le narrateur – ; les personnages sont présentés « comme dans la vie, par ce qu'on en peut voir ou entendre : leurs gestes, les mains qui les trahissent, les paroles toujours chargées d'ambiguïté, les silences qui les mettent à nu sans qu'ils s'en doutent. »² Vercors ne se fait donc pas omniscient, c'est par le biais de son narrateur, de ce qu'il voit, perçoit, entend, que les paroles et les silences peuvent être interprétés par le lecteur.

La tension est remarquablement rendue, les silences sont exprimés avec force. C'est une prison invisible que l'oncle et sa nièce ont bâtie autour d'eux ; une prison dont désormais, ils sont incapables de sortir ; et quand enfin ils ouvrent une brèche dans leur forteresse, ils n'en sortent pas indemnes.

L'emprisonnement que subit M. B... laisse chez ce dernier des séquelles qui certainement le poursuivront jusqu'à la fin de sa vie. Enfermé lui aussi dans le silence, mais dans un silence de murs et de pierre, M. B... a presque franchi la frontière entre raison et folie, lorsqu'un manuel d'échecs parvient entre ses mains, lui permettant alors de fixer ses pensées sur un objet concret, et d'ainsi recouvrer la raison. Pourtant, ce qui possède un pouvoir salvateur peut détruire aussi sûrement. Rapidement, le manuel prend le pouvoir sur M. B..., alors doublement prisonnier : de ses geôliers, et des pièces blanches et noires, qui à chaque instant se livrent une bataille féroce sur l'échiquier. L'écriture se fait rythmée, suffoquée ; la tension est à son comble, et atteint son paroxysme lorsque M. B... est tout entier plongé dans la démence. Une crise de folie le sauve, de son mal, et de sa prison de pierres. Pourtant, il ne sera sans doute plus jamais libre, jamais véritablement guéri de sa monomanie.

Ce sont en effet des portraits bien sombres que peignent Zweig et Vercors ; sur une toile de fond aussi obscure, il semble en effet difficile de faire luire une quelconque clarté. Ainsi, M. B... reste prisonnier de son intoxication au jeu, due à son incarcération, tandis que von Ebennac, une fois ses illusions perdues et ses espoirs brisés, s'en va mourir dans l'hiver glacial du front russe. L'officier allemand pourrait être assimilable à Zweig aussi, en ceci d'idéalisme et de profond humanisme, d'amour pour la France, qu'il laisse entrevoir, même si Vercors s'est inspiré des dires d'un Allemand rencontré autrefois, pour son personnage de von Ebennac. Les deux

1 Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 185

2 Loc. cit.

écrivains ont en effet puisé dans leurs souvenirs, et dans leurs propres idéaux pour construire leurs récits. Si von Ebennac est inspiré d'une personne réelle, le narrateur du *Silence de la mer* pourrait être en certains points assimilé à Vercors, qui lui non plus, « ne [peut] sans souffrir offenser un homme, fût-il [s]on ennemi. »¹ Il semble également évident que la tension terrible présente dans *Le Jouer d'échecs* ait été en relation étroite avec l'état d'esprit désespéré dans lequel était alors Stefan Zweig ; en outre, son personnage est Autrichien, et forcé par les nazis de quitter sa patrie, comme Zweig lui-même.

Les deux auteurs ont donc traité le néant, le « rien » à travers des angles de vue différents. Tout comme le petit manuel d'échecs a sauvé M. B..., avant de pratiquement le détruire, un seul et même concept, une seule et même arme peut être utilisée comme torture, mais aussi comme réponse à l'agression. Pourtant, à la lecture de ces deux œuvres, le constat est sans appel : qu'il soit utilisé par le tortionnaire ou par l'opprimé, le silence est toujours oppresseur ; il constitue autour des hommes une prison tangible, ou au contraire invisible, mais qui peu à peu devient inébranlable. Ainsi, le joueur d'échecs tout comme la nièce et l'oncle du *Silence de la mer*, subissent cruellement un châtiment dont pourtant, ils sont les victimes innocentes. M. B... est prisonnier de la Gestapo, tandis que les personnages de Vercors abandonnent leurs sentiments les plus profonds, et les plus intimes, afin de servir l'intérêt supérieur de la patrie. Si l'auteur appelle les Français à résister, il n'en reste pas moins qu'il nous montre à quel point la situation est absurde : au nom de quoi ignorer froidement un homme qui ne nous a rien fait, qui n'agit pas même en conquérant ; qui au contraire semble, tout comme le narrateur, mettre au-dessus de toute chose le respect de l'homme ? C'est donc en premier lieu la guerre que souhaite dénoncer Vercors ; la guerre et son cortège de cruautés, d'absurdités, comme celle narrée dans *Le Silence de la mer*, où un vieil homme refuse « l'obole d'un seul mot »² à son prochain, et où une jeune femme renonce à son amour, afin de rester fidèle à sa patrie occupée.

C'est aussi la guerre que dénonce Zweig dans son récit, mais la guerre de la répression, la guerre psychologique, qui mena tant d'hommes à la folie et au suicide. Le prisonnier n'est pas torturé au sens où on serait tenté de l'entendre ; il ne subit pas de sévices physiques, on ne cherche pas à le faire parler grâce à la douleur ; pourtant, la méthode utilisée à son encontre est loin d'être plus clémence, et est décrite avec une extrême violence. La violence d'un néant qui aliène et détruit, avec autant d'efficacité que les coups.

1 Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995, p. 25

2 *Ibid*, p. 29

Par son sujet traitant de l'oppression, le récit de Zweig est donc bien plus brutal que celui de Vercors, et volontairement manichéen. En effet, le choix des échecs n'est pas anodin : il est un jeu du silence, mais également le symbole évident de la lutte entre Allemagne nazie et Alliés, de cette guerre psychologique, qui alors prend des allures de combat du bien contre le mal. C'est un combat organisé et féroce, sans pitié, à l'image des échecs. Un combat silencieux et méthodique, à l'image d'une guerre sans précédent.

Écrire le silence semble par définition chose impossible. En effet, comment rendre compte du néant, du muet ? Comment donner aux silences la force et la violence implicites dont ils sont l'objet ? Pourtant, par leur talent et parce que cela était nécessaire dans une période aussi tourmentée, Stefan Zweig et Vercors ont réussi à accomplir cette tâche. Dans des temps aussi troublés, parce qu'ils croyaient en l'être humain, en le pouvoir des mots et des idées, les deux hommes, incroyablement semblables, n'ont pu se taire. Privés de parole par la censure, ils ont choisi de dire, d'écrire le silence. Le silence avec des mots interdits. Mais l'espoir est bien mince, les années noires, et l'un des deux écrivains choisit d'accompagner, de poursuivre ce silence jusqu'à la fin, et de s'y plonger tout entier.

Aujourd'hui encore, il est des pays où le silence est la règle primordiale, où la censure ne cesse d'interdire, d'exclure et de dissimuler. Des ouvrages sont brûlés, des auteurs et des idées, mis à l'index. Le pouvoir des mots est considérable, et les tyrans le savent. De tout temps des hommes se sont dressés contre l'oppression, des voix se sont élevées, refusant de se soumettre, invitant les gens à ne pas accepter, et à réfléchir par eux-mêmes. C'est donc une grande leçon humaniste et spirituelle que nous prodiguent Vercors et Zweig, pourtant à travers une écriture du silence. Un message courageux, nécessaire, et intemporel.

Bibliographie

Œuvres et ouvrages

- Vercors, *Le Silence de la mer*, La Flèche, Albin Michel, 1995
- Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992
- Vercors et J. Duhême, Camille ou l'enfant double, Luçon, Pocket Jeunesse, 2006
- G. Cesbron et G. Jacquin, *Vercors et son œuvre*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 1999
- R. D. Konstantinovic, *Vercors écrivain et dessinateur*, La Roche-sur-Yon, Librairie C. Klincksieck, 1969

- Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs* (« Schachnovelle »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004
- Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un européen* (« Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers »), Paris, Librairie Générale Française, 1996
- Stefan Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (« Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau »), La Flèche, Librairie Générale Française, 2004 (édition bilingue)
- P. Grouix et J.-L. Ferrignaud, *Le Joueur d'échecs de Stefan Zweig, Premières leçons*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 2001
- J. Kiser, *La Mort de Stefan Zweig, Mort d'un homme moderne*, Gap, Presses Universitaires du Mirail, 1998

Sites Internet

- Site personnel de Nathalie Gibert, agrégée de Lettres Modernes, docteur ès Lettres, et professeur de lycée en Normandie : « Vercors, un écrivain au-delà du silence » : vercorsecrivain.pagesperso-orange.fr
- Comptoir littéraire, « André Durand présente "Schachnovelle" (posthume, 1943) : www.comptoirlitteraire.com
- www.stefanzweig.org
- Encyclopædia Universalis : www.universalis.fr
- Site officiel du United States Holocaust Memorial Museum : www.ushmm.org
- L'histoire en questions : www.histoire-en-questions.fr
- Site du CRDP (Centre Régional de Documentation Pédagogique) de l'académie de Créteil : www.cndp.fr/crdp-creteil, en partenariat avec le Ministère de l'Éducation Nationale, « Les résistants face à la répression, Une résistante à la prison d'Angers, témoignage de Jeanne Héon-Canonne »
- Site de référence sur le Général de Gaulle : www.charles-de-gaulle.org
- Site du Réseau Voltaire : www.voltairenet.org
- Wikipédia, l'encyclopédie libre : fr.wikipedia.org

Filmographie

- Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 1955
- Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer*, 1949
- Pierre Boutron, *Le Silence de la mer*, 2004

Annexes

Annexe 1 : Manifeste des Éditions de Minuit

En un autre temps, on exilait des gens coupables de préférer la Phèdre d'Euripide à celle de Racine. Gloire de la France, prétendait le tyran d'alors. Aujourd'hui, on interdit la physique d'Einstein, la psychologie de Freud, les chants d'Isaïe. Défense de réimprimer Meredith, Thomas Hardy, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Henry James, Faulkner, tous les autres que nous aimons. « N'exposez plus dans vos vitrines Shakespeare, Milton, Keats, Shelley, les poètes et les romanciers de tous les temps », prescrit, par ordre de la Propagande allemande, le Syndicat des Libraires. Quant à la littérature française, la voici « contingentée » à son entrée en Belgique, en Hollande, en Grèce, partout où s'organise la Nouvelle Europe. Dès le mois de septembre 1940, le Syndicat des Editeurs signait une « convention de censure avec les autorités d'occupation ». Un avertissement au public déclarait : « En signant cette convention, les autorités allemandes ont voulu marquer leur confiance à l'édition. Les Editeurs, eux, ont eu à cœur de donner à la pensée française le pouvoir de continuer sa mission tout en respectant les droits du vainqueur », et « les autorités allemandes enregistrèrent avec satisfaction l'initiative des Editeurs ».

A une autre époque de l'Histoire française, des préfets « annulaient » des écrivains qui refusaient de faire l'éloge de leur maître. Le maître disait des autres : « Je leur ai ouvert mes antichambres et ils s'y sont précipités. »

Il existe encore en France des écrivains qui ne connaissent pas les antichambres et refusent les mots d'ordre.. Ils sentent profondément que la pensée doit s'exprimer. Pour agir sur d'autres pensées, sans doute, mais surtout parce que, s'il ne s'exprime pas, l'esprit meurt.

Voilà le but des Editions de Minuit. La propagande n'est pas notre domaine. Nous entendons préserver notre vie intérieure et servir librement notre art. Peu importe les noms. Il ne s'agit plus de petite renommée personnelle. Peu importe une voie difficile. Il s'agit de la pureté spirituelle de l'homme.

Annexe 2 : Le temps de l'écriture

... Est-il possible de supporter une telle situation ? Ces drapeaux¹ maintenant pendent partout. Les gens ne semblent plus les voir. C'est peut-être l'habitude, peut-être de les avoir trop vus. Est-il possible qu'ils ne sursautent pas, qu'ils ne pleurent pas, qu'ils ne crient pas ?

Oui, c'est possible.

Est-il possible qu'il se trouve au contraire tant de gens pour penser : « Je puis voler ce Juif puisque c'est permis. C'est même recommandé », et pour parader ensuite devant leur miroir sans rougir ?

Et tant d'autres pour se dire : « Laissons ces imbéciles mourir pour ces sottises, puisque moi je vis bien et remplis mes poches ? »

Oui, c'est possible.

Est-il possible que ce visage de Paris et de la France, qui n'est pas le vrai, soit le seul que le monde puisse voir ? Que ce soit seulement ce morceau de profil gangrené, tandis que l'autre, le profil hautain et pur, reste dissimulé dans l'ombre et le silence, enfoui dans les voiles de la pudeur qui eussent bien plutôt dû dérober aux regards cette tumeur dégoûtante ?

Est-il possible que tous ces éditeurs, au premier signe, avant même ce signe, se soient précipités dans les antichambres pour y prendre les ordres ? Et qu'ils y aient rencontré tant d'écrivains ?

Et encore : que les autres n'aient trouvé qu'à se taire, ou à parler si bas qu'à peine on peut les entendre ?

Oui, c'est possible.

Mais si tout cela est possible avait déjà écrit Rilke² lui-même *si tout cela n'a même qu'un semblant de possibilité, mais alors il faut, pour l'amour de tout au monde, il faut que quelque chose arrive. Le premier venu, celui qui a eu ces pensées inquiétantes, doit commencer à faire quelque chose de ce qui a été négligé ; si quelconque soit-il, si peu désigné, puisqu'il n'y en a pas d'autre. Ce Brigge³, cet étranger, ce jeune homme insignifiant devra s'asseoir et à son cinquième étage, devra écrire, écrire jour et nuit. Oui, il devra écrire, c'est ainsi que cela finira.*

Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 244

1 Vercors évoque ici les drapeaux nazis

2 Rainer Maria Rilke (1875-1926), écrivain et poète allemand

3 En référence au roman de Rilke : *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*

Annexe 3 : Lettre d'adieu de Stefan Zweig

Avant de quitter la vie de ma propre volonté et avec ma lucidité, j'éprouve le besoin de remplir un dernier devoir : adresser de profonds remerciements au Brésil, ce merveilleux pays qui m'a procuré, ainsi qu'à mon travail, un repos si amical et si hospitalier. De jour en jour, j'ai appris à l'aimer davantage et nulle part ailleurs je n'aurais préféré édifier une nouvelle existence, maintenant que le monde de mon langage a disparu pour moi et que ma patrie spirituelle, l'Europe, s'est détruite elle-même.

Mais à soixante ans passés il faudrait avoir des forces particulières pour recommencer sa vie de fond en comble. Et les miennes sont épuisées par les longues années d'errance. Aussi, je pense qu'il vaut mieux mettre fin à temps, et la tête haute, à une existence où le travail intellectuel a toujours été la joie la plus pure et la liberté individuelle le bien suprême de ce monde.

Je salue tous mes amis. Puissent-ils voir encore l'aurore après la longue nuit ! Moi je suis trop impatient, je pars avant eux.

Stefan Zweig, 22 février 1942, Pétropolis (Brésil)

Annexe 4 : Vercors et la clandestinité

*Vercors, sous le pseudonyme de Desvignes, son identité d'éditeur clandestin, rend une visite professionnelle à Claude Oudeville, l'imprimeur chargé de tirer *Le Silence de la mer*. Tous deux discutent, en particulier du titre de la nouvelle, que l'homme trouve nébuleux, sans qu'Oudeville ne sache ni ne soupçonne avoir en face de lui l'auteur même du récit. L'entrevue s'achève par ce dialogue, plein de malice :*

Il me demande encore :

« Est-ce qu'on ne le verra pas ?

– Qui ?

– Vercors.

– Non. Il habite la province. C'est un homme très sauvage. Et un caractère de cochon.

Vous savez, ces écrivains...

– Quel âge a-t-il ?

– La quarantaine, mais il paraît plus.

– Dommage. J'aurais aimé lui serrer la main. »

Je lui tends la mienne :

« Je lui transmettrai. »

Vercors, *La Bataille du silence*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 203