

Voglio essere presente come vita : Liana Millu et sa voix singulière de Birkenau

Voglio essere presente come vita : Liana Millu, a singular voice from Birkenau

Joanna Teklik

Université Adam Mickiewicz, Poznań

joanna.teklik@amu.edu.pl

Abstract

Contemporary research on remembrance yields more and more women's concentration camp testimonies and evidence of their unique character. The names quoted in these materials include Liana Millu (1914-2005), an Italian women of Jewish descent, an Auschwitz-Birkenau and Ravensbrück prisoner. Her work proves that the experience of trauma, though unimaginable, is utterable. Millu resorts to literary fiction to outline life stories of Birkenau women, their typical problems, ways of dealing with them, as well as the survival strategies they employed. Liana Millu's testimony is an unusual attempt to show how women experienced the trauma of the camp.

Keywords: World War II, Liana Millu, Holocaust Literature, Testimony, Concentration Camp

Lorsque, en 1995, soit dix ans avant sa mort, Liana Millu, rescapée italienne, décide de choisir l'endroit de son dernier repos, elle exprime par écrit son désir d'être incinérée. En tant que cendre, dit-elle, je vais me mêler à d'autres cendres, aussi anonymes soient-elles. Non que partir en fumée me plaise, s'empresse-t-elle de rajouter, mais parce que « voglio essere presente come vita, non con l'idea della morte, inevitabile nel funerale. [...] Si vede che era scritto che andassi in fumo »¹ (Millu, 2006, 20). C'est ainsi qu'elle formule, au seuil de la vie, son ultime *non*

¹ Ladite lettre de Liana Millu, datant du 7 juillet 1995, est reprise par Piero Stefani, dans son introduction à l'édition de *Il Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager* (2006) (pp. 19-21), Firenze : Giuntina.

omnis moriar, imprégné pourtant d'une conclusion amère qui résonne encore plus violemment, si l'on tient compte de son expérience de déportée et de revenante, transfigurée en un dire testimonial original.

Inutile de rappeler ici la singularité de l'expérience concentrationnaire qui, aux dires de plusieurs chercheurs, se dérobe à toute représentation et à tout processus narratif en particulier (Mesnard, 2007, 356). En témoignent également les paroles des victimes directes, rescapées de camps de concentration, tel Jorge Semprun, revenant de Buchenwald. Dans son « Écriture ou la vie », il traduit l'aporie de tout témoignage sur la Shoah et insiste sur la difficulté de l'entreprise qui consiste à décrire l'horreur vécue, sur la possibilité d'en faire un récit. L'émergence du Mal absolu, représenté symboliquement par le camp d'Auschwitz-Birkenau, conduit inévitablement à s'interroger sur l'inadéquation entre la réalité et le langage. Semprun souligne, *via* Blanchot et sa réflexion sur l'expérience-limite², le caractère paradoxal du futur récit, « illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini » (Semprun, 1994, 26). D'une part illimité, d'autre part clôturé, la problématique du caractère générique d'un tel récit se pose d'emblée. Peut-on tout entendre, se demande dans le même passage Semprun, tout imaginer ? Cette interrogation revient de manière obsessionnelle dans les pages de maints témoignages et elle est essentiellement formulée par des rescapés, soucieux de la transmission (donc de la véracité) de leur expérience inédite. Il faudrait une fiction, observe Semprun, mais qui osera ? (Semprun, 1994, 169). Ceci est d'autant plus difficile que, dès l'immédiat après-guerre déjà, on accuse ceux qui tentent une fictionnalisation de cette expérience traumatisante, le mécanisme même de la fictionnalisation étant conçu comme la mise en doute de la véracité de l'expérience.

Certains chercheurs prolongent cette réflexion et s'interrogent sur les limites du récit³. Le témoignage transmet l'intransmissible, c'est-à-dire ce qui ne peut être dit

² Je pense notamment à ses deux ouvrages majeurs, *L'entretien infini* (Paris 1969 : Gallimard) et *L'écriture du désastre* (Paris 2000 : Gallimard), où il propose une approche – menée à travers la désintégration d'un tout et d'un moi – qui place l'écrivain dans une sorte d'écartèlement : d'un côté le dire, qui ne dit pas, ou l'absence de dire qui dit, et de l'autre, la convention d'un langage qui ne peut point échapper au système, au refuge dans l'imaginaire.

³ Pour ne citer, qu'à titre d'exemple : J.-Ph. Pierron (2006), *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris : Les Éditions du Cerf, Ph. Mesnard (2007), *Le témoignage en résistance*, Paris : Editions Stock ou C. Coquo (2015), *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris : L'Arachnéen, ce dernier débutant par les mots d'Imre Kertész soutenant qu'Auschwitz a mis la littérature en suspens. De l'autre côté des Alpes, les publications d'Alessandra Chiappano et d'Anna Bravo sont à noter, ainsi qu'un ouvrage intéressant de Pier Vincenzo Mengaldo, philologue et critique littéraire italien qui, avec sa publication de 2007 (*La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino : Bollati Boringhieri) s'engage dans la polémique concernant la littérarité des témoignages – Sergio Luzzatti, historien de formation, y réagit alors, en soutenant que « La Shoah n'est pas un genre littéraire » et que Mengaldo risque de réduire l'œuvre de Primo Levi à sa dimension littéraire.

autrement, et c'est pourquoi la vérité du témoignage n'est malgré tout pas exactement du même ordre que celle de l'historien. On pourrait en conclure que l'écriture du traumatisme échappe à la prétention à la vérité et se situe au-dehors de cette prétention (Mesnard, 2007, 357). Le témoin même devient un passeur qui nous invite à « être surpris et touché par un monde que, d'ordinaire, on ne voit et n'entend plus » (Pierron, 2006, 306). Il engage l'homme tout entier et atteste en soi plus que soi. À cet égard, le témoignage n'est pas un simple mode de connaissance et de communication puisqu'il implique la présence de l'Autre. Celle-ci peut se manifester à des niveaux différents. Il noue étroitement « l'écriture et la vie, le texte et l'action, la narrativité et la normativité, l'intériorité et l'extériorité » (Pierron, 2006, 62), ce qui légitime ses formes multiples et, pour aller plus loin, toute hésitation à caractère générique. Le témoin est confronté à chercher une tonalité juste qui puisse réconcilier « le souci épistémique de la vérité et l'exigence éthique de la véracité » (Pierron, 2006, 63). Rares sont les rescapés qui y réussissent vraiment, qui maintiennent dans leur écriture une tension entre la réalité et sa représentation, le passé du vécu et le présent de l'écrit. La vérité de leur témoignage déplace l'expérience concentrationnaire dans le champ de l'expérience littéraire et permet à l'exigence esthétique de prendre le pas sur le message transmis. Leur originalité consisterait en l'occurrence à traduire la transformation parfaite du vécu en langage.

Tel est sans doute le cas de l'œuvre testimoniale de Liana Millu (1914-2005), qui reste encore relativement peu connue en dehors de son pays natal⁴. Issue d'une famille juive italienne, Millu perd assez tôt sa mère. Son père, étant cheminot, s'absente souvent de la maison et ne tarde pas à se remarier. Il confie alors l'éducation de la petite Liana à ses grands-parents maternels. Adolescente, elle manifeste un grand intérêt pour les lettres et le journalisme en particulier (collaboration avec le quotidien livournais « Il Telegrafo » ; c'est d'ailleurs le moment où elle commence à signer ses articles « Millu », en enlevant la dernière consonne à son vrai nom qu'était Millul). Avant la guerre encore, elle débute dans l'enseignement public en tant qu'institutrice à l'école élémentaire de Montolivo, près de Volterra, tout en poursuivant son activité de journaliste. En 1938, à la suite des lois raciales, elle doit quitter l'enseignement et trouve un poste d'institutrice dans une famille juive de Florence où elle reste jusqu'à 1940. Durant les années qui suivent, elle revient à Genova, y exerce plusieurs petits travaux, et continue à écrire, cette fois sous le pseudonyme de Naila – l'anagramme de son prénom. Après l'armistice du 8 septembre 1943, elle participe activement à la Résistance italienne au sein du groupe clandestin "Otto". Envoyée en mission à Venise, elle est arrêtée et transférée au camp de Fossoli, puis, une fois son identité juive découverte, à Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück, enfin au camp près de Stettino (Szczecin), où elle travaille dans une

⁴ Son témoignage majeur, *Il fumo di Birkenau*, ne fut traduit en polonais qu'en 2007. Cf. L. Millu, (2007), *Dymy Birkenau*, trad. K. i E. Kabatcowie, Oświęcim : Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.

usine d'armement. Libérée en mai 1945, elle met un an pour rentrer en Italie. Petit à petit, elle reprend l'enseignement et elle décide de témoigner de son vécu traumatisant.

Son premier texte, *Il fumo di Birkenau*, est publié en 1947 à Milan, par une petite maison d'édition, La prora. La même année voit le jour la première édition de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, ami dévoué de Liana Millu⁵ qui n'est publié, lui aussi, que par un petit éditeur, Francesco Da Silva⁶. Les maisons d'édition italiennes réputées refusent alors souvent les témoignages des rescapés qui trouvent rarement écho dans le milieu littéraire, et ceci des deux côtés des Alpes. Le moment n'est pas propice à ce genre de textes, avance par exemple Cesare Pavese, directeur de collection chez Einaudi, en justifiant ainsi son refus de publier *Se questo è un uomo* (Mesnard, 2011, 179). Dans les années de l'immédiat après-guerre, ce n'était donc pas le silence qui prévalait à propos du génocide, mais plutôt « un manque d'attention aux voix présentes » (Gordon, 2017).

Dans la préface à l'édition française, Primo Levi définit le témoignage de son amie comme l'un des plus forts témoignages européens sur le Lager des femmes d'Auschwitz-Birkenau, mais aussi comme le plus poignant des témoignages italiens (Millu, 1993, 7). C'est ainsi qu'il vante les mérites des six récits, relativement courts, de longueur similaire, s'articulant autour des aspects féminins de la détention des prisonnières. Leur condition lui paraît d'emblée non seulement différente, mais sans doute pire que celle des hommes. Et ceci pour des raisons diverses. D'un côté leur moindre résistance physique, d'un autre leur mental plus fragile, qui font d'elles les victimes faciles du système concentrationnaire. Il n'est pas sans importance, note-t-il, que les cheminées des fours crématoires soient situées bel et bien au milieu du camp des femmes à Birkenau⁷.

Difficile de ne pas souscrire à l'opinion de Primo Levi, devenu aujourd'hui une icône de la littérature testimoniale. *Il fumo di Birkenau* de Liana Millu est cette réponse que cherchait Semprun. Avec ses six récits, elle ose la fiction, adopte les règles propres à la technique romanesque, sans pourtant oublier son propre vécu et celui des femmes déportées. C'est un vrai défi, vu la singularité de l'expérience qui nécessite une forme adéquate qui, jusqu'alors, n'existait pas, une forme qui puisse traduire les extrêmes du XX^e siècle. Un témoignage par lequel esthétique et éthique seraient à nouveau élaborées. L'écriture de Millu, ainsi que celle de Levi, Tedeschi,

⁵ Ils étaient dans le même convoi, parti le 22 février 1944 du camp de Fossoli vers le camp d'Auschwitz-Birkenau.

⁶ Il en va de même pour une autre amie de Levi, Giuliana Tedeschi qui publie *Questo povero corpo* (1946) chez Edet. Les témoignages de Luciana Nissim Momigliano (*I Ricordi della casa dei morti*) et Pelagia Lewinska (*Venti mesi ad Auschwitz*) paraissent également chez un petit éditeur – Ramella – sous le titre *Donne contro il mostro* (1946).

⁷ Cf. à ce sujet F. Sessi (1999), *Auschwitz 1940-1945*, Milano : Rizzoli (pour l'édition française : (2014). *Auschwitz 1940-1945*, Paris : Éditions Kimé (pp. 117-124).

Nissim Momigliano et de tant d'autres, illustre une fusion réussie du témoignage et de la fiction. Soulignons qu'en l'occurrence ces deux catégories sont loin d'être des modes de réaction au génocide qui s'excluent mutuellement. De fréquents chevauchements et des zones de flou existent entre elles⁸.

Il Fumo de Birkenau en est une illustration exemplaire. Liana Millu y explore tous les dilemmes et les choix tragiques de la vie au camp qui lui sont proches, donc qui ne furent connus que par les femmes déportées : la grossesse, la maternité, les relations familiales et sexuelles, les émotions violentes (amour, haine, jalousie), tous filtrés par le regard féminin. Chaque chapitre constitue une histoire à part, un aspect de la vie concentrationnaire vécu par une femme et à travers les yeux d'une femme : Lily Marlene, envoyée à la mort par sa Kapo qui soupçonne en elle une rivale en amour ; Maria qui entre au Lager enceinte et accouche au milieu de la baraque sordide, morte avec son enfant à la suite d'une perte de sang ; Bruna qui, pour sauver son fils adolescent destiné à la sélection, met fin à leur vie, en l'embrassant pour la dernière fois à travers le grillage électrique ; Zina qui, au péril de sa vie, aide Ivan à s'évader, juste parce qu'il ressemble étrangement à son mari Gregori, tué par les nazis ; deux sœurs hollandaises, dont l'une accepte de travailler dans le bordel du camp et se fait ainsi renier par l'autre, qui lui refuse toute son aide ; enfin Lise, une jeune épouse qui est appelée à choisir entre rester fidèle à son mari et mourir de faim, ou bien céder, se déshonorer, mais conserver la vie pour lui.

Les récits de Millu, définis même parfois comme des « nouvelles testimoniales » (Gordon, 2017), sont tous imprégnés de douleur, de manque et de résignation. Ils traduisent de façon évocatrice les atrocités vécues par les femmes dans le Lager. L'auteure s'efface la plupart du temps et laisse parler ses personnages, jusqu'à leur mort, individuelle et tragique, parmi tant d'autres morts anonymes. À l'instar de la plupart des survivants des camps nazis, Liana Millu se donne pour but de faire connaître d'abord l'expérience de ses camarades, mortes et/ou vivantes, et par là sa mémoire individuelle va à l'encontre de la mémoire culturelle officielle⁹. Liana Mil-

⁸ Ce qui permet à Robert S.C. Gordon de parler de certaines « formes hybrides » propre à la littérature italienne de l'immédiat après-guerre. Cf. R.S.C. Gordon (2017), Formes hybrides dans la littérature italienne sur la Shoah. In Revue d'Histoire de la Shoah, n. 206, L'Italie et la Shoah. Représentations, usages politiques et mémoire, <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2017-1-p-153.htm> [consulté le 15.01.2018].

⁹ Tout d'abord, parce que sa représentation de l'expérience de la guerre est celle d'une femme, d'une femme qui a joué un rôle actif durant les tourments de cette guerre. Jusqu'à 1939, la mémoire de guerre était avant tout masculine, formée par les représentations des hommes, acteurs majeurs et directs des combats. Dans les récits de la Première Guerre mondiale le lecteur trouve la violence et les souffrances, mais aussi les mythes du courage et de l'héroïsme, attributs du soldat, qualités masculines démontrées sur le champ de bataille. L'expérience des hommes contraste avec celle des femmes qui est liée, en général, aux difficultés matérielles et morales de la vie quotidienne, à la souffrance due aux séparations ou à la mort d'un être cher. Après une reconnaissance tardive, les quelques femmes qui ont joué un rôle plus actif et payé de leur vie s'effacent de la mémoire collective de la guerre. Même les

lu surprend non seulement par sa volonté de témoigner, mais surtout par ce qu'elle choisit de représenter. Contrairement au schéma propre à maints récits de déportés qui implique respectivement arrestation, emprisonnement, transport, choc de l'arrivée et atrocités concentrationnaires, Millu, bien que ce soit son premier témoignage, ne nous dit rien sur les circonstances de sa déportation. Elle s'efface et devient un observateur, engagé et présent, certes, mais seulement un observateur. Il lui faut des années de recul pour récupérer sa propre voix et devenir personnage de premier plan. Ce n'est que dans les années soixante-dix, dans son deuxième texte, *I Ponti di Schwerin* (1978), qu'elle décrit son expérience avant et après le Lager, son expérience de femme, comme elle le précise souvent. Dans *Il fumo di Birkenau*, elle n'était qu'un porte-parole de ses camarades. Par ailleurs, c'est un trait propre aux récits testimoniaux des femmes-détenues : contrairement aux hommes, elles se concentrent plus souvent sur les histoires de leurs camarades, celles de leurs proches. Dans leurs témoignages, l'accent est souvent mis sur les relations humaines, sur les émotions. Le regard qu'elles portent généralement sur le Lager traduit leur sensibilité à la corporalité, aux couleurs, lumières et odeurs. Elles ne font pas simplement « voir » la réalité vécue, elles la font aussi « sentir ». Comme dans ce passage de *Il fumo di Birkenau* où la narratrice regarde autour d'elle et aperçoit un filet de fumée qui s'élève du toit de la baraque de la Kapo :

J'imaginai la flamme s'élançant, le bois crépiter. Les flammèches brûlantes et étincelantes devaient s'échapper du poêle et la chaleur pénétrer avec douceur le corps assis près du feu. Je poussais mon wagonnet, les mains immobiles sur le métal humide et froid. Imaginant avec toute l'intensité possible la sensation de chaleur, je cherchais à me réchauffer les mains grâce à cette évocation bienfaisante (Millu, 1993, 19).

Les femmes dans le camp restent plus sensibles à l'environnement, à l'arrangement des objets qui les entourent, à leur esthétique. Nous le voyons de façon significative au moment où la narratrice participe à la prière des détenues juives hongroises, qui ont installé « une table avec une nappe toute blanche » et l'ont décorée « de petits vases remplis de fleurs de champs, que les Kommandos de la campagne apportaient en hommage aux chefs de Blocks » (Millu, 1993, 69). On assiste ainsi à une espèce de confrontation entre les deux mondes, celui qui est antérieur au Lager, avec ses notions esthétique et éthique inébranlables, et l'univers présent, qui rend insolite le fait d'avoir des fleurs.

L'auteure et la narratrice coïncident dans le même « je » qui, dès les premières lignes, subit des changements et se fond en un « nous » qui englobe non seulement

infirmières à proximité des champs de bataille ne sont pas considérées comme des combattantes actives, et par conséquent leurs représentations de la guerre ne jouent qu'un rôle secondaire dans la formation de la mémoire culturelle. Le mythe féminin consiste avant tout dans l'image d'une femme en pleurs, consolatrice et/ou vaillante. La guerre de 1939 change cette perspective, car elle vise les civils, y compris les femmes et les enfants.

les camarades les plus proches mais aussi l'ensemble de détenues femmes qui se trouvent dans la même situation d'oppression :

La nouvelle *blockova* nous rejoignit avec tout son état-major ; visiblement soucieuse de se montrer seigneur et maître, elle nous fit d'abord nous mettre en rang et demeurer très longtemps immobiles au garde-à-vous, tandis qu'elle parcourait les rangs en criant et menaçant (Millu, 1993, 49).

Parfois, le « nous » s'élargit jusqu'à devenir « on », dont l'indétermination est apte à traduire l'impression d'uniformité dégagee par cette masse opaque, anonyme, particulièrement lorsqu'elle se trouve du coup confrontée au monde « normal », celui des civils :

L'air piquant du matin avait agréablement rougi les visages de ces jeunes garçons d'une vingtaine d'années. Ils faisaient les cent pas, les mains dans les poches. Mais il y avait aussi les autres, qu'on apercevait, assis dans les bureaux, sous les lampes encore allumées (Millu, 1993, 15).

Il arrive cependant que l'emploi de « on » soit réalisé non pour remplacer « je » ou « nous », mais pour désigner les oppresseurs :

Ce matin-là, un peu de confusion s'était manifestée à cause du contrôle médical de la veille au soir ; **on** avait envoyé de nombreuses filles au Block du sable (Millu, 1993, 9).

La narratrice, identifiée avec le « je » de Millu l'auteure, possède un degré de réalité dans la mesure où elle se présente avec ses défaillances comme avec ses valeurs. Elle n'hésite pas à reconnaître qu'elle éprouve de la honte à ne pas partager son eau avec une camarade qui bientôt mourra littéralement de soif. Le fait que cette eau est malsaine et que, pour l'obtenir, la narratrice court le risque d'être tuée par les SS, ne diminue pas ce sentiment. Millu adopte le point de vue des victimes. Visant à rendre présente son expérience, elle s'efforce de se remettre à la place, « dans la peau » de la détenue qu'elle était, aidée en cela par sa mémoire des sens. Cette intention est traduite par l'utilisation du présent et par la position que la narratrice adopte par rapport à « l'histoire ». Millu cherche à rendre le temps vécu chargé de son incertitude. Elle décrit les scènes dans les limites de vision et de compréhension du moment, éliminant toute interférence qui pourrait provenir de ses connaissances subséquentes. Elle donne à ses lecteurs l'impression qu'ils sont présents et qu'ils participent au processus qui se déroule et que, elle-même, elle le suit parallèlement. La narratrice est présente lorsqu'elle exerce ce que Genette appelle sa fonction idéologique, qui prend la forme d'un discours explicatif ou d'un jugement. Ainsi, elle nous place à ses côtés en nous faisant part de ses commentaires intérieurs, de ses espoirs et peurs :

Il commençait à faire sombre [...]. L'ombre qui descendait peu à peu sur la terre nous apportait la promesse de l'oubli et du repos. Voilà qu'une journée de plus était passée ; mais que nous apporterait le lendemain ? (Millu, 1993, 99).

Elle offre à ses lecteurs une possibilité d'inclusion dans le « nous » qui les associe au regard des détenues, à leurs sensations et à leurs pensées.

Dans *Il fumo di Birkenau*, Liana Millu n'utilise que rarement des connaissances acquises depuis son retour pour éclairer ou expliquer le passé. Les textes ultérieurs changent cette perspective. *I ponti di Schwerin*, le roman à caractère autobiographique publié en 1978, donc bien des années après la Libération, rappelle le vécu traumatisant de Birkenau, tout en apportant une tonalité nouvelle à la voix de Millu qui s'élève, cette fois, au-delà des voix des autres détenues et se singularise encore plus. L'auteure reconnaît elle-même que c'est le premier texte qui traite de sa vie, de sa vie après le Lager et de sa vie de femme, alors que dans *Il fumo di Birkenau*, elle n'était que « l'œil qui circule » et enregistre le destin des autres. La distance temporelle est en l'occurrence nécessaire pour qu'elle apprivoise le traumatisme de son expérience et apprenne à en parler, ne serait-ce que discrètement, à la première personne du singulier. L'organisation narrative de *I ponti di Schwerin* est à ce titre révélatrice¹⁰. Non seulement le pont éponyme a une signification symbolique, étant une frontière du Soi transposée sur le plan psychologique, la frontière métaphorique entre avant et après Auschwitz, enfin la vie d'Auschwitz et celle à venir : « Ero sola e andavo al ponte di Schwerin perché italiana. Che venissi da un lager, mi sembrava chiaro » (Millu, 1978, 120). Ce texte témoigne d'une harmonie parfaite entre le contenu et la forme, l'alternance des voix – celle de sa protagoniste Elmina, alter ego de la narratrice, à qui elle confie la tâche difficile de revoir le passé afin de pouvoir construire l'avenir. Ce travail n'aboutit cependant pas à une conclusion optimiste et *I ponti di Schwerin* est à ce titre un roman qui retranscrit, pas à pas, une douloureuse quête de l'identité brisée, pour ne pas dire perdue.

À la fin des années 80, Liana Millu revient à la forme brève et publie *La camicia di Josepha* (1988), un recueil de huit récits dont deux font encore écho à son expérience de déportée. Un autre prolongement est constitué par la publication de *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau »* (1990) qui prend forme de méta-témoignage, Millu ayant décidé de réunir ses propres témoignages oraux sur le traumatisme vécu. Ainsi, elle essaie de prendre de la distance vis-à-vis de sa propre expérience, de se regarder avec un recul nécessaire à l'oubli salvateur. « Mai ho parlato del mio ritorno dai Lager – avoue-t-elle dans les pages de *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau »* – e dopo oggi, mai più ne parlerò. Ma ne ho preso l'impegno e lo faccio, pur risentendone orrore e dolore » (Millu,

¹⁰ Voir à ce titre l'article de S. Lucamante (2013), La tregua non esiste per le donne : I ponti di Schwerin di Liana Millu. In R.M. Riccobono, A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity : From Neera to Laura Curino (pp. 119-128), Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

1999, 19). Son journal *Tagebuch : il diario del ritorno dal lager* n'est publié qu'en 2006, après sa mort, suivi par un autre texte posthume, *Campo di betulle : Shoah, l'ultima testimonianza di Liana Millu*, où, à l'occasion d'une longue interview, résonne la voix singulière de Liana Millu.

Cette voix se prolonge dans l'œuvre testimoniale qu'elle nous a laissée. Elle témoigne de la possibilité de franchir la frontière de l'indicible, entendu comme une divergence entre un vécu personnel « limite » et son expression verbale. Sa décision de recourir à la technique romanesque n'enlève rien à la vivacité (et à la ténacité) de ses récits qui, dès le début jusqu'à la fin, maintiennent la tension propre aux ouvrages littéraires réussis. La littérature, conçue de cette manière, devient une force qui agit de l'intérieur, tout en nous protégeant contre la violence de l'extérieur. Elle est donc l'imagination qui fait face à la pression de la réalité. Sans pourtant oublier que, pour reprendre les mots de Jorge Semprun, « non pas que cette expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose [...] » (Semprun, 1994, 25).

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Blanchot, M. (2000). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- Chiappano, A. (Ed.). (2009). *Essere donne nei Lager*. Firenze : Giuntina.
- Coquio, C. (2015). *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*. Paris : L'Arachnéen.
- Gordon, S.C. (2017). Formes hybrides dans la littérature italienne sur la Shoah. In *Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 206, L'Italie et la Shoah. Représentations, usages politiques et mémoire, <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2017-1-p-153.htm> [consulté le 15.01.2018].
- Lucamante, S. (2013). La tregua non esiste per le donne : I ponti di Schwerin di Liana Millu. In R.M. Riccobono (Ed.), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity : From Neera to Laura Curino* (pp. 119-128). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Mengaldo, P.V. (2007). *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Torino : Bollati Boringhieri.
- Mesnard, Ph. (2007). *Le témoignage en résistance*. Paris : Éditions Stock.
- Mesnard, Ph. (2011). *Primo Levi. Le passage d'un témoin*. Paris : Fayard.
- Millu, L. (1947). *Il fumo di Birkenau*. Milano : Casa Editrice La Prora (réédition de 1986, Firenze : Giuntina ; pour l'édition française : *La fumée de Birkenau* (1993), Paris : Les Éditions du Cerf).
- Millu, L. (1978). *I ponti di Schwerin*. Genova : ECIG.
- Millu, L. (1999). *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau »*. Brescia : Morcelliana.
- Millu, L. (2006). *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*. Firenze : Giuntina.
- Pierron, J.-Ph. (2006). *Le Passage de témoin. Une philosophie du témoignage*. Paris : Éditions du Cerf.
- Semprun, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard.
- Sessi, F. (1999). *Auschwitz 1940-1945*. Milano : Rizzoli (pour l'édition française : *Auschwitz 1940-1945* (2014), Paris : Éditions Kimé).