



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2021

---

**La Littérature, lieu d'émergence du souvenir dans L'écriture ou la vie de Jorge  
Semprun**

Elie, Bénédicte

DOI: <https://doi.org/10.3196/003581221834272039>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-236122>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Elie, Bénédicte (2021). La Littérature, lieu d'émergence du souvenir dans L'écriture ou la vie de Jorge Semprun. *Romanische Forschungen*, 133(4):462-484.

DOI: <https://doi.org/10.3196/003581221834272039>

# Romanische Forschungen

Vierteljahrsschrift  
für romanische Sprachen und Literaturen  
Herausgegeben  
von Martin Becker  
und Cornelia Ruhe  
133. Band, Heft 4 2021

persönliches Exemplar,  
nur gemäß den Richtlinien  
der Zeitschrift zu verwenden

Vittorio Klostermann Frankfurt am Main

Wir hoffen auf Ihr Verständnis, dass sich Vereinheitlichungen insbesondere in einer Zeitschrift, die Beiträge in *sieben* Sprachen veröffentlicht, nicht vermeiden lassen. Wir vereinheitlichen:

- ▷ In französischen Texten entfallen in der Regel die Akzente auf den Großbuchstaben.
- ▷ Interpunktionszeichen nach kursivierten Wörtern werden aus typographischen Gründen ebenfalls kursiviert.
- ▷ Wir haben ein einheitliches Interpunktionsystem eingeführt (z. B. verwenden wir die folgenden Anführungszeichen: »Romanische Forschungen«).



We hope you will understand that standardization is unavoidable, especially in a journal that publishes articles in *seven* languages. We standardize:

- ▷ In French texts, the accents on capital letters are usually avoided.
- ▷ For typographical reasons punctuation marks after italicized words are also italicized.
- ▷ We have introduced a consistent punctuation system (e. g. we use the following quotation marks: »Romanische Forschungen«).

Bénédicte Élie / Université de Zurich

LA LITTÉRATURE, LIEU D'ÉMERGENCE  
DU SOUVENIR DANS *L'ÉCRITURE OU LA VIE*  
DE JORGE SEMPRUN<sup>1</sup>

In seinem Buch *L'Écriture ou la vie*, in dem Jorge Semprun seine Lagererfahrung schildert, finden sich zahlreiche intertextuelle Verweise auf die Dichter Baudelaire, Rimbaud, Hugo, Celan, Valéry, Char, Brecht, Aragon, Darío, Coleridge, die Roman-Autoren Malraux und Kafka, die Philosophen Kant, Wittgenstein und Schelling. Wie ist eine solche Fülle an kulturellen Referenzen im Bericht über eines der größten Entmenschlichungsunternehmen der Geschichte zu verstehen? Diese Verweise erscheinen gleichsam als Umwege für den Erzähler, der sich mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert sieht, seine Erlebnisse aufzuzeichnen, um sie zu übermitteln. Wenn die Literatur beziehungsweise die Kunst allgemein es Semprun ermöglicht, die Lagererfahrung auszusprechen, dann auch deshalb, weil sie bei seinem Überleben im Konzentrationslager eine große Rolle gespielt hat. Denn die Literatur bietet Raum für Verbundenheit und Anteilnahme. Ja, sie bedeutet eine Art Zusammensein und schafft bei denen, die an ihr teilhaben, ein brüderliches Gefühl der Zugehörigkeit zu einer menschlichen Gemeinschaft inmitten der auf Entmenschlichung zielenden Realität des Lagers. Viel mehr noch aber scheinen die literarischen Verweise auf einer tieferen Ebene das Gedächtnis aufleben zu lassen. Die Literatur wird somit zur Quelle des Zeugenberichts.

Baudelaire, Heine, Rimbaud, Hugo, Celan, Valéry, Char, Brecht, Aragon, Darío, Coleridge pour les poètes, Malraux et Kafka pour les romanciers, Kant, Wittgenstein, Schelling pour les philosophes, telles sont les figures littéraires et philosophiques qui hantent *L'Écriture et la vie*.

Dès lors une question s'impose: comment comprendre la multiplication de ces références culturelles dans un témoignage<sup>2</sup> sur une des plus grandes entreprises de déshumanisation de l'homme? Il s'agit de s'interroger sur le rôle et la fonction de ces références culturelles qui semblent étroitement

---

<sup>1</sup> Cet article s'insère dans le cadre du projet de recherche *Emergentes Erinnern* soutenu par le Fonds National Suisse (100015L\_176366/1) et la Deutsche Forschungsgemeinschaft (391351163).

<sup>2</sup> J'aimerais simplement préciser que j'entends le terme de témoignage dans l'acception spécifique qu'en propose Catherine Coquio, non comme une catégorie générique, mais comme un acte verbal fondé sur la recherche de la vérité, qui peut rompre avec le pacte autobiographique jusqu'à faire le choix de la fiction, comprise alors comme forme oblique du témoignage. Voir Catherine Coquio: *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*. Paris: L'Arachnéen 2015.

liées à l'émergence du souvenir. Associées à trois temporalités distinctes les références culturelles permettent de dire l'indicible à la sortie du camp, mais aussi de vivre l'invivable lors de l'expérience concentrationnaire, et enfin bien des années après la sortie du camp de faire surgir le souvenir.

1. A l'origine était le silence...

*Souvent un sentir extrême  
Réduit à zéro la parole  
Et brûle toute distance<sup>3</sup>*

A la différence d'autres survivants mus par l'urgence de témoigner, Semprun, une fois libéré, s'est enfermé dans le silence.<sup>4</sup> Ce dernier avoue dans *L'Écriture ou la vie*: »J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la gestapo.«<sup>5</sup> Par cette écriture mimétique de la sensation d'étouffement, par la multiplication des doubles consonnes »ff«, »rr«, »ll«, Semprun assimile l'écriture à une torture, et témoigne à de nombreuses reprises dans son œuvre de son échec à dire la mort pour la

<sup>3</sup> Eugenio De Signoribus: *Trinità dell'esodo* (2005–2010). Milan: Garzanti 2011 (Texte traduit en français par J. Ch. Vegliante).

<sup>4</sup> Cette crise du récit n'est pas neuve, les soldats de la Première Guerre mondiale de retour des tranchées y sont déjà confrontés. On se souvient de ce passage d'»Expérience et pauvreté« de Walter Benjamin évoquant le trauma de la Première Guerre mondiale comme une césure phénoménologique, existentielle et cognitive: »le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914–1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. [...] Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain«. Walter Benjamin: »Expérience et pauvreté«. In: Idem: *Œuvres*, t. II. Paris: Folio 2000, 365. On pense aussi aux mots de Jünger parlant de la Première Guerre mondiale: »Un carnage dont nul récit ne peut donner une idée, qui n'avait point de spectateur, hormis ceux qui se vidaient de leur sang dans les coins sombres, et dont les yeux exorbités emportaient cette dernière image de chaos dans les terres du grand silence«. Ernst Jünger: *La Guerre comme expérience intérieure* [1922], trad. par Christian Poncet et André Glucksmann. Paris: Bourgois 1997.

<sup>5</sup> Jorge Semprun: *L'Écriture ou la vie*. Paris: Folio 1996, 259.

réduire au silence: »J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence: si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet«. <sup>6</sup> Il est alors saisi par un insatiable appétit de vie:

Rien n'indiquait de prime abord où j'avais passé les dernières années. Moi-même, je me tus aussitôt, à ce sujet, pour longtemps. Non pas d'un silence affecté, ni coupable, ni craintif non plus. Silence de survie, plutôt. Silence bruissant de l'appétit de vivre. Je ne devins pas muet comme une tombe, donc. Muet parce que ébloui par la beauté du monde, ses richesses, désireux d'y vivre en effaçant les traces d'une agonie indélébile. <sup>7</sup>

Son silence apparaît comme un mécanisme de survie: »J'ai été obligé de me taire pendant quelque temps, quinze ans, pour survivre«. <sup>8</sup> Mais aussi comme le signe d'un profond sentiment de ne pas pouvoir témoigner, comme si seuls les morts le pouvaient. Le silence semble parfois être à la fois le prix à payer et une dette envers les morts: <sup>9</sup>

Partout, tout au long des siècles, des femmes aux yeux souillés et brouillés à jamais par des visions d'horreur survécurent au massacre. Elles raconteraient. La mort comme si vous y étiez: elles y avaient été.

Mais il n'y avait pas, il n'y aurait jamais de survivant des chambres à gaz nazies. Personne ne pourrait jamais dire, j'y étais. On était autour, ou avant, ou à côté, comme les types du *Sonderkommando*.

D'où l'angoisse de ne pas être crédible, parce qu'on n'y est pas resté, précisément, parce qu'on a survécu. <sup>10</sup>

Seul un en-deçà du langage, le cri, ou un au-delà du langage, le silence, semble pouvoir rendre compte de cette expérience: »Seul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance«. <sup>11</sup> Comme si seul un »en-deçà« ou un »au-delà« pouvait té-

<sup>6</sup> Semprun, *L'Écriture*, 259.

<sup>7</sup> Ibid., 145.

<sup>8</sup> Jorge Semprun/Elie Wiesel: *Se taire est impossible*. Paris: Ed. Mille et une nuits, Arte Editions 1995, 17–18.

<sup>9</sup> On se souvient de l'hypothèse de Dori Laub et de Shoshana Feldman de »l'événement sans témoin«, voir Shoshana Feldman: »A l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann«. In: Idem: *Au sujet de la Shoah*. Paris: Belin 1990, 55–56. On pense aussi à Primo Levi dans *I sommersi e i salvati*, qui laisse entendre que les vrais témoins seraient les »musulmans«, les engloutis.

<sup>10</sup> Semprun, *L'Écriture*, 72.

<sup>11</sup> Ibid., 210.

moigner, accréditant son idée souvent théorisée d'une nécessaire distance à l'événement.

Au silence de Semprun répond le silence de ceux à qui il a tenté de faire le récit de son expérience. La parole, quand elle est possible, est avant tout inaudible. Primo Levi se heurte à la parution de *Si c'est un homme* à l'incompréhension.<sup>12</sup> En effet, si on peut tout dire, on ne peut pas tout entendre. Le narrateur de *L'Écriture ou la vie* en fait l'expérience dès sa libération du camp lorsqu'il rencontre trois officiers. Il en fait le récit dans l'incipit de *L'Écriture ou la vie*, incipit qui semble être la scène inaugurale de son rapport au témoignage.

Semprun décrit d'abord l'effroi de ces hommes quand ils le voient pour la première fois. On sera sensible à la magnifique construction en miroir de ces jeux de regards des pages 13 à 39. On comprend dès lors que la construction du livre ne répond ni à un ordre chronologique, qui relaterait la succession des événements, ni à un ordre logique – aucune logique ne saurait ressortir d'une telle expérience? – mais à un arrangement métaphorique, fait d'échos et de ricochets: »Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi: leur épouvante. [...] C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur horrifié«.<sup>13</sup> Le narrateur se découvre alors dans le regard de ces officiers, leur regard sur lui, lui révélant son identité:<sup>14</sup>

J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme.

Cela fait toujours peur, les revenants.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ibid., 322: »L'espace de temps historique, en effet, entre le premier livre de Levi – magistrale réussite sur le plan de l'écriture; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public – et son deuxième récit, *La Trêve*, est le même qui sépare mon incapacité d'écrire en 1945 et *Le Grand Voyage*«.

<sup>13</sup> Semprun, *L'Écriture*, 13 s.

<sup>14</sup> On trouve l'idée de l'identité qui se construit dans le regard de l'autre déjà chez Pirandello. Voir Luigi Pirandello: *Théâtre, Comme tu me veux*, adaptation de l'italien par Benjamin Crémieux, t. II. Paris: Gallimard 1951. Voir aussi l'analyse de cette pièce dans Thomas Klinkert: »Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension bei Pirandello«. In: Thomas Klinkert/Michael Rössner (dir.): *Zentrum und Peripherie. Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa/Centro e periferia. Pirandello tra Sicilia, Italia ed Europa*. Berlin: Schmidt 2006, 19–43: »Selbst- und Fremdzuschreibung hängen also eng zusammen, denn das Ich braucht externe Bestätiger für die selbstgewählte Identitätskonstruktion«, 37.

<sup>15</sup> Semprun, *L'Écriture*, 27

Ainsi le premier regard tant espéré »des gens du dehors« lui dénie toute humanité. Il n'est certes plus réifié, mais il n'est pas encore redevenu un homme. Il est vu, donc il *est* un revenant. L'identité de Semprun se construit dans le regard de ces hommes. On comprend alors que ce qu'il a vécu et dont son corps porte les stigmates va au-delà des horreurs de la guerre car il effraye des militaires. On ne peut qu'être sensible au rythme ternaire: »je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé«, ou encore »J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé«, qui loin de montrer la complétude d'une expérience vécue, fait signe vers la fondamentale incomplétude. Ces multiples reformulations sont autant de répétitions du trauma vécu par le narrateur; loin de le libérer l'écriture semble l'enfermer plus avant dans la souffrance. Elles sont aussi signe d'une pensée en construction, d'une pensée qui semble surgir de la mémoire en autant de morceaux épars et auxquels la langue littéraire donne sens. De fait l'usage de la métaphore, assimilant la mort à un chemin, montre que seul l'emploi des moyens, qu'ils soient narratifs, stylistiques, syntaxiques, symboliques, qui gouvernent le récit parvient à représenter l'univers concentrationnaire. Cette écriture en miroir qui revisite la figure rhétorique du chiasme<sup>16</sup> est non seulement mimétique de la situation (un homme se voit dans le regard d'autres), mais aussi de l'enfermement vécu par le narrateur. Semprun nous fait rarement entrer dans les camps, mais il nous enferme dans sa syntaxe. A l'effroi de la première ligne, répond la peur de la dernière ligne.

Passé le premier effroi, Semprun entreprend de leur raconter les camps:

Il me regarde, effaré d'effroi.

– Qu'y a-t-il? dis-je irrité, sans doute cassant.

Le silence de la forêt qui vous étonne autant?

Il tourne la tête vers les arbres alentour. Les autres aussi. Dressent l'oreille. Non, ce n'est pas le silence. Ils n'avaient rien remarqué, pas entendu le silence. C'est moi qui les épouvante, rien d'autre, visiblement.

Plus d'oiseaux, dis-je, poursuivant mon idée. La fumée du crématoire les a chassés, dit-on. Jamais d'oiseaux dans cette forêt...

Ils écoutent, appliqués, essayant de comprendre.

– L'odeur de chair brûlée, c'est ça!

Ils sursautent, se regardent entre eux. Dans un malaise quasiment palpable. Une sorte de hoquet, de haut-le-cœur.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Semprun, *L'Écriture*, 14: »C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié«. Le chiasme est imparfait, car rien, pas même le regard horrifié de ces officiers, ne saurait refléter l'horreur du regard du narrateur.

<sup>17</sup> Ibid., 15.



On saisit dans cette scène liminaire toute la difficulté pour le revenant à témoigner, du fait même de son apparence de revenant. Les auditeurs d'abord effrayés, se détournent: »Il tourne la tête vers les arbres alentour«, le narrateur les force alors à regarder, à entendre: »Ils écoutent appliqués, essayant de comprendre«, mais il les oblige à remarquer l'absence d'oiseaux, à écouter le silence. Puis leur dévoile les raisons de cette absence d'oiseaux de façon brutale, si brutale que les auditeurs en éprouvent »une sorte de hoquet, de haut-le-cœur«. Il ne tient pas compte des réticences de son auditoire: »il poursui[t] [s]on idée«. Son récit ne provoque pas de réponse articulée, mais suscite des réactions corporelles violentes: »Il y en a un, qui a la bouche sèche, ça se voit. Le deuxième a un tic de la paupière, nerveux. Quant au Français, il cherche quelque chose dans une poche de son blouson militaire, ça lui permet de détourner la tête«. <sup>18</sup> Cette rencontre inaugurale avec les trois officiers le fait douter de la possibilité même d'un récit. Non que cette expérience soit indicible, mais parce qu'elle est inaudible: »Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément«. <sup>19</sup> Il va à l'encontre de ceux qui déclarent cette expérience indicible:

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable, dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée, l'espace d'un matin. On peut dire la tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile. <sup>20</sup>

Il suffit d'en avoir le courage:

On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. 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 vivre 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. <sup>21</sup>

<sup>18</sup> Ibid., 22.

<sup>19</sup> Ibid., 26–27.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

Cependant, Semprun témoigne d'un doute quant à la possibilité de partager cette expérience avec ceux qui ne l'ont pas vécue:

Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie –, à voir le regard épouvanté, presque hostile, méfiant du moins, des trois officiers.<sup>22</sup>

Ils partagent certes la même langue et pourtant les mots ne désignent pas les mêmes choses car ils ne font pas signe vers les mêmes réalités:

Le crématoire s'est arrêté hier, leur dis-je. Plus jamais de fumée sur le paysage. Les oiseaux vont peut-être revenir! Ils font la grimace, vaguement écoeurés. Mais ils ne peuvent pas vraiment comprendre. Ils ont saisi le sens des mots, probablement. Fumée: on sait ce que c'est, on croit savoir. Dans toutes les mémoires d'homme, il y a des cheminées qui fument. Rurales à l'occasion, domestiques: fumée des lieux-lares. Cette fumée-ci, pourtant, ils ne savent pas. Et ils ne sauront jamais vraiment. Ni ceux-ci, ce jour-là. Ni tous les autres, depuis. Ils ne sauront jamais, ils ne peuvent pas imaginer, quelles que soient leurs bonnes intentions.<sup>23</sup>

La fumée évoque bien des réalités pour ceux qui l'écoutent, mais ne peut pas correspondre à la réalité inouïe de l'horreur des camps. Le narrateur ne remet pas en doute la bonne volonté de ses interlocuteurs, mais prend conscience du gouffre qui les sépare. Le langage est signe de cette béance. Il va lui falloir traduire son expérience dans le domaine du langage. La lutte sera désormais celle de la langue, dont l'enjeu est la construction d'un sens:

Ils ne peuvent pas comprendre, pas vraiment, ces trois officiers. Il faudrait leur raconter la fumée: dense parfois, d'un noir de suie dans le ciel variable. Ou bien légère et grise, presque vaporeuse, voguant au gré des vents sur les vivants rassemblés, comme un présage, un au revoir.<sup>24</sup>

Le survivant pense l'écart qui sépare chaque mot de lui-même, comme Primo Levi l'a montré à propos du mot *faim*.<sup>25</sup> Le témoignage est doulou-

<sup>22</sup> Semprun, *L'Écriture*, 26–27.

<sup>23</sup> Ibid., 22.

<sup>24</sup> Ibid., 24.

<sup>25</sup> Primo Levi: *Si c'est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger. Paris: Julliard (Pocket) 2003, 192: »Ce que nous appelons la faim ne correspond en rien à la sensation qu'on peut avoir quand on a sauté un repas, de même notre façon d'avoir froid mériterait un nom particulier. Nous disons ›faim‹, nous disons ›fatigue‹, ›peur‹ et ›douleur‹, nous disons ›hiver‹, et en disant cela nous disons autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres qui vivent dans leurs maisons et

reux, »l'utopie testimoniale«<sup>26</sup> dont parle Catherine Coquio, est simple, elle fait croire qu'un monde existe où une parole commune puisse encore relier les vivants. Semprun va tenter malgré l'impossibilité de circonscrire l'abîme.

Cette scène inaugurale lui fait prendre conscience de l'incommunicabilité de l'expérience à ceux qui ne l'ont pas vécue. L'expérience des camps n'est pas partageable, sauf avec ceux qui reviennent de la mort:

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... Ceci, bien sûr, n'est dicible qu'abstraitement. Ou en passant, sans avoir l'air d'y toucher... Ou en riant avec d'autres revenants... Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle.<sup>27</sup>

L'impasse narrative dans laquelle il se trouve enfermé durant seize ans est l'objet du récit dans la deuxième partie du roman. En effet comment raconter avec des mots de tous les jours ce qui est au-delà des maux? Il prend alors conscience d'un nécessaire détour par l'artifice pour raconter l'expérience concentrationnaire.<sup>28</sup>

Une fois trouvé le courage »d'affronter la mort à travers l'écriture«,<sup>29</sup> il se trouve alors aux prises avec les difficultés du récit qu'il avait d'abord éludées, ayant d'abord été confronté à une impossibilité bien plus radicale, celle de pouvoir raconter. A l'instar de Kertész, reste à Semprun à réinventer l'horreur de la vie concentrationnaire dans la langue.

Le dictum d'Adorno<sup>30</sup> à propos de la poésie impossible après Auschwitz a marqué la production littéraire et cinématographique, mais aussi la cri-

---

connaissent la joie et la peine. Si les *Lager* avaient duré plus longtemps, ils auraient donné le jour à un langage d'une âpreté nouvelle; c'est celui qui nous manque pour expliquer ce que c'est que peiner tout le jour dans le vent, à une température en dessous de zéro, avec, pour tous vêtements, une chemise, des caleçons, une veste et un pantalon de toile, et dans le corps la faiblesse et la faim, et la conscience que la fin est proche«.

<sup>26</sup> Catherine Coquio: *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris: Colin 2015.

<sup>27</sup> Semprun, *L'Écriture*, 121.

<sup>28</sup> Deux dimensions se sur-impriment, à savoir une dimension réelle: une expérience de mort collective touche un sujet et fait de lui un revenant, la mort est inscrite dans son corps douloureux, et une dimension symbolique: cette expérience doit être traduite dans le régime du langage.

<sup>29</sup> Semprun, *L'Écriture*, 298–299.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno: *Prismes, Critique de la culture et société*, 26: »Ecrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes«.

tique. Toutefois son énoncé prescriptif perd de sa force dans les années 90 notamment dans la critique anglo-saxonne où l'interdit de représentation a fait place à »l'épreuve des limites de la représentation«. <sup>31</sup> Semprun, quant à lui, assume la tâche de penser, et surtout de représenter cet abîme. <sup>32</sup>

Toutefois cette nécessité de dire se heurte à la conscience d'une impossibilité formelle du récit, d'un récit au présent, mais aussi d'un récit suivi entraînant des stratégies énonciatives pour traduire en mots l'intraduisible.

Pour le jeune Semprun, c'est déjà »une évidence«: »Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art!« <sup>33</sup> C'est-à-dire que le récit doit faire un détour par l'art, et plus précisément par une mémoire culturelle <sup>34</sup> commune au narrateur et à l'auditeur/lecteur, pour être entendu. Le narrateur de *L'Écriture et la vie* applique ce précepte

<sup>31</sup> Saul Friedländer (dir.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*. Cambridge, Mass./London: Harvard UP 1992.

<sup>32</sup> Semprun/Wiesel, *Se taire est impossible*.

<sup>33</sup> Semprun, *L'Écriture*, 119–120.

<sup>34</sup> Nous entendons ce terme comme mémoire des textes fondant une culture commune. En 1988, l'égyptologue Jan Assmann, élabore le concept de »mémoire culturelle« (kulturelles Gedächtnis) qui reste l'horizon théorique des études mémorielles au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui n'aura que peu d'écho en France, terre de la »mémoire collective« et des »lieux de mémoire«. Assmann explique sa méthode dès les premières lignes de son article »Das kulturelle Gedächtnis«. In: *Erwägen, Wissen, Ethik* 13 (2002), 239–247: »Das Thema des kulturellen Gedächtnisses kann man von zwei Seiten aus in Angriff nehmen. Man kann vom individuellen Gedächtnis ausgehen und zeigen, dass es nicht nur in vielfältiger Weise sozial bedingt und politisch bestimmt, sondern darüber hinaus auch noch kulturell determiniert ist. Man kann aber auch von der Kultur ausgehen und zeigen, dass sie neben ihren sonstigen Funktionen und Aspekten auch einen Gedächtnisaspekt aufweist. Der eine Weg führt zur kulturellen Bedingtheit des Gedächtnisses, der andere zur Gedächtnisfunktion der Kultur. Bisher bin ich auf den Spuren von Maurice Halbwachs immer den ersten Weg gegangen, auch in dem Text, der unseren Diskussionen zur Grundlage diente. Daher will ich heute einmal den anderen Weg versuchen und von der Gedächtnisfunktion der Kultur ausgehen: Kultur als Mnemotechnik, als System von Merkzeichen«. Assmann décrit la mémoire culturelle comme »l'inventaire particulier à chaque société et à chaque époque, des textes, images et rites de réemploi«, par lesquels une société »stabilise et transmet l'image qu'elle a d'elle-même«: ce savoir partagé du passé devient pour un groupe »la conscience de son unité et de sa singularité«; Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«. In: Jan Assmann/Tonio Hölscher (éd.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 15. Aleida Assmann réfléchit à la question de l'avenir de la mémoire de la Shoah en distinguant entre »mémoire culturelle« et »culture du souvenir« (Erinnerungskultur). Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck 2006 (*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 55 [2007]). Voir pour ces questions Catherine Coquio, *Le Mal de vérité*.

dès son premier récit à un officier français. Il choisit de commencer son récit par celui des dimanches à Buchenwald, lui parlant des concerts de musique, plutôt que des souffrances et des privations:

Instinctivement, pour amadouer les dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical: chemin buissonnier en quelque sorte.<sup>35</sup>

Semprun plonge alors ce dernier dans »un désarroi de plus en plus perceptible«<sup>36</sup> car son récit ne répond pas »au stéréotype du récit d'horreur«.<sup>37</sup> C'est donc par »un bide complet«<sup>38</sup> qu'il commence à raconter:

Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il s'attendait. Il ne m'a posé aucune question, n'a demandé aucune précision. A la fin, il est resté plongé dans un silence embarrassé. Embarrassant aussi. Mon premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet.

Alors, pour nous sortir de cette situation gênante, c'est moi qui lui ai posé des questions. Un tas de questions. Il faut dire que j'avais presque un an à rattraper, depuis la libération de Paris.<sup>39</sup>

Il imagine un autre détour dans le récit qu'il fait de l'expérience concentrationnaire au lieutenant Rosenfeld:

Goethe ne serait pas non plus un mauvais début, lui dis-je, en recommençant la conversation que nous n'avons cessé de poursuivre depuis le premier jour. Il me regarde ironique et intéressé. Là, je vous attends au tournant! s'exclame-t-il. Si Pola Negri a décontenancé votre officier français, Goethe l'aurait fait tomber à la renverse! Pas du tout! Car je n'aurais pas parlé de Goethe à brûle-pourpoint, juste pour l'épater! Goethe et Eckermann sur l'Ettersberg, leurs délicates et savantes conversations à l'endroit même où le camp a été construit... Non trop simple! J'aurais commencé par Léon Blum...<sup>40</sup>

Ainsi la mémoire culturelle semble au narrateur, plus encore que le langage, le lieu d'une expérience commune. Elle lui apparaît dans ces extraits comme une porte d'entrée dans le récit, comme un détour nécessaire. Semprun varie le choix des souvenirs littéraires en fonction de son interlo-

<sup>35</sup> Semprun, *L'écriture*, 99.

<sup>36</sup> Ibid., 84.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid., 101–102.

<sup>40</sup> Ibid., 128.

cuteur, signifiant par là qu'un récit est l'actualisation par la mémoire d'un événement passé. La mémoire n'est pas simple restitution, mais création.

Si la mémoire culturelle lui donne l'occasion d'introduire le récit par ce qu'on pourrait rapprocher d'une *captatio benevolentiae*, elle lui permet aussi de rendre visible l'invisible. En effet, Semprun a aussi souvent recours au détour par l'art pictural ou par la statuaire pour décrire l'horreur. Il compare les cadavres contorsionnés aux »figures du Greco«, mais aussi quelques pages plus loin au Christ, non à la figure d'un »Christ roman, sévère mais sereine, mais à la figure tourmentée des Christs gothiques espagnols«. Ce détour par l'art permet la représentation de l'horreur. L'artifice permet de montrer. C'est par des références artistiques ancrées dans une imagerie collective partagée, que l'auteur donne à voir au lecteur ce qu'il a vu lui-même. Il rapproche visuellement l'amoncellement des dépouilles mortelles des déportés et les compositions picturales et sculpturales des danses macabres,<sup>41</sup> représentations de grande tradition artistique entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle:

Dehors, au-delà de la palissade, l'accordéon russe continuait de jouer à un rythme endiablé. L'allégresse du gopak parvenait jusqu'à nous, virevoltant sur cet entassement de cadavres: danse des morts de la dernière journée, qui étaient restés sur place, les S. S. en fuite ayant laissé s'éteindre le crématoire.<sup>42</sup>

Ces détours par l'art participent d'une stylistique de la consolation, dont la grande dignité est de nous faire voir autrement ce qui nous afflige.

Enfin ce détour par l'art semble pouvoir s'expliquer par le besoin de l'artifice pour rendre la vérité plus vraisemblable: »Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage«. <sup>43</sup> On se souvient du scandale suscité par Semprun avouant avoir modifié certaines informations.<sup>44</sup> Et pourtant n'est-ce pas en construisant une fic-

<sup>41</sup> »En Europe occidentale, la Danse macabre était un genre très en vogue vers la fin du Moyen-Âge, dans le théâtre, la poésie, la musique et les arts plastiques, sous la forme de représentations allégoriques de la mort ou d'une procession de morts, généralement sous forme de squelettes, accompagnant des vivants au tombeau. Il s'agissait de rappeler aux humains leur mortalité et aussi leur égalité devant la mort, d'où la représentation de personnages de toutes les classes sociales«, André Corvisier: *Les Danses macabres*. Paris: PUF 1998, 23.

<sup>42</sup> Semprun, *L'Écriture*, 162.

<sup>43</sup> Ibid., 26.

<sup>44</sup> Semprun, *L'Écriture*, 336–337: »J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations: la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie«.

tion qu'il dit le mieux la vérité? Comme l'affirme Catherine Coquio: »La vérité n'est plus alors seulement adéquation entre les mots et les choses, la parole et les faits; elle naît du pouvoir qu'a le langage de fonder un rapport existentiel avec les faits et les choses«. <sup>45</sup> Le »mentir-vrai« <sup>46</sup> de la littérature permet à Semprun de nous faire approcher au plus près la réalité de cette expérience.

Aux yeux de Susan Suleiman <sup>47</sup> la part d'artifice que Semprun introduit dans son témoignage est l'équivalent poétique du processus de révision grâce auquel s'opère le dépassement psychique (individuel et collectif) d'un trauma qui risquerait sans cela d'enfermer le sujet dans la répétition compulsive.

Ainsi l'art apparaît comme un détour nécessaire, tout à la fois porte d'entrée dans le récit, il offre des modèles en devenant un moyen de production du sens et de transmission même parcellaire de la réalité, enfin il semble donner la possibilité au survivant de dépasser en la sublimant son expérience.

## 2. Rendre vivable l'invivable

Penser, la pensée fait pansement. <sup>48</sup>

Si la littérature et les arts en général permettent à Semprun de dire l'expérience concentrationnaire c'est aussi qu'ils ont joué un grand rôle dans sa survie dans les camps. Il reconnaît que »cette musique« <sup>49</sup> [lui] avait si souvent rendu la vie supportable«. <sup>50</sup> La musique, mais aussi la littérature. Semprun insiste à plusieurs reprises sur l'importance de la poésie lors de sa détention:

Nous échangeons des poèmes, à ce moment-là: Darriet venait de me réciter du 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.

<sup>45</sup> Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, 183.

<sup>46</sup> Louis Aragon: *Le Mentir-vrai*. Paris: Gallimard 1997.

<sup>47</sup> Susan Rubin Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard UP 2006.

<sup>48</sup> Jacques Lacan: *Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil 1986.

<sup>49</sup> Il s'agit de »Big Butter and Egg Man« de Louis Armstrong.

<sup>50</sup> Semprun, *L'Écriture*, 170.

*Ich weiss nicht, was soll es 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.<sup>51</sup>

La littérature permet une communion, un partage, une façon d'être ensemble. Elle crée chez ceux qui la partagent un sentiment fraternel d'appartenance à une communauté, humaine au sein même du processus de déshumanisation des camps qui vise à faire de l'homme, un «pantin désarticulé, sans visage». <sup>52</sup> Elle est ce qui permet de lutter contre l'anéantissement. Réciter ou lire à haute voix des vers, c'est recréer une alliance qui va bien au-delà d'un palimpseste de l'écriture, c'est rappeler ce que la parole a d'originellement créateur, créateur d'une solidarité humaine là où les bourreaux cherchent l'anéantissement de la possibilité même de dire »Je«. C'est en effet non seulement permettre l'expression d'un »Je«, mais aussi envisager la construction d'un »Nous«, d'une fraternité humaine à travers les épreuves par l'universalité des œuvres. Ainsi la culture est résistance à la déshumanisation par l'affirmation d'une identité humaine. Elle est dans un monde déserté par la transcendance, la seule religion qui vaille, au sens premier de ce qui lie les hommes.

La mémoire des textes est ce qui reste à ceux à qui l'on a tout pris. On pense à Primo Levi qui décide de réciter des vers de Dante à son ami français qui lui demande de lui apprendre l'italien le temps d'aller chercher la soupe pour la distribuer à leurs co-détenus. Le narrateur est alors bouleversé par »*l'anachronisme si humain*«, du vieux poème de Dante au moment d'expliquer la *terza rima* à son ami français:<sup>53</sup>

*Considerate la vostra semenza  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza*<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Semprun, *L'Écriture*, 60.

<sup>52</sup> Ibid., 13.

<sup>53</sup> Levi, *Si c'est un homme*, »Le chant d'Ulysse«, 168–179.

<sup>54</sup> Ibid., 176: »Considérez quelle est votre origine: Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes. Mais pour ensuivre science et vertu«.



Lorsqu'il prononce ces quelques vers, «c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois: comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis». <sup>55</sup> Et Jean le Pikolo de demander de répéter, ces paroles. «Il a senti, dit Primo Levi, que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier; qu'elles nous concernent nous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules». <sup>56</sup>

La poésie surgit à la sortie de la citerne, dont ils sont chargés d'enlever la rouille, au milieu de l'enfer, au milieu de l'entreprise de déshumanisation systématique qu'est le camp, et les hommes le temps d'une heure redeviennent des hommes. La littérature émerge de la mémoire lors de l'enfer des camps pour rappeler aux hommes qu'ils sont hommes. Elle est ce fil qui tient les hommes en vie et qui les lie entre eux. Ainsi avant d'être un recours narratif pour raconter l'expérience du camp, la littérature est un secours.

### 3. De la mémoire des textes surgit le souvenir

Si la littérature et les arts ont rendu la vie dans les camps moins insupportable, s'ils permettent aussi de capter l'attention de l'auditeur ou du lecteur et de rendre l'expérience des camps communicable, de façon plus fondamentale, cette mémoire littéraire, ou artistique, disons cette mémoire culturelle semble être le lieu du surgissement de la mémoire même.

Ainsi la littérature bien plus qu'un simple détour est une origine. A l'origine donc est la fiction:

L'écriture cherche à faire surgir, non pas l'événement, ni même la perception de l'événement, mais une mémoire de la perception de l'événement, une mémoire bien souvent lacunaire et altérée, et une mémoire qui est elle-même toujours déjà configurée par une mémoire culturelle, par une nuée de récits qui lui préexistent [...] il n'y a pas d'expérience pure ni de récit premier. Mais l'intertextualité est mise en jeu dans une visée référentielle. <sup>57</sup>

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., 177.

<sup>57</sup> Judith Sarfati-Lanter/Inès Cazalas: »Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire: présentation«, SFLGC, Agrégation, publié le 21 février 2018, URL: <<https://sflgc.org/agregation/sarfati-lanter-judith-experiences-de-lhistoire-poetiques-de-la-memoire-presentation>>, page consultée le 29 juin 2020.

L'usage de la citation chez Semprun mérite qu'on s'y arrête. Certaines comprennent des italiques ou des guillemets avec mention même parfois de la source, elles sont clairement identifiées et identifiables comme citation, comme propos d'un autre. Certaines jouent sur l'implicite en faisant appel à la mémoire et à la culture du lecteur, comme tel vers de Heine.<sup>58</sup> Certaines enfin apparaissent sans guillemets et sans italiques se confondant avec le texte. Tiphaine Samoyault attribue deux fonctions essentielles à l'intertextualité: ludique et mélancolique.<sup>59</sup> Il est vrai que, chez Semprun, les citations instaurent un jeu avec le lecteur, mais aussi que dans le même temps elles traduisent par leur répétition la mélancolie du narrateur. Toutefois, elles dépassent la dimension ludique et mélancolique pour devenir essentiellement créatrices: en dévoilant une identité mieux que tout autre discours. En effet, en lui permettant de se cacher derrière d'autres auteurs, elles accordent à Semprun le privilège de se révéler plus fondamentalement. Elles l'autorisent à la fois à se »déprendre de soi« selon le conseil de Claude-Edmonde Magny, mais par là même à se trouver.<sup>60</sup>

Semprun opère toutefois une reconfiguration poétique du matériau référentiel. Alors qu'il tient dans ses bras un vieux juif hongrois retrouvé agonisant au milieu de monceaux de cadavres lors de la libération du camp,<sup>61</sup> lui revient en mémoire une chanson de son enfance: »La Paloma«. L'évocation de cette chanson déclenche une cascade de souvenirs:

Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas. Me rappelle que je devrais me souvenir de quelque chose, du moins. Que je pourrais m'en souvenir en cherchant un peu. *La Paloma*? Le début de la chanson me revient en mémoire. 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. [...] L'enfance, les bonnes qui chantent à l'office, les musiques des kiosques à musique, dans les squares ombragés des villégiatures, *La Paloma*! [...] Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout: l'enfance espagnole en plein visage.<sup>62</sup>

Penser à »La Paloma«, chanson de son enfance, le renvoie à un autre souvenir, celui du jeune soldat allemand qu'il a abattu alors qu'il chantait lui-même »La Paloma«. Le souvenir de cette chanson est ici l'élément déclencheur de différentes strates de souvenirs heureux comme malheureux: le

<sup>58</sup> Semprun, *L'Écriture*, 50–51.

<sup>59</sup> Tiphaine Samoyault: *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Colin 2005.

<sup>60</sup> Cf. Corinne Berestroff: »*L'Écriture ou la vie*, une écriture résiliente«. In: *Littérature* 159,3 (2010), 39–52.

<sup>61</sup> Semprun, *L'Écriture*, 61.

<sup>62</sup> Ibid., 48, 50, 51.

souvenir d'enfance, mais aussi celui du meurtre du jeune soldat allemand. L'acte de mémoire que constitue le texte dans son ensemble aboutit à la restauration du souvenir grâce à l'évocation de la chanson. La remémoration est à la fois condition et objet du récit.<sup>63</sup> Le langage poétique crée la permanence d'une expérience, fût-elle celle des camps, vouée à disparaître sans le secours de l'art. La mémoire ne naît pas d'un effort, mais bien au contraire d'une distraction de la mémoire:

Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. Il suffirait non pas d'un effort, bien au contraire, d'une distraction de la mémoire remplie à ras bord de balivernes, de bonheurs insignifiants, pour qu'elle réapparaisse. Il suffirait de se distraire de l'opacité chatoyante des choses de la vie.<sup>64</sup>

Mais quelques lignes plus loin:

Il suffirait d'un instant, n'importe lequel, au hasard, au dépourvu, par surprise, à brûle-pourpoint. Ou bien d'une décision mûrement réfléchie, tout au contraire. L'étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire.<sup>65</sup>

Semprun tente le passage du plan de la sensation à celui de la réflexion sans éviter la contradiction. L'acte de mémoire est à la fois condition et objet du récit. Le narrateur se rappelle quelque chose dont il ne se souvient pas, mais dont le texte dans son ensemble aboutit à l'émergence.

Le souvenir peut naître d'une chanson ou de la vue d'une sculpture:

Jamais, plus tard, toute une vie plus tard, même [...] sur la terrasse de la Fondation Maeght, dans l'échancrure de ciel de cyprès entre les murs de brique rose de Sert, jamais je ne pourrais contempler les figures de Giacometti sans me souvenir des étranges promeneurs de Buchenwald: cadavres ambulants dans la pénombre bleutée de la baraque des contagieux. [...] Jamais, plus tard, toute une vie plus tard, je ne pourrais éviter la bouffée [...] d'émotion rétrospective, morale, pas seulement esthétique, que susciterait en tous lieux la contemplation des promeneurs de Giacometti, noueux, l'œil indifférent dressé vers des cieux indécis, infinis, déambulant de leur pas inlassable, vertigineusement immobile, vers un avenir incertain, sans autre perspective ou profondeur que celle que créerait leur propre démarche aveugle et obstinée. Ils me rappelleraient insidieusement, quelle que soit la circonstance, même la plus joyeuse, le souvenir des silhouettes d'antan, à Buchenwald.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Cf. John E. Jackson: *Mémoire et Création poétique*. Paris: Mercure de France 1992.

<sup>64</sup> Semprun, *L'Écriture*, 17.

<sup>65</sup> Ibid., 128; 18.

<sup>66</sup> Ibid., 65–66.

Ainsi une chanson, une sculpture, un poème ou un morceau de musique font émerger le souvenir: »Un instant de souffrance mêlée de nostalgie. [...] Parfois, une douleur aiguë comme une pointe de stylet m'avait frappé au cœur. En entendant un solo d'Armstrong, peut-être«. <sup>67</sup>

Mais au-delà de la simple citation, on prend conscience à la lecture de Semprun que le palimpseste de l'écriture est mimétique du palimpseste de la mémoire. Cela nous semble flagrant dans le récit qu'il donne de la mort de Maurice Halbwachs: <sup>68</sup>

Le professeur Maurice Halbwachs était parvenu à la limite des résistances humaines, il se vidait lentement de sa substance, arrivé au stade ultime de la dysenterie qui l'emportait dans la puanteur.

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. 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.

Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre...

Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner. Je continue de réciter. Quand j'en arrive à

...nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs.

Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel. <sup>69</sup>

<sup>67</sup> Semprun, *L'Écriture*, 311.

<sup>68</sup> Sa mort semble venir comme une illustration de ses propres thèses. Comment ne pas voir derrière tout le pathétique de cette scène, une reconstruction ludique du narrateur? Dès 1925, Maurice Halbwachs a exposé sa théorie des »cadres sociaux de la mémoire« dans *Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective* (1941) édition préparée par Marie Jaisson. Paris: PUF 2008. Il cherche à appliquer ce concept de mémoire collective en étudiant les modes de spatialisation des souvenirs. Ce n'est que cinq ans après sa mort à Buchenwald que paraît *La Mémoire collective*. Ce concept de mémoire collective est l'héritier de celui de »conscience collective« d'Emile Durkheim, plus que de celui d'»inconscient collectif« de Carl Gustav Jung. Cette idée d'une construction sociale, mais aussi spatiale du passé est promise à une grande fortune en France dans les théories de Pierre Nora, à l'origine du vaste projet des »Lieux de mémoire«. Voir pour ces questions Catherine Coquio, *Le Mal de vérité*.

<sup>69</sup> Semprun, *L'Écriture*, 37–38.

On voit très bien dans cet extrait les différentes fonctions de l'art qui permet de rendre moins insupportable l'invivable, de communiquer l'incommunicable et enfin de faire surgir le souvenir.

Semprun n'en reste pas à la simple citation, mais plus fondamentalement il reprend l'écriture baudelairienne pour esthétiser la mort de son ancien professeur. On a reconnu dans ces lignes les derniers vers du «Voyage» de Baudelaire. Ce n'est pas un hasard que Semprun ait choisi de réciter à son co-détenu agonisant un poème sur la mémoire, qui est lui-même la mémoire du recueil des *Fleurs du Mal* tant il semble résumer leur itinéraire poétique. L'ultime pièce de l'édition de 1861 retrace en effet l'existence du début à sa fin, depuis le départ «matinal» de l'enfant (v. 5) à l'«amer savoir» de l'adulte (v. 109) et au soir de son embarquement «sur la mer des Ténèbres» (v. 125).

Cette dialectique de mort et de vie et plus largement, l'allégorie de la Mort en «capitaine» – souvenir de «The Ancient Mariner» de Coleridge et reprise par Semprun sur le mode d'une «prière» pleine d'une «humanité inentamée» –, devient une boussole dans l'épreuve du naufrage du corps. Le marinier semble prêt à appareiller pour un rivage inconnu fût-ce au prix de la damnation. On ne peut pas ne pas voir l'identification du narrateur au marinier baudelairien tant Semprun n'a de cesse de nous rappeler qu'il a traversé la mort.<sup>70</sup> La parole poétique ébauche alors le geste d'une espérance du fond de la déréliction la plus radicale. La parole, en permettant un dialogue, ouvre un espace – dérisoire et minimal – au moment même où tout se ferme et s'achève. La «flamme de l'humanité inentamée» réside, chez Baudelaire, dans ce qui lie poésie et mémoire. Il n'est de véritable que l'entretien de la «flamme du souvenir». Ainsi l'allégorie de la mort en «capitaine» est un souvenir de Coleridge. On a donc ici un double palimpseste littéraire. Semprun se souvient de Baudelaire qui se souvient de Coleridge. Mais ici Semprun se souvient sans doute aussi de Primo Levi, qui s'identifiait à la fois au Vieux Marin de Coleridge, survivant hanté d'une expérience terrifiante, et à Ulysse dans «*Le Chant d'Ulysse*» où le damné raconte à Dante<sup>71</sup> sa traversée des confins, et fait résonner sa

<sup>70</sup> Ibid., 27: «La sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée. D'avoir été, plutôt traversé par elle. De l'avoir vécue, en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé: transfiguré, peut-être. [...] Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme».

<sup>71</sup> Thomas Klinkert: «Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager. Primo Levi und Jorge Semprún». In: Idem: *Fiktion, Wissen, Gedächtnis. Literaturtheoretische*

dernière harangue à ses compagnons de voyage («vous n'êtes pas faits pour vivre comme brutes mais pour ensuivre science et vertu») fait retentir comme »Le Voyage« baudelairien le signe d'un espoir du plus profond du désespoir.

Semprun raconte la mort d'Halbwachs par l'entremise du poème de Baudelaire, qui fait signe vers celui de Coleridge, cette double intertextualité fait alors signe vers Primo Levi. Ainsi en parlant de Halbwachs au travers de Baudelaire et de Coleridge, c'est de Primo Levi<sup>72</sup> aussi qu'il nous parle. Par la magie de la littérature se crée ainsi une chaîne de souvenirs liant les êtres.

Semprun reprend quelques pages plus loin le récit de la mort de Maurice Halbwachs par ces mots: »submergé par l'odeur fétide, fécale, de la mort, qui poussait en lui comme une plante carnivore, fleur vénéneuse, éblouissante pourriture«. <sup>73</sup> Comment ne pas voir dans ce récit une réécriture d'»Une Charogne«, célèbre poème des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. <sup>74</sup> Semprun par cette référence souligne que le texte n'est pas simple représentation de la réalité, mais qu'il est sa transformation par l'art. Il nous montre ainsi que seul l'art permet le dépassement de l'horreur. Seul le langage poétique semble pouvoir rendre compte de cette expérience, jusqu' alors indicible. Il reproduit le style même de Baudelaire en reprenant une de ses

---

*Studien*. Baden-Baden: Nomos/Rombach Wissenschaft 2020, 337–357, ici 355: »Gleichzeitig macht der intertextuelle Dialog mit Dantes *Commedia* die permanente Todesdrohung, die den Alltag der Gefangenen prägt, spürbar«. Je trouve fondamentale cette idée, développée par Thomas Klinkert, selon laquelle le dialogue intertextuel rend palpable la réalité des camps. De fait la littérature rend sensible l'expérience vécue des camps. On sait le reproche adressé par Semprun à la langue française de n'avoir pas de mots, à la différence de l'allemand »Erlebnis« et de l'espagnol »vivencia« pour dire l'expérience vécue.

<sup>72</sup> N'oublions pas que Semprun a pris la décision d'écrire ce livre le jour de la mort de Levi, à savoir le 11 avril 1987.

<sup>73</sup> Semprun, *L'Écriture*, 37–38.

<sup>74</sup> Cf. Thomas Klinkert: »L'esthétique et le vivant. Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire«. In: *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 (2016), mis en ligne le 12 décembre 2016, consulté le 15 septembre 2019. URL: <<https://journals.openedition.org/aes/961>>; DOI: 10.4000/aes.961. »La bête en voie de décomposition qui relève de l'ordre biologique, et donc d'une temporalité déterminée par les lois de la nature, est transformée en un objet allégorique, qui permet au sujet d'énonciation d'entamer des réflexions sur la transformation religieuse et sur la transformation artistique. Cette multiple codification de la charogne renvoie de manière autoréflexive au pouvoir de transformation propre au texte poétique. Celui-ci n'est pas une simple représentation du monde réel – on le sait bien. Il s'agit au contraire d'une transformation de la réalité reposant sur le pouvoir métaphorique du langage et créant une temporalité spécifique qui est celle de l'œuvre d'art. C'est grâce au pouvoir transformatif du langage poétique que les œuvres d'art peuvent constituer une sphère de communication qui rend possible le dépassement de la mort biologique«, 7.

figures de style privilégiée, celle de l'oxymore. »L'éblouissante pourriture«, par l'alliance du métaphysique et du trivial met à nu l'essence du mal. Il s'agit d'une tension rhétorique qui engage une tension ontologique, celle de la coïncidence des contraires. Ainsi le souvenir surgit de références culturelles et est réécrit par une mémoire des textes afin de pouvoir être communiqué.

Toutefois il ne faudrait pas négliger une dernière dimension dans le surgissement du souvenir. Celui-ci émerge souvent suite à un contact physique, quand le narrateur prend quelqu'un dans ses bras, comme si le fait de prendre dans ses bras un semblable faisait remonter à la surface les souvenirs.

Quand il prend dans ses bras le vieux juif, lui revient en mémoire, on vient de le voir, »La Paloma« en allemand, chanson de son enfance, mais aussi cette même mélodie chantée par un officier allemand qu'il a abattu. Tenir le vieux juif dans ses bras lui fait se souvenir de quand il tenait Maurice Halbwachs dans ses bras. Quand il tient Diego Morales, il se souvient de la mort de Maurice Halbwachs. Et enfin quand il tient dans ses bras sa petite fille<sup>75</sup> par les liens du cœur pour l'aider à dormir et calmer ses peurs nocturnes lui revient en mémoire la mort de Maurice Halbwachs, mais c'est alors un souvenir qui semble rendu moins douloureux par l'écriture. Il lui récite des vers de Baudelaire, on ne sait pas lesquels. Mais ce sont sans doute ces vers qui font émerger le souvenir de la mort de Maurice Halbwachs:

J'avais la petite fille dans mes bras et elle me regardait d'un œil attentif, plein de confiance. Les vers de Baudelaire avaient été pour Halbwachs une sorte de prière pour les agonisants. Un sourire s'était ébauché sur ses lèvres quand il les avait entendus. Mais j'avais Cécilia dans les bras, je lui récitais Baudelaire et le souvenir s'estompait. Il se transformait, plutôt. La puanteur, l'injustice, l'horreur de la mort ancienne s'effaçaient. Il restait la compassion, un sentiment aigu, bouleversant, de fraternité.<sup>76</sup>

Ainsi le souvenir émerge de sensations qu'elles soient esthétiques ou physiques. Le souvenir naît de l'art car l'art est aussi une sensation.

Il y a enfin chez Semprun une mémoire de la remémoration. Il se souvient de ses propres textes, les réécrivant avec des variations. Il a par

<sup>75</sup> Quelle plus belle image que celle de l'enfant endormi, apaisé. La consolation est des deux côtés: de celui de cette petite fille, mais aussi de ce vieil homme qui tient une enfant dans ses bras.

<sup>76</sup> Semprun, *L'Écriture*, 355.

exemple raconté l'épisode du »Stukkateur« à quatre reprises dans trois de ses livres.<sup>77</sup> Dans *L'Écriture ou la vie* il revient sur l'épisode de son entrée au camp. Lors de son arrivée, »ce mot absurde et magique *Stukkateur*«<sup>78</sup>, lui avait sans doute sauvé la vie, nous confie-t-il. Le soldat allemand chargé des arrivées au camp n'avait pas inscrit »Student«, comme il le lui avait dit, ce qui l'aurait conduit à une déportation vers Dora: »Eviter Dora, c'était éviter la mort en somme. Eviter du moins la multiplication des chances de mourir«, mais il avait écrit »Stukkateur«, comme Semprun le découvrit le jour où il se rendit au camp accompagné de ses petits-fils par les liens du cœur, alors même qu'il faisait encore le récit de son arrivée au camp. Leur guide, »un quadragénaire barbu«, l'interrompt dans son récit à ses petits-fils:

Non, a-t-il dit, il n'a pas écrit ça! Nous nous étions tournés vers lui, médusés. – Il n'a pas écrit »étudiant«, mais tout autre chose! Il avait fait un geste vers une poche intérieure de sa veste et en avait extrait un bout de papier. – J'ai lu vos livres, me dit-il. Vous avez déjà fait allusion à cet épisode dans *Quel beau dimanche!* Alors sachant que vous veniez aujourd'hui, je suis allé chercher votre fiche d'arrivée dans les dossiers de Buchenwald.<sup>79</sup>

Semprun, empli d'émotion, peut alors constater que le soldat allemand n'a pas écrit »Student«, mais »Stukkateur«. Ainsi la vérité de l'archive contredit celle de la mémoire, faisant apparaître celle-ci comme une fiction.

L'écriture chez Semprun vient mettre fin à la deuxième mort qu'était l'oubli, mais aussi elle semble comme venir en compensation de l'entreprise d'effacement de son travail dans les camps. Semprun, par les hasards de l'administration des camps, avait été affecté à l'*Arbeitsstatistik*. Tout son travail consistait alors à effacer les noms:

J'ai sorti la fiche de Maurice Halbwachs, j'ai effacé son nom: un vivant pourrait désormais prendre la place de ce mort. Un vivant, je veux dire: un futur cadavre. J'ai fait tous les gestes nécessaires, j'ai gommé soigneusement son nom, Halbwachs, son prénom, Maurice: tous ses signes d'identité. J'avais la fiche rectangulaire dans le creux de ma main, elle était redevenue blanche et vierge: une autre vie pourrait s'y inscrire, une nouvelle mort. J'ai regardé la fiche vierge et blanche, longtemps,

<sup>77</sup> Ces mécanismes de réécriture d'un texte à l'autre sont un jeu, instaurent une connivence avec le lecteur, mais participent aussi du syndrome traumatique de réécriture du même événement. Voir Monika Neuhofer: »*Ecrire un seul livre, sans cesse renouvelé*«. *Jorge Semprun's literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2006.

<sup>78</sup> Semprun, *L'Écriture*, 309.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 381.



probablement sans la voir. Probablement ne voyais-je à cet instant que le visage absent de Halbwachs, ma dernière vision de ce visage: le masque cirieux, les yeux fermés, le sourire d'au-delà.<sup>80</sup>

Toute son entreprise de témoin vise au contraire à ré-inscrire ces noms dans la mémoire collective, au rebours de l'entreprise nazie qui était celle de l'anéantissement, mais aussi de l'effacement de la trace. Les corps étaient réduits en fumée, les noms effacés sur les registres. L'écriture de Semprun construit un monument scripturaire<sup>81</sup> pour pallier les intermittences de la mémoire collective, en répondant à cette seconde mort qu'est l'oubli.

«Le palimpseste de la mémoire est indestructible»<sup>82</sup> dit Baudelaire avant Freud. Or pour se réaliser la mémoire a besoin de la littérature. Ainsi la littérature crée la mémoire, mais réciproquement la mémoire trouve sa représentation la plus juste dans et par la littérature.

<sup>80</sup> Ibid., 63.

<sup>81</sup> Déjà présente chez Michelet, cette idée selon laquelle l'écriture serait une sépulture pour les oubliés de l'Histoire, se retrouve chez Paul Ricoeur qui déclare: «Nous avons une dette à l'égard des morts. Et c'est cela qui nous donne une mémoire longue, une identité durable», *La Marche du siècle*, 30 juin 1993, FR3, animée par Jean-Marie Cavada (Archives de l'Ina). Cette idée développée par Michelet est reprise tant par Michel de Certeau que par Reinhart Koselleck. Voir Reinhart Koselleck: *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales, rééd. 2000. Dans *Temps et récit*, Ricoeur a vu les «victimes d'Auschwitz» comme les «délégués auprès de notre mémoire de toutes les victimes de l'histoire», et parlait de «représentance» et de «lieutenance». Paul Ricoeur: *Temps et récit*. Paris: Seuil 1983–1985, vol. 3, 273 et 49. Il présente alors le devoir de sépulture comme constitutif de l'humanité à côté du langage, de l'outil et des normes sociales et morales. Ibid., 3, 273. «Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi» qui a disparu, ce qui signifie à la fois «payer la dette» et «soumettre l'héritage à un inventaire». Ibid., 3, 108–109.

<sup>82</sup> Charles Baudelaire: *Les Paradis artificiels*. In: Idem: *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, t. I. Paris: Gallimard, 507 : «Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli. Mais à l'heure de la mort, ou bien dans la fièvre, ou par les recherches de l'opium, tous ces poèmes peuvent reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment. On croit que la tragédie grecque a été chassée et remplacée par la légende du moine, la légende du moine par le roman de chevalerie; mais cela n'est pas. A mesure que l'être humain avance dans la vie, le roman qui, jeune homme, l'éblouissait, la légende fabuleuse qui, enfant, le séduisait, se fanent et s'obscurcissent d'eux-mêmes. Mais les profondes tragédies de l'enfance, – bras d'enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d'enfants séparées à jamais des baisers de leurs sœurs, – vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste. La passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes».

## Conclusion

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.<sup>83</sup>

Confronté à l'absence de ceux qui ne reviendraient pas, Semprun prend la décision d'oublier pour le temps de l'écriture le présent dans lequel il s'était réfugié pour interroger une mémoire dont il est séparé par des deuils inaccomplis. Il tente de les accueillir dans l'écriture et ainsi de leur offrir une sépulture. On a à l'esprit le travail de Michelet dont l'entreprise historique toute entière vise à donner une voix aux morts afin qu'ils se résignent au silence du sépulcre: »Les ombres sont retournées moins tristes dans leurs tombeaux«.<sup>84</sup> On retrouve chez Semprun la même immédiateté de l'émotionnel que chez Michelet. Il ne partage toutefois pas l'illusoire espérance de restituer l'Histoire totale au point de la faire revivre dans le présent. Il ne saurait y avoir de résurrection du passé, mais bien plutôt émergence du souvenir. Il cherche à donner une voix à tous ces sans-voix qui seuls pourraient témoigner. Mais n'est-ce pas là l'enjeu fondamental de la littérature depuis Homère: donner une voix aux morts? Dans l'introduction de *Mémoire et création poétique*, John E. Jackson affirme que l'épisode homérique d'Ulysse aux Enfers »porte en germe toute la littérature occidentale en révélant que c'est dans le questionnement [...] de la mémoire que l'acte poétique cherche et découvre son avenir«.<sup>85</sup> Ainsi le souvenir surgit de la mémoire des textes, mais c'est cette même mémoire des textes qui permet aussi au souvenir de s'actualiser et de pouvoir être communiqué. La fiction est en effet essentielle pour transformer un événement passé en un récit au présent. Ainsi le souvenir triomphe de la temporalité, il est celui d'une atemporalité qui confine à l'éternité. Qu'est-ce que cette »création« du passé au présent de l'écriture, sinon celle de l'art en général?

---

<sup>83</sup> Semprun, *L'Écriture*, 121.

<sup>84</sup> Jules Michelet: »L'Héroïsme de l'esprit« (1869 Projet inédit de *Préface à l'Histoire de France*). In: *L'Arc* 52 (1973), 8.

<sup>85</sup> Jackson, *Mémoire et création poétique*, 9.