

Spirales narratives et blancs textuels
dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun

MARIE-EVE PELLAND

Mémoire
présenté
au Département d'Études françaises

Comme exigence partielle au grade de
maître ès arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2011

© Marie-Eve Pelland, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Marie-Eve Pelland

intitulé Spirales narratives et blancs textuels dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du comité de soutenance

_____ président
Françoise Naudillon

_____ examinateur
Geneviève Sicotte

_____ examinateur
Gillian Lane-Mercier

_____ directeur
Sylvain David

Approuvé par : _____
Philippe Caignon
Directeur du département ou du programme d'études supérieures

_____ 2011 _____
Dr. B. Lewis
Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

Spirales narratives et blancs textuels dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun

Marie-Eve Pelland

Après la libération des camps de concentration en 1945, les survivants font face à un triple constat : l'expérience extrême qu'ils viennent de vivre est difficile à transmettre par un simple témoignage, elle est donc souvent tue, mais elle peut tout de même être racontée. Trois attitudes sont dès lors possibles : se taire, témoigner ou romancer. Jorge Semprun emprunte successivement ces trois attitudes : après un long silence de plus de dix-huit ans, il entreprend de raconter son expérience à Buchenwald dans une œuvre de fiction. À partir de ce moment, il tente dans presque tous ses récits de trouver une forme idéale afin d'écrire l'ineffable horreur dont il a été témoin. Ce mémoire cherche à montrer comment, dans *L'écriture ou la vie*, son quatrième récit-témoignage, Semprun parvient à une nouvelle forme de récit qui tente de transcender l'indicible par le biais de blancs textuels et de digressions. On y défend l'hypothèse selon laquelle l'auteur reproduit ses silences dans un discours qui révèle l'essentiel de cette expérience tout en étant représentatif de la tension inhérente à l'écriture de tout récit concentrationnaire, soit la tension entre l'impossibilité et la nécessité de raconter.

ABSTRACT

Spirales narratives et blancs textuels dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun

Marie-Eve Pelland

When liberated from the concentration camps in 1945, the survivors are faced with three facts: the extreme experience they have just lived is hard to share as a simple testimony, it is therefore often left unsaid, but can nevertheless be told. Three attitudes are thus possible: to stay silent, to testify or to novelize. Jorge Semprun has successively adopted these three attitudes: after a silence of more than 18 years, he began to share his experience of Buchenwald in a work of fiction. From this moment on, in almost all of his writings, he has tried to find the ideal form to describe the horror he witnessed. This thesis aims to show how, in his fourth testimonial narrative, *L'écriture ou la vie*, Semprun achieves a new form of narrative capable of expressing the unspeakable through blanks and digressions. Our hypothesis is that the author replicates his silence in a discourse that reveals the essential of this experience, all the while signifying the tension inherent to the writing of a concentration camp narrative, or, in other words, the tension between the impossibility and the necessity to tell the story.

AVANT-PROPOS

L'accomplissement de ce mémoire n'aurait pas été possible sans la contribution de plusieurs personnes à qui je souhaite adresser des remerciements.

Merci d'abord à madame Gillian Lane-Mercier qui m'a fait découvrir *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun et qui m'a initiée aux théories de Mieke Bal.

Merci également et, **surtout**, à Sylvain David, mon directeur de maîtrise, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Merci pour vos conseils, vos commentaires, vos encouragements et votre grande disponibilité.

Merci aussi à tout le département de littérature du Cégep André-Laurendeau pour son soutien moral tout au long de mon parcours et, plus particulièrement, merci aux Échangistes qui ont pris le temps de lire Semprun et qui ont enrichi ma réflexion de leurs précieux commentaires. Plus spécialement, je tiens à souligner l'apport de Jean-Paul Roger, collègue et membre fondateur des Échangistes, qui, non seulement a lu Semprun, mais a aussi commenté mon travail et ainsi contribué à son amélioration. Merci Jean-Paul.

Merci à Alice, Gabrielle, Janick ainsi qu'à tous les membres de ma famille et de ma belle-famille pour leur écoute et leur soutien.

Merci à Virginie, ma traductrice personnelle.

Enfin, merci à Catherine, pour *tout*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Les premiers témoignages	1
Une deuxième vague de témoins	3
Les témoins indirects	4
Jorge Semprun et <i>L'écriture ou la vie</i>	5
Les blancs textuels	9
Histoire, récit et texte narratif : pour une étude de l'œuvre	11
CHAPITRE I – SE TAIRE : IMPOSSIBLE MAIS NÉCESSAIRE	14
La genèse de l'œuvre	14
Les digressions thématiques	26
L'écriture, l'oubli et l'artifice	35
CHAPITRE II – DIRE : DES SILENCES ÉLOQUENTS	38
Le point zéro du récit : un regard oblique sur l'indicible (étude de l'incipit)	39
La fumée et la neige	43
La fumée et la mort	44
La neige et les femmes	47
La neige et la mort	50
La neige et le rêve du retour	52
La neige et l'oubli	54
La neige et l'écriture	56
L'écriture, la mort et la femme	58
CHAPITRE III – TRANSCENDER L'INDICIBLE : LES LIBERTÉS DU NARRATEUR	61
Le brouillage temporel : représentation du flux de la mémoire	63
Des digressions délibérées	67
La logique circulaire des digressions : un abîme sémantique	71
Les spirales narratives et la libération du sens	76
Une écriture mémorielle	80
Une absence de sens significative	83
CONCLUSION	85
BIBLIOGRAPHIE	91

INTRODUCTION

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc¹!

Dès sa libération de Buchenwald, Jorge Semprun est conscient que l'écriture de ce qu'a été la vie dans les camps de concentration ne peut se faire qu'à condition de trouver une nouvelle forme de récit. Sans aller aussi loin dans les avancées formalistes que les avant-gardes esthétiques et littéraires, il propose, avec *L'écriture ou la vie* (1994), une narration en spirale ponctuée de blancs textuels. En quoi ces considérations stylistiques sont-elles pertinentes dans le contexte d'un témoignage de l'horreur?

Les premiers témoignages

Le fameux constat d'Adorno (« écrire un poème après Auschwitz est barbare² ») résume bien la situation de la culture après la Seconde Guerre mondiale. En effet, la littérature semble ne plus avoir sa place après les camps de concentration. De ce fait, c'est par le biais du témoignage (Antelme, Rousset, Levi) que l'expérience concentrationnaire est initialement racontée. Ces premiers récits sont écrits dans l'urgence de témoigner. Selon Anne Martine Parent, cet urgent besoin naît à la fois d'une nécessité éthique et psychologique³. D'une part, le témoignage est une façon de préserver la mémoire des morts, il répond donc à un devoir de mémoire : « Témoigner reviendrait ainsi à payer un

¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1994, p. 166. Désormais, toutes les références à cette œuvre seront indiquées par l'abréviation EV, suivie du numéro de la page entre parenthèses.

² Theodor W. Adorno (1955), « Critique de la culture et de la société » dans *Prisme*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Payot, 1986, p. 22-23.

³ Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3, 2006, p. 120.

tribut aux victimes, à faire en sorte qu'elles ne soient pas décédées pour rien⁴. » D'autre part, la mise en récit de l'expérience traumatique sous forme de témoignage est une façon de se libérer du cauchemar.

Les premiers témoins se sont pourtant rapidement vus confrontés au problème des limites du langage et de la forme narrative. Dès leur libération, ils prennent conscience que le récit des horreurs vécues dépasse ce que l'on peut imaginer. Aussi, malgré la hâte de dire la mort, de raconter le fonctionnement des camps et la déshumanisation des détenus, il a fallu trouver une forme appropriée aux récits. Ceux-ci respectent une structure plutôt « classique », c'est-à-dire que, généralement, ils racontent l'expérience de façon chronologique. Ils s'intéressent notamment à la déportation, à l'arrivée au camp, à la découverte du fonctionnement du camp, au travail forcé, au rapport à la nourriture et à la mort et, enfin, à la libération. En fait, le but premier des auteurs de récits concentrationnaires est de témoigner de ce qu'ils ont vécu afin de faire connaître au monde l'insoutenable réalité de la détention dans les camps nazis. Ils mettent donc davantage l'accent sur le contenu que sur le style, qui, marqué par une certaine brutalité, rappelle leur urgence de témoigner.

Cependant, au moment de leur publication, ces témoignages ne connaissent pas un grand accueil. Le problème de réception fait en sorte que ces textes passent presque totalement inaperçus au début des années 1950 et amène certains survivants à se taire pendant quelques années. « On ne voulait pas nous écouter. Parce qu'on faisait honte à l'humanité. On avait pitié de nous. Moi, ça m'a pris dix ans pour commencer à parler⁵ »,

⁴ *Ibid.*

⁵ Jorge Semprun et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Éditions Mille et une nuits, Arte Éditions, Paris, 1995, p. 15.

explique Elie Wiesel. Ce silence, il le partage notamment avec Jorge Semprun, qui s'est tenu pendant plus de quinze ans.

Une deuxième vague de témoins

Ainsi, à compter des années 1960, poussée par les mêmes impératifs éthiques et psychologiques que les premiers témoins, une deuxième vague de survivants (Kertesz, Semprun, Wiesel) prend la parole, permettant à une nouvelle forme de récit concentrationnaire d'émerger. Les textes en question reposent davantage sur la fiction, puisque l'espace temporel qui sépare désormais le moment de l'écriture de l'expérience concentrationnaire amène les auteurs à remanier leurs souvenirs et à combler certains espaces vides. Or, on peut penser qu'en enrichissant leur expérience réelle par le biais de l'imagination, ces témoins ne répondent plus à l'exigence éthique du genre, telle que la définit Marie Bornand :

Le témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. [...] La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de parole⁶.

Cependant, la crédibilité de ces témoignages ne doit pas être remise en question puisque, comme l'explique Marie Bornand à propos de Jorge Semprun, la deuxième vague de témoins réussit à faire ce qu'elle nomme une fiction autorisée en expliquant, dans ses œuvres, les raisons pour lesquelles des libertés sont prises par rapport à la vérité. Ce

⁶ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004, p. 8.

contrat avec le lecteur autorise donc ces auteurs à aller du côté de la fiction sans nuire à leur crédibilité⁷.

Ce passage du strict témoignage à une forme de littérature est symptomatique d'une nouvelle façon d'appréhender l'histoire. Dans *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Régine Robin postule que la restitution du passé doit nécessairement passer par la fiction :

[C'est] comme si Adorno s'était trompé, et que, désormais, après Auschwitz, seule la fiction pouvait nous parler et nous faire sentir ce passé impensable, une fiction hors du registre de la représentation, ou de l'ordre de la représentation indirecte comme dans le film de C. Lanzmann, *Shoah*, où l'essentiel passe par des lignes de chemin de fer, des gares au nom sinistre, des ciels vides et désolés⁸.

Elle ajoute que, pour y arriver, il faut innover du point de vue de l'écriture : « il nous faut trouver de nouvelles formes de récit, de nouvelles façons pour nous approprier le passé, pour laisser affleurer la mémoire, ses jeux de langage et ses mirages, *il nous faut revisiter les lieux*, nous approprier autrement les signes⁹. »

Les témoins indirects

De même, une troisième vague de témoins, formée d'écrivains qui n'ont pas eux-mêmes vécu les camps, apparaît à la fin du XX^e siècle. Ces derniers (Duras, Perec, Modiano) vont aussi du côté de l'innovation formelle afin de combler leur savoir lacunaire. Celui-ci concerne généralement l'expérience d'un proche qui est disparu ou encore qui, après être revenu des camps, a été incapable d'en communiquer la pleine teneur :

⁷ *Ibid.*, p. 70 à 74.

⁸ Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Édition Le Préambule, coll. : « L'Univers des discours », 1989, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

la littérature n'est plus dans ce cas le lieu du témoin, mais bien du témoin du témoin : témoin d'un témoin muet, témoin d'une victime réduite ici à l'amnésie et au silence. Le traumatisme historique prend la forme de ce silence, de cette béance dans le texte¹⁰.

En effet, comme ils n'ont eux-mêmes aucun souvenir personnel de l'expérience concentrationnaire, l'écriture de ces auteurs est parsemée de blancs textuels qui illustrent justement ce manque et cette amnésie, ce qui différencie leurs œuvres des témoignages directs.

Depuis les années 1980, le portrait de la littérature concentrationnaire a très peu évolué. De plus en plus, la disparation des témoins directs fait en sorte que ce sont des témoins indirects qui prennent la parole. Néanmoins, certains survivants, pressés par le temps, continuent d'écrire leur histoire, de questionner la forme de leur témoignage et, surtout, ils continuent d'essayer de trouver une forme qui leur permettra de raconter ce qui est inracontable.

Jorge Semprun et L'écriture ou la vie

Après un long silence rompu avec l'écriture du *Grand voyage* en 1963, c'est-à-dire dix-huit ans après la libération de Buchenwald, Jorge Semprun ne cesse de raconter son expérience concentrationnaire. Dans tous ses récits, il associe ses souvenirs du camp à d'autres éléments autobiographiques. En ce sens, il raconte l'expérience concentrationnaire d'une façon différente des autres auteurs ayant abordé ce thème, puisqu'il s'intéresse très peu à la survie à l'intérieur du camp. Au contraire, presque tous

¹⁰ Delphine Hautois, « Robert Antelme et Marguerite Duras, Le témoignage ou la littérature en question », dans Kartesen Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 158.

ses récits sur son expérience à Buchenwald s'attardent à ce qui survient après la libération (mais aussi, dans une moindre mesure, sur son existence avant son enfermement).

Ainsi, dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur raconte comment il a d'abord repoussé son désir d'écrire afin de survivre, pour ensuite revenir à l'écriture, animé par une nouvelle urgence de témoigner, laquelle résulte désormais de la disparition prochaine des témoins directs de la Deuxième Guerre mondiale.

Le récit est divisé en dix chapitres, eux-mêmes répartis en trois parties inégales. La première (chapitres 1 à 5) raconte les quelques jours qui ont suivi la libération du camp. La deuxième (chapitres 6 et 7) relate le retour à la vie « normale », notamment l'été 1945 à Paris, puis l'hiver 1946 passé à Locarno. C'est à cette époque que le narrateur décide d'abandonner son projet d'écriture, auquel il ne reviendra que des années plus tard. La troisième partie (chapitres 8 à 10) met justement en scène les différentes étapes qui ont mené à l'écriture même de l'œuvre. À première vue, la trame narrative s'élabore de façon chronologique. Or, à l'intérieur des différentes parties, de nombreuses anachronies viennent perturber cette progression linéaire. Une telle structure constitue une des réponses de Jorge Semprun à la nécessité de trouver une forme permettant de rendre compte de l'horreur vécue à l'intérieur du camp. Paradoxalement, c'est en évitant de parler directement de son expérience concentrationnaire que Semprun réussit à en exprimer la pleine teneur.

En dépit de cette importance – à la fois éthique et esthétique – accordée à l'écriture, peu d'études portent sur la forme de l'œuvre. Certains travaux ont voulu retracer la figure de l'intellectuel. D'autres se sont intéressés à l'expérience traumatique,

au devoir éthique, au problème de la mémoire ou encore au rapport entre la fiction et la réalité. Mais peu se sont attardés à la question de la poétique semprunienne.

Pourtant, au cours de ma lecture, j'ai observé certaines particularités narratives propres à *L'écriture ou la vie*. D'abord, le narrateur tourne autour du sujet (l'expérience concentrationnaire) en faisant des digressions, c'est-à-dire que, par associations d'idées, il se détourne de son propos central. De même, lorsqu'il est question du camp, le narrateur s'attarde surtout aux moments heureux de son incarcération, par exemple au dimanche, jour de congé. Il fait ainsi des digressions thématiques, car il s'éloigne des thèmes habituellement traités dans les récits du genre (douche, repas, appel, travail forcé, coups, poux, faim, soif, etc.) De ce fait, l'essentiel de l'expérience concentrationnaire semble être relégué à un blanc textuel caractérisé par du non-dit, des silences, des ellipses, des blancs typographiques. Par ailleurs, en tournant autour de l'essentiel, le récit répond à une logique circulaire, c'est-à-dire que le narrateur finit toujours par revenir à son sujet central après une digression, mais cela, pour mieux s'en éloigner une fois de plus. Ainsi, il semble éviter d'approfondir son propos. Néanmoins, au moment où la digression revient à son point de départ, le narrateur clôt la boucle reproduisant ainsi textuellement un lieu circonscrit qui rappelle l'enfermement évoqué. Malgré tout, cette dynamique centripète est animée par un mouvement linéaire qui permet au récit d'avancer. Ainsi, l'intrigue suit un mouvement en spirale. En somme, toutes les libertés narratives (digressions, anachronies, différents niveaux de focalisation et de narration, intertextualité) que prend Semprun révèlent qu'il a un réel souci narratif. Ce sont ces choix qui m'intéressent puisqu'ils permettent l'écriture de l'expérience traumatique.

Philippe Mesnard, dans « Écritures *d'après* Auschwitz », s'intéresse justement aux récits de camp de concentration qui exploitent une nouvelle façon de raconter. Il postule que leur originalité vient « d'un nouveau rapport entre vérité, témoignage et fiction¹¹ ». Ainsi, ces textes proposent une « nouvelle organisation du rapport entre expression et contenu¹² ». Il ajoute que ces récits engendrent un surcroît de signification grâce à leur fonction lacunaire, c'est-à-dire en raison des blancs du texte :

Ces textes ont en partage une *qualité* testimoniale qui leur est spécifique. Elle tient [...] à leur fonctionnement lacunaire. Ils signifient plus qu'ils ne disent et pour cela leur langue intègre dans son fonctionnement même de multiples espaces vides¹³.

Malheureusement, Mesnard ne définit pas ce qu'il entend par « blanc textuel » et, dans l'article cité, il ne met pas son hypothèse à l'épreuve en l'appliquant à un récit concentrationnaire. Il s'avère ainsi essentiel de vérifier la validité d'une telle idée à propos de Semprun plutôt que de s'intéresser à la place qu'il laisse à la fiction dans ses témoignages, à l'instar de Marie Bornand¹⁴, ou à sa capacité de transcender son expérience traumatique en la mettant en récit, comme le fait Anne Martine Parent.

Il ne faut cependant pas perdre de vue la remarque de cette dernière lorsqu'elle affirme que, « le témoignage s'avérant à la fois nécessaire et impossible¹⁵ », il existe une double contrainte à l'intérieur de laquelle la mise en récit de l'expérience traumatique s'exerce. D'ailleurs, deux attitudes ont été adoptées à la suite de l'expérience extrême des camps de concentration : le silence et la prise de parole. Jorge Semprun, comme on l'a vu, a successivement adopté ces deux attitudes. Pendant dix-huit ans, il s'est tu. Puis, à

¹¹ Philippe Mesnard, « Écritures *d'après* Auschwitz », *Tangence*, n° 83, 2007, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ Marie Bornand, *op. cit.*, p. 70 à 74.

¹⁵ Anne Martine Parent, *op. cit.*, p. 117.

partir de son entrée en littérature, avec *Le grand voyage* (1963), il n'a plus cessé de raconter son expérience.

Ce tour d'horizon critique me mène à postuler que *L'écriture ou la vie* reproduit cette tension entre la nécessité de raconter (en raison de l'urgence de la fin amenée par la mort des derniers témoins directs, notamment celle de Primo Levi) et l'impossibilité (ou, du moins, la grande difficulté) de trouver une forme adéquate pour traduire l'essentiel de l'expérience concentrationnaire. Pour Semprun, l'essentiel consiste à « dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse* » (*EV*, 119). J'en arrive ainsi à me demander : comment les moyens mis en œuvre par Semprun pour raconter sa vie carcérale lui permettent de révéler – mais surtout de transcender – la tension entre la nécessité de raconter et les difficultés posées par la mise en récit d'une expérience dont l'essentiel est le Mal radical?

Les blancs textuels

L'essentiel de l'expérience concentrationnaire, dans *L'écriture ou la vie*, semble contenu dans différents types de blancs textuels. Mais comment déterminer la fonction des blancs au sein d'un ensemble textuel?

D'abord, Wolfgang Iser considère que les blancs contribuent « au renversement des attentes habituelles du lecteur¹⁶ ». Ainsi, tous les moments où Semprun se concentre sur les instants de bonheur vécus au camp (plutôt que de raconter, comme le lecteur s'y attendrait, l'horreur des camps) constituent des blancs textuels (du moins par rapport à l'horizon d'attente prédéfini par la littérature concentrationnaire).

¹⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. : « Philosophie et langage », 1976, p. 322.

Milagros Ezquerro, quant à lui, définit les blancs textuels à partir du constat suivant :

[P]our que les signes puissent s'articuler, il est nécessaire qu'il y ait un « fond » sur lequel viendront se détacher les signes et leurs articulations. Ce « fond », que l'on pourrait comparer au fond tissé d'une toile sur lequel vont se détacher les motifs et les figures, est appelé silence pour un texte oral, et blanc (par référence, sans doute, à la page blanche sur laquelle on écrit) pour un texte écrit/imprimé¹⁷.

Dans cette perspective, les blancs textuels peuvent être considérés comme étant les blancs typographiques qui séparent ou unissent les digressions.

J'ajouterais cependant que, d'un point de vue narratologique, le « fond » auquel Ezquerro fait référence pourrait tout aussi bien être l'histoire telle que définie par Mieke Bal et par Gérard Genette, c'est-à-dire le « signifié¹⁸ », tandis que les signes qui s'en détachent seraient les différents événements choisis par le narrateur pour raconter cette histoire, lesquels forment le récit. Bal considère celui-ci à la fois comme niveau intermédiaire entre le texte narratif et l'histoire et comme entité complexe, simultanément signifié (du texte) et signifiant (de l'histoire)¹⁹. En ce sens, les éléments de l'histoire laissés pour compte dans le récit peuvent aussi être considérés comme des blancs.

Enfin, ma conception des blancs textuels rejoint aussi la définition de Rolf Kloeppfer qui considère que les blancs correspondent à :

- (i) [un] espace ou « point » textuel où le lecteur, pour des raisons quelconques, ressent une lacune ;
- (ii) [un] espace ou « point » textuel où on a délibérément tu quelque chose afin d'activer la participation du lecteur ; [...]

¹⁷ Milagros Ezquerro, « De l'hybridation féconde », *Cahiers de Narratologie*, n° 18, [En ligne], (page consultée le 2 octobre 2011), adresse électronique : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=6005>.

¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. : « Poétique », 1972, p. 72.

¹⁹ Mieke Bal, *La narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 5.

(iii) [un] espace ou « point » textuel qui s'inscrit dans un horizon de référence tellement dense que le lecteur n'est pas en mesure de construire à son propos une signification univoque²⁰.

Le dernier de ces aspects est au cœur de la problématique concentrationnaire puisque le lecteur qui n'a pas connu les camps ne peut que difficilement se les imaginer. « On peut tout dire de cette expérience. [...] Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? » (EV, 26), demande à ce sujet Jorge Semprun.

L'analyse des blancs textuels n'est, cela dit, possible que dans la mesure où l'on considère que ceux-ci sont porteurs de sens. À cet égard, Ezquerro, faisant une analogie avec les théories du vide élaborées par les physiciens et les astrophysiciens, parvient à formuler certains constats qu'il est possible de résumer comme suit :

- (i) il y a des vides et non un vide ;
- (ii) le vide est vide de quelque chose ;
- (iii) il n'y a donc pas de vide sans cette chose-là ;
- (iv) le vide serait donc « un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toute sorte de systèmes de signification²¹ ».

Histoire, récit et texte narratif : pour une étude de l'œuvre

Afin de faire signifier les blancs, je me suis appuyée sur un des principes de base de la sémiotique qui postule que la production du sens ne s'opère que lorsqu'on passe d'un niveau inférieur (le signifiant) à un niveau supérieur (le signifié). Ainsi, chaque étape de l'analyse permet d'examiner la relation qui existe entre le récit et l'histoire, entre le texte narratif et l'histoire et entre le texte narratif et le récit. Suivant cette progression, les trois chapitres du mémoire ont été organisés de façon à passer, selon un effet entonnoir, du général au particulier.

²⁰ Maurice Delacroix et Fernand Hallyn (dir.). *Introduction aux études littéraires, Méthode du texte*, Éditions Duculot, Paris, 1995, p. 331.

²¹ Milagros Ezquerro, *op. cit.*

Ainsi, le premier chapitre s'intéresse à la relation entre le récit et l'histoire. Puisque le narrateur-auteur parle des raisons qui l'ont mené à écrire, il a d'abord fallu reconstituer la genèse de l'œuvre telle qu'elle se donne à lire dans *L'écriture ou la vie*. Cette trame narrative révèle un décalage entre le récit raconté et l'histoire que le lecteur s'attend à lire. En fait, le narrateur évite de traiter directement de l'horreur du camp, qui se voit reléguée dans des blancs textuels. Ceux-ci sont entre autres créés par les nombreuses digressions thématiques du narrateur, qui déjoue ainsi les attentes du lecteur, mais se trouvent aussi à travers d'autres types de silences.

Ceux-ci sont analysés dans le second chapitre, où l'étude de la relation entre le texte narratif et l'histoire montre comment l'horreur des camps s'exprime à travers trois autres types de blancs textuels. D'abord, l'étude des niveaux de focalisation que l'on trouve dans l'incipit de *L'écriture ou la vie* met en évidence les procédés de représentation en creux du protagoniste au lendemain de la libération du Buchenwald. Ensuite, deux symboles blancs, la fumée et la neige, sont abordés dans leur dimension métaphorique, comme voile cachant les pires atrocités de la vie concentrationnaire, mais aussi dans leur dimension métatextuelle afin de définir de manière détournée la poétique de l'auteur.

Enfin, la relation entre le texte narratif et le récit est mise en évidence à partir de la structure du deuxième chapitre de l'œuvre qui représente fort bien le fonctionnement structurel du reste du texte. L'un des choix narratifs favorisés par l'auteur, la digression, répond encore une fois à l'intention de ne montrer l'horreur qu'indirectement. En effet, les écarts au déroulement linéaire du récit sont liés entre eux par des blancs typographiques qui reproduisent les silences de l'auteur. D'ailleurs, le mouvement des

digressions, qui obéit à une logique circulaire²², rappelle l'enfermement et l'isolement physique et psychologique caractérisant l'expérience concentrationnaire ainsi que les difficultés de mettre en récit le trauma. Or, cette logique circulaire, lorsque confrontée à la progression de la narration, s'infléchit en un mouvement en spirale²³ dont la dynamique permet de transcender l'enfermement puisque, de digression en digression, un récit composé de blancs significatifs réussit à s'écrire.

En somme, la tension maintenue entre l'enfermement et la liberté traduit la tension inhérente à l'écriture de tout récit concentrationnaire entre impossibilité et nécessité de raconter. Toutefois, comme en témoigne le livre lui-même, l'écriture du récit a eu lieu et l'impossibilité d'écrire semble avoir été surpassée. Maintenant que la mise en récit, grâce aux blancs textuels et aux digressions, a permis au narrateur de se libérer de son traumatisme, la nécessité de raconter l'expérience concentrationnaire paraît désormais l'emporter sur l'impossibilité de le faire.

²² La logique circulaire naît du fait que le narrateur finit toujours par revenir à son sujet central après une digression, mais cela, pour mieux s'en éloigner une fois de plus. Ainsi, il semble tourner autour du sujet sans jamais l'approfondir.

²³ Le récit suit un mouvement en spirale puisque, lorsqu'il y a retour au sujet central après une digression, celui-ci a tout de même un peu évolué. Ainsi, la logique circulaire est motivée par un mouvement linéaire qui permet au récit d'avancer.

CHAPITRE I

Se taire : impossible mais nécessaire

L'écriture ou la vie (1994) retrace le parcours qui a permis à Jorge Semprun de passer du silence à l'écriture de fictions racontant son expérience au camp de concentration de Buchenwald. L'auteur présente dans cet ouvrage l'aboutissement de ses réflexions et de ses doutes à propos de l'écriture d'un récit concentrationnaire, mettant ainsi en évidence la tension entre la nécessité et l'impossibilité de raconter qui l'habite depuis sa libération. Dans ce contexte, le narrateur, un intellectuel espagnol, apparaît comme le double de Semprun. *L'écriture ou la vie* ne porte pas la mention « roman » mais, si l'auteur considère son texte comme un récit, celui-ci demeure à bien des égards aussi polyphonique qu'un roman. La dimension métatextuelle contribue grandement à cette complexité formelle. Plusieurs niveaux de narration sont donc perceptibles²⁴ : les remarques du narrateur sur le récit qu'il est en train d'écrire et le long cheminement qui a mené à son élaboration enrichissent notamment la lecture.

La genèse de l'œuvre

Le point de départ de ce long cheminement est l'expérience concentrationnaire. Or, il n'est pas tant question du vécu à l'intérieur même du camp que des moyens mis en œuvre par le personnage pour survivre après la libération de celui-ci. D'ailleurs, le récit commence au lendemain de cette émancipation. Une telle perspective, volontairement

²⁴ Je reviendrai sur ces différents niveaux de narration dans le troisième chapitre.

décalée par rapport à ce à quoi pourrait s'attendre le lecteur de « classiques » du genre, est une caractéristique de l'écriture semprunienne.

D'emblée, le narrateur insiste sur le fait qu'il n'est pas un rescapé, mais plutôt un revenant : « Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants... » (*EV*, 121) Après avoir vécu « l'expérience de la mort » (*EV*, 351), le narrateur doit donc trouver des stratégies de survie et la première qui s'offre à lui est l'écriture.

En effet, pour survivre à leur retour des camps, plusieurs déportés ont choisi de raconter leur expérience car, en revenant sur les traces de leur passé, ils parviennent à se libérer de celui-ci. C'est notamment le cas de Primo Levi qui, comme l'explique le narrateur de *L'écriture ou la vie*, « s'est [...] senti revenir à la vie, littéralement, grâce à [l'écriture] » (*EV*, 321). Ainsi, dès son retour, le narrateur tente lui aussi de coucher ses souvenirs sur papier mais, contrairement à Primo Levi, les mots le ramènent inévitablement à la mort :

Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (*EV*, p. 215).

Le narrateur est donc aux prises avec un double dilemme qui consiste à choisir entre l'écriture ou la mort et entre l'écriture ou la vie ou, en d'autres mots, entre l'impossibilité et la nécessité de raconter. Le choix délicat devant lequel il est placé explique en partie pourquoi le récit dévoile avec autant de détails sa difficile genèse : « Les récits

concentrationnaires de Semprun mettent [...] en œuvre un lent et complexe cheminement de la mémoire où le traumatisme peut enfin se dire²⁵. »

Dès sa libération, le narrateur fait donc le choix du silence. Il explique comme suit les raisons qui l'ont mené à se taire pendant plus de quinze ans :

À Ascona, dans le Tessin, un jour d'hiver ensoleillé, en décembre 1945, j'avais été mis en demeure de choisir entre l'écriture ou la vie. C'est moi qui m'étais mis en demeure de faire ce choix, certes. C'est moi qui avais à choisir, moi seul. / Tel un cancer lumineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie (*EV*, 253-254).

Cette douleur est tellement aigüe qu'il tente même de mettre fin à son existence. Aussi, pour survivre, il ne lui reste d'autre choix que d'oublier ce qu'il a vécu et ce qu'il a toujours voulu être, un écrivain :

Oubli délibéré, systématique, de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également. Il n'était pas question, en effet, d'écrire quoique ce fût d'autre. Il aurait été dérisoire, peut-être même ignoble, d'écrire n'importe quoi en contournant cette expérience. / Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre (*EV*, 255).

En somme, la seule solution qui s'offre à lui est de « de[venir] un autre, pour rester en vie » (*EV*, 253). Il va donc mettre de côté son désir d'écrire et oublier tout ce qui concerne sa vie à Buchenwald afin de pouvoir continuer à vivre.

Cette décision est annoncée par un événement qui s'est produit quelques jours après la libération. Des jeunes femmes de la Mission France viennent visiter le camp et prennent la cheminée du crématoire pour la cheminée des cuisines. Devant l'énormité de leur erreur, le narrateur entreprend de leur montrer les fours crématoires ainsi que les corps entassés qui auraient été brûlés si le camp n'avait pas été libéré. Or, rapidement, il

²⁵ Jean-Paul Pilorget, « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun » dans Christiane Kègle (dir.), *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2007, p. 132-133.

se rend compte que les jeunes femmes ne peuvent pas comprendre ce qu'elles sont en train de voir. L'expérience vécue à Buchenwald est si extrême que les seules traces matérielles ne parviennent pas à la rendre transmissible :

C'était idiot que d'essayer de leur expliquer. Plus tard, dans un mois, dans quinze ans, dans une autre vie, je pourrais sans doute expliquer tout ceci à n'importe qui. Mais aujourd'hui, sous le soleil d'avril, parmi les hêtres bruisants, ces morts horribles et fraternels n'avaient pas besoin d'explication. Ils avaient besoin que nous vivions tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces dans la mémoire de leur mort (EV, 163).

Dès cet instant, le narrateur constate qu'il vaut mieux concentrer ses énergies sur la vie. Ainsi, il prend « la décision de cesser de parler de son expérience, tout en se rendant compte, plus ou moins vaguement, que le choix du silence considéré comme “la seule façon de s'en sortir” en un premier temps, ne pourrait se prolonger indéfiniment²⁶ ». Néanmoins, pour l'instant, le mutisme, le refus de dire, est pour lui la meilleure façon de se rapprocher des morts. En tentant d'expliquer ce qu'il a vécu, il s'éloigne paradoxalement de ce but. Il découvre alors que montrer ou encore décrire les corps meurtris ne suffit pas à communiquer l'essentiel de l'horreur vécue.

Mais qu'est-ce que l'essence de l'expérience concentrationnaire? Très tôt après la libération, le narrateur prend conscience que « [l']essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse* » (EV, 120). Ce passage fait allusion à la pensée d'Emmanuel Kant, qui soutient que le mal prend racine à l'intérieur même de l'homme. Celui-ci est donc, selon le philosophe, en nous. Dès lors, « [n]ul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal » (EV, 120). Toutefois, dans un lieu comme Buchenwald, cette expérience aura été « cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré... C'est l'expérience du Mal

²⁶ Joë Friedemann, *Langages du désastre*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2007, p. 22.

radical... » (*EV*, 120) Ici, le texte semble jouer sur les mots. Étymologiquement, radical vient du latin *radicalis*, c'est-à-dire « qui tient à la racine, premier, fondamental²⁷ ». Or, le terme peut aussi être entendu comme ce qui est « profond, intense, total, absolu²⁸ ». Pour le narrateur semprunien, le Mal vécu dans les camps de concentration prendrait ainsi sa source directement de l'être humain et cette expérience extrême personnifie le Mal absolu. Or, pendant sa détention, le personnage fait aussi l'expérience de la fraternité, du partage et, donc, du « Bien absolu », qui lui aussi prendrait sa racine à l'intérieur de nous.

De surcroît, le narrateur affirme qu'il ne sert à rien de témoigner de l'horreur quotidienne en entrant dans le détail sordide des souffrances (faim, fatigue, coups, conditions de travail difficiles). Il ne veut pas témoigner, il veut pénétrer l'ambiguïté de l'âme humaine par le paradoxe apparent entre l'art et l'horreur. Pour lui, raconter l'expérience concentrationnaire nécessite une part d'artifice, « suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art! » (*EV*, 165). Ainsi, seule l'œuvre d'art, c'est-à-dire la transformation du réel en fiction et du récit en roman, pourra permettre de rendre compte de la complexité de l'expérience concentrationnaire.

Suivant cette idée, seize ans plus tard, le narrateur est exaspéré de ne pas retrouver ce souci de mise en forme dans le témoignage de Manuel A. qui a vécu le camp de Mautheusen :

C'était désordonné, confus, trop prolix, ça s'embourbait dans les détails, il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme : des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux (*EV*, 310).

²⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Radical : Étymologie de radical*, [En ligne], (page consultée le 27 mars 2011), adresse électronique : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/radical>.

²⁸ *Ibid.*

Dans *L'espèce humaine*, Robert Antelme fait part d'une intuition similaire alors que des survivants tentent de raconter la vie dans le camp aux soldats venus les libérer : « Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'*artifice* pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet *artifice* qui a raison de la nécessaire incrédulité²⁹. » Pour arriver à l'essentiel de cette expérience, il faut donc organiser son propos, transcender le simple exposé des faits. Lorsque, en 1963, Manuel – un survivant de Mauthausen – raconte son histoire, le narrateur ne retrouve pas ce travail nécessaire d'invention ou de mise en forme. La frustration du récit mal raconté l'amènera donc à enfin revenir sur son expérience :

Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture (*EV*, 312).

À la suite de cette révélation, le narrateur entreprend l'écriture du *Grand voyage*, œuvre qui correspond à l'entrée en littérature de Jorge Semprun.

Ce roman évoque, à la première personne du singulier, le voyage en train de Gérard³⁰ – le double de l'auteur – vers le camp de concentration de Buchenwald. Or, contrairement à Jorge Semprun, qui ne connaissait personne dans le wagon qui l'amenait vers le camp allemand, Gérard partage cette épreuve avec le « gas de Semur » (*EV*, 336), un ami de la résistance. Le récit est donc construit à partir de la longue discussion qui s'élabore entre les deux personnages. Dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur (qui relaie ici directement les propos de Semprun) explique qu'il a créé le personnage du « gas de

²⁹ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, [1947], Gallimard, Paris, coll. : « Collection blanche », 1957, p. 317-318. (Je souligne.)

³⁰ Gérard est le pseudonyme qu'utilisait Jorge Semprun lors de ses activités dans la résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale.

Semur » afin de l'accompagner dans ce retour sur lui-même : « J'ai inventé le gas de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture » (EV, 336). À ce propos, Marie Bornand note que « Semprun reconnaît, presque trente ans après l'écriture du *Grand voyage*, un procédé littéraire, l'invention d'une fiction, au cœur même du récit-témoignage³¹. » Il fait donc ce qu'elle nomme une fiction autorisée, c'est-à-dire qu'il explique ses libertés d'écriture et rétablit la part d'invention qui se trouve dans ses œuvres par des commentaires dans d'autres œuvres. Ces retours à la fois sur l'événement et sur sa mise en forme permettent de valider la vérité de son témoignage. Il est dès lors impossible de reprocher à l'auteur d'avoir transformé la réalité de son témoignage en inventant le « gas de Semur », sans quoi il lui aurait été trop douloureux de refaire le voyage vers Buchenwald.

Par ailleurs, malgré ce recours à la fiction, un obstacle lié à l'écriture n'a su être contourné. En effet, toute l'action du *Grand voyage*, à l'exception des quelques dernières pages écrites à la troisième personne du singulier et narrant l'épisode de l'arrivée au camp, se déroule dans le convoi. Ceci est symptomatique d'une difficulté dont faisait mention le jeune narrateur de *L'écriture ou la vie* dans une discussion avec Claude-Edmonde Magny en août 1945 :

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... (EV, 218)

³¹ Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004, p. 70-71.

Certes, avec *Le grand voyage*, un roman a enfin été achevé, mais l'angoisse liée à l'écriture semble toujours présente.

Ce trouble ne s'estompera jamais. En 1987, le 11 avril, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, jour du suicide de Primo Levi, le narrateur, qui est en train d'écrire *Netchaïev est de retour*, roman dans lequel il n'est pas directement question de l'expérience concentrationnaire, se voit à nouveau confronté à cette angoisse. C'est ce jour-là que naît *L'écriture ou la vie*. Au détour d'une phrase devant faire partie du brouillon de *Netchaïev*, le narrateur se met à décrire un jeune déporté de vingt ans au moment de la libération de Buchenwald. Or, comme il le constate avec une certaine surprise, ce jeune déporté est en fait nul autre que lui-même :

Désormais, j'avais percé à jour les manigances de l'inconscient littéraire. J'avais deviné qui Roger Marroux [un personnage de *Netchaïev est de retour*] allait rencontrer à l'entrée de Buchenwald : moi-même (EV, 296).

À ce moment, la narration passe de la troisième à la première personne et laisse entrevoir le début de *L'écriture ou la vie*, tel qu'il se donne à lire dans la version qui nous intéresse : « J'avais mis de côté les pages écrites ce jour-là. J'en relus les premières lignes : “Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante” » (EV, 298).

Ainsi, le 11 avril 1987, le narrateur range les pages du nouveau récit dans une chemise sur laquelle il écrit un titre : *L'écriture ou la mort* et, sous le titre, un nom : « Laurence » (EV, 299). Dès cet instant, la tension entre la vie et la mort est mise en évidence. En effet, le sous-titre « Laurence » fait référence à une femme qu'il a aimée l'été de son retour à Paris. Elle représente donc le retour à la vie. Quant au premier terme, « l'écriture », il constitue le point central de cette tension. Comme il a déjà été dit, le

narrateur, après la libération, devait choisir entre l'écriture ou la mort et entre l'écriture ou la vie. Ainsi, ce titre provisoire, écrit en vitesse le jour où l'idée de ce livre est née, annonce ce dont il sera question dans le récit, c'est-à-dire la justification de ce long silence qui sépare l'écriture du *Grand voyage* de la libération de Buchenwald, silence qui a permis au personnage de survivre.

Primo Levi avait à l'inverse écrit pour continuer à vivre mais, le 11 avril 1987, il met fin à ses jours. La coïncidence entre les deux événements, soit l'éclosion d'un nouveau récit concentrationnaire et la mort du grand auteur, fait prendre conscience au narrateur-écrivain de l'urgence de raconter. Bientôt, les témoins directs des camps ne seront plus. Lui-même mourra un jour :

J'ai compris que la mort était de nouveau dans mon avenir, à l'horizon du futur. / Depuis que j'étais revenu de Buchenwald – et plus précisément encore : depuis que j'avais abandonné le projet d'écrire, à Ascona –, j'avais vécu en m'éloignant de la mort. Celle-ci était dans mon passé, plus lointaine chaque jour qui passait : comme l'enfance, les premières amours, les premières lectures. La mort était une expérience vécue dont le souvenir s'estompait. / Je vivais dans l'immortalité désinvolte du revenant. / Ce sentiment s'est modifié plus tard, lorsque j'ai publié *Le grand voyage*. La mort était dès lors toujours dans le passé, mais celui-ci avait cessé de s'éloigner, de s'évanouir. [...] / Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement la perspective. Je redevais mortel (*EV*, 319).

Le narrateur semprunien est désormais conscient de l'urgence de témoigner, ce qui rend essentiel le travail d'anamnèse commencé avec l'écriture du *Grand voyage*. Ceci ne signifie pas pour autant que les difficultés rencontrées pendant l'écriture disparaissent. Le narrateur mentionne d'ailleurs que les livres dans lesquels il est directement question de Buchenwald mettent du temps à prendre forme, qu'ils s'élaborent dans la douleur :

Depuis *Le grand voyage*, écrit d'une traite, en quelques semaines, [...] les autres livres concernant l'expérience des camps vaguent et divaguent longuement dans mon imaginaire. Dans mon travail concret d'écriture. Je

m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent (*EV*, 299).

Ce sera le cas de *L'écriture ou la vie*, texte qui prendra sept ans à s'écrire.

C'est ainsi en 1992, alors qu'il est invité à retourner à Weimar pour la première fois en presque cinquante ans, que le narrateur va entreprendre de terminer le récit commencé en 1987. Depuis la libération de Buchenwald, il n'était jamais retourné dans la petite ville de Goethe. Lorsque Peter Merseburger, un journaliste allemand, l'y invite afin de réaliser une émission de télévision sur cette « ville de culture et de camp de concentration » (*EV*, 357), le narrateur hésite. C'est à la suite d'un rêve où il se revoit à Buchenwald qu'il accepte l'invitation :

En somme, par ces voies détournées – un projet de télévision allemand qui n'était pas de mon fait ni de mon initiative ; un rêve presque trop facile à déchiffrer –, je m'enjoignais de terminer le livre si longtemps, si souvent repoussé : *L'écriture ou la mort...* [...] Car le seul moyen de me forcer à terminer le récit si longtemps refoulé était de m'attirer à Buchenwald, en effet (*EV*, 358-359).

Le narrateur ne sait pas encore qu'il lui faudra réécrire une bonne partie de son récit après ce retour à Weimar. En effet, c'est au cours de ce voyage qu'il découvre que, le soir de son arrivée à Buchenwald, presque cinquante ans plus tôt, le vieux communiste qui devait remplir sa fiche d'identification lui avait sans doute sauvé la vie en refusant d'écrire l'occupation que le narrateur s'entêtait à lui répéter, *Student* : « Non, il n'avait pas écrit *Student*, le camarade allemand inconnu. Poussé sans doute par une association phonétique, il avait écrit *Stukkateur*³² » (*EV*, 381). Peu au fait des réalités concentrationnaires, le narrateur ne savait pas encore qu'à Buchenwald, il valait mieux être un ouvrier qualifié. C'est donc grâce à ce vieux communiste qui avait agi de façon

³² « [L]e travail de stucateur était un travail qualifié. Les stucateurs étaient venus d'Italie, des siècles plus tôt, à la Renaissance. Ils apportaient avec eux leur savoir-faire et le nom pour les qualifier. Ils ont décoré à Fontainebleau et sur les bords de la Loire les châteaux des rois de France. » (*EV*, 383)

conforme à ses idées que le jeune protagoniste a eu plus de chance de survivre dans l'univers hostile du camp. Cette prise de conscience remet en perspective tout ce que le narrateur a toujours pensé des circonstances de sa survie à Buchenwald, ainsi que tout ce qui concerne son expérience au sein du parti communiste, et influence le récit qu'il est en train d'écrire : « Je venais de découvrir qu'il me faudrait réécrire une bonne partie de mon récit. Qu'il fallait replonger de nouveau dans ce long travail de deuil et de mémoire. Interminable, une fois encore. Mais je n'en étais pas attristé, curieusement » (EV, 244).

La question de la réécriture est donc au cœur de la stylistique semprunienne. En effet, dans presque tous ses textes, Jorge Semprun raconte les mêmes histoires ou plutôt la même histoire. Dans un entretien, il s'explique sur ce besoin de réécrire continuellement son expérience concentrationnaire :

Pour moi, rien des camps n'est indicible. Le langage nous permet tout. Mais c'est une écriture interminable, jamais achevée, parce qu'aucune œuvre isolée ne peut donner par elle-même plus qu'une sorte d'allusion à des fragments de réalité, parce qu'il y a un infini travail de mémoire, d'anamnèse allant de pair avec l'infini travail de l'écriture. On n'a jamais fini d'en dire. Il faut toujours trouver des façons de suggérer, de faire comprendre certaines choses. Par exemple, l'odeur des camps, celle du crématoire, que tous les survivants connaissent, se rappellent, qui revient parfois dans leurs rêves. C'est par là que l'on s'identifie comme ancien déporté, c'est ce souvenir qui nous sépare radicalement de tous les autres vivants. Expliquer, suggérer cette chose essentielle dans un livre ou dans un film n'est possible, à nouveau, que par l'art ou l'artifice³³.

De tels propos réfèrent encore une fois à l'impossibilité de rendre compte de la difficile réalité des camps dans un témoignage. Or, pour Semprun cela ne semble pas un réel problème puisqu'il affirme que tout peut être dit, notamment grâce à l'artifice et à la fiction. Néanmoins, en 1995, dans un entretien avec Elie Wiesel, *Se taire est impossible*,

³³ *Le Monde des débats* [mai 2000], entretien avec Jorge Semprun cité dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 99-100.

Semprun reconnaît qu'« [o]n ne peut pas tout dire, tout faire imaginer, tout faire comprendre³⁴ ». Il semble donc y avoir une contradiction à l'intérieur de son discours. Cependant, à la lumière d'un commentaire fait dans *L'écriture ou la vie*, on peut supposer que, pour lui, le vrai problème ne concerne pas l'impossibilité de raconter ce qu'était la vie dans les camps, mais bien la possibilité, pour le lecteur, de véritablement saisir ce qui est évoqué : « On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. [...] Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? » (*EV*, 26) Ainsi, l'écriture de Semprun serait motivée par le désir de permettre à son destinataire de s'« imaginer » l'essence de l'expérience concentrationnaire, c'est-à-dire de s'en faire une vision à la fois factuelle et sensible. Pour ce faire, l'auteur constate qu'un seul récit ne peut suffire. Il est donc possible de faire imaginer ce qu'ont été les camps à condition d'écrire sans fin et de toujours chercher à creuser davantage la mémoire.

L'écriture ou la vie, quatrième récit-témoignage de Semprun, constitue la version la plus achevée de sa démarche. Ce récit présente le long cheminement qui a mené le narrateur à écrire *L'écriture ou la mort*, voire celui qui a mené l'auteur à écrire *L'écriture ou la vie*. Évidemment, cette évolution est marquée par un long travail de réécriture. L'auteur revient d'ailleurs sur ses textes antérieurs : *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980). Néanmoins, en parallèle aux réflexions sur l'écriture d'un récit concentrationnaire, une histoire est aussi racontée, celle du narrateur-auteur. Cette histoire constitue la trame de fond sur laquelle s'élabore le récit.

³⁴ Jorge Semprun et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Éditions Mille et une nuits, Arte Éditions, Paris, 1995, p. 17.

Celle-ci ne nous est cependant pas présentée de façon chronologique. De plus, le narrateur a retenu des épisodes précis à l'intérieur de chacun des événements qu'il évoque. Ces choix ne sont pas anodins – notamment lorsqu'il est question de la vie à l'intérieur du camp – et nous révèlent beaucoup de choses sur la conception qu'a Jorge Semprun du récit concentrationnaire, conception qui peut, à bien des égards, surprendre le lecteur qui n'y retrouvera pas les thèmes abordés habituellement.

Les digressions thématiques

Dans un récit de camp de concentration, le lecteur s'attend à retrouver quelques clichés que tous les « classiques » du genre (*L'espèce humaine* de Robert Antelme, *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, *Si c'est un homme* de Primo Levi, *La nuit* d'Elie Wiesel) ont invoqués : le voyage en train, l'arrivée au camp, la sélection, la douche, les maigres repas, la faim, les poux, l'agressivité des S.S. et des kapos, le travail forcé, etc. Cependant, Semprun semble prendre un certain plaisir à éviter ces thèmes habituels en évoquant d'autres aspects de la vie concentrationnaire. Ainsi, plutôt que de décrire précisément la souffrance quotidienne causée par le travail forcé, le manque de sommeil et la faim insatiable, Semprun raconte longuement les activités des détenus lors de leur jour de congé dominical.

Tout ce qui concerne l'horreur de la vie quotidienne se voit donc relégué à un hors texte. En ce sens, le récit est parsemé de blancs textuels selon la définition d'Iser qui considère que les blancs contribuent « au renversement des attentes habituelles du lecteur³⁵ ». Les digressions thématiques répondent parfaitement à cette définition, car

³⁵ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. : « Philosophie et langage », 1976, p. 322.

Semprun témoigne de la réalité des camps sans décrire systématiquement – comme le lecteur pourrait s’y attendre – chaque composante caractéristique de celle-ci, tel que l’avaient fait, par exemple, Primo Levi ou David Rousset.

En revanche, il s’intéresse à des moments ponctuels de bonheur vécus pendant l’incarcération. D’ailleurs, à propos du long métrage tiré du récit de camp d’Imre Kertesz, *Être sans destin*, où le réalisateur a insisté « sur les moments de fraternité », Jorge Semprun remarque que « c’est un choix intéressant et cohérent, car cette entraide a vraiment existé³⁶ ». C’est ce sur quoi lui-même veut insister, et ce, à l’encontre de l’horizon d’attente instauré par le genre.

Ainsi, au lendemain de la libération, alors que le narrateur a une première occasion de raconter son expérience à Buchenwald, il choisit de parler des séances de cinéma du dimanche qui étaient organisées par le commandement S.S.³⁷. D’emblée, il déstabilise son interlocuteur – un officier français – en évitant de commencer son récit par la mise en contexte attendue, c’est-à-dire l’arrestation et le voyage en train. Le narrateur évoque plutôt « la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka*³⁸ » (EV, 99) :

J’avais choisi le dimanche, pour commencer mon récit : la profondeur des dimanches à Buchenwald. J’avais choisi de l’introduire dans l’enfer des dimanches par un chemin paradisiaque : par les images de *Mazurka*, un film de Pola Negri (EV, 188).

La discussion avec l’officier permet de mettre en lumière la principale fonction des digressions thématiques. En effet, l’opposition entre « l’enfer » et le « paradis » montre

³⁶ Jorge Semprun, « L’indicible, c’est ce qu’on ne peut pas taire », *Philosophie magazine*, avril-mai 2006, p. 87.

³⁷ Lors de ces représentations, des comédies musicales étaient projetées dans la grande salle du Petit Camp.

³⁸ Pola Negri est une actrice polonaise très connue en Allemagne dans les années 30. *Mazurka* est un film de Willi Forst tourné en 1935 en Allemagne et dans lequel Pola Negri tient un des rôles principaux.

qu'une telle perspective décalée a pour but d'éviter l'énumération des souffrances en évoquant l'horreur vécue par les détenus à partir des quelques moments de bonheur qui ont ponctuellement éclairé l'enfer concentrationnaire, par exemple la projection d'un film.

Toutefois, l'interlocuteur du narrateur ne semble pas apprécier cette entrée en matière qui esquive volontairement la question de la torture imposée par les nazis :

L'apparition de Pola Negri à Buchenwald le déconcertait. J'ai compris aussitôt qu'il prenait ses distances. Sans doute n'étais-je pas un bon témoin, un témoin comme il faut. Pourtant, j'étais assez satisfait de ma trouvaille. Car n'importe qui aurait pu lui raconter le crématoire, les morts d'épuisement, les pendaisons publiques, l'agonie des Juifs dans le Petit Camp, le goût d'Ilse Koch pour les tatouages sur la peau des déportés. Alors que Pola Negri dans *Mazurka*, j'étais persuadé que personne n'aurait pensé à commencer son récit par là (*EV*, 100).

Le narrateur cherche une façon originale de faire entrer son interlocuteur dans le camp. Il est fier de trouver un commencement inattendu, qui déjoue les attentes. Or, ce début déconcerte l'officier français. On se souvient que la réception des premiers témoignages, même s'ils ne cherchaient pas à jouer ainsi avec leur lecteur, a été assez difficile. Personne n'était prêt à prendre conscience de l'absurdité de tous ces crimes et, encore moins – on peut l'imaginer –, à admettre que les détenus aient pu vivre certains moments de bonheur. « [La] quasi absence d'écoute du monde l'après-guerre³⁹ », ici symbolisé par l'officier français, est sans aucun doute l'une des raisons expliquant le long délai qui sépare le moment de la libération de Jorge Semprun de l'écriture de son premier récit. À l'époque, sa conception de l'expérience concentrationnaire et du récit qu'on pouvait en faire faisait de lui un « mauvais témoin ».

³⁹ Joë Friedemann, *op. cit.*, p. 25.

Néanmoins, cette perception n'est pas commune à tous. En effet, le lieutenant Rosenfeld, un autre personnage rencontré quelques jours après la libération du camp, partage sa vision de l'expérience. Avec lui, le narrateur aura une longue discussion sur les débuts possibles d'un récit narrant sa vie à Buchenwald. Pendant cet échange, l'idée de commencer par le dimanche est encore évoquée, mais cette fois il est question des longues discussions philosophiques qui s'élaborent autour du châlit de Maurice Halbwachs⁴⁰ : « C'est dans la puanteur du block 56, celui des invalides, que j'aurais dû commencer ce récit, dis-je au lieutenant américain. Dans la puanteur étouffante et fraternelle des dimanches, autour de Halbwachs et de Maspero » (*EV*, 120). Encore une fois, le narrateur cherche à éviter la mise en situation attendue en introduisant directement son lecteur dans l'enfer de la mort fraternelle.

D'ailleurs, dans *L'écriture ou la vie*, la première fois où il est directement question des deux années qu'il a passées à Buchenwald, le narrateur raconte le dernier dimanche de Maurice Halbwachs qui est en train d'agoniser dans le block 56 du Petit Camp. Le texte n'offre pas une description détaillée du mourant, mais évoque sa condition à travers son regard :

La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement (*EV*, 37).

L'horreur du moment n'est pas totale, puisque la déshumanisation visée par les S.S. n'a pas entièrement fait son œuvre. Il reste toujours, dans le regard de l'agonisant, une parcelle de « dignité » et une certaine forme de « liberté », celle d'accepter ou non la

⁴⁰ Maurice Halbwachs est un sociologue français qui a enseigné à la Sorbonne dans les années 30. Il a créé le concept de mémoire collective. Il est mort en déportation à Buchenwald le 16 mars 1945.

mort qui le prend tranquillement. Voyant cette part d'humanité, le narrateur constate la nécessité d'accompagner son ancien professeur dans sa fin de vie en lui récitant une prière. Or, les circonstances de cette mort empêchent le personnage d'évoquer un dieu quelconque. En effet, à l'intérieur du camp, il est absurde de soulever la question de l'existence d'un dieu qui aurait permis l'extermination d'êtres humains par d'autres humains. Aussi, le narrateur choisit-il de réciter à l'agonisant quelques vers de Baudelaire, tirés du dernier poème des *Fleurs du mal*, « Le voyage » : « Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre » (EV, 37). Le partage d'un référent culturel de circonstance permet de contourner l'horreur et l'inhumanité d'une mort par ailleurs misérable. L'accent est donc mis sur l'impossible déshumanisation totale des détenus, auxquels il reste toujours le souvenir d'avoir été « humanisés », grâce au contact avec d'autres humains et grâce à la culture, ici manifestée par la poésie. D'ailleurs, pendant cette prière, Maurice Halbwachs esquisse un mince sourire : « Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel » (EV, 38). Semprun reconfirme ainsi le caractère digne et solidaire de la scène.

Dans ce processus, le rôle de la littérature, en l'occurrence des *Fleurs du mal*, n'est pas anodin. Aussi, à un autre moment, le narrateur évoque la possibilité de commencer son récit en parlant de Goethe. En effet, la paradoxale situation géographique du camp de Buchenwald, qui a été construit à quelques pas de Weimar, la petite ville de l'auteur des *Souffrances du jeune Werther*, symbole du romantisme et de la culture allemande, rappelle la fonction même des digressions thématiques qui est de mettre en évidence l'horreur par des moments d'humanité vécus pendant l'incarcération. D'ailleurs, pour le narrateur, la littérature est à l'origine de certains de ces moments. En effet, au

camp de Buchenwald, il y avait une bibliothèque à laquelle les détenus avaient accès. Au cours de sa détention, le personnage a ainsi lu Hegel, Nietzsche, Schelling et même Faulkner. Faire mention de ses lectures et de cette bibliothèque constitue également une digression thématique car, encore une fois, le narrateur-auteur propose un récit qui ne répond aucunement aux attentes du lectorat. Le narrateur du *Mort qu'il faut* met en évidence cet étonnement en rapportant des commentaires de lecteurs qui ont été scandalisés d'apprendre qu'il y avait une bibliothèque à Buchenwald :

j'avais reçu quelques lettres indignées. [...] Comment osais-je prétendre qu'il y avait une bibliothèque à Buchenwald? Pourquoi inventer une fable pareille? Voulais-je faire croire que le camp était une sorte de maison de repos? / D'autres lecteurs, plus retors, abordaient la question sous un angle différent. Ah bon, il y avait donc une bibliothèque à Buchenwald? Et vous aviez le temps de lire? Mais alors, ce n'était pas si terrible que ça⁴¹!

Le narrateur de ce récit ne semble pas trop s'en faire avec ces remarques. Il est conscient de l'exactitude des faits qu'il avance et, surtout, il sait très bien pourquoi il se doit d'évoquer ses lectures : ce sont elles qui, en partie, lui ont permis de ne pas se décomposer dans des conditions extrêmes et, éventuellement, de survivre à cette expérience.

Dans un autre ordre d'idées, on retrouve tout de même, dans *L'écriture ou la vie*, certaines descriptions réalistes du camp qui répondent aux conventions implicites du genre. Or, le narrateur parvient toujours à y introduire une anecdote étonnante. Par exemple, dans le deuxième chapitre, le personnage fait une description des latrines du Petit Camp qui répond partiellement aux caractéristiques des récits concentrationnaires « classiques ». Il décrit de façon neutre une journée dans la vie des détenus en quarantaine, qui commence avec la toilette matinale dans les latrines communes, qui se

⁴¹ Jorge Semprun, *Le mort qu'il faut* [2001], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 2004, p. 84.

poursuit avec le travail forcé et qui se termine par le retour des travailleurs qui trouvent, dans ces mêmes latrines, un lieu de paix où les S.S. ne viennent jamais à cause de l'odeur pestilentielle. Par contre, la description, d'abord centrée sur les difficiles conditions de vie, glisse tranquillement vers le thème de la fraternité :

Pourtant, malgré la buée méphitique et l'odeur pestilentielle qui embrumaient constamment le bâtiment, les latrines du Petit Camp étaient un endroit convivial, une sorte de refuge où retrouver des compatriotes, des copains de quartier ou de maquis : un lieu où échanger des nouvelles, quelques brins de tabac, des souvenirs, des rires, un peu d'espoir : de la vie, en somme (EV, 58).

Cette transition mène à une nouvelle digression thématique où le narrateur raconte un échange poétique qui a eu lieu un soir dans ce lieu de rassemblement improvisé :

C'est là, un soir mémorable, que Darriet et moi, tirant à tour de rôle des bouffées délicieuses d'un même mégot, avons découvert un goût commun pour la musique de jazz et la poésie. Un peu plus tard, alors qu'on commençait à entendre au loin les premiers coups de sifflet annonçant le couvre-feu, Miller est venu se joindre à nous. Nous échangeons des poèmes, à ce moment-là : Darriet venait de me réciter Baudelaire, je lui disais *La fileuse* de Paul Valéry. Miller nous a traités de chauvins en riant. Il a commencé, lui, à nous réciter des vers de Heine, en allemand. Ensemble, alors, à la grande joie de Darriet qui rythmait notre récitation par des mouvements des mains, comme un chef d'orchestre, nous avons déclamé, Serge Miller et moi, le lied de la Lorelei.

Ich weiss nicht, was sol les bedeuten

Dass ich so traurig bin...

La fin du poème, nous l'avons hurlée, dans le bruit assourdissant des dizaines de paires de galoches de bois s'éloignant au galop pour regagner les baraquements juste à la dernière minute avant le couvre-feu effectif

Und das hat mit ihrem Singen

Die Lorelei getan...

Nous aussi, ensuite, nous nous étions mis à courir pour regagner le block 62, dans une sorte d'excitation, d'indicible allégresse (EV, 59-60).

Pendant ce récital spontané, l'accent est mis sur le bonheur vécu par les personnages qui partagent leurs préférences littéraires. D'une part, le narrateur insiste sur le plaisir de se retrouver entre amis. Il multiplie les expressions qui mettent en évidence le lien unissant les protagonistes : « à tour de rôle », « nous », « goût commun »,

« ensemble ». La récitation en chœur adoucit donc le « bruit assourdissant des dizaines de paires de galoches de bois s'éloignant au galop ». Dans les latrines, les personnages sont unis ; à l'extérieur, les détenus sont déshumanisés et comparés à des animaux. Dès lors, le lieu le plus répugnant du camp est paradoxalement celui où la communion spirituelle est la plus intense. Certes, en dehors des latrines, le bruit des galoches forme un son unique, mais il signifie justement la sujétion, par le camp, des individus à la masse. En revanche, les détenus qui déclament des vers dans un lieu d'aisances manifestent leur singularité par ce geste incongru, mais aussi par le choix des poèmes récités. Le lied de la Lorelei représente en effet l'apogée du romantisme allemand. Réciter Heine, c'est admettre la puissance artistique et intellectuelle de l'Allemagne et, de même, la parcelle d'humanité qui se cache dans les profondeurs de l'âme du bourreau. D'autre part, dans cet extrait, l'accent est mis sur le bonheur ressenti lors de ce moment « mémorable ». D'ailleurs, ce passage est construit de façon à reproduire le mouvement ascendant de toute jouissance. En effet, le rythme s'accroît suivant la cadence des « mouvements des mains » de Darriet, du « bruit des galoches », du « hurlement » et de la course des personnages vers le block 62, et ce, jusqu'à l'atteinte d'une « indicible allégresse ». Ici, l'emploi d'un tel adjectif surprend. En effet, le mot « indicible » fait écho à cette caractéristique des récits concentrationnaires dont on a tant parlé : l'incommunicabilité, l'intransmissibilité. Or, dans les récits « classiques », c'est l'horreur que l'on suppose indicible, alors que, chez Semprun, ce qui est intraduisible de l'expérience concentrationnaire correspond à un moment de bonheur.

Pourtant, ces instants de répit, dont on a peut-être trop peu parlé, sont importants puisqu'ils participent à la survie du détenu, car celle-ci dépend aussi d'une hygiène

morale. À Buchenwald, où les organisations de résistance étaient bien installées, cette dimension a été prise en compte par les dirigeants des différents partis communistes qui organisaient des réunions culturelles afin de soutenir le moral des troupes (*EV*, 167). Le narrateur a d'ailleurs été invité à participer à l'une de ces causeries dominicales à titre de conférencier. Sa présentation portait sur Rimbaud. C'est donc encore la littérature qui vient mettre un peu de baume sur l'horreur quotidienne vécue par les déportés.

Toutefois, ces rassemblements clandestins n'ont pas pour unique but de remonter le moral des détenus. En effet, ils ont aussi pour fonction d'organiser la résistance à l'intérieur du camp. Lors d'une de ces réunions, quelques détenus étaient rassemblés dans l'infirmerie afin d'entendre le récit d'un survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz. À la suite de ce récit, Kaminski, un des dirigeants communistes, a insisté sur la culpabilité de l'Allemagne : « N'oubliez jamais, a ajouté Kaminski, d'une voix sombre et sévère. L'Allemagne! C'est mon pays qui est coupable, ne l'oublions pas! » (*EV*, 73) Encore une fois, il est question de la dualité propre à ce pays – comme à tout humain – qui peut atteindre de hauts sommets culturels et intellectuels tout en étant capable des pires atrocités. Or, ce n'est pas là que se trouve la digression thématique. Elle survient au moment où le narrateur quitte l'infirmerie pour retourner à son block à l'heure du couvre-feu. Ce passage se trouve à la toute fin du livre :

Dehors, la nuit était claire, la bourrasque de neige avait cessé. Des étoiles scintillaient dans le ciel de Thuringe. J'ai marché d'un pas vif sur la neige crissante, parmi les arbres du petit bois qui entourait les bâtiments de l'infirmerie. Malgré le son strident des sifflets, au loin, la nuit était belle, calme, pleine de sérénité. Le monde s'offrait à moi dans le mystère rayonnant d'une obscure clarté lunaire. J'ai dû m'arrêter, pour reprendre mon souffle. Mon cœur battait très fort. Je me souviendrai toute ma vie de ce bonheur insensé, m'étais-je dit. De cette beauté nocturne.

J'ai levé les yeux.

Sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le sommet de la cheminée trapue du crématoire (EV, 396).

Pour la première fois, le bonheur dans le camp n'est pas associé à un événement culturel. D'ailleurs, aucun événement ne semble justifier une telle allégresse. Le narrateur lui-même insiste pour dire qu'un tel sentiment est « insensé ». Néanmoins, cette félicité semble se perdre assez rapidement lorsqu'à la fin du récit, dans un mouvement de chute, le personnage retrouve soudainement la dure réalité du camp, comme le suggère la mention faite du crématoire.

Toutefois, il est également possible que l'évocation des flammes ait pour visée de montrer la paradoxale continuité d'un moment de bonheur pur. Dans cette perspective, il est plausible qu'à la fin de son récit, le narrateur parvienne malgré tout à trouver du beau sous le signe de la mort. En effet, dans l'entièreté de ce passage, tout ce qui entoure le « bonheur insensé » rappelle l'enfer du camp : le récit du Juif du *Sonderkommando*, le « son strident des sifflets » rappelant l'heure du couvre-feu et, enfin, la cheminée du crématoire. Or, en dépit de tous ces éléments négatifs, le narrateur demeure sensible à la beauté d'une nuit d'hiver. Ce serait donc sa nature humaine qui l'emporterait sur l'omniprésence du Mal. D'ailleurs, tout au long du passage, les jeux de lumière sur le fond noir de la nuit (« nuit [...] claire », « étoiles », « mystère rayonnant », « obscure clarté lunaire », « flammes orangées ») évoquent cet espoir humain, cette pulsion de vie, qui permet au personnage de survivre dans le camp de la mort.

L'écriture, l'oubli et l'artifice

En somme, la pulsion de vie et la pulsion de mort qui sous-tendent l'écriture semprunienne sont autant présentes dans les thèmes abordés que dans la finesse du style.

Tout au long du récit, l'auteur parvient à parfaitement agencer les événements afin de toujours montrer la tension entre la fraternité et l'horreur absolue, entre le bonheur et la souffrance et entre l'humanité – notamment grâce à la culture – et la déshumanisation. En ce sens, les digressions thématiques contribuent à l'unité de l'œuvre. En effet, bien qu'elles semblent s'écarter du sujet que constitue le récit concentrationnaire traditionnel, elles ne partent pas pour autant dans tous les sens, s'articulant plutôt autour d'une idée centrale, la volonté de vivre. L'accent est mis sur la part d'humanité qui reste chez les détenus ainsi que sur les stratégies de survie et de résistance à la déshumanisation. Bref, la fraternité et la culture sont indispensables à la survie des détenus, tout comme l'écriture deviendra un jour essentielle à celle du narrateur redevenu libre. Ainsi, après un silence équivoque – qui rappelle que l'écriture est tour à tour néfaste et bénéfique –, le narrateur réussit enfin à prendre la plume. Or, il évite encore de laisser parler directement la mort qui l'habite. Il la met à distance au profit de moments heureux marqués par l'art et la littérature.

Toutefois, l'apparente atténuation de la souffrance qui en résulte, laquelle se voit reléguée à un blanc textuel, rend celle-ci d'autant plus significative. En effet, Semprun réussit à « dépasser l'évidence de l'horreur » (EV, 119) afin de parvenir à l'essentiel de l'expérience concentrationnaire, c'est-à-dire le « Mal radical » (EV, 120). C'est exactement ce à quoi le témoignage brut de Manuel A. n'arrivait pas. À cet égard, le fait que *L'écriture ou la vie* soit le quatrième récit-témoignage de Semprun est important puisque, comme le rappelle Bruno Gelas, la réécriture est pour Semprun une façon de transcender les possibilités du simple témoignage, comme si celui-ci était insuffisant pour permettre au lecteur d'imaginer la réalité des camps : « Contre l'utopie du témoignage,

qui se fige et nous fige dans son énoncé, le récit littéraire est voué à toujours se reprendre, pour ne s'arrêter ni dans le leurre fascinant du "vécu" ni dans le mensonge de la pure invention⁴². » Ainsi, à l'opposé d'un Primo Levi ou d'un Robert Antelme, deux auteurs que Semprun admire, il lui est impossible de produire un portrait direct de Buchenwald qui épuiserait par sa linéarité descriptive et narrative le tragique concentrationnaire.

Les digressions thématiques contribuent donc à cet « artifice d'un récit maîtrisé » (EV, 26) qui est, pour Semprun, la seule façon d'arriver à faire imaginer ce qu'a été la vie dans les camps. En ce sens, sans recourir à une représentation brute de l'extrême horreur des camps, *L'écriture ou la vie* parvient à dire et à montrer l'indicible, faisant ainsi de ce récit un nouveau genre de témoignage, c'est-à-dire un témoignage qui pose un regard oblique sur la réalité concentrationnaire. Avec Semprun, la représentation directe du camp est toujours bloquée, reléguant ainsi l'essentiel à des silences, des blancs, que le lecteur peut combler de différentes façons.

⁴² Bruno Gelas, « Jorge Semprun : réécrire sans fin » dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 101.

CHAPITRE II

Dire : des silences éloquents

L'écriture ou la vie est un récit concentrationnaire qui ne répond pas aux attentes du lecteur, notamment parce que le narrateur ne s'attarde pas trop à la dure réalité de la vie des détenus. Au contraire, le narrateur semprunien s'intéresse aux moments de bonheur vécus dans le camp et, lorsque parler de l'horreur devient inévitable, il se tait, comme Semprun s'est tu pendant plus de quinze ans. Ces silences forment des blancs textuels riches en signification. Ils font ainsi partie de « l'artifice » du récit et permettent une représentation oblique du camp.

Ces silences se font particulièrement éloquents lorsque vient le temps d'évoquer les conséquences de l'expérience concentrationnaire sur le jeune détenu qui a traversé cet enfer. Par exemple, la description du survivant au lendemain de la libération est marquée par une absence de repères significative. De même, les allusions à la mort et à son indicibilité sont contenues dans deux symboles évocateurs pour le personnage : la fumée du crématoire et la neige. Aussi, la représentation de la réalité concentrationnaire n'opère pas directement ; elle se fait à partir d'un point de vue oblique, c'est-à-dire que le narrateur cherche à atteindre à l'essentiel de cette expérience sans en donner une représentation intégrale. Il évoque le camp à partir de l'extérieur en s'attardant sur sa libération et les quelques mois qui l'ont suivie, soit le moment où il a décidé de ne pas écrire afin d'oublier le tout. L'importance de ce choix est mise en évidence par d'autres silences qui permettent d'éviter de parler de l'horreur vécue dans le camp afin de mieux

la faire sentir, de mieux l'imaginer. Pour analyser ces blancs, trois définitions du blanc textuel établies par Kloeppfer seront confrontées au texte du Semprun.

Le point zéro du récit : un regard oblique sur l'indicible (étude de l'incipit)

L'écriture ou la vie commence sans la moindre mise en contexte. Aucun lieu, aucune temporalité, aucun événement n'évoque la Deuxième Guerre mondiale. Seul un personnage apparaît, reflété par un regard anonyme : « Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante » (*EV*, p. 13). Cette première phrase contribue pourtant à mettre de l'avant tous les enjeux liés à l'écriture d'un récit concentrationnaire, évoquant même l'essentiel de cette expérience, pourtant relégué, comme on va le voir, à un hors-texte.

Dans cette ouverture, Semprun joue avec les niveaux de focalisation afin de présenter son personnage. D'emblée, deux niveaux sont perceptibles. Dans la première partie de la phrase, le narrateur regarde les actants « ils » – on apprendra plus loin que ce sont « trois officiers, en uniforme britannique » (*EV*, 14). Il voit leur « œil rond » et leur « regard d'effroi ». Il perçoit donc leur peur. Dans la deuxième partie de la phrase, le narrateur se voit lui-même au travers du regard des officiers qui sont venus le libérer. Ce dont il prend conscience est mis en évidence par le deux-points. Ainsi, dans la perspective d'autrui (« ils »), le narrateur se perçoit comme étant source d'« épouvante ».

Pareil retour sur soi suggère un troisième niveau de focalisation implicite à la phrase. Quelques lignes plus loin, le narrateur dira : « ils me regardent, l'œil affolé, rempli d'horreur » (*EV*, p. 13). De ce fait, les acteurs « ils » regardent aussi le narrateur,

ce dernier étant la cause de l'horreur qui s'inscrit dans leur regard. Or, on ne sait pas encore pourquoi le narrateur provoque un tel effroi.

La réponse à cette question se trouve au troisième niveau de focalisation et concerne ce que les actants « ils » voient en regardant « je ». Tout de suite après la phrase initiale, des repères spatiotemporels sont donnés. On apprend ainsi que, « [d]epuis deux ans, [le narrateur] vivai[t] sans visage [puisqu'il n'y avait aucun] miroir à Buchenwald » (EV, 13). Il n'a donc pas vu sa tête depuis très longtemps, mais l'image de son corps en dégénérescence graduelle lui permettait d'imaginer celle de sa figure. Toutefois, pendant son incarcération, « ces détails » (EV, 13) ne l'intéressaient pas. Sa seule préoccupation était de survivre : « Ça suffirait, ce corps amenuisé mais disponible, apte à une survie rêvée, bien que peu probable » (EV, 13). Ce jeu de reflets présent dès l'ouverture du texte ne constitue d'ailleurs pas un détail sans importance car, comme nous le verrons dans la suite de l'analyse, *L'écriture ou la vie* est organisé en fonction de « structures spéculaires⁴³ ».

En outre, ce premier miroir tendu au narrateur dès la sortie du camp, le regard de l'autre – représenté par les officiers –, peut être assimilé au lecteur lui-même, puisque ce dernier projette aussi une image du personnage. En fait, le lecteur est libre de se représenter le protagoniste selon ses propres référents puisque la description que fait le narrateur de son apparence physique est plutôt sommaire. L'essentiel de sa représentation est donc contenu dans un blanc selon l'une des définitions qu'en donne Kloeppfer, qui considère celui-ci comme un « “point” textuel où on a délibérément tu quelque chose

⁴³ María Angelica et Semilla Duràn, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, p. 141.

afin d'activer la participation du lecteur⁴⁴ ». Cette présentation indirecte du protagoniste n'a donc pas une fonction purement descriptive. Elle a aussi pour but de susciter une image du personnage dans la tête du lecteur tout en expliquant l'effroi des officiers.

Ainsi, en essayant de comprendre la cause de leur malaise, le narrateur décrit brièvement son allure de rescapé en mettant en évidence, par la négative, trois de ses caractéristiques particulières. Il pense d'abord que ni ses « cheveux ras » (EV, 13), ni sa « défroque disparate » (EV, 14), ni sa « maigreur » (EV, 14) ne peuvent être la cause de l'épouvante des officiers. Ainsi, il en conclut qu'« [i]l ne reste que [son] regard [...] qui puisse autant les intriguer » (EV, 14) : « C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard de fou, dévasté » (EV, 14). Ce que les officiers voient en regardant le narrateur, ce n'est pas seulement l'image classique d'un survivant (cheveux ras, maigreur extrême, vêtements disparates). C'est surtout l'âme dévastée et marquée par un regard qui a vu le Mal le plus absolu. Le vide de la représentation du personnage est ainsi comblé par toute l'horreur vécue dans le camp.

Dès l'incipit, Semprun réussit donc une manœuvre stylistique : il parvient à « redonner » vie à son protagoniste en le représentant sans le décrire directement, tout en évoquant l'inhumanité des camps ainsi que le problème de la représentation de celle-ci dans un récit littéraire. D'une part, « le narrateur est obligé de faire un travail de reconstruction de sa propre image à partir de l'expression horrifiée de ceux qui le regardent⁴⁵. » Grâce à l'autre, le personnage parvient à « [se] reconstruire une forme de

⁴⁴ Maurice Delacroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires, Méthode du texte*, Éditions Duculot, Paris, 1995, p. 331.

⁴⁵ María Angelica et Semilla Duràn, *op. cit.*, p. 125.

conscience de soi que l'expérience concentrationnaire a abolie⁴⁶ ». Or, dans les faits, rien du physique du personnage n'est montré. Seule la folie de son regard est évoquée à travers celui d'un tiers : « L'autre devient ainsi un miroir oblique, qui montre sans reproduire⁴⁷ ». En conséquence, « le lecteur, de son côté, est autrement en mesure de remplir ce vide de la représentation : il peut avoir recours à toutes les images, littéraires et surtout visuelles, qui ont saturé *a posteriori* l'histoire de la période⁴⁸. » L'auteur évite donc de ressasser les clichés déjà évoqués par les « classiques » du genre.

D'autre part, l'horreur suggérée dès l'incipit par l'intermédiaire d'un autre « homme » rejoint, par une perspective décalée, la problématique intrinsèque aux récits concentrationnaires : comment dire l'indicible? D'emblée, il semble qu'il soit pour Semprun impossible de raconter les camps. C'est ainsi que, pendant plus de quinze ans, il a choisi de taire cette expérience afin de pouvoir survivre. Il n'est donc pas anodin que le texte lui servant à s'expliquer sur ce long silence commence avec la scène métaphorisant le retour à la vie au moment de la libération du camp : « [l]e récit de la rencontre avec les soldats alliés confirme que le retour à la vie a effectivement lieu ; il permet au corps de s'arracher à la mort et à l'écriture d'aller à sa rencontre dans les corps des autres⁴⁹. » Comme il a déjà été mentionné, les alliés qui arrivent dans le camp peuvent en outre être assimilés au lecteur, à qui on ouvre la porte du camp. Ce dernier est par le fait même convié à accompagner le narrateur dans le voyage – qu'est l'écriture – qui le ramène vers les « copains » disparus. D'ailleurs, lors de son premier contact avec le camp, le lecteur « voit » un survivant qui a plutôt l'air d'un mort-vivant. Ainsi, ce retour à la vie est

⁴⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 130.

accompagné d'un retour vers la mort, qui rappelle par ailleurs les propos précédemment cités du narrateur qui se décrit comme un revenant (*EV*, 121). D'ailleurs, par son caractère spectral et sa transparence, le revenant n'a pas d'apparence physique.

Comme nous le verrons dans la suite de l'analyse, le narrateur ne peut capter la réalité concentrationnaire de façon directe. C'est pourquoi sa représentation, tout comme le portrait physique du personnage, est passée sous silence. À l'instar de son protagoniste qui ne peut affronter sans l'intermédiaire d'un autre être humain son image devenue inhumaine, l'auteur ne parvient à raconter le camp que par l'entremise d'un regard oblique sur celui-ci. En ce sens, l'écriture de Semprun laisse des blancs textuels qui signifient l'indicible. À cet égard, deux motifs réflexifs, la fumée et la neige – symboles évanescents qui voilent l'horreur – permettront de mettre en lumière une dimension complémentaire du récit.

La fumée et la neige

Dans les récits concentrationnaires de Semprun, la fumée et la neige sont des symboles récurrents. On les retrouve ainsi au sein des stratégies narratives mises en œuvre par l'auteur afin de décrire son expérience à Buchenwald. D'emblée, les deux symboles se distinguent par leur couleur blanchâtre et leur évanescence. Ils contribuent de ce fait à une matérialisation éphémère du vide. Leur représentation permet en outre de mettre en évidence des omissions significatives. Comme l'analyse tentera de le montrer, ce sont des motifs réflexifs qui évoquent le Mal absolu sans y référer directement. Ainsi, à la lumière des définitions de Kloeppfer, la fumée et la neige – en tant que blancs textuels –

révéleront l'horreur du camp qui n'est évoquée qu'à travers un « silence de mort » (*EV*, 210).

La fumée et la mort

Kloepffer considère que le blanc textuel peut aussi correspondre à un « “point” textuel qui s'inscrit dans un horizon de référence tellement dense que le lecteur n'est pas en mesure de construire à son propos une signification univoque⁵⁰ ». D'emblée, pareille définition fait penser à la densité de la fumée des fours crématoires dont l'odeur est indescriptible, car trop horrible pour être imaginée. Ceci nous mène au cœur de la problématique concentrationnaire puisque le lecteur, qui n'a pas connu les camps, ne peut que difficilement se représenter l'horreur vécue par les déportés. De la même façon, celui qui a survécu se retrouve tributaire d'une expérience à la limite du racontable. Ainsi, à propos de la fumée du crématoire, le narrateur note qu'« [i]l faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour à peu près en rendre compte » (*EV*, 25). Il tentera tout de même, dans presque tous ses récits, d'en évoquer l'indicible odeur.

Dans *L'écriture ou la vie*, il se sert d'abord des mots de Léon Blum pour évoquer la chose. Ce dernier a été détenu pendant deux ans dans une villa du quartier des officiers S.S. de Buchenwald. Sa position faisait en sorte qu'il ignorait où il se trouvait et, surtout, ce qui se passait si près de lui. Bref, il ne se doutait pas qu'il était enfermé à quelques pas d'un camp de concentration :

Le premier indice que nous en avons surpris, a-t-il écrit au retour, est l'étrange odeur qui nous parvenait souvent le soir, par les fenêtres ouvertes, et qui nous obsédait la nuit tout entière quand le vent continuait à souffler dans la même direction, c'était l'odeur des fours crématoires (*EV*, 16-17).

⁵⁰ Maurice Delacroix et Fernand Hallyn (dir.), *op. cit.*, p. 331.

En citant ainsi Léon Blum, Semprun préserve le caractère documentaire du témoignage que nous lisons. L'intervention d'un autre témoin à l'intérieur du récit vient attester la véracité des faits qui y sont racontés. Étant donnée pour authentique, l'odeur impossible à écrire paraît maintenant davantage perceptible au lecteur. Le narrateur peut donc ensuite tenter sa propre description :

On peut imaginer Léon Blum, ces soirs-là. De printemps, probablement : fenêtres ouvertes sur la douceur du printemps revenu, les effluves de la nature. Moments de nostalgie, de vague à l'âme, dans la déchirante incertitude du renouveau. Et soudain, portée par le vent, l'étrange odeur. Douceâtre, insinuante, avec des relents âcres, proprement écœurants. L'odeur insolite, qui s'avérerait être celle du four crématoire (*EV*, 17).

La précision des adjectifs se veut évocatrice. Néanmoins, malgré ceux-ci, l'odeur, qui semblait devenir tangible grâce à l'intervention de Léon Blum, demeure à la fin intraduisible, « étrange » et « insolite ». Or, c'est précisément ce caractère insaisissable qui permet au narrateur de faire sentir l'horreur liée à cette odeur car, si cette dernière demeure inimaginable au lecteur – étant trop « écœurante » –, elle n'en est pas moins, pour l'ancien détenu, inoubliable :

Étrange odeur, en vérité, obsédante. / Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. [...] / Il suffirait d'un instant, n'importe lequel, au hasard, au dépourvu, par surprise, à brûle-pourpoint. [...] / L'étrange odeur surgirait aussitôt dans la réalité de la mémoire. J'y renaîtrais, je mourrais d'y revivre. Je m'ouvrirais perméable, à l'odeur de vase de cet estuaire de mort entêtante (*EV*, 17).

L'odeur des fours crématoires a imprégné la chair et la mémoire des détenus, et ce souvenir sépare les anciens déportés de tous les autres vivants, remarque Semprun dans un entretien précédemment cité⁵¹. Pour le déporté, s'ouvrir à cette odeur, c'est à nouveau

⁵¹ *Le Monde des débats* [mai 2000], entretien avec Jorge Semprun cité dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 99-100.

sentir flotter au-dessus de lui la fumée du crématoire, cette « dernière trace du passage, corps et âmes, des copains » (*EV*, 24). Évoquer, comme le fait le narrateur, ces relents âcres est une façon de faire perdurer la mémoire des morts qui ont eu pour unique linceul le ciel dans lequel se dispersait leur substance. Cependant, l'intangibilité même de cette sépulture rend leur souvenir incertain car, bientôt, il n'y aura plus personne pour se rappeler « l'odeur de chair brûlée » (*EV*, 16) : « Un jour prochain, pourtant, personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur : ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore, donc » (*EV*, 375). De même, les morts ne seront plus qu'une référence historique, une masse d'individus sans nom.

Pour évoquer cette hécatombe à travers le symbole de la fumée, le narrateur rappelle que sa présence au-dessus de la forêt de l'Ettersberg en a chassé les oiseaux (*EV*, 15-16). Cette autre évocation par l'absence – celle des oiseaux dans le ciel au-dessus du camp – symbolise la précarité, voire la disparition toujours possible, de la vie dans le camp. Ainsi, l'omniprésence de la « fumée [...], en panaches ou volutes, sur la cheminée trapue du crématoire » (*EV*, 22) rappelle à tout moment au détenu qu'il peut lui aussi incessamment s'évaporer dans le ciel et aller rejoindre les « copains » déjà morts. De plus, lorsqu'il observe le débit qui s'échappe de la cheminée, le déporté, encore vivant, y voit un signe indicateur du nombre de décès quotidiens :

La fumée du crématoire imprègne le monde. Il n'y a pas un lieu, un angle de vue, une perspective qui ne soit pas contaminé par elle. La fumée est la mesure objective de la mort, sa densité ou sa couleur sont des signes qui permettent d'estimer la comptabilité quotidienne de l'extermination, avant que les listes officielles ne la réduisent à une donnée administrative. La fumée est la forme atténuée, imprécise, presque abstraite des morts atroces, individuelles, concrètes. Elle trace dans l'air du camp le signe visible et reconnaissable du mal et en même temps élude les corps qui la produisent, et qui sont devenus aussi impalpables que leur image métonymique. On pourrait penser à une pratique délibérée de l'ellipse, au choix d'une représentation

oblique qui contiendrait la réalité de l'horreur dans les limites du soutenable : une couleur livide, l'analogie implicite entre la fumée et les cendres⁵².

Dans *L'écriture ou la vie*, les allusions aux cendres ne sont pas aussi nombreuses que celles à la fumée. Ainsi, la matérialité de la mort est sublimée, car la conception métonymique que lui confère la fumée signifie davantage la disparition des êtres et représente mieux l'essence du Mal qui flotte au-dessus des détenus dans le camp et dans leur mémoire après en être sorti. Néanmoins, l'image des cendres tombant sur le camp comme une neige fine est connue du lecteur qui l'a vue dans les films⁵³. Les deux images, la fumée et la neige, sont donc unies par la cendre. D'ailleurs, à certains moments, le narrateur confond les deux : « des flocons de neige flottaient dans ma mémoire. À moins que ce ne fussent des flocons de fumée grise » (*EV*, 205). On ne peut donc pas parler de la neige sans, encore une fois, parler de la mort, mort des copains dans le camp mais aussi mort précoce de la mère.

La neige et les femmes

Chaque fois qu'il est question de neige dans *L'écriture ou la vie*, le lecteur ressent un vide. Celui-ci s'apparente généralement à l'absence laissée dans l'esprit du narrateur par le passage de la Mort dans sa vie, notamment la mort de la mère, personnage totalement absent du récit. Comme le remarquent avec justesse Angélica et Durán, « [l]a mère n'est nullement évoquée de manière explicite, mais nous savons qu'aucune mémoire d'enfance ne saurait l'exclure⁵⁴. » Aussi, son absence est fort significative. Un tel passage sous silence ne va pas sans rappeler la dernière définition du blanc textuel selon Kloeppfer, qui

⁵² María Angelica et Semilla Durán, *op. cit.*, p. 118.

⁵³ On peut notamment penser à une scène de *La liste de Schindler* de Steven Spielberg.

⁵⁴ María Angelica et Semilla Durán, *op. cit.*, p. 155.

considère celui-ci également comme un « “point” textuel où le lecteur, pour des raisons quelconques, ressent une lacune⁵⁵ ».

En lisant *L'écriture ou la vie*, on peut être surpris par le fait qu'à son retour à Paris, le personnage, jeune survivant des camps de la mort, fasse peu d'allusions à sa famille. Le père est évoqué quelquefois, mais la mère n'est jamais mentionnée. Néanmoins, son absence est compensée par la présence d'autres figures féminines, notamment Odile, Laurence et Lorène, qui sont les femmes « d'après la neige et la mort, la faim et la fumée » (*EV*, 150), c'est-à-dire les jeunes filles que le protagoniste fréquente après sa libération.

Ces dernières « jouent un double rôle : d'une part, elles rendent possible la “résurrection de la chair” et relie[n]t [le protagoniste] à la vie par l'évidence des corps⁵⁶ ». Le regard du narrateur, qui a d'abord effrayé les officiers venus libérer le camp, séduit les femmes lors de son retour à Paris et lui permet à nouveau de jouir des plaisirs corporels :

le regard fou, dévasté, qui avait provoqué le malaise chez trois officiers d'une mission alliée, le 12 avril 1945, à Buchenwald [...], ce regard me donnerait accès à la beauté des femmes, à leur tendresse, leur fougue et leur langueur, qui ont rendu mon âme de nouveau habitable (*EV*, 146).

La femme redonne donc vie au protagoniste : « Elle a réinventé mon corps, un usage de mon corps, du moins, qui n'était plus strictement celui d'une économie de survivance, qui était celui du don, du gaspillage amoureux » (*EV*, 201). Néanmoins, les femmes ne représentent pas uniquement le retour à l'existence, car, d'autre part, « elles ramènent sans cesse [le personnage] à la mort, origine de la séduction, et donc irréversiblement inscrite dans le corps – et le regard – comme objet de désir⁵⁷ » :

⁵⁵ Maurice Delacroix et Fernand Hallyn (dir.), *op. cit.*, p. 331.

⁵⁶ María Angelica et Semilla Duràn, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁷ *Ibid.*

Chacune de ces rencontres, chacune de ces aventures, pour plaisante qu'elle fût, ravivait en moi les douleurs de la mémoire. Chacune d'entre elles réveillait en moi la mort que je voulais oublier, mais dont le sombre rayonnement était à l'origine de ces plaisirs (*EV*, 146).

La femme suscite ainsi chez le personnage une envie de vivre grâce à la redécouverte du corps et de l'amour, mais aussi, parallèlement, un désir de mourir. Ce dernier est causé par « les douleurs de la mémoire », notamment le souvenir des morts « qu'il veut oublier » : la mère disparue dans son enfance et les copains qui ne sont jamais revenus de Buchenwald. Un épisode du roman permet d'illustrer la tension provoquée par cette présence féminine dans la vie du narrateur. Il s'agit d'une nuit passée avec Odile, la première femme que le protagoniste fréquente à son retour du camp. Cette dernière invite le narrateur à dormir dans un appartement vide, où les housses blanches recouvrant les meubles lui rappellent un épisode de son enfance :

Dans cet appartement proche de Duroc, un malaise sourd m'avait gagné en voyant les canapés et les fauteuils recouverts de housses blanches. Sournoisement, cela m'avait rappelé mon enfance, l'appartement de la rue Alfonso-XI, à Madrid, au retour des longues vacances d'été sur des plages océaniques (*EV*, 199).

Dans l'esprit du narrateur semprunien, le souvenir de cette insouciance estivale est intimement lié au souvenir de la mère. En témoigne un passage d'*Adieu vive clarté...*, autre récit de l'auteur :

C'est dans le jardin de la maison de Santander que mon père nous récitait parfois ses poèmes [...]. / Susana Maura, ma mère, lui faisait face, assise dans un fauteuil en osier. [...] / Alternativement, c'est Gonzalo ou moi qui venions nous accroupir aux pieds de notre mère, qui avait un sens aigu de l'équité dans le partage des tendresses maternelles. Le but étant de sentir sa main nous caresser les cheveux pendant que mon père nous lisait ou récitait des poèmes. / Personne ne m'en voudra – Gonzalo non plus – si je choisis dans ma mémoire un jour où c'était moi qui jouissais de ce bonheur d'une main aimée et caressante. Pourquoi pas le jour [...] où ma mère déclara que je serais écrivain ou président de la République⁵⁸?

⁵⁸ Jorge Semprun, *Adieu, vive clarté...* [1998], Gallimard, Paris, coll.: « Folio », 1998, p. 275.

De ce fait, le souvenir de la mère, qui évoque une certaine forme d'érotisme primitif, est aussi lié à un désir d'écriture. D'ailleurs, dans la mémoire du narrateur d'*Adieu, vive clarté...*, les souvenirs olfactifs des livres du père et des vêtements de la mère se confondent : « Je humais les pages des livres comme la soie des lingerie maternelles, avec le même désir enfantin, douloureux, de savoir et de possession⁵⁹. » Le désir que ressent le narrateur semprunien envers la femme peut donc être assimilé à une velléité d'écriture. C'est d'ailleurs ce qui rend si difficile le retour de Buchenwald : le jeune protagoniste qui avait pour projet de devenir écrivain se retrouve désormais devant l'impossibilité d'écrire, et ce, tout en sachant que ce projet le rapprocherait de sa mère et des « copains » partis en fumée. Les femmes aimées « après la neige » contribuent donc à mettre en évidence « l'union sacrée entre Eros et Thanatos⁶⁰ », cette tension qui continue d'animer le narrateur même après sa libération.

La neige et la mort

Par ailleurs, la neige représente également le camp et ses morts, car le souvenir de l'arrivée à Buchenwald en est imprégné :

On était face à un paysage nocturne, enneigé. Il y avait des cris, des ordres brefs, gutturaux. Et les chiens, toujours : un horizon nocturne de chiens hurlants devant un rideau d'arbres sous la neige. On sautait sur le quai, entremêlés, malhabiles. On courait pieds nus sur la neige (*EV*, 284).

Ainsi, le malaise ressenti par le narrateur à la vue d'Odile qui enlève les housses « dans un envol d'éclatante blancheur » (*EV*, 200) évoque non seulement le souvenir de la mère, mais aussi, et pour une première fois, des scènes concentrationnaires classiques. Dans

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ María Angelica et Semilla Durán, *op. cit.*, p. 155.

cette perspective, les évocations les plus crues de la vie dans le camp apparaissent comme des digressions par rapport au récit de la vie de l'après, notamment la redécouverte du corps de la femme. Si, dans la première partie du récit, parler du camp menait inévitablement à parler d'autres choses, dans la deuxième partie, parler d'autres choses ramène paradoxalement à parler du camp.

En outre, en plus de s'apparenter à la neige et à la cendre qui tombaient sur les corps mortifiés des détenus de Buchenwald, les housses blanches qui recouvrent les meubles de l'appartement vide où le narrateur passe une nuit en compagnie d'Odile évoquent également le linceul qui recouvrait le corps de la mère morte. Suivant cette idée, la bourrasque de neige s'abattant sur les drapeaux du 1^{er} Mai rappelle au narrateur que lui-même n'est qu'une « figure fantomatique », un « revenant [...] [qui a] vécu l'expérience de la mort » (*EV*, 121) :

Soudain, au moment où un cortège de déportés en tenue rayée débouchait de la rue du Faubourg Saint-Antoine dans la place de la Nation, au milieu d'un silence respectueux qui s'épaississait le long de leur passage, soudain, le ciel s'est obscurci. Une bourrasque de neige s'est abattue, brève mais violente, sur les drapeaux du 1^{er} Mai. / Le monde s'est effacé autour de moi dans une sorte de vertige. [...] J'ai compris d'où venait la tristesse physique qui m'accablait, malgré l'impression trompeuse d'être là, vivant, sur la place de la Nation, ce 1^{er} Mai. C'est précisément que je n'étais pas vraiment sûr d'être là, d'être vraiment revenu. / Une sorte de vertige m'a emporté dans le souvenir de la neige sur l'Ettersberg. La neige et la fumée sur l'Ettersberg. Un vertige parfaitement serein, lucide jusqu'au déchirement. Je me sentais flotter dans l'avenir de cette mémoire. Il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude : cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps (*EV*, 185).

Associée tant à la femme qu'à la mort, la neige renvoie donc à « différentes étapes de la vie allant de l'enfance à la vie adulte et sembl[e] concentrer des expériences

d'illumination fugace, des éblouissements furtifs, mais aussi [...] des figures fantomatiques⁶¹ ».

La neige et le rêve du retour

La neige évoque également la possibilité que le retour à la réalité ne soit qu'un songe. D'ailleurs, pendant la nuit passée avec Odile, le narrateur rêve de « la réalité rayonnante du camp » (EV, 205). À son « retour à l'état de veille, au sommeil de la vie » (EV, 205), il comprend qu'il aurait dû se méfier de l'angoisse provoquée par les housses blanches sur les meubles de l'appartement vide un peu plus tôt dans la soirée, car c'était un signe annonciateur du cauchemar récurrent qu'il allait faire (EV, 204) :

Krematorium, ausmachen! disait la voix allemande. [...] Une voix sourde, irritée, impérative, qui résonnait dans mon rêve et qui étrangement, au lieu de me faire comprendre que je rêvais, comme il arrive habituellement dans des cas semblables, me faisait croire que j'étais enfin réveillé, de nouveau – ou encore, ou pour toujours – dans la réalité de Buchenwald [...]. / J'entendais la voix allemande donnant l'ordre d'éteindre le crématoire, mais je n'éprouvais aucune angoisse. Bien au contraire, une sorte de sérénité m'envahissait d'abord, une sorte de paix : comme si je retrouvais une identité [...] comme si la nuit sur l'Ettersberg, les flammes du crématoire, le sommeil agité des copains entassés dans les châlits, le râle affaibli des mourants, étaient une sorte de patrie, le lieu-dit d'une plénitude [...], malgré la voix autoritaire qui répétait d'un ton irrité : *Krematorium, ausmachen! Krematorium, ausmachen!* / Cette voix enflait, devenait bientôt assourdissante. Je me réveillais alors en sursaut. Mon cœur battait follement, j'avais l'impression d'avoir crié (EV, 202-203).

Ce jeune homme, qui a perdu sa mère, puis son pays – il a en effet été obligé de s'exiler en France en 1936 – alors qu'il n'était encore qu'un enfant, revient à Paris après son passage à Buchenwald comme un apatride (EV, 153). Son « identité » perdue dans le

⁶¹ María Angelica et Semilla Durán, *op. cit.*, p. 155.

camp, il ne la retrouvera que quarante-sept ans plus tard lorsqu'il se rendra à nouveau sur la colline de l'Ettersberg :

J'ai effleuré de ma main les lettres de l'inscription découpée dans le fer forgé de la grille d'entrée, JEDEM DAS SEINE : "À chacun son dû." / Je ne peux pas dire que j'étais ému, le mot est trop faible. J'ai su que je revenais chez moi (*EV*, 373).

Le soir de ce pèlerinage, le narrateur fait un autre rêve où la neige symbolise à la fois les morts et le retour à la vie :

[L]a neige était tombée sur mon sommeil. / Elle recouvrait la forêt nouvelle qui avait poussé sur l'emplacement du Petit Camp. Sur les milliers de cadavres anonymes, qui n'étaient pas partis en fumée, comme leurs frères d'autrefois [...]. Je marchais dans la neige profonde, parmi les arbres, avec Thomas et Mathieu Landman. / Soudain, ils n'arrivaient plus à me suivre. [...] Soudain, j'avais vingt ans et je marchais très vite dans les tourbillons de neige, ici même, mais des années auparavant. [...] Je me suis réveillé, dans la chambre de l'Éléphant⁶². / Je ne rêvais plus, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie (*EV*, 393).

Le camp apparaît ainsi comme la seule réalité possible. De façon similaire, en se demandant s'il est réellement revenu lorsqu'il voit le cortège de détenus marchant sous les bourrasques de neige du 1^{er} Mai ou encore lorsqu'il rêve qu'il est plongé à nouveau dans la réalité du camp pendant la nuit passée avec Odile, le narrateur comprend qu'il ne pourra jamais se départir de la mémoire de la mort. La nécessité de raconter son expérience concentrationnaire est donc liée au besoin de redonner vie à toute cette mort. Toutefois, au retour du camp, le projet d'écriture projeté par la mère alors qu'il n'avait que huit ans s'avère impossible à concrétiser. Le souvenir de la mort est beaucoup trop proche, trop douloureux :

La mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable, pour que je parvienne à atteindre d'emblée à une forme littéraire [...]. Quand je me réveillais à deux heures du matin, avec la voix de l'officier S.S. dans mon

⁶² L'Éléphant est un hôtel de Weimar. C'est à cet endroit que le narrateur séjourne pendant le tournage de l'émission de Peter Merseburger sur Buchenwald.

oreille, avec la flamme orangée du crématoire m'aveuglant le regard, l'harmonie subtile et sophistiquée de mon projet éclatait en dissonances brutales. Seul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance (EV, 210).

Ce « silence de mort » marque l'impossibilité de raconter ce qu'il a vécu à Buchenwald : la mort fraternelle. Pendant l'été 1945, le narrateur ne rompra ce mutisme qu'avec deux personnes : Laurence et Jeanine. Ces deux femmes ont en commun l'absence du mari, et c'est précisément à cause du silence des absents que le narrateur peut raconter :

Alors, sans l'avoir prémédité, sans l'avoir pour ainsi dire décidé – si décision il y avait, de ma part, c'était plutôt celle de me taire –, j'ai commencé à parler. [...] Peut-être parce que Yann Dessau ne reviendrait pas et qu'il fallait parler en son nom, au nom de son silence, de tous les silences : milliers de cris étouffés. Peut-être parce que les revenants doivent parler à la place des disparus, parfois, les rescapés à la place des naufragés (EV, 182).

Ainsi, à deux occasions cet été là, le devoir de mémoire s'est fait plus fort que la nécessité de se taire. Néanmoins, le silence continue de s'imposer au narrateur qui, grâce à Lorène, choisit d'oublier ce qu'il a vécu : « Seule Lorène pourra effectivement l'aider à traverser le gouffre, et cela parce qu'elle est innocente : elle ne sait pas d'où il revient, et elle ne le saura pas⁶³. » La rencontre avec la jeune femme marque donc une sorte de césure dans la vie du narrateur, et il peut dire « [a] dieu aux neiges d'antan » (EV, 275) oubliant, pour un temps, tous ses souvenirs de Buchenwald.

La neige et l'oubli

Déjà, avant de rencontrer Lorène, le narrateur avait tenté de tout oublier en se laissant tomber d'un train en marche. Toutefois, pour expliquer sa chute, « au sortir de quelques minutes délicieuses de néant, [il] choisi[t] l'hypothèse de l'évanouissement » (EV, 273)

⁶³ María Angelica et Semilla Duràn, *op. cit.*, p. 156.

plutôt que d'avouer sa tentative de suicide. Ce « délicieux » néant constitue un moment d'oubli absolu. Le narrateur ne sait plus qui il est, où il est, quel jour on est : « Il n'y avait aucune possibilité de dire "je", à ce moment-là, originaire en quelque sorte. Je n'existais pas » (EV, 278). Il doit donc purger sa mémoire, revenir à l'origine, avant de renaître et de retrouver son identité. Pendant son amnésie temporaire, il ressent une joie inexplicable, puis un mot surgit dans sa mémoire et vient bouleverser son sentiment de plénitude :

Soudain [...] le mot *nieve* était apparu. Non pas d'abord [...] le mot « neige », qui se serait ensuite dédoublé, pour prendre la forme de *nieve*. Non, cette dernière forme d'abord, dont je savais le sens : neige, précisément. Dont je soupçonnais aussi qu'il était originaire, qu'il n'était pas seulement la traduction du mot « neige », mais son sens le plus ancien. Le plus primitif, peut-être. Était-ce pour cette raison que le mot *nieve* était inquiétant? (EV, 283)

La rémanence du mot neige apparu dans sa langue maternelle constitue un souvenir originel, celui de la mort de la mère. Ensuite, une autre réminiscence de neige et de mort survient à l'esprit du narrateur : la neige qui tombe sur Buchenwald la nuit de son arrivée (EV, 284) : « C'était ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement. C'était à ce souvenir que se ressourçait ma vie retrouvée, au sortir du néant » (EV, 285). Ce moment marque une superposition de la naissance et de la mort. Après la naissance originelle, la sortie du wagon à la gare de Buchenwald constitue une seconde mise au monde pour le narrateur, tout comme, plus tard, au moment de la libération, la redécouverte de son regard à travers celui des officiers signifiera le début d'une nouvelle vie. De la même façon, à la suite de son évanouissement, le souvenir du mot *nieve*, qui rappelle à la fois la mère et la mort, marque son retour à l'existence après le suicide manqué. De plus, l'évanouissement qui a

suivi sa chute annonce l'oubli passager que la rencontre avec Lorène rendra possible – rencontre qui constitue une renaissance de plus, car elle permettra au narrateur de survivre à l'expérience horrible des camps. De surcroît, cette jeune femme l'amène à s'ouvrir progressivement au récit difficile qu'il devra un jour écrire car, afin de la remercier de lui avoir rendu l'oubli et donc la vie, le narrateur lui raconte les souvenirs de neige de Morales, un ami mort à Buchenwald :

Je lui ai raconté la bataille du plateau des Glières, comme si j'y avais été. Ce n'est pas moi, on le sait, c'est Morales. Je lui ai raconté la bataille des Glières telle qu'elle s'était inscrite dans la mémoire de Morales. La neige, la fuite à travers la neige profonde, dans le froid glacial de l'hiver, sous le feu croisé des mitrailleuses. [...] / La neige, donc à Ascona, la neige de l'épopée des Glières dans la mémoire transie de Morales. La neige d'antan, en cadeau d'adieu à Lorène, inoubliable maîtresse de l'oubli (*EV*, 286).

Le fait de partager cette histoire qui ne lui appartient pas directement est aussi une façon de contourner l'horreur pour mieux y revenir plus tard.

La neige et l'écriture

À compter de ce jour, le souvenir de la neige et de la mort n'est plus revenu hanter le narrateur, du moins jusqu'en 1961, au moment où il décide d'amorcer l'écriture du

Grand voyage :

Il avait neigé cette nuit-là sur mon sommeil. [...] La neige d'antan : neige profonde sur la forêt de hêtres autour du camp, étincelante dans la lumière des projecteurs. Bourrasque de neige sur les drapeaux du 1^{er} Mai, au retour, troublant rappel de l'horreur et du courage. La neige de la mémoire pour la première fois depuis quinze ans. [...] Les neiges d'antan à Ascona, pour la dernière fois. J'avais abandonné le projet d'écrire, Lorène m'avait aidé, sans le savoir, à rester dans la vie. / Depuis quinze ans, jamais la neige n'était plus tombée sur mon sommeil. Je l'avais oubliée, refoulée, censurée. Je maîtrisais mes rêves, j'en avais chassé la neige et la fumée sur l'Ettersberg (*EV*, 306-311).

Avec la neige, ses souvenirs lui reviennent, et le récit tant refoulé peut enfin – plus de quinze ans plus tard – s’écrire. À la suite de la publication du *Grand voyage*, le narrateur obtient le prix Formentor pour lequel il reçoit un exemplaire de son roman traduit dans différentes langues. La version espagnole s’avère très symbolique car, à cause de la censure franquiste, sa publication a été interdite en Espagne. Par conséquent, l’impression a dû avoir lieu au Mexique et l’édition n’est pas encore prête au moment de recevoir le prix. L’éditeur lui remet donc « un exemplaire unique de [son] roman [...] conforme au modèle de la future édition mexicaine [,] [à] un détail près : les pages [...] sont blanches, vierges de tout signe d’imprimerie » (*EV*, 350) :

La neige effaçait mon livre, du moins dans sa version espagnole. / Le signe était aisé à interpréter, la leçon facile à tirer : rien ne m’était encore acquis. Ce livre que j’avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s’évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer : tâche infinie, interminable, sans doute, que la transcription de l’expérience de la mort (*EV*, 351).

La neige revient donc comme un souvenir originel lié à la langue maternelle. Elle symbolise encore l’absence, celle de la mère – la première disparue – et celle des copains restés à Buchenwald tout en mettant en évidence les difficultés à raconter toute cette mort. Même après avoir enfin écrit un roman sur ce sujet, la mort se dérobe et le récit apparaît inachevable. Il faudra beaucoup d’encre, beaucoup de neige, pour dire toute l’horreur des camps.

Au cours de la nuit passée à Weimar, où la neige tombe de nouveau sur ses rêves (*EV*, 388), le narrateur comprend qu’il finira d’écrire le roman qu’il a commencé cinq ans auparavant, *L’écriture ou la mort* ; il sait aussi que d’autres après lui pourront continuer de raconter cette mort. En revenant à Buchenwald plus de cinquante ans après, « saisi par la beauté dramatique de l’espace qui s’offr[e] à [sa] vue », il pose « une main sur l’épaule

de Thomas » (EV, 374), son petit fils, et, par ce geste, le consacre témoin indirect de l'expérience du Mal absolu : « Je lui avais dédié *Quel beau dimanche!* pour qu'il pût, plus tard, après ma mort, se souvenir de mon souvenir de Buchenwald » (EV, 374), comme lui-même avait entretenu les réminiscences enneigées de Morales. La mémoire des morts peut ainsi perdurer à travers les souvenirs (de neige) partagés.

L'écriture, la mort et la femme

En comblant les vides laissés par la neige et la fumée, le lecteur est en mesure de comprendre les liens qui unissent l'écriture, la femme et la mort, trois éléments qui se trouvaient dans le titre, *L'écriture ou la mort*, et le sous-titre, « Laurence », provisoirement donnés au récit au printemps 1987.

Laurence, en tant que femme, rappelle la mère morte et le projet d'écriture originel. Pourtant, par son association aux personnages de Lorène et d'Odile, elle se voit aussi associée à la décision d'oublier et de ne pas écrire. Néanmoins, Laurence est l'une des deux femmes avec qui le narrateur a rompu le « silence de mort » qu'il s'était imposé à son retour. Cette possibilité de raconter avec Laurence et Jeanine est liée au devoir de mémoire. Le personnage relate son expérience afin de préserver le souvenir de ceux qui sont morts et de renouer avec sa mère. En somme, la femme, lorsqu'elle est incarnée par Odile et Lorène, représente l'impossibilité de raconter, alors que, représentée par Laurence (et Jeanine), elle évoque la nécessité et, surtout, la possibilité de le faire. Ainsi, la présence de ce nom féminin dans le titre provisoire donné au récit, qui rappelle le double rôle de la figure féminine dans l'œuvre, révèle une tension entre Éros et Thanatos

qui anime le narrateur, lequel se bat, grâce l'écriture, pour survivre à son expérience concentrationnaire.

De plus, l'analyse de ce titre provisoire rappelle l'importance du thème de la mort ainsi que la façon dont celui-ci sera traité dans l'œuvre. En effet, ayant été supprimée du titre définitif, la mort se montre indicible et, par conséquent, ne sera pas traitée directement. D'ailleurs, elle signifie surtout par ses absences. Aussi, la fumée et la neige, deux motifs réflexifs qui permettent de montrer la mort sans la représenter directement, révèlent la signification de cette absence. Les morts dans le camp de concentration rappellent au narrateur la disparition originelle de la mère. Le vide laissé par celle-ci doit depuis longtemps être comblé par le projet d'écriture. Or, l'expérience concentrationnaire, par le trauma qu'elle induit, empêche l'aspiration littéraire de se concrétiser et pousse le narrateur à s'absenter de l'horreur, à devenir amnésique. Il renonce à son désir d'écrire, car il lui est impossible d'écrire autre chose. Aussi, le retour à la littérature permettra au personnage de renouer avec le projet souhaité par la mère et, de ce fait, de se rapprocher d'elle. L'inverse est, cela dit, peut-être vrai aussi : la décision de ne pas écrire amènerait le narrateur à refouler les souvenirs liés à la mère. Aussi, après avoir mis la mémoire de celle-ci de côté pendant tant d'années, le personnage se verrait dans l'obligation de se justifier sur son long silence, ce qu'il fait dans la deuxième partie de l'œuvre.

Le récit des événements qui ont lieu dans les mois qui suivent la libération permet en outre d'évoquer l'horreur vécue à Buchenwald, comme si le fait de renouer avec les souvenirs de la mère défunte – par l'entremise d'autres femmes – poussait aussi à faire face aux réminiscences douloureuses de la vie dans le camp.

En somme, les blancs contenus dans les symboles de la neige et de la fumée permettent de dire sans dire et, en ce sens, ils contribuent à la structure spéculaire du récit. Le thème de la mort est montré au lecteur à travers ces symboles, comme à travers un miroir. De même, dès l'incipit, le corps du protagoniste n'est représenté que par l'entremise d'un point de vue oblique, le regard des officiers. Les motifs réflexifs rappellent par ailleurs la structure narrative de la première partie, consacrée à la vie dans le camp, où, par le biais de nombreuses digressions, le narrateur évite de parler directement de l'essentiel tout en évoquant le Mal absolu dont il a été témoin. De cette façon, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, il dévoile la tension qui anime son impossible récit.

CHAPITRE III

Transcender l'indicible : les libertés du narrateur

On a déjà pu le remarquer, Semprun se sent libre de rejeter les clichés des récits concentrationnaires « classiques » créant par le fait même de nouveaux symboles représentatifs du camp, ce qui lui permet de circuler autour de l'horreur sans trop en parler. Cette liberté influence aussi la structure narrative de l'œuvre, car l'auteur évite la structure linéaire classique qui présente la vie d'un détenu de façon chronologique, de son arrestation à sa libération. À l'encontre du schéma traditionnel, il commence son récit au lendemain de la libération. Par conséquent, le texte fonctionne par anachronies. D'une part, le narrateur revient sur les événements ayant précédé son arrestation ainsi que sur la période de sa détention ; d'autre part, il présente les événements qui ont suivi son émancipation jusqu'au moment de l'écriture du récit que nous lisons.

Différents niveaux de narration sont donc perceptibles. Le premier de ceux-ci correspond à l'« histoire⁶⁴ », soit à tout ce qui précède et à tout ce qui suit la libération du héros. Le deuxième équivaut au « récit⁶⁵ », c'est-à-dire à l'agencement des événements, notamment au fait que le narrateur commence à raconter l'histoire au lendemain de la libération du camp et présente les moments vécus pendant sa détention dans des

⁶⁴ Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Éditions Klincksieck, Paris, 1977, p. 4. Selon Mieke Bal, « une histoire est une série d'événements logiquement reliés entre eux, et causés ou subis par des *acteurs* ».

⁶⁵ *Idem.* Selon Mieke Bal, « [u]n récit est le signifié d'un texte narratif. Un *récit* signifie à son tour une *histoire* ».

digressions. Enfin, le troisième niveau renvoie au « texte narratif⁶⁶ », soit au temps de la narration, et concerne les remarques métatextuelles.

À partir des relations entre le récit et le texte narratif, c'est-à-dire entre l'agencement des événements et les remarques du narrateur sur sa propre histoire ainsi que le récit qu'il en fait, il est possible de voir comment Semprun déstabilise son lecteur en soumettant sa narration à une logique anachronique et comment il parvient, malgré tout, à ne pas le perdre dans le flux des souvenirs en revenant, après chaque digression, au présent de la narration. C'est ainsi qu'il réussit là encore, dans la composition de son récit, à déjouer les attentes de son lecteur, sans toutefois négliger la compréhension de l'histoire. Les libertés qu'il prend quant à la composition de son récit montrent donc qu'il est conscient du pouvoir que lui confère son statut de narrateur-auteur. Néanmoins, il use de ce pouvoir avec parcimonie car, tout au long du texte, il conserve le souci de ne pas égarer son lecteur. En d'autres mots, il le tient par la main, même lors de ses courses folles dans le flux de la mémoire. Il cherche ainsi à le surprendre, à le déstabiliser, à remettre en question la mimésis, mais sans jamais l'empêcher de comprendre, de voir, de sentir l'essentiel. À cet égard, l'analyse du second chapitre, « Le Kaddish » (p. 40 à 81)⁶⁷, permettra de mettre en évidence la logique narrative du récit, logique digressive qui amène la création de blancs typographiques, lesquels confèrent un surcroît de signification au texte.

⁶⁶ *Idem.* Selon Mieke Bal, « Un texte *narratif* est un texte dans lequel une instance *raconte un récit* ».

⁶⁷ D'après notre analyse, le second chapitre est représentatif de la structure des dix chapitres composant *L'écriture ou la vie*. L'analyse de cette microstructure révèle donc le fonctionnement macrostructurel du récit.

Le brouillage temporel : représentation du flux de la mémoire

Le deuxième chapitre, tout comme le premier et plusieurs autres, commence sans aucune mise en contexte : « Une voix, soudain, derrière nous » (EV, 40). À ceci s'ajoute une ellipse par rapport à l'épisode raconté dans le chapitre précédent, soit la rencontre avec les trois officiers. D'ailleurs, la première phrase est en elle-même elliptique. L'absence de repères met en relief l'importance de la voix entendue. Le contexte dans lequel elle se fait entendre ne sera présenté que quelques lignes plus loin.

Deux jours après la rencontre avec les officiers, le narrateur, accompagné d'un ami hongrois, Albert, fouille le Petit Camp à la recherche de survivants. Les deux hommes ne voient que des morts quand, soudain, ils entendent le son faible d'une voix. Albert reconnaît les paroles proférées en yiddish : la voix chante la prière des morts. Cette musique les guide jusqu'à un homme en piteux état qu'ils sortent à l'air libre. Albert demande alors au narrateur d'attendre avec l'homme agonisant pendant qu'il va chercher de l'aide à l'infirmerie. Le temps de cette attente est utilisé par le narrateur afin de faire signifier la scène centrale du chapitre. En effet, à défaut de raconter directement l'attente avec le survivant juif, le narrateur, à travers des digressions, introduit diverses réflexions qui vont suspendre le déroulement normal du temps.

Ce procédé, où le temps présent de la narration est arrêté, se voit allègrement utilisé, au chapitre neuf, lors de la remise du prix Formentor. Alors que le narrateur est en train de recevoir, de la part d'une dizaine d'éditeurs européens, une édition traduite de son roman, il se plaît à interrompre sa relation de la remise du prix afin d'évoquer différents souvenirs, notamment liés à des voyages à Prague et à la lecture de Kafka, laquelle « a été interdite [...] pendant toute la période stalinienne en Tchécoslovaquie »

(*EV*, 339). De même, ces réminiscences l'amènent à se rappeler son exclusion du comité exécutif du parti quelques semaines auparavant, événement qu'il décide toutefois de passer sous silence :

Mais je ne vais pas évoquer cet épisode. / Ce n'est pas par manque de temps que je ne vais pas l'évoquer, même si Carlos Barral⁶⁸ est déjà parvenu à ma table et qu'il me tend un exemplaire de mon roman. Car c'est moi qui écris, je suis le Dieu tout-puissant de la narration. Si tel était mon bon plaisir, je pourrais figer Carlos Barral dans son attitude présente, je pourrais l'immobiliser dans un présent aussi prolongé qu'il me plairait (*EV*, 345).

Ce passage met en évidence de manière emblématique le pouvoir temporel que s'octroie le narrateur, qui conduit son récit comme bon lui semble en sélectionnant les événements qu'il veut bien raconter et, surtout, le moment où il choisit de le faire. Les digressions apparaissent donc comme quelque chose de calculé. Tels les symboles blancs, elles permettent au texte de signifier, comme le montrera la suite de l'analyse.

Au chapitre deux, pendant l'attente avec le Juif agonisant, le narrateur, plutôt que de décrire celui-ci, suit le flux de ses pensées du moment, allant de digression en digression. Tout se passe comme s'il ne pouvait pas regarder la mort en direct et cherchait plutôt à s'en éloigner. À l'instar de la description du protagoniste dans l'incipit, l'absence de représentation crée un vide que le lecteur peut combler en se servant non pas des images qu'il connaît des camps, mais des thèmes traités dans les digressions. D'ailleurs, celles-ci le ramènent inévitablement au sujet central de la scène principale du chapitre : la mort. Les lacunes dans la description du corps du survivant sont donc comblées par l'évocation d'autres morts.

En un premier temps, le protagoniste se rappelle un meurtre commis lorsqu'il était résistant. Il avait alors tué un soldat allemand. Le souvenir paradoxalement bucolique de

⁶⁸ Carlos Barral est un éditeur espagnol. En 1960, il crée le prix Formentor afin de permettre à la littérature espagnole de connaître une plus grande diffusion.

cet épisode – qui a eu lieu dans un décor champêtre – l’amène à revenir sur un de ses romans, *L’évanouissement*, dans lequel il avait déjà raconté ledit assassinat. Ensuite, l’image du Petit Camp fait émerger en lui le souvenir d’un autre instant de bonheur – la récitation de poésie dans les latrines dont il a déjà été question dans le premier chapitre –, moment vécu lors de son incarcération, c’est-à-dire pendant son passage à travers la mort. Enfin, le Juif agonisant lui rappelle un autre mort de Buchenwald : Maurice Halbwachs⁶⁹.

Ainsi, le débit du récit est marqué par l’émergence de souvenirs, c’est-à-dire par le flux des pensées du narrateur. Par conséquent, les analepses ainsi que les remarques métatextuelles portant sur *L’évanouissement*, qui, en quelque sorte, constituent des prolepses, car elles ne peuvent avoir été pensées à ce moment-là par le personnage, sont inextricablement imbriquées à l’épisode central du chapitre, l’attente avec l’agonisant, dont elles contribuent à faire ralentir le rythme. Le narrateur prend en effet soin de rappeler que ces souvenirs surgissent au fil de cette attente. De ce fait, après avoir évoqué le meurtre du soldat allemand, il constate que cette remémoration lui a fait oublier la présence du mourant :

Je n’entends plus le kaddish. Je n’entends plus la mort chanter en yiddish. Je m’étais perdu dans mes souvenirs, je n’avais pas fait attention. Depuis combien de temps ne chantait-il plus la prière des morts? Était-il vraiment mort lui-même, à l’instant, profitant d’une minute d’inattention de ma part?
(*EV*, 55)

Selon le narrateur, l’émergence des souvenirs dans son esprit ne dure qu’un court instant. Néanmoins, l’ampleur du texte consacré à la narration de ceux-ci (vingt pages) laisse à penser que leur évocation perdure depuis un long moment. Le temps du récit devient ainsi beaucoup plus grand que le temps de l’histoire, ce qui contribue à une dilatation temporelle. L’attente avec le Juif paraît interminable au personnage, car la possibilité de

⁶⁹ Je reviendrai sur ces divers éléments dans la suite de l’analyse.

vivre une mort de plus lui est intolérable. En six ans de guerre, il a trop connu de morts. Il voudrait que la fin de la guerre marque la fin de la mort, et ce, même s'il est conscient que, bien que le crématoire ait arrêté de fonctionner et que le camp soit maintenant libéré, les survivants continuent de trépasser : « La fin du crématoire n'était pas la fin de la mort » (*EV*, 45).

En ce sens, la synecdoque utilisée pour parler du moribond, « la mort », contribue à mettre en évidence le fait qu'après la libération, la mort s'accroche à la vie. Même si les détenus sont maintenant libres, ils sont toujours du côté de la mort, ils sont toujours des morts-vivants. Aussi, tout au long du chapitre, la mort est omniprésente et flotte autour de l'image du survivant qui est d'ailleurs plus mort que vivant, car tout ce qu'il lui reste, c'est « la voix de la mort [qui, elle, est] immortelle » (*EV*, 46). En ce sens, la synecdoque « le kaddish » aussi utilisée pour parler de l'agonisant n'est pas sans intérêt. D'une part, elle insiste sur l'importance que revêt le fait que ce survivant-là soit justement Juif – les Juifs étant le groupe qui a le plus souffert des camps – et, d'autre part, elle marque l'importance de la prière et du chant, deux motifs qui contribueront à faire émerger des souvenirs dans l'esprit du protagoniste, provoquant ainsi des digressions qui évoquent la vie, le bonheur. Celles-ci permettent au narrateur de contourner les pensées qui pourraient aller vers le moribond sur lequel il veille tout en signifiant la mort imminente de celui-ci de différentes façons à travers ses souvenirs. D'ailleurs, les pensées présentées dans les digressions ont des qualités lumineuses : elles éclairent délibérément un propos funèbre.

Des digressions délibérées

Le premier souvenir que le narrateur évoque afin de détourner son attention – et par le fait même celle du lecteur – de l’agonisant met en scène un meurtre qu’il a commis en France sous l’Occupation au cours d’une journée d’automne ensoleillée. L’acte de résistance a permis de dérober une arme et une motocyclette à un soldat Allemand. Cet événement lui revient en mémoire à cause d’une chanson, *La Paloma*. Le souvenir de cette ritournelle surgit spontanément, sans aucun doute provoqué par la prière chantée par l’agonisant, au moment où Albert lui demande de s’occuper du mourant. Offusqué par cette demande, le protagoniste répond brusquement : « Je lui fais quoi, à ton avis? La causette? Je lui chante une chanson, moi aussi? *La Paloma*, peut-être? » (EV, 47) Or, cette réplique irréfléchie n’en comporte pas moins une certaine profondeur : « Cette histoire de *Paloma* m’est venue comme ça à brûle-pourpoint. Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas » (EV, 48). Ainsi, à partir de l’évocation d’une chansonnette qui a marqué son enfance en Espagne, les pensées du héros glissent tranquillement vers un autre élément du passé, lequel apparaît encore inaccessible. Afin de retrouver le souvenir perdu quelque part dans sa mémoire, il se rappelle le début de la chanson :

Pour étrange que cela paraisse, c’est en allemand que ce début me revient. [...] Je dis entre mes dents le début de *La Paloma* en allemand. Je sais désormais de quelle histoire je pourrais me souvenir. / Je m’en souviens vraiment, tant qu’à faire, délibérément (EV, 48).

Ce passage témoigne d’une certaine ambiguïté de focalisation, dans la mesure où le premier *je* (« je dis ») appartient à l’histoire, c’est le *je* du personnage, alors que les trois autres *je* (« je sais », « je pourrais », « je m’en souviens ») mettent en scène la position du

narrateur qui peut, s'il le désire, introduire une digression. Or, comme le postule la sémiotique, lorsqu'il y a passage d'un niveau de narration à un autre, du sens est produit.

D'ailleurs, à la suite de cette phrase, le texte présente un blanc typographique que l'on peut faire signifier. Ce n'est en effet qu'après ce blanc que le narrateur raconte le souvenir en question. L'adverbe « délibérément » met ainsi en évidence tout le pouvoir du narrateur qui peut, s'il le désire, se détourner de son sujet central, l'agonie d'un Juif, afin de raconter une autre histoire, la mort d'un Allemand. Évidemment, le passage de l'un à l'autre n'est pas anodin, car il contribue à donner un sens au récit. Ce sens est justement contenu à l'intérieur du blanc typographique qui sépare et relie les deux histoires.

L'enchaînement qui permet le passage de l'événement central du chapitre (l'attente avec le Juif agonisant) vers la digression (souvenir du meurtre d'un soldat allemand) fonctionne comme un raccord entre deux plans dans un film. Le point d'appui permettant cette transition d'une scène à l'autre est la prière, le chant, du Juif. D'ailleurs, le titre du chapitre, « Le kaddish », met de l'avant l'importance de cette prière ainsi que celle de l'homme dont on ne parle pas directement – et que le narrateur appelle aussi « le Kaddish » –, mais dont la présence est centrale tout long du chapitre. La digression qui raconte la mort d'un soldat allemand et qui éloigne de l'agonisant est donc amenée grâce au passage du chant en yiddish de la prière des morts à une chanson espagnole connue depuis l'enfance. Or, les paroles ne reviennent pas en mémoire au narrateur dans sa langue maternelle, langue originelle, mais s'imposent d'abord en allemand. Le chant et la prière apparaissent ainsi comme des symboles puissants permettant la superposition de souvenirs.

L'évocation soudaine de *La Paloma* rappelle ainsi au narrateur deux souvenirs distincts : le meurtre du soldat allemand et l'enfance. *La Paloma* relève en effet de l'époque de son « enfance espagnole » (EV, 51), cette innocence perdue au moment de la Guerre civile de 1936. Or, à la grande surprise du protagoniste, c'est justement cet air que chante, en langue germanique, le soldat allemand au moment où il s'apprête à tomber dans l'embuscade prévue pour lui. Par le fait même, l'ennemi devient un jeune homme auquel le protagoniste peut s'identifier, et l'acte de résistance semble plus difficile à accomplir :

Ma main s'était mise à trembler. Il m'était devenu impossible de tirer sur ce jeune soldat qui chantait *La Paloma*. Comme si le fait de chanter cette mélodie de mon enfance, cette rengaine pleine de nostalgie, le rendait subitement innocent (EV, 50).

Malgré cette subite empathie, le narrateur tirera à plusieurs reprises sur le soldat qui mourra sur le coup. À partir de ce moment, *La Paloma* lui rappelle non seulement la candeur de son enfance, mais aussi sa responsabilité dans le décès d'un homme « innocent ». Devant la mort imminente du Juif, l'émergence des souvenirs liés à *La Paloma* marque le fait qu'il n'est pas seulement une victime dans cette guerre mais aussi un bourreau, un meurtrier. Sauver ce Juif revêt donc un pouvoir rédempteur pour le protagoniste, qui pourrait ainsi racheter ses crimes.

D'ailleurs, dans *L'évanouissement*, autre récit de Semprun consacré à des thèmes similaires, le narrateur note, à propos des actes de résistance commis sous l'Occupation, que « dans chaque soldat allemand abattu en embuscade, [il] ne vis[e] pas l'étranger, mais l'essence la plus meurtrière et la plus éclatante de [sa] propr[e] bourgeoisie, c'est-à-dire des rapports sociaux qu'[il] [veut] changer chez [lui] » (EV, 54). Ce passage rappelle l'ancienne vision du monde du narrateur de *L'écriture ou la vie* : pendant sa

jeunesse résistante, tuer l'ennemi constituait une façon de sauver le monde et le rapprochait de son idéal socialiste. Beaucoup plus tard, alors qu'il a depuis longtemps quitté le parti communiste, il veut racheter – ne serait-ce que symboliquement – ces meurtres qui ont perdu leur signification. Dans ce contexte, le souvenir du Juif agonisant prend un nouveau sens. La survie de cet homme unique signifie pour le personnage beaucoup plus que la mort de dizaines de soldats allemands, car cet acte d'humanité participe au rachat de sa propre bêtise meurtrière.

À cet égard, le rapprochement entre les deux scènes, agonie du Juif à Buchenwald et mort d'un soldat allemand pendant l'Occupation, paraît de plus en plus « artificiel ». Tout mène à croire que le protagoniste n'a pas réellement pensé au meurtre du jeune Allemand pendant son attente avec l'agonisant. Cet agencement de l'histoire constitue un acte délibéré du narrateur, qui illustre bien sa volonté de raconter autrement l'horreur des camps.

Le but de cette digression est de rapprocher deux figures de prime abord antinomiques, la victime et le bourreau, afin de montrer que les deux sont unies. D'une scène à l'autre, l'Allemand et le Juif se rejoignent à travers le chant et la mort. Mais au fond, la métonymie du chant insiste surtout sur leur commune appartenance à l'espèce humaine. Cette conception humaniste, qui transparait aussi dans les thèmes abordés à travers les moments de bonheur vécus dans le camp, notamment la fraternité, est ainsi mise en évidence par la structure de l'œuvre. En effet, la digression qui, à première vue, détourne le narrateur de son sujet principal contribue à faire signifier l'épisode au centre du chapitre : le sauvetage d'un Juif. Pour le narrateur, il est primordial que ce Juif survive, car son trépas rappellerait toutes les morts causées par la guerre, c'est-à-dire la

destruction de l'homme par l'homme. En revanche, sa survie permettrait le rachat de toute cette mort et signifierait que la guerre est réellement achevée et que les humains sont de nouveau unis.

En somme, la digression qui est censée éloigner le narrateur du sujet central l'en rapproche et ajoute une nouvelle signification au récit. En ce sens, on constate à quel point le texte narratif est travaillé. L'intrusion des digressions s'avère loin d'être aléatoire. Au contraire, celles-ci sont « délibérées » et créent des blancs qui permettent au récit de signifier davantage, ce qui illustre à quel point le narrateur, en dépit de son apparente nonchalance, conserve le contrôle de son propos. Rien n'y est gratuit.

D'ailleurs, les digressions sont calculées au point de répondre à une logique circulaire. Celle-ci naît du fait que le narrateur finit toujours par revenir à son sujet central malgré ses écarts, mais cela, pour mieux s'en éloigner une fois de plus. Il tourne ainsi autour de son sujet sans jamais apparemment l'approfondir. Néanmoins, en parallèle au récit central, les événements racontés dans les digressions évoluent et confèrent à la scène principale – et, par le fait même, à l'ensemble du récit – une nouvelle signification. Paradoxalement, la spire digressive participe ainsi au déroulement chronologique de l'histoire, car la logique circulaire est animée par un mouvement linéaire et progressif.

La logique circulaire des digressions : un abîme sémantique

À la suite de la digression narrant l'épisode de la mort du soldat allemand, le narrateur revient sur un roman écrit antérieurement :

J'ai raconté cette histoire du soldat allemand dans un bref roman qui se nomme *L'évanouissement*. C'est un livre qui n'a presque pas eu de lecteurs. C'est sans doute pour cette raison que je me suis permis de raconter une nouvelle fois l'histoire du jeune Allemand qui chantait *La Paloma*. Mais pas

seulement pour cela. Aussi, pour rectifier la première version de cette histoire, qui n'était pas tout à fait véridique (*EV*, 53).

Ce texte, publié par Jorge Semprun en 1967, est vu par certains critiques comme une ébauche de *L'écriture ou la vie*. En effet, les deux récits relatent la même histoire centrale, soit l'écriture d'un témoignage sur l'expérience concentrationnaire, et rapportent plus ou moins les mêmes événements dans leurs digressions. Cette tendance est d'ailleurs, chez Semprun, assez généralisée :

des thèmes obsessionnels [...] sont repris de livre en livre, distribués différemment, mais ponctuant pareillement la litanie du souvenir : le paysage de neige sur l'Ettersberg, que les bourrasques futures feront irrémédiablement réapparaître, l'odeur étrange de chair brûlée, le mégot de *machorka*, les latrines du « Petit camp » ou les bureaux de l'*Arbeitsstatistik*, la voix de Zarah Leander dans les haut-parleurs du camp le dimanche ou la casquette du jeune russe Nikolaï. Les récits de Semprun reçoivent leur plus grande cohésion de la reprise de ces mêmes épisodes⁷⁰.

Ainsi, dans chacune de ses œuvres, Semprun épouse une narration non linéaire marquée par des digressions dans lesquelles il aborde à peu près toujours les mêmes histoires.

Néanmoins, Garscha remarque que, dans *L'évanouissement*, l'assemblage des dites digressions est beaucoup moins réussi :

C'est pourquoi, dans les livres qui suivent *L'évanouissement*, [Semprun] renonce aux périodes trop longues et aux enchâssements compliqués, et il affine l'organisation anachronique en utilisant des analepses et des prolepses sur différentes lignes temporelles, et en opérant avec des focalisations changeantes⁷¹.

Il semble qu'en évoquant les romans ultérieurs de l'auteur, Garscha pense à *L'écriture ou la vie* qui est le récit concentrationnaire semprunien où le fonctionnement des écarts

⁷⁰ Jean-Paul Pilorget, « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun », dans Christiane Kègle (dir.), *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2007, p. 140.

⁷¹ Karsten Garscha, « La mémoire littérisée de Jorge Semprun », dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 119.

narratifs est le mieux développé⁷². Notamment, la structure itérative permet au lecteur de bien suivre le mouvement digressif. Les répétitions fonctionnent autant au plan microstructurel que macrostructurel. D'une part, à l'intérieur même de l'œuvre, des phrases sont réitérées plusieurs fois dans un chapitre afin de ramener l'attention du lecteur sur l'épisode principal de celui-ci. D'autre part, des passages d'œuvres précédentes sont repris et remis en contexte. Ces histoires répétées d'un récit à l'autre ajoutent du sens aux œuvres sempruniennes, surtout lorsque le narrateur met délibérément en évidence le caractère intertextuel de celles-ci, comme c'est le cas pour l'épisode de la mort du soldat allemand qui avait déjà été abordé dans *L'évanouissement* :

Mais c'est une histoire que j'ai déjà racontée. / Pas celle du survivant juif que nous avons retrouvé, Albert et moi, parce qu'il chantonnait en yiddish la prière des morts. Cette histoire-là, c'est la première fois que je la raconte. Elle fait partie des histoires que je n'ai pas encore racontées. Il me faudrait plusieurs vies pour raconter toute cette mort. Raconter cette mort jusqu'au bout, tâche infinie. / C'est l'histoire de l'Allemand que j'ai déjà racontée (*EV*, 52).

Encore une fois, le narrateur évite de parler du Juif agonisant tout en l'évoquant. De même, il revient au thème central de son chapitre, la mort, en montrant qu'il est nécessaire mais difficile d'en parler. De ce fait, sa pensée glisse tranquillement un peu plus loin de l'homme agonisant et fuit le présent bien que son propos reste directement attaché à la thématique de la mort.

Tout d'abord, le narrateur dit revenir sur une histoire « déjà racontée » afin de rétablir la vérité sur l'épisode de la mort de l'Allemand. Dans *L'évanouissement*, pour évoquer l'événement, il avait créé un personnage, Hans, un Juif-Allemand – autre

⁷² María Angélica et Semilla Durán, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, p. 247.

rapprochement significatif des figures du bourreau et de la victime dans une même figure.

Or, dans la réalité, le protagoniste était avec une tout autre personne :

j'étais avec Julien, lors de cet épisode du soldat allemand, et non pas avec Hans. Dans *L'évanouissement*, j'ai parlé de Hans, j'ai mis ce personnage de fiction à la place d'un personnage réel. Julien était un personnage réel (EV, 53).

De ce fait, la vraisemblance, chez « Semprun[,] mêle [...] de façon originale l'autobiographie et la fiction pour réécrire sans cesse l'effroi de l'invivable dont il est "revenu"⁷³ ». Un tel travail d'écriture rejoint dès lors la définition que Marie Bornand donne de la fiction autorisée, dans la mesure où l'auteur, par l'entremise de son narrateur explique – et, dès lors, justifie – les écarts qu'il a pu estimer nécessaire de prendre avec la réalité brute. Comme il le fait pour *Le Grand Voyage*, dans *L'écriture ou la vie*, Semprun reconnaît la part d'invention qui se trouve dans *L'évanouissement*. D'ailleurs, pour expliquer les raisons qui l'ont amené à créer la figure de Hans, il évoque, dans la perspective de son narrateur, l'épisode de l'attente avec le Juif agonisant :

Mais je ne veux pas vivre la mort de ce Juif anonyme, peut-être hongrois. [...] Je lui raconte l'histoire du jeune soldat allemand qui chantait *La Paloma* [...] Mais je ne lui parle pas de Julien, je lui parle de Hans. Je commence à inventer à l'instant même Hans Freiberg, mon copain juif imaginaire, mon Juif combattant, pour tenir compagnie à cet agonisant, à ce Juif anonyme que je voudrais voir survivre à sa propre mort. Je lui raconte l'histoire de Hans, que je viens d'inventer, pour l'aider à vivre, en somme (EV, 66).

Ainsi, la fiction permet non seulement au personnage de mettre sur papier ce qu'il a vécu dans l'enfer du camp, mais elle l'aide aussi à repasser au travers de ces moments difficiles.

Par ailleurs, cet épisode tient une fonction décisive dans le récit puisque c'est à « cet instant même » que la logique circulaire de la digression se concrétise. Du coup, les

⁷³ Jean-Paul Pilorget, *op. cit.*, p. 133.

trois histoires n'en forment plus qu'une, et la boucle est bouclée. Ce qui semblait appartenir à des épisodes temporels distincts forme maintenant un instant unique où le passage d'un niveau de narration à l'autre opère. Pour raconter l'histoire du survivant juif, le narrateur évoque deux événements extérieurs, le meurtre du soldat allemand et l'écriture de *L'évanouissement*, formant ainsi un récit anachronique. La narration de ce dernier épouse un mouvement digressif qui emprunte une logique circulaire.

Au moment où les trois niveaux temporels s'alignent, le passage d'un niveau de narration à l'autre permet la création de sens. Soudain, le lecteur comprend que, pendant l'attente avec l'agonisant juif, le narrateur lui a raconté la mort du soldat allemand et a inventé Hans pour lui « tenir compagnie ». Le protagoniste rappelle donc au rescapé du Petit Camp que des soldats allemands, qui étaient aussi « innocents » que les victimes, sont morts durant la guerre et que des Juifs ont fait la résistance, comme lui-même en ce moment doit, pour survivre, résister à la mort qui lui « tourne » littéralement autour – notamment à cause des thèmes traités dans les digressions.

Ainsi, l'histoire du survivant juif présentée au travers d'un récit digressif et commentée grâce à des remarques métatextuelles prend une tout autre signification. Le lecteur ne se trouve pas devant une peinture en deux dimensions, mais bien devant un film en trois dimensions. Le récit comporte à la fois du mouvement, de la profondeur et une forme d'ascension.

D'ailleurs, cette fameuse boucle créée par le mouvement circulaire n'en est pas vraiment une puisque, chaque fois que le narrateur revient à l'épisode central, celui-ci a évolué. La logique circulaire forme donc un mouvement en spirale, à travers duquel le retour des pensées du protagoniste vers le survivant juif est, à chaque fois, marqué par

une même phrase : « Je ne voulais pas vivre la mort de ce Juif » (*EV*, 63, 66). Cette progression textuelle se fait en deux temps. D'une part, la répétition semble créer un effet d'enfermement – le chapitre deux rend d'ailleurs le lecteur prisonnier du thème de la mort, et ce, même si celui-ci est traité de façon indirecte à travers les digressions. Voilée, la mort du Juif reproduit la structure spéculaire du récit annoncée par les motifs réflexifs de la neige et de la fumée. D'autre part, lorsque la narration revient au moment présent, la scène centrale a, malgré tout, évolué grâce au nouveau sens que la digression lui a insufflé. La logique circulaire est donc infléchie par un mouvement linéaire qui permet au récit de progresser. En somme, d'une digression à l'autre, le mouvement circulaire se poursuit, et le récit continue d'avancer, formant une sorte de spirale narrative qui brise symboliquement les murs du camp et transcende l'enfermement. Les libertés que prend le narrateur dans la façon de raconter son histoire, qui sont à l'origine de ce mouvement, représentent ainsi indirectement la libération du protagoniste, la libération du camp, voire même la libération du trauma par l'écriture.

Les spirales narratives et la libération du sens

Dans le même chapitre, une autre digression contribue à illustrer la logique circulaire ainsi que la progression en spirale du récit. Cet écart se manifeste aussi d'une façon délibérée mais, cette fois, ce n'est pas un chant qui permet au souvenir d'émerger dans l'esprit du narrateur, c'est un mouvement : « Je me suis agenouillé à côté du survivant juif. [...] Je lui parle doucement. Je finis par le prendre dans mes bras, le plus légèrement possible, de peur qu'il ne se brise entre mes doigts » (*EV*, 60). Ce geste lui rappelle un autre mort, une autre fois où il avait eu à prendre dans ses bras un homme agonisant :

Maurice Halbwachs aussi, je l'avais pris dans mes bras, le dernier dimanche. [...] J'ai glissé mes bras sous ses épaules, je me suis penché sur son visage, pour lui parler au plus près, le plus doucement possible. Je venais de lui réciter le poème de Baudelaire, comme on récite la prière des agonisants (*EV*, 60).

Outre la similitude du geste, l'importance accordée à la prière, annoncée d'ailleurs dès le titre du chapitre, est là encore mise en évidence. Ce thème, qui revient tout au long de l'épisode, crée une unité qui aide le lecteur à ne pas se perdre dans les nombreux écarts de la narration.

Ainsi, comme le chant dans la première digression, la prière permet d'unir deux personnages distincts. En effet, l'oraison du Juif rappelle au narrateur qu'Halbwachs, le dernier dimanche, n'avait plus la force de se réciter quoi que ce soit :

[le survivant juif] avait encore la force, inimaginable par ailleurs, de se réciter la prière des agonisants, d'accompagner sa propre mort avec des mots pour célébrer la mort. Pour la rendre immortelle, du moins. Halbwachs n'en avait plus la force (*EV*, 61).

C'est sans doute pour « rendre immortelle » la mort de son ancien professeur que le narrateur lui a récité du Baudelaire en guise de prière et qu'il a choisi, beaucoup plus tard, de raconter l'événement. De cette façon, il répond au devoir de mémoire qui est, selon Anne-Martine Parent, à l'origine de l'écriture des récits de camp⁷⁴.

D'ailleurs, la mort d'un proche, ami ou parent, constitue un élément récurrent des « classiques » du genre concentrationnaire. Or, dans *L'écriture ou la vie*, cet épisode n'est raconté qu'en parallèle au récit central qui parle de la libération du camp et de l'écriture impossible d'un témoignage. Comme il a déjà été mentionné, le narrateur, pour réussir à raconter sa vie dans le camp, se doit d'éviter de traiter directement de son sujet. Ainsi, les faits que le lecteur s'attend à retrouver dans un récit concentrationnaire

⁷⁴ Anne-Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3, 2006, p. 119.

apparaissent surtout dans les digressions. Par conséquent, celles-ci contribuent à mettre en évidence l'essentiel de l'expérience concentrationnaire car, dans leur décalage avec le récit principal, elles créent des blancs textuels qui signifient plus que le texte lui-même.

Par exemple, dans le deuxième chapitre, le narrateur évite de regarder le survivant juif agoniser. Or, chaque fois que ses pensées s'écartent du mourant, c'est pour évoquer la mort. Ainsi, s'il avait uniquement choisi de raconter l'attente avec l'agonisant de façon linéaire, ce moment aurait pris le sens commun du récit « classique ». Or, en sortant de son sujet, en évoquant d'autres morts, en évitant de décrire directement le mourant, le narrateur dévoile toute la profondeur du moment : l'homme agonisant doit absolument être sauvé puisque sauver cet homme équivaut à déjouer la mort. Sauver ce Juif permet de sauver la mémoire de tous les Juifs morts dans les camps et de tous les hommes morts que le narrateur a côtoyés pendant la guerre. Sauver ce Juif, c'est donc redonner la vie à Halbwachs.

Le narrateur revient ainsi, dans le deuxième chapitre, sur l'épisode de la mort d'Halbwachs, épisode dont la narration avait déjà été amorcée dans une digression du premier chapitre. Le narrateur avait alors arrêté son récit après la récitation de Baudelaire. Il le reprend donc là où il l'avait laissé :

Maurice Halbwachs n'était pas mort dans mes bras. Ce dimanche-là, le dernier dimanche, j'avais été contraint de le quitter, de l'abandonner à la solitude de sa mort, les coups de sifflet du couvre-feu m'ayant obligé à regagner mon block dans le Grand Camp. Ce n'est que le surlendemain que j'ai vu son nom, dans le rapport dénombrant les mouvements des déportés : arrivées, départs en transport, décès. Son nom figurait dans la liste des décès quotidiens. Il avait donc tenu deux jours encore, quarante-huit heures d'éternité de plus (*EV*, 62).

La digression racontant la mort d'Halbwachs apparaît ainsi comme un récit parallèle qui évolue, à l'instar du récit central, d'un chapitre à l'autre et même d'une œuvre à l'autre.

Le narrateur semprunien retourne le sujet de la mort d'Halbwachs dans tous les sens afin d'arriver à l'approfondir. Dans le premier chapitre, le narrateur accompagne son ancien professeur vers sa mort imminente en lui récitant une prière, mais ce n'est que dans le deuxième chapitre qu'il atteste cette mort. Ainsi, cette digression suit elle-même un mouvement en spirale puisqu'elle progresse par à-coups de chapitre en chapitre.

De ce fait, elle contribue à la logique circulaire et à la spirale narrative qui sous-tendent le fonctionnement textuel de *L'écriture ou la vie*. En effet, la digression sur Halbwachs se termine comme suit : « J'avais vécu la mort de Halbwachs » (EV, 63). Cette phrase est suivie d'un blanc typographique, puis le narrateur revient au moment présent : « Mais je ne voulais pas vivre la mort de ce Juif hongrois que je tenais dans mes bras, quelques mois plus tard, un jour d'avril 1945 » (EV, 63). La résonance créée entre les deux phrases, contenue dans le blanc typographique qui les sépare, marque l'importance pour le narrateur de voir le Juif survivre, car l'éventualité d'assister à une mort de plus lui est insoutenable. L'expérience du Mal vécu dans le camp se fait ainsi sentir au lecteur.

De plus, cette phrase fait écho à celle qui met fin à la digression narrant le meurtre de l'Allemand. Ainsi, à deux reprises, le retour au présent procède de la même manière, ce qui permet au narrateur de ramener l'attention du lecteur au moment central de son récit sans pour autant le dérouter. La résonance contribue donc à la logique circulaire des digressions.

Bref, chaque fois que l'on revient au moment présent, l'histoire centrale a tout de même progressé, un sens nouveau (souvent contenu dans le blanc typographique séparant la digression de la scène centrale) lui a été insufflé, créant ainsi une narration en spirale

dans laquelle l'intrigue principale évolue par à-coups grâce au traitement d'autres événements vécus dans le passé. Pareille technique d'écriture est peut-être inspirée de l'œuvre de Faulkner :

Semprun admire Faulkner depuis qu'en 1942 il a lu un des premiers romans de celui-ci. Dans *L'écriture ou la vie*, le narrateur Semprun raconte que Faulkner poursuit sans trêve toutes les traces du passé, aussi fortuites ambiguës, difficiles à discerner ou à lire soient-elles. *Absalom, Absalom!* amplifie particulièrement cette construction rétroactive, cette reconstruction obsessionnelle du passé, comme dans une spirale vertigineuse vers l'extrême⁷⁵.

De ce fait, au chapitre six, lors d'une discussion sur l'écriture avec Claude-Edmonde Magny, le narrateur, à propos de sa difficulté à « raconter [le camp] au présent » (*EV*, 218), fait référence à Faulkner :

Faulkner, vous savez le goût que j'en ai. *Sartoris* est l'un des romans qui m'a le plus marqué. Mais *Absalom! Absalom!* porte à l'extrême, de façon obsessionnelle, la complexité du récit faulknérien, toujours construit en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse. C'est la mémoire qui compte, qui gouverne l'obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer... (*EV*, 218)

Dans cette remarque se trouve justement la solution à son problème : afin de parvenir à raconter l'expérience concentrationnaire, il lui faut construire un récit qui ne met pas directement en scène le camp, mais qui se sert plutôt de spirales narratives pour éclairer cet épisode difficile, voire impossible, à raconter.

Une écriture mémorielle

Ainsi, chez Semprun, l'écriture est marquée par une « activité mémorielle [qui] ne cesse [...] de perturber la linéarité narrative⁷⁶ ». D'ailleurs, « [c]ontrairement au souci de clarté

⁷⁵ Karsten Garscha, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁶ Bruno Gelas, « Jorge Semprun : réécrire sans fin », dans Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 101.

d'un Primo Levi, Semprun se plaît à compliquer la narration même en multipliant, à la manière proustienne, les perspectives d'un moi foncièrement discontinu⁷⁷. » Quoique Semprun ne veuille pas être identifié au romancier de la mémoire involontaire, l'influence de ce dernier est loin d'être négligeable. Concernant le parallèle entre les deux auteurs, un critique littéraire du *Figaro* a utilisé une formule fort à propos : « c'est fou ce que Jorge Semprun peut grignoter comme madeleines de Proust⁷⁸. » Néanmoins, l'attitude de Semprun à l'égard d'*À la recherche du temps perdu* est paradoxale. D'abord, il rejette l'œuvre proustienne. En effet, dans *L'écriture ou la vie*, il affirme s'être détourné de celle-ci après avoir lu *Du côté de chez Swann* en 1939 :

C'était trop familier, trop familial presque. Je veux dire : c'était comme la chronique d'une famille qui aurait pu être la mienne. De surcroît, la phrase de Proust, méandreuse, perdant à l'occasion en cours de route sujet ou prédicat, m'était trop habituelle. J'y retrouvais trop aisément le rythme sinueux, la prolixité de ma langue maternelle : ça n'avait rien de dépaysant (*EV*, 189).

En un écho significatif, le personnage principal de *L'algarabie*, Artigas, qui peut être identifié à Semprun, fait un rapprochement similaire évoquant à propos du style de Proust, « l'essence même du phrasé castillan, complexe, structurellement enclin au baroque – porté aux arabesques, incidences et digressions⁷⁹ ». Or, ces qualités attribuées au phrasé proustien nous ramènent directement au style de Semprun. De même, l'allusion à la langue maternelle évoque la mère, personnage à l'origine du projet d'écrire. Aussi, le style même du narrateur, influencé par la langue maternelle, garde des traces de cette mort originelle.

⁷⁷ Friedrich Wolfzettel, « La littérarisation de l'horreur », dans Kartsen Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁸ Gilles Lapouge, *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1969, cité dans Françoise Nicoladzé, *La Deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Climats, Paris, 1997, p. 168.

⁷⁹ Jorge Semprun, *L'Algarabie* cité dans Françoise Nicoladzé, *op. cit.*, p. 168.

Par ailleurs, le style digressif, qui rappelle Proust, n'est pas sans lien avec le processus de remémoration enclenché par l'écriture du *Grand voyage*. Il semble en effet que, chez Semprun, l'écriture et la réécriture permettent aux souvenirs d'affluer :

[P]lus je me remémore, plus le vécu d'autrefois s'enrichit et se diversifie, comme si (c'est mon cas) la mémoire ne s'épuisait pas, ne se vidait pas lentement de l'eau moirée des souvenirs stagnantes, ne rétrécissait pas telle une peau de chagrin, mais bien au contraire, s'épanouissait, foisonnant dans la durée, l'épaisseur du temps accumulé⁸⁰.

Cette mémoire « inépuisable » et « foisonnante » crée dès lors une polytemporalité qui vient rompre la linéarité temporelle.

En somme, « [l]'œuvre de Jorge Semprun donne l'impression de se déployer en spirales combinées à un mouvement de va-et-vient, à l'image d'une expérience dont la représentation n'en finit pas de s'offrir et de se dérober à lui, comme à ses lecteurs⁸¹. » En effet, dès l'incipit, l'image du protagoniste s'offre au lecteur à la dérobée. D'ailleurs, tout au long du récit, le narrateur joue avec les caractéristiques des récits concentrationnaires « classiques » dans le but d'entraver une représentation directe du camp. D'abord, la chronologie n'est pas respectée, comme l'a montré l'étude du second chapitre. De plus, les épisodes que l'on trouve habituellement dans les récits concentrationnaires sont ici uniquement abordés dans les digressions. En outre, le narrateur n'hésite pas à intervenir dans son récit afin de le commenter, notamment en insérant des réflexions sur ses propres œuvres ou sur des classiques de la littérature. De même, il réussit à mettre en évidence les différents niveaux de narration et, surtout, le passage qui s'opère d'un niveau à l'autre, lequel permet bien sûr la création de sens. L'analyse du deuxième chapitre de l'œuvre montre bien que l'attente avec le Juif

⁸⁰ Jorge Semprun, *Adieu, vive clarté...*, Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 1998, p. 215.

⁸¹ Joë Friedemann, *Langages du désastre*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2007, p. 28.

agonisant se veut, par-delà une compassion immédiate, l'attente d'une survie possible, survie des défunts dans la mémoire du narrateur et, surtout, rédemption du protagoniste qui a lui-même contribué à toute cette mort. Si le Juif survit, le protagoniste pourra ainsi mieux continuer à vivre. De surcroît, la mise en évidence de la mince ligne séparant le bourreau et la victime révèle une dimension humaniste de l'œuvre. Néanmoins, ce nouveau sens insufflé à la scène à la lumière des digressions ne constitue pas pour autant une signification absolue.

Une absence de sens significative

Si la narration anachronique a pour effet de mettre l'accent sur l'écriture plutôt que sur la diégèse, elle permet également d'éviter de conférer un caractère « héroïque » aux faits et gestes évoqués. En effet, selon sa conception traditionnelle, un récit a pour sujet un individu ordinaire à qui il arrive une aventure hors du commun dont il sort grandi. Or, dans le cas du passage par un camp de concentration, une telle structure sous-entend que l'expérience de l'horreur aurait eu pour effet de faire évoluer celui qui y a survécu (finalité qui, par le fait même, conférerait implicitement un sens à une telle épreuve). Semprun cherche ainsi à contrer cette tendance implicite du lecteur à conférer à la forme narrative une dimension initiatique. Puisque la guerre en soi est dénuée de tout sens, qui se plonge dans *L'écriture ou la vie* ne peut en trouver *a priori*. C'est pourquoi Semprun, dans le fonctionnement même de son récit, bloque l'émanation directe de sens. Pour parvenir néanmoins à une forme de signification, il convient, comme on l'a fait dans le présent chapitre, d'être attentif au passage d'un niveau de narration à un autre et de s'attarder aux blancs textuels créés par le mouvement spiroïdal des digressions. De cette

façon, non seulement l'éventuelle dimension héroïque de l'histoire se voit éludée, mais encore l'effet d'enfermement créé par la logique circulaire en vient à être transcendé car, *a posteriori*, la narration libère du sens. Le récit se construit ainsi autour d'une tension fondamentale entre liberté et enfermement. D'une part, le narrateur s'émancipe des réflexes d'écriture dans lesquels les témoignages classiques peuvent l'enfermer et, d'autre part, il se libère de l'emprise de ses souvenirs concentrationnaires. En ce sens, la tension qui existe dans le rapport liberté et enfermement représente la tension inhérente à tout récit concentrationnaire entre impossibilité et nécessité de raconter, voire, de manière plus générale, la tension entre la vie et la mort. Pour survivre, le narrateur a longtemps été dans l'impossibilité de raconter son expérience. Toutefois, pour ne pas mourir spirituellement, il lui était nécessaire de témoigner pour préserver la mémoire des morts et se libérer de l'expérience traumatisante. Son récit paraît ainsi conséquent avec le fait que la forme narrative qui lui a finalement permis de raconter l'horreur ne présente pas directement l'expérience du camp, mais en évoque l'essentiel dans une structure qui rappelle son enfermement, puis sa libération ainsi que son impossibilité et sa nécessité de raconter.

CONCLUSION

On peut tout dire de cette expérience. [...] Quitte à tomber dans la répétition et le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ses dépens, mortellement (*EV*, 26).

Répéter et ressasser constituent des impératifs vitaux afin de transcender le caractère indicible de l'expérience concentrationnaire. Par l'entremise de tels procédés, Jorge Semprun réussit justement à pénétrer dans les ténèbres du Mal et de la Mort. Pour de nombreux historiens, les meilleurs témoins resteront paradoxalement ceux qui sont allés jusqu'au bout de l'expérience et qui, par conséquent, n'en sont jamais revenus. Or, le narrateur de *L'écriture ou la vie*, qui se présente comme un « revenant » (*EV*, 27), explique qu'il a « la sensation [...] très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée » (*EV*, 27). Ayant pénétré cette mort – à l'instar de ceux qui y ont laissé leur vie –, il revendique la légitimité de son témoignage.

D'ailleurs, dès le début du récit, le personnage prend position sur la possibilité de raconter cette expérience à condition de « prolonger la mort » par le biais d'un travail d'écriture et de réécriture qui relève de « l'artifice ». Comme nous l'avons vu, les blancs textuels et les digressions, qui se manifestent de différentes façons dans le texte, contribuent à cet « artifice d'un récit maîtrisé » (*EV*, 26).

Dès la première partie de l'œuvre, le narrateur souscrit au devoir de mémoire en donnant vie aux détenus à travers leur humanité. Il fait ainsi des digressions thématiques qui apparaissent comme des blancs textuels puisqu'elles contribuent à déjouer les attentes du lecteur. De même, en présentant les moments de bonheur vécus dans le camp, l'auteur dévoile la tension entre l'humanité et l'horreur, lesquelles sont toutes deux présentes dans

le quotidien des détenus, frères dans l'adversité, amants de littérature et de culture, qui tentent désespérément de se maintenir dans la vie. Or, ces stratégies de survie qui ont aidé le détenu dans le camp perdent leur efficacité après la libération. En effet, lorsque le narrateur veut se libérer du traumatisme par l'écriture, il ne parvient qu'à se replonger dans la mort. Aussi, la tension entre la pulsion de vie et la pulsion de mort omniprésente dans le camp se métamorphose après la libération en une tension – inhérente à l'écriture d'un récit concentrationnaire selon Anne-Martine Parent – entre l'impossibilité et la nécessité de raconter. Devant ce choix difficile, le narrateur décide d'oublier son expérience concentrationnaire au profit d'une vie qui n'est plus tout à fait la sienne.

Après quinze ans de mutisme vital, la nécessité de raconter devient plus forte que son impossibilité. Mais il n'en choisit pas moins de s'exprimer au travers de silences. Cette stratégie littéraire contribue à l'artifice du récit, car l'auteur pose un regard oblique sur la réalité concentrationnaire. Il évite ainsi de montrer directement l'horreur vécue dans le camp, laquelle a continué de le hanter après sa libération : horreur d'avoir vu la mort, horreur des cauchemars récurrents, horreur d'oublier sa vie pour la continuer, horreur d'être confronté à l'incapacité d'écrire. Ce « silence de mort » qu'il s'était imposé pour survivre à sa libération se trouve contenu dans des symboles blancs – la neige et la fumée – qui permettent d'exprimer l'indicible. Aussi, ces symboles réflexifs participent à la structure spéculaire du récit, dévoilant indirectement l'absurdité de la guerre.

En ce sens, les nombreuses digressions qui laissent des blancs dans le texte et qui permettent d'éviter d'aborder directement certains sujets difficiles, comme la mort, mettent en évidence la difficulté d'écrire un récit concentrationnaire sans donner un sens

à l'expérience : « Quand la mort ne fait plus événement, la vie ne fait plus histoire, plus rien ne la scande, ne la colore ni ne la différencie – et sans doute touche-t-on là au cœur de l'écriture de la répétition⁸². » Bruno Gelas avance ainsi que les nombreuses digressions sont symptomatiques du fait que la difficulté de relater l'expérience concentrationnaire tient à l'absence d'événements à raconter :

C'est que le récit haché, la mise en abîme mémorielle, l'étourdissement spatiotemporel, le culte des coïncidences qui détachent d'une seule scène obnubilante – tout cela indique en creux que la difficulté de raconter le camp de concentration tient avant tout à ce que *rien ne s'y passe*⁸³.

Il demande conséquemment comment le déporté peut rendre compte de l'absence d'événement. Les blancs textuels et les digressions offrent une piste de réponse à cette question.

En somme, les blancs textuels, en s'écrivant au travers des digressions, reproduisent la tension entre la nécessité de raconter et l'impossibilité de le faire. En effet, d'une part, les blancs et les digressions amènent le narrateur à tourner autour du sujet principal d'un témoignage concentrationnaire : la déshumanisation et les conditions de vie difficiles dans le camp. Ainsi, ils produisent un effet d'enfermement qui rappelle la détention en elle-même. Or, d'autre part, les blancs réussissent à dire l'horreur tout comme les digressions spiroïdales permettent, par à-coups, au récit d'avancer. De ce fait, l'effet d'enfermement est transcendé par un mouvement libérateur. Celui-ci rappelle la libération du détenu – qui constitue le sujet principal de *L'écriture ou la vie* – ainsi que la délivrance psychologique amenée par la mise en récit de l'expérience traumatique, délivrance qui ne peut avoir lieu que grâce à la remise en question des contraintes

⁸² Bruno Gelas, « Jorge Semprun : réécrire sans fin », dans Kartsen Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'université de Lyon, Lyon, 2006, p. 104.

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

stylistiques propre au genre testimonial. Le narrateur bouscule les règles des « classiques » du genre, transformant ainsi son récit de vie en une fiction. Dès lors, il devient tout à fait pertinent d'appliquer des outils d'analyse littéraire à ce nouveau genre de témoignage, car il signifie entre autres par sa forme.

Ainsi, grâce à l'artifice, aux blancs et aux digressions, forme adéquate à la mise en récit de cette expérience extrême, un texte a été produit. L'aboutissement du projet d'écriture révèle l'importance de raconter. Dans cette perspective, le discours critique sur la littérature concentrationnaire devrait se renouveler dans le but de considérer non plus la seule impossibilité de témoigner, mais bien la nécessité d'interpeller l'art pour dire, malgré tout, l'expérience traumatisante. Déjà, à la fin de son récit, Jorge Semprun ouvre sur cette réflexion à travers un geste symbolique :

J'ai posé une main sur l'épaule de Thomas, comme un passage de témoin. Un jour viendrait, relativement proche, où il ne resterait plus aucun survivant de Buchenwald. Il n'y aurait plus de mémoire immédiate de Buchenwald : plus personne ne saurait dire avec des mots venus de la mémoire charnelle, et non pas d'une reconstitution théorique, ce qu'auront été la faim, le sommeil, l'angoisse, la présence aveuglante du Mal absolu [...]. Plus personne n'aurait dans son âme et son cerveau, indélébile, l'odeur de chair brûlée des fours crématoires (*EV*, 374).

La mort de l'auteur le sept juin dernier confirme cette nécessité de passer le flambeau aux témoins indirects.

Pour ces derniers, continuer de raconter cet événement historique constitue également un devoir de mémoire. Comme les témoins directs, ces écrivains se trouvent devant un impératif éthique qui les amène à parler de l'impossible. La disparition prochaine des derniers survivants fait en sorte que ces écrivains, qui n'ont pas vécu l'expérience concentrationnaire, se donnent comme défi de faire perdurer la mémoire des victimes.

Patrick Modiano, qui est né en 1945 et n'a donc pas vécu la Deuxième Guerre mondiale, reprend le flambeau, notamment avec son roman *Dora Bruder*, consacré à une jeune fugueuse dont il a entendu parler grâce à un avis de recherche retrouvé dans un vieux *Paris-Soir* de décembre 1941. Son récit éponyme est constitué de traces à travers lesquelles il tente de reconstituer le parcours de la jeune fille, parcours dont la destination ultime a été Auschwitz. Si Modiano « n'était pas là pour [...] écrire » l'histoire de Dora Bruder, personne ne l'aurait fait, et celle-ci serait demeurée « anonyme⁸⁴ ».

Chez d'autres écrivains qui ont vécu la Deuxième Guerre mondiale, comme Georges Perec, le devoir de mémoire est lié à un besoin intime de se reconstituer soi-même une mémoire des événements. Dans *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, l'amnésie est un thème central. Le récit de Perec est motivé par la volonté du narrateur de combler un vide identitaire :

Je n'ai pas de souvenir d'enfance. [...] W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement⁸⁵.

Ainsi, il entreprend la description de l'île W qu'il met en parallèle avec le peu de souvenirs qu'il garde de son enfance et de l'époque de la guerre, ce qui lui permet de se restituer une mémoire. Or, le récit est marqué par de nombreuses absences qui dévoilent les lacunes mémorielles : absence d'un chapitre, absence de la mère, absence du narrateur dans la deuxième partie du récit.

En somme, tout comme *L'écriture ou la vie*, ces récits de la mémoire indirecte sont parsemés de blancs textuels. Les nouveaux témoins ont donc eux aussi senti la

⁸⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. : « Folio », 1997, p. 88.

⁸⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Denoël, Paris, coll. : « L'imaginaire », 1975, p. 17-18.

nécessité de jouer sur la forme de leur témoignage – fut-il en partie fictif – afin de combler les silences et l’amnésie. D’ailleurs, à en croire Semprun, après la disparition des derniers témoins directs, seule la fiction parviendra à « suggérer, par le détour de l’artifice narratif, ce que fut l’odeur des fours crématoires⁸⁶ ». Ce à quoi j’ajouterais que seule la littérature, en s’intéressant aux blancs et aux lacunes, parviendra à sentir l’odeur de la mort.

⁸⁶ Jorge Semprun, « L’écriture de l’anéantissement », *Le nouvel observateur*, hors-série n° 53, décembre 2003/janvier 2004, *La mémoire de la Shoah*, p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie* [1994], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 1994, 397 p.

Corpus secondaire

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine* [1947], Gallimard, Paris, coll. : « Collection blanche », 1957, 322 p.

DURAS, Marguerite. « La douleur », dans *La douleur* [1945], P.O.L., Paris, 1985, p. 12-87.

KERTÉSZ, Imre. *Être sans destin* [1975], [traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba], Actes Sud, Paris, coll. : « Domaine étranger », 1998, 367 p.

LEVI, Primo. *Si c'est un homme* [1947], [traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger], Pocket, Paris, 1997, 215 p.

MODIANO, Patrick. *Dora Bruder* [1997], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 1997, 252 p.

PEREC, George. *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Denoël, Paris, coll. : « L'imaginaire », 1975, 225 p.

ROUSSET, David. *L'univers concentrationnaire* [1945], Les Éditions de Minuit, Paris, coll. : « Documents », 1965, 190 p.

SEMPRUN, Jorge. *Le grand voyage* [1963], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 1963, 281 p.

SEMPRUN, Jorge. *L'évanouissement* [1967], Gallimard, Paris, coll. : « NRF », 1967, 219 p.

SEMPRUN, Jorge. *Quel beau dimanche!* [1980], Le livre de poche, Paris, 1980, 506 p.

SEMPRUN, Jorge. *Adieu vive clarté* [1998], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 1998, 279 p.

SEMPRUN, Jorge. *Le mort qu'il faut* [2001], Gallimard, Paris, coll. : « Folio », 2004, p. 248.

SEMPRUN, Jorge. « L'indicible, c'est ce qu'on ne peut pas taire », *Philosophie magazine*, avril-mai 2006, p. 86 à 89.

SEMPRUN, Jorge. « L'écriture de l'anéantissement », *Le nouvel observateur*, hors-série, n° 53, décembre 2003/janvier 2004, *La mémoire de la Shoah*, p. 35-37.

SEMPRUN, Jorge et Elie WIESEL. *Se taire est impossible*, Éditions Mille et une nuits, Arte Éditions, Paris, 1995 47 p.

WIESEL, Elie. *La nuit* [1958], Les Éditions de Minuit, Paris, coll. : « Double », 2007, 200 p.

Études sur la littérature concentrationnaire

ANGÉLICA, María et Semilla DURÀN. *Le Masque et le masque. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005, p. 255.

BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004, 247 p.

ENGEL, Vincent (dir.). *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Les lettres romaines, Louvain-la-Neuve, 1995, 223 p.

FRIEDEMANN, Joë. *Langages du désastre*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2007, 174 p.

GARSCHA, Karsten. « La mémoire littérisée de Jorge Semprun » dans GARSCHA, Kartesen, Bruno GELAS et Jean-Pierre MARTIN. *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'université de Lyon, Lyon, 2006, p. 107-120.

GELAS, Bruno. « Jorge Semprun : réécrire sans fin » dans GARSCHA, Kartesen, Bruno GELAS et Jean-Pierre MARTIN. *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 95-106.

GRIERSON, Karla. *Discours d'Auschwitz. Littéarité, représentation, symbolisation*, Honoré Champion, Paris, 2003, 526 p.

HAUTOIS, Delphine. « Robert Antelme et Marguerite Duras, Le témoignage ou la littérature en question », dans GARSCHA, Kartesen, Bruno GELAS et Jean-Pierre MARTIN. *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'Université de Lyon, Lyon, 2006, p. 135 à 158.

JURGENSON, Luba. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Éditions du Rocher, Paris, 2003, 396 p.

MESNARD, Philippe. « Écriture d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, 2007, p. 25-43.

- MESNARD, Philippe. *Témoignage en résistance*, Stock, Paris, coll. : « Un ordre d'idées », 2007, 421 p.
- NICOLADZÉ, Françoise. *La Deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Climats, Paris, 1997, 281 p.
- NICOLADZÉ, Françoise. *La lecture et la vie, Œuvre attendue, œuvre reçue : Jorge Semprun et son lectorat*, Gallimard, Paris, 2002, 163 p.
- PARRAU, Alain. *Écrire les camps*, Belin, Paris, 1995, 438 p.
- PARENT, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. XXXIV, n° 2-3, 2006, p. 113-125.
- PILORGET, Jean-Paul. « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun », dans KÈGLE, Christiane (dir.). *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2007, p. 131-144.
- SELLAM, Sabine. *L'écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*, Éditions Publibook, Paris, 2008, coll. : « Lettres et Langues, Lettres Modernes », 203 p.
- STALLONI, Yves. *L'écriture ou la vie, Jorge Semprun*, Univers des Lettres Bordas, coll. : « L'œuvre au Clair », 2004, 111 p.
- WIEVIORKA, Anette. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Hachette, Paris, coll. : « Pluriel », 1992, 509 p.
- WIEVIORKA, Anette. *L'ère du témoin*, Hachette, Paris, coll. : « Pluriel », 1998, 187 p.
- WOLFZETTEL, Friedrich. « À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité? La littérisation de l'horreur » dans GARSCHA, Kartesen, Bruno GELAS et Jean-Pierre MARTIN. *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Presses de l'université de Lyon, Lyon, 2006, p. 73-94.

Théorie littéraire

- ADORNO, Theodor W. (1955). « Critique de la culture et de la société » dans *Prisme*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Payot, 1986.
- BAL, Mieke. *La narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksiek, 1977, 199 p.
- DALLENBACH, Lucien. « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, Tome XLIX, n° 117, Janvier-Mars 1980, p. 23 à 37.

- DELACROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.). *Introduction aux études littéraires, méthode du texte*, Éditions Duculot, Paris, 1995, 391 p.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. : « Livre de poche », 1985, 316 p.
- EZQUERRO, Milagros. « De l'hybridation féconde », *Cahiers de Narratologie*, n° 18, [En ligne], (page consultée le 2 octobre 2011), adresse électronique : <http://narratologie.revues.org/6005>.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 280 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, coll. : « Points », p. 575.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. : Philosophie et langage », 1976, 405 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique (nouvelle édition augmentée)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 383.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, coll. : « Points », 1983, 406 p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, coll. : « Points », 1984, 300 p.
- ROBIN, Régine. *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Édition Le Préambule, coll. : « L'Univers des discours », 1989, 196 p.