

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FICTION DANS LES TÉMOIGNAGES
DE JORGE SEMPRÚN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNIE ARCHAMBAULT

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Je tiens à remercier, d'abord et avant tout, le département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, directeurs et professeurs, pour la grande souplesse et flexibilité du programme de maîtrise. J'ai demandé plusieurs sessions de congé qui m'ont été accordées et qui m'ont permis de concilier plus facilement un horaire de travail particulièrement chargé au cours de ces trois dernières années. Je tiens à souligner la compétence et la gentillesse de Carole Damphousse, secrétaire du département qui a reçu avec patience mes nombreuses requêtes et mes inscriptions souvent en retard. Je veux remercier également Martine Delvaux qui a accepté une étudiante fantôme et qui, quoique j'aie été plutôt invisible durant ces quelques années, m'a tout de même insufflé la passion de la littérature testimoniale. Je dis merci à mes étudiants qui ont participé, malgré eux, à l'élaboration d'un discours sur la nécessité de transmettre l'héritage de la Shoah. Finalement, je veux remercier ma mère parce qu'elle aime lire...

Ce ne sont pas dans des conditions idéales que j'ai rédigé ce travail. Néanmoins, le long chemin que j'ai dû parcourir pour y arriver m'a constamment stimulé. J'ai fait des lectures troublantes et j'ai découvert des auteurs stupéfiants. Je suis convaincue, aujourd'hui, que la littérature ouvre la possibilité de comprendre l'autre. Je suis également persuadée d'avoir une plus grande tolérance envers autrui et je suis déterminée à transmettre cette valeur, peu importe les concessions à faire. C'est peut-être cela une partie de l'héritage de la Shoah.

Table des matières

REMERCIEMENTS	page ii
TABLE DES MATIÈRES	page iii
RÉSUMÉ	page iv
INTRODUCTION	page 1
CHAPITRE I	
POURQUOI LE TÉMOIGNAGE ?	page 10
1.1 Le témoignage : instrument de la mémoire historique	page 11
1.2 Le témoignage et le texte littéraire	page 21
CHAPITRE II	
LE TÉMOIGNAGE CHEZ SEMPRÚN, LE CORPS COMME MÉDIATION DE LA MÉMOIRE	page 28
2.1 Le témoin	page 29
2.2 La mémoire dans les récits de Semprún	page 37
2.3 Le corps dans le témoignage de Semprún	page 53
CHAPITRE III	
LA FICTION DANS LE TÉMOIGNAGE DE JORGE SEMPRÚN	page 69
3.1 L'art dans le témoignage : littérature, poésie et musique	page 72
3.2 Les personnages inventés : réalité et fiction	page 82
3.3 Emploi de l'ironie	page 92
3.4 Intertextualité	page 100
3.5 Témoigner de l'intérieur, témoigner de l'extérieur	page 105
3.6 Écriture : la vie ou la mort	page 110
CONCLUSION	page 116
BIBLIOGRAPHIE	page 120

Résumé

Les années qui ont suivi immédiatement la fin de la Seconde Guerre mondiale et la libération des camps ont été le lieu de la publication d'une multitude de témoignages. La communauté savante – historiens, anthropologues, sociologues – qui a normalement la tâche ardue et complexe d'historiser les faits ne sait pas comment interpréter cette abondante littérature. Ce sont les psychologues et les littéraires qui s'y intéressent d'abord. À partir de 1948, les survivants font face à un mur du silence : on veut passer à autre chose. Les manuscrits trouvent difficilement une maison d'édition, non pas seulement à cause d'une saturation, mais plutôt par la nature même du sujet traité. Dans ce climat difficile où la vérité historique ne concorde pas toujours avec la vérité racontée, qu'en est-il des œuvres de fiction ? C'est dans cette optique que j'étudie deux ouvrages de Jorge Semprún, survivant du camp de Buchenwald. *Le grand voyage* (1963) et *L'écriture ou la vie* (1994) racontent l'expérience marquante vécue dans l'univers concentrationnaire nazi. Contrairement à d'autres témoignages sur les camps, l'auteur transgresse le type conventionnel du compte rendu objectif par un travail de création. Dans ce mémoire, je cherche à montrer comment Semprún utilise le travail de création et l'artifice de l'art pour transmettre l'indicible, c'est-à-dire ce qui ne semblait pas pouvoir être raconté : la vérité essentielle de l'expérience vécue.

Ce mémoire se déploie en trois parties. Tout d'abord, afin de bien cerner l'importance de l'acte testimonial, il est important de définir le rôle du témoin dans le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, puisque le corps est central à l'expérience vécue, il est possible d'observer sa fonction dans la construction de la mémoire. Finalement, il faut dégager les divers mécanismes d'écriture utilisés par l'auteur. De cette manière, à la fin du travail, le rôle prépondérant de la création littéraire dans l'élaboration du témoignage peut être clairement mis en évidence.

Fiction – Témoignage – Camps – Mémoire – Corps

INTRODUCTION

En mai 2005, j'ai assisté à une célébration commémorant le soixantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale. La synagogue était remplie d'enfants et d'adolescents : kippa sur la tête (c'est une école juive), cellulaire en poche et souliers Puma aux pieds. Je me suis demandée ce qui restait, soixante ans après, de la mémoire de cet événement déterminant. Quel héritage avons-nous la responsabilité de léguer aux jeunes, qu'ils soient juifs ou non ? Le rabbin, alors même qu'il allumait les bougies commémoratives, rappelait l'importance de se souvenir. Se souvenir de quoi ? Que peut-on raconter lorsque l'événement est si loin de nous ?

Plus tard, un homme âgé a pris place aux côtés du rabbin. C'était un survivant et je me suis rappelée l'avoir déjà entendu parler, à l'UQAM, quelques années auparavant. Il disposait d'à peine vingt minutes pour condenser une expérience qui, à la base, est incommunicable. J'ai observé les enfants et je me suis rendu compte de leur manque d'intérêt. Certains placotaient en cachette ; d'autres somnolaient doucement le menton appuyé sur la poitrine. J'étais outrée. Si un survivant en chair et en os ne peut pas attirer l'attention, alors quoi ?

Forte de bonnes intentions, j'ai mis au programme de lecture le récit de Primo Levi *Si c'est un homme*. S'ils ne voulaient pas s'intéresser à la Shoah, j'allais les y contraindre. Résultat ? Plusieurs n'ont pas terminé la lecture du livre. D'autres l'ont trouvé trop neutre, objectif. Ils auraient voulu avoir plus de détails, des descriptions plus saillantes. Ils n'ont même pas eu envie de pleurer, m'ont-ils dit. Il aurait fallu des sensations fortes, des émotions à fleur de peau, peut-être même un peu plus de cruauté. Certainement pas cette retenue qui rend le livre de Levi si révélateur. En vérité, mes étudiants auraient été attirés par un film à grand déploiement : un *King Kong* de l'Holocauste. Dans une culture où les jeunes

apprennent à consommer avant d'apprendre à réfléchir, sommes-nous condamnés à oublier la Shoah ? Comment enseigner l'histoire complexe de cet événement s'il n'y a personne apte à recevoir l'information ? De quels moyens disposons-nous ?

C'est ce questionnement qui m'a convaincue de l'importance de la fiction, autant dans la compréhension que dans l'enseignement des témoignages de la Shoah. S'il faut de l'artifice pour véritablement s'ouvrir à cet événement, cela n'est sûrement pas anodin. Peut-être l'art est-il le seul moyen d'imaginer la Shoah puisque, de toute façon, elle est au-delà de la réalité?

*

Les deux œuvres qui seront à l'étude, *Le grand voyage* et *L'écriture ou la vie*, sont représentatives du tumulte de leur époque. L'auteur, Jorge Semprún, a réussi à tracer un portrait juste de cette première moitié du XXe siècle. Récits de déportation et d'emprisonnement, les deux ouvrages semblent portés autant par le poids de l'histoire que par le souci de créer une fiction littéraire. Le regard que pose l'auteur sur son expérience oblige le lecteur à se questionner sur cette étape tragique de l'humanité. En 1939, lors de la déclaration de la Seconde Guerre mondiale, Jorge Semprún a quinze ans. Après avoir fui avec sa famille le régime de Franco, il se retrouve en terre française. Il est confronté, pour une première fois, au statut d'étranger. Il décide d'en faire une caractéristique interne et s'approprie rapidement la langue.

Je n'ai pas envie de lui expliquer pourquoi je parle tout à fait comme eux, [...] sans accent, c'est-à-dire, avec un accent bien de chez eux. C'est le plus sûr moyen de préserver ma qualité d'étranger, à laquelle je tiens par-dessus tout. Si j'avais de l'accent, ma qualité d'étranger serait dévoilée à tout moment, dans toute circonstance. Elle deviendrait quelque chose de banal, d'extériorisée.¹

¹ Jorge Semprún, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963, p. 119. Dorénavant, l'abréviation GV fera référence à cet ouvrage.

Ce jeune étudiant se retrouve alors propulsé dans un univers où philosophie, littérature et poésie se côtoient. Jeune khâgneux, il dévore tous les ouvrages qui lui tombent sous la main. Son père étant un ancien diplomate espagnol, Semprún a eu très jeune des contacts avec le monde politique. Son esprit a été formé par les diverses rencontres qu'il a eues avec l'élite intellectuelle du Paris de l'époque. Dès le début de la guerre, le jeune homme rompt avec les politiques raciales de l'époque : il prend position contre le régime nazi.

«Tu ferais mieux de me laisser seul, Manuel²», me dit-il, vers le milieu de la rue Soufflot, pendant que nous marchons, nous avons justement classe de philosophie, ce matin.

«Pourquoi?» je demande, bien que je sache pourquoi, mais je voudrais qu'il le dise, pourquoi.

«Tu vois bien», dit-il ; il a un geste du menton vers son étoile jaune, cousue sur son pantalon gris. [...]

«Et alors?» lui dis-je, «je ne vais pas rentrer dans leur jeu, tu penses».

«Quel jeu?» dit-il, et nous continuons de marcher ensemble, au même pas.

«Jeu, peut-être pas», je précise, «leur tentative, leur décision, de vous isoler, vous mettre en marge».

«Mais c'est vrai», dit-il, et il a souri, et c'est à ce moment que j'ai soupçonné cette dose de triste orgueil corrosif, qu'il pouvait y avoir dans son sourire.

«Ça», lui dis-je, «c'est ton affaire, d'accepter cela ou de ne pas l'accepter. Mais moi, mon affaire, et tu n'y changeras rien, c'est justement de ne pas en tenir compte. Ça, tu n'y peux rien, c'est mon affaire.³»

Il intègre rapidement le mouvement de résistance communiste et amorce une vie dans le Maquis. Sabotage, vol d'armes et de véhicules, pose de bombes, rien n'entrave les efforts pour ralentir l'avancée des Allemands. Capturé par la Gestapo alors qu'il fait une halte à Joigny, Semprún est interrogé et torturé. Il passe plusieurs mois dans diverses prisons françaises avant d'entamer le voyage vers un camp de concentration en Allemagne : Buchenwald. Ce trajet en train est raconté dans le récit *Le grand voyage*. Sa vie dans le camp est tout à la fois éprouvante et enrichissante. Comme tous, il souffre de la faim, du froid insupportable, de la fatigue, du travail

² Dans les romans, Manuel et Gérard sont deux prénoms employés pour désigner Jorge Semprún.

³ GV, p. 214-215.

pénible, des mauvais traitements et de la maladie. Il voit les copains mourir et ceux qui restent se consumer lentement vers la mort. Il constate la dégradation des conditions, le système concentrationnaire nazi mettant tout en œuvre pour humilier les prisonniers. Toutefois, c'est dans les camps que son éducation va se poursuivre au contact hebdomadaire de Maurice Halbwachs, figure emblématique dans *Le grand voyage* ainsi que dans *L'écriture ou la vie*, d'Henri Maspero et de plusieurs autres. Dans le camp, il entretient un rapport intime avec la philosophie, la littérature, la poésie et la musique. C'est au contact des autres prisonniers, les copains, que ses connaissances s'enrichissent. Les rencontres dans les latrines ou dans le petit camp sont des souvenirs précieux.

Durant son incarcération, Semprún est actif dans le mouvement de résistance du camp. Il participe à l'élaboration de plusieurs plans de sabotage et contribue, grâce à sa tâche administrative, à l'acquisition d'informations pertinentes. À la libération des camps en avril 1945, Semprún, 21 ans, a survécu au nazisme. De retour en France, il est confronté une seconde fois à son statut d'étranger. Il n'est pas en effet un rapatrié français, mais il ne peut pas non plus rentrer dans son pays. Il est un apatride.

«Vieux», dit le type, «vieux, t'as pas vu ? Nous sommes chez nous.»

«Pas moi», je lui réponds, sans bouger.

«Comment ça ?» demande le type.

Je me redresse à demi et je le regarde. Il a l'air méfiant.

«Mais non, je ne suis pas français.»

Le visage du type s'éclaire.

«C'est vrai», dit-il, «j'oubliais. On oublie, avec toi, Tu parles tout à fait comme nous».

[...] «Ça ne fait rien», dit le type. «On ne va pas se chicaner pour si peu, un si beau jour. La France, d'ailleurs, c'est ta patrie d'adoption.»

Il est content, le type, il me sourit amicalement.

«Ah non», je lui dis, «une patrie, c'est bien suffisant, je ne vais pas m'en coller une seconde sur le dos.⁴»

⁴ GV, p. 119-120.

Étranger, il l'est doublement puisqu'il refuse de jouer le rôle de l'ancien combattant. Il refuse d'être associé, physiquement, au statut d'ancien combattant, au statut de celui qui a survécu. Dès sa sortie des camps, Semprún s'engage dans la vie, met tout en place pour s'investir dans le futur, pour reprendre le rythme de son ancienne vie.

Ça doit être le vin de la Moselle et le cognac français, mais les copains sont en train de ressasser des souvenirs du camp. J'en ai maré, je commence à leur voir pousser une âme d'anciens combattants. Je ne veux pas devenir un ancien combattant. Je ne suis pas un ancien combattant. Je suis autre chose, je suis un futur combattant. Cette idée me remplit de joie, et le grand salon de l'hôtel, aux lustres de cristal, devient moins absurde. C'est un endroit où passe par hasard un futur combattant.⁵

En sachant que Semprún est d'abord et avant tout un être d'écriture, la période qui suit la libération des camps est déterminante. Impossible d'écrire sans mettre en péril le frêle équilibre de la vie. Pendant près de deux décennies, c'est le silence, l'oubli volontaire. Membre dirigeant du parti communiste espagnol, sa vie clandestine lui sert de prétexte : il ne peut pas écrire – et publier – tant et aussi longtemps qu'il est au sein du parti communiste. C'est le récit *Le grand voyage* qui rompt, seize années plus tard, le mutisme. Après son exclusion du parti communiste, Semprún s'investit dans la vie culturelle et politique, mais surtout dans l'écriture. Naissent alors divers romans, récits, scénarios, essais ainsi que la participation à quelques films et séries télévisées. À l'approche de la commémoration du cinquantième anniversaire de la libération des camps, un autre ouvrage testimonial se construit doucement. À l'image du premier, *L'écriture ou la vie* tente de raconter l'expérience inénarrable de la vie concentrationnaire. C'est presque malgré l'auteur que prennent vie les récits sur les camps. Bien que nécessaires, ils sont associés à une grande douleur.

Un autre livre venait de naître, je le savais. De commencer à naître, du moins. Peut-être prendrait-il encore des années pour mûrir, ça c'était déjà vu. J'avais déjà vu, je veux dire, des livres mettre des années à mûrir. [...] Je parle des livres qui concernent

⁵ GV, p. 97.

immédiatement l'expérience des camps, bien entendu. Les autres, même s'il y est fait allusion, parce que cette expérience fait partie de la biographie d'un personnage romanesque, ne mûrissent pas avec tant de lenteur : de douloureuse lenteur. Depuis *Le grand Voyage*, écrit d'une traite, en quelques semaines, dans des circonstances que je dirai le moment venu, 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.⁶

Plutôt que de traiter les deux ouvrages individuellement, nous avons choisi de tenir compte du fait que les deux récits encadrent, dans une certaine mesure, toute une vie d'écriture sur les camps. Leur rédaction, à des époques différentes, est symbolique : les deux témoignages sont complémentaires et représentent la fin du silence et la prise de parole par l'écriture.

Le récit *Le grand voyage* est publié en 1963, en français, près de vingt ans après la libération des camps. C'est le récit de la déportation, du long voyage en train qui mène Gérard de la liberté au camp de concentration de Buchenwald. C'est aussi le récit de la résistance dans le Maquis, des copains, du passé, de l'enfance et de la vie à l'intérieur du camp, quoique sans jamais parvenir à y entrer complètement. C'est un récit non linéaire puisque l'auteur transgresse volontairement la chronologie réelle des événements. La durée de la narration est d'à peine cinq journées (de l'entrée dans le train à la sortie sur le quai de la gare du camp de Buchenwald) alors que la durée dans le temps réel s'étire sur plusieurs années. Le témoignage est divisé en deux chapitres. Le premier chapitre compose la plus grande partie de l'ouvrage et est rédigé au «je». À la fin du premier chapitre, un glissement narratif de la première personne du singulier à la troisième personne du singulier ouvre le passage vers le second chapitre. Ce dernier débute par une chute du narrateur alors qu'il sautait du train et se termine par une course effrénée jusqu'aux grilles du camp. Ce dernier chapitre est composé principalement de dialogues et de discours indirects libres. Il

⁶ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 298-299. Dorénavant, l'abréviation EV fera référence à cet ouvrage.

est intéressant de souligner que dans les diverses bibliographies disponibles sur l'auteur, ce premier témoignage porte la mention «roman».

Le récit *L'écriture ou la vie* est publié en 1994, en français, une année avant la date anniversaire du cinquantième de la libération des camps. C'est le récit de la libération de Buchenwald et des quelques jours hors temps qui la suivront. Tout comme dans *Le grand voyage*, l'action se situe presque toujours à l'extérieur du camp, c'est-à-dire que les détails du déroulement de la vie dans le camp sont quasiment absents du texte. L'action se situe plus volontairement sur les plaines avoisinantes, dans Paris, avant ou après la déportation, en Espagne quelques fois, en Suisse, etc. Ce n'est pas un témoignage traditionnel dont le début et la fin coïncideraient avec le début et la fin de l'incarcération. C'est plutôt une réflexion ou un regard posé sur l'expérience vécue. L'ouvrage est divisé en trois parties totalisant dix chapitres. Il commence et se termine «sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées [dépassant] le sommet de la cheminée trapue du crématoire.⁷» Il est narré au «je», l'auteur avouant lui-même avoir investi le récit. La première partie, qui est composée de cinq chapitres, s'attarde sur les quelques jours qui ont suivi immédiatement la libération du camp. La deuxième partie raconte, en deux chapitres, l'impasse narrative de l'auteur alors qu'il tentait d'écrire son premier témoignage, *L'écriture ou la vie*. Cette partie se conclue sur la nécessité de l'oubli volontaire et du retour à la vie. Finalement, la troisième partie ouvre sur la possibilité de réconcilier l'écriture et la vie et se termine par le retour à Weimar. Le témoignage *L'écriture ou la vie*, dans la fiche bibliographique de l'auteur, est classé sous la rubrique «récit».

Les témoignages de Semprún s'imposent d'emblée. Les textes sont inscrits dans leur époque, puisant sans cesse dans la réalité des événements politiques et historiques qui ont marqué le siècle. Les références littéraires y sont nombreuses : il faut être à l'affût de l'univers intellectuel et littéraire de l'auteur puisque celui-ci est relié à son parcours. Paradoxalement, le témoignage se fait dans la plus grande

⁷ EV, p. 396.

liberté créative. Mariant habilement les personnes réelles aux personnages inventés, l'auteur réussit à conserver un ton crédible et véridique sans toutefois sacrifier les exigences de la fiction. Tout cela en fait des œuvres vivantes et dynamiques, bien loin des discours larmoyants ou des propos amers. La superposition de l'Histoire et de la fiction permet une lecture double et procure des pistes d'analyse quasi inépuisables. C'est dans cette optique que nous nous proposons d'étudier les deux œuvres de Jorge Semprún. Nous tenterons d'établir comment l'auteur utilise le travail de création – glissements narratifs, ellipses temporelles, éléments récurrents, intertextualité, récit non linéaire, personnages inventés – et l'artifice de l'art pour transmettre l'indicible, ce qui ne semblait pas pouvoir être raconté, la vérité essentielle de l'expérience concentrationnaire.

Le travail sera divisé en trois étapes. Tout d'abord, afin de bien cerner l'importance de l'acte testimonial, il faudra définir clairement le rôle du témoin et les diverses problématiques qui s'y rattachent. Pour ce faire, nous explorerons l'impact du témoignage et du devoir de mémoire sur la réception, la publication et la transmission de la littérature des camps. Nous aurons aussi recours à la notion de témoin telle que présentée par Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* et retravaillée par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Nous établirons des liens entre le témoignage et le travail de fiction. Semprún, dans les deux ouvrages choisis, élabore un discours sur la nécessité du témoignage et sur son impossibilité inhérente à transmettre la vérité – l'expérience vécue par le survivant – sans avoir recours à une construction fictionnelle. Son travail d'écriture et son rôle de témoin sont rattachés à un double impératif : rendre compte de l'indicible par le biais d'un texte littéraire. Son témoignage est-il alors en rupture ou en continuité avec les différents discours sur le témoignage ? Nous exposerons le rôle prépondérant de la création littéraire dans l'élaboration du témoignage.

Dans un second temps, il sera essentiel d'approfondir la thématique de la mémoire dans le témoignage de Semprún. Nous baserons notre travail sur l'étude de Shoshana Felman «À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann». Puisque

la Shoah est présentée comme un événement-sans-témoin et qu'il faut dès lors témoigner de l'impossible, le corps revêt une importance particulière. Le témoignage est tributaire d'un travail sur la mémoire qui, elle, est transmise par le corps. C'est l'articulation de ces deux paradigmes que nous étudierons. Chez Semprún, la mémoire se construit selon différents mécanismes tous liés plus ou moins directement à l'expérience corporelle. Certains sont d'ailleurs récurrents et nous tenterons de mettre en évidence les similitudes et les différences qu'ils partagent avec d'autres témoignages. Il est évident que l'acte mémoriel, bien qu'inscrit dans la chair, est en relation directe avec le travail de fiction, ce qui sera aussi abordé.

Enfin, nous dégagerons les mécanismes d'écriture utilisés par l'auteur. La littérature occupe une place de choix dans les deux récits. C'est en écrivant sur les livres que Semprún écrit sur les camps. Les romans et leurs auteurs respectifs qui sont mentionnés dans *L'écriture ou la vie* et dans *Le grand voyage* deviennent des éléments indispensables et bâtissent la trame narrative du récit. En d'autres mots, les livres et les écrivains sont à l'avant-plan et servent de prétexte pour raconter l'expérience concentrationnaire. André Malraux, César Vallejo, René Char, Heidegger, Goethe, tous sont intégrés dans l'univers intemporel des camps. De plus, Semprún ne fait pas seulement témoigner, il construit un témoignage pour permettre la transmission et la compréhension de l'incommunicable. Cela serait infaisable sans l'artifice de l'art. Ce qui semblait impossible à dire ou à croire devient accessible grâce à l'imagination et à la création. L'ineffable devient réel et prend forme sous les yeux du lecteur. Pour ce faire, l'auteur utilise plusieurs subterfuges narratifs : personnages inventés, intertextualité, emploi de l'ironie, perspectives narratives ainsi que métadiscours sur le témoignage. C'est à la lumière de ces observations que nous pourrions faire une synthèse de tous les éléments qui lient le discours sur le témoignage au travail de création littéraire.

CHAPITRE I

POURQUOI LE TÉMOIGNAGE ?

L'étude des camps de concentration et d'extermination de la Seconde Guerre mondiale passe inexorablement par la lecture des nombreux témoignages des survivants. Il est assez difficile, en effet, d'ignorer la littérature abondante issue de l'expérience concentrationnaire nazie. Dès la libération des camps au printemps 1945, nombre de rescapés de la mort ont jeté sur papier les détails atroces de leur épreuve. Georges Bensoussan, qui a travaillé, entre autres, l'héritage historique et culturel de la Deuxième Guerre mondiale, note qu'« entre l'été 1945 et la fin de l'année 1948, 114 ouvrages de témoignages sont publiés en France, sur la déportation, dont 71 pour les seules années 1945 et 1946 (dix-huit mois).⁸ » C'est le cas de Charlotte Delbo, de Primo Levi, de Germaine Tillion ou de Robert Antelme. D'autres, comme Jorge Semprún ou Élie Wiesel, ont préféré se taire et laisser le temps s'écouler avant de pouvoir raconter.

À écouter toutes ces questions, j'ai brusquement pris une décision. Il faut dire, elle mûrissait déjà en moi, cette décision. [...] J'ai pris la décision de ne plus parler de ce voyage, de ne plus jamais me mettre dans la situation de parler de ce voyage. D'un côté, je savais bien que ce ne serait pas possible, à tout jamais. Mais, au moins, une longue période de silence, des années de silence sur ce voyage, seigneur, c'était la seule façon de s'en sortir.⁹

Tôt ou tard, le témoignage doit se faire.

⁸ Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 35.

⁹ GV, p. 124-125.

1.1 Le témoignage : instrument de la construction de la mémoire historique

Ce n'est pas le problème, s'écrie un autre, aussitôt, le vrai problème n'est pas de raconter, quelles qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter...Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ?¹⁰

Les historiens ont longtemps tenu à l'écart la valeur des récits des survivants des camps de la mort. Ils doutaient, dans plusieurs cas, de l'exactitude des propos des témoins, certains étant en contradiction avec d'autres ou tout simplement flous et imprécis. « Les historiens considéraient en particulier avec une extrême méfiance les reconstructions a posteriori, généralement remplies d'erreurs, incomplètes et lacunaires, influencées par la subjectivité des témoins.¹¹» Les détails sur la vie dans les camps devaient concorder d'un survivant à l'autre, le nombre de cheminées, le nombre de baraquements, faute de quoi l'information recueillie semblait suspecte. Les témoins se doivent de rendre compte d'une vérité qui peut être prouvée, vérifiée, cataloguée. Et si ce n'est pas le cas, l'information assemblée peut difficilement servir, pour les historiens, à l'élaboration d'un récit historique représentatif des camps de la mort. Parfois, il y a un réel décalage entre les témoignages des survivants et les données historiques. Jean-Claude Pressac, négationniste réformé, a épluché des centaines de documents administratifs et en a dénombré plusieurs. C'est, par exemple, le cas pour la fumée des crématoires : certains documents historiques réfutent l'existence des colonnes de fumée sortant des cheminées.

En revanche, ces derniers contredisent, par exemple, les témoignages des survivants de Birkenau évoquant les colonnes de fumée et de flammes crachées par les cheminées des crématoires. Un crématoire ne fume pas parce que les fabricants se le sont interdit dès le premier congrès européen sur l'incinération tenu à Dresde en 1876. La réglementation ultérieure l'a confirmé. Pour la Topf [compagnie qui a construit les fours crématoires pour l'État nazi], ce fut une hantise constante dès sa fondation de construire des foyers n'émettant aucune fumée [...]. [Topf] était tenue de respecter ce double impératif (professionnel et réglementaire), même avec les fours

¹⁰ EV, p. 165.

¹¹ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 58.

concentrationnaires [...]. C'est pourquoi aucune des photos aériennes de Birkenau prises en 1944 par l'aviation américaine ne montre de fumée sortant des six cheminées des quatre crématoires.¹²

Paradoxalement, à plusieurs reprises dans ses récits, Semprún relève l'existence de cette fumée odorante qui sillonnait le ciel :

-Qu'y a-t-il ? dis-je, irrité, sans doute cassant. Le silence de la forêt qui vous étonne autant ? [...]

-Plus d'oiseaux, dis-je, poursuivant mon idée. La fumée des crématoires les a chassés, dit-on. Jamais d'oiseaux dans cette forêt...¹³

Le premier indice que nous en avons surpris, a-t-il [Léon Blum] 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.¹⁴

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.¹⁵

Sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le sommet de la cheminée trapue du crématoire.¹⁶

C'est peut-être pour cela que Semprún justifie souvent l'exactitude de ses propos. Il les replace constamment dans un contexte et dans une époque précise. Comme s'il sentait la nécessité de prouver, coûte que coûte, l'authenticité des informations rapportées, alors qu'elles divergent quelques fois de ce qui est historiquement admis. Ainsi, dès la première page du récit *Le grand voyage*, l'auteur-témoin relate avec une grande précision certaines sensations éprouvées :

¹² Jean-Claude Pressac, «Enquête sur les chambres à gaz», in *Auschwitz. La Solution finale*, no 3, octobre 1998, p. 41.

¹³ EV, p. 15.

¹⁴ EV, p. 16.

¹⁵ EV, p. 24.

¹⁶ EV, p. 396.

Il y a cet entassement de corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. [...] Un matin, c'est sûr, c'est un matin que ce voyage a commencé. Je dresse mon pouce dans la pénombre du wagon. [...] Une autre nuit. Je dresse un deuxième doigt dans la pénombre. Un troisième jour. Une autre nuit. Trois doigts de ma main gauche. Et ce jour où nous sommes. Quatre jours donc, et trois nuits.¹⁷

Semprún insère aussi des noms de lieux, des dates d'événements, leur description, des noms de personnes, les détails de la rencontre, la durée de certaines actions, tout cela pour contrer le caractère contestable du témoignage.

[...] en ce jour dont il est question, le 14 avril 1945. [...] Je peux être sûr de cette date du 14 avril, la dire avec assurance. [...] La date du début de cette période est facile à établir. Elle est dans les livres d'histoire : 11 avril 1945, jour de la libération de Buchenwald. Celle de mon arrivée à Paris est possible à calculer, mais je vous ferai grâce des repères employés. C'est l'avant-veille du 1^{er} Mai : le 29 avril, donc. Dans l'après-midi, pour être tout à fait précis. C'est dans l'après-midi du 29 avril que je suis arrivé à Paris, rue de Vaugirard, avec un convoi de la mission de rapatriement de l'abbé Rodhain.¹⁸

Ainsi, c'est dans le bâtiment des latrines que j'avais fait la connaissance de certains de mes meilleurs copains de quarantaine : Serge Miller, Yves Darriet, Claude Francis-Bœuf, par exemple. Nous étions tous dans le même block, le 62, arrivés ensemble par les transports massifs de janvier 1944 qui ont vidé les prisons françaises et le camp de Compiègne [...]¹⁹

Depuis que j'ai rencontré le lieutenant Rosenfeld, le 19 avril – j'ai des raisons et des repères indiscutables pour l'affirmer avec assurance, de même que je peux être certain de la date de ma promenade avec lui dans la vallée de l'Ilm, aux portes de Weimar : le 23 avril, le jour de la Saint-Georges [...]²⁰

Parce que le témoin est souvent suspect – l'a-t-il vu de ses yeux ? Était-il là lors de l'événement raconté ? – et que son témoignage est considéré comme incertain, flou, imprécis, il se doit de redoubler de rigueur. Constamment questionné,

¹⁷ GV, p. 11.

¹⁸ EV, p. 42-43.

¹⁹ EV, p. 58.

²⁰ EV, p. 129.

il est facile de comprendre pourquoi plusieurs survivants ont eu le sentiment de ne pas trouver auditeurs à leur discours. La valeur même du témoignage – et du témoin – est constamment remise en question. Pierre de Gaulmyn exprime cette ambiguïté causée par le témoin et son récit : «Le témoignage n'est pas à lui seul qualité [...], mais il conduit à la vérité. [...] Si le législateur, aujourd'hui encore, entoure le témoignage d'une aura intimidante, c'est qu'il se méfie des témoins. «Testis unus, testis nullus», disaient les Romains.²¹» Mais quand des centaines de survivants cherchent à écrire et à publier leur terrible expérience, il faut bien l'intégrer à la mémoire historique. Le discours n'est peut-être pas vrai, mais il est véridique. «Le souci a été vif, obsédant, crucial même de la part des victimes de consigner, de témoigner et de transmettre.²²» Avant même la fin de la guerre, le besoin de consigner les détails de la vie quotidienne préoccupait plusieurs occupants des ghettos. «C'est dans les archives que naît la Chronique du ghetto de Lodz écrite collectivement par des gens que tout oppose : l'âge, la formation, le pays d'origine.²³» Ce besoin de transmettre est souvent lié au besoin de comprendre et de faire comprendre. Les témoins livrent leur récit afin de préserver la mémoire de la Shoah. «L'écriture devient alors besoin vital de garder trace d'événements qui défient l'imagination et [...] de s'assurer l'immortalité.²⁴» L'impératif est autant un devoir civique qu'une nécessité personnelle. Chez Semprún, oublier pour ensuite raconter n'est qu'une question de temps puisque l'acte testimonial est incontournable.

«Raconter ?» je réponds, «qu'est-ce qu'il y aura à raconter»
 [...]
 «Et moi, je ne sais plus ce qu'il y aurait à raconter.»
 Michel mange aussi. Ensuite, il demande :
 «Trop de choses, peut-être ?»
 «Ou pas assez, pas assez par rapport à ce qu'on ne pourra jamais raconter.»
 [...]
 «De toute façon», j'ajoute, «il me faudra du temps».

²¹ EV, p. 70.

²² Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 24.

²³ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998, p. 27.

²⁴ *Ibid*, p. 34.

Michel réfléchit là-dessus.

«Le temps d'oublier», dit-il «c'est possible. Pour raconter après l'oubli.²⁵»

En m'éveillant de ce rêve qu'était la vie, je me sentais coupable d'avoir délibérément oublié la mort. D'avoir voulu l'oublier, d'y être parvenu. Avais-je le droit de vivre dans l'oubli ? De vivre grâce à cet oubli, à ses dépens ? Les yeux bleus, le regard innocent de la jeune Allemande me rendaient insupportable cet oubli. Pas seulement le mien : l'oubli général, massif, historique, de toute cette ancienne mort.²⁶

En outre, le devoir de mémoire est rendu ardu par la difficulté, dès 1946, de trouver des éditeurs. «Les déportés témoins ont eu de plus en plus de mal à trouver un éditeur. Le sentiment de saturation, qu'on croit actuel, pose une question de fond. Il n'est pas lié à une donnée quantitative, ce n'est pas un fait objectif, c'est un sentiment lié à l'objet même de l'étude.²⁷» C'est le cas, par exemple, de Primo Levi, qui a dû attendre plus d'une décennie avant de trouver un éditeur majeur pour son récit *Si c'est un homme*. Non seulement la crédibilité des survivants est mise en doute, mais, en plus, la nature même de leur discours ne semble pas admissible. «Dès qu'il a saisi les faits, notre esprit s'empresse de les rejeter comme choses absolument étrangères et monstrueusement détestables.²⁸» La population veut reprendre la vie comme si le génocide d'un peuple n'avait pas existé, alors que tous et chacun portent inexorablement la mémoire historique de la Shoah. Élie Wiesel, détenu à Auschwitz puis à Buchenwald, constate, dans un entretien avec Jorge Semprún, en 1995, la difficulté quasi insurmontable de livrer son expérience : «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 parler, et d'ailleurs je parle peu et j'en parle peu, j'en parle mal. [...]Mais quand même, on ne voulait pas nous écouter.²⁹»

²⁵ GV, p. 209.

²⁶ EV, p. 241.

²⁷ Georges Benssoussan, *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁹ Jorge Semprún et Élie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p.14.

Mais encore, ce n'est pas seulement la réception, savante ou populaire, qui rend le témoignage difficile. Il faut rendre compte de l'impossibilité des témoins à exprimer par des mots de tous les jours l'horreur vécue dans les camps de la mort. Les survivants semblent bloqués par la notion de l'intransmissible, d'une expérience hors norme et hors temps, où les mots ne suffisent pas pour dire la vie ou la mort. Comment raconter avec des mots de tous les jours, des mots qui parlent de la joie et de la peine avec les mêmes termes, qui racontent le quotidien de la vie, ce qui n'était pas humain ? Jorge Semprún, comme beaucoup d'autres, a mis plusieurs décennies avant de raconter son expérience à Buchenwald. Le silence a été pour lui une manière de garder la mémoire vivante, intacte, obsédante, mais endormie. Cela lui a permis, entre autre, de choisir la vie plutôt que la mort. Nous y reviendrons. Pour lui aussi, les mots ne suffisent pas à révéler la portée de l'horreur et de l'absurdité des camps de la mort. Ainsi, un matin, chez Claude-Edmonde Magny :

-Vous êtes revenu il y a trois mois, poursuit-elle. Jamais vous ne m'avez dit un mot de Buchenwald. Du moins directement. C'est étrange, exceptionnel même...Je connais d'autres résistants revenus de déportation...Ils sont tous saisis par un véritable vertige de la communication...De tentative de communication, en tout cas...Un délire verbal du témoignage...Vous, c'est le silence le plus lisse...³⁰

Ce n'est pas le seul endroit où cette problématique de l'insuffisance des mots revient :

Mais il n'y a rien à dire, vieux. Cent vingt types dans un wagon. Des jours et des nuits de voyage. Des vieux qui déraillent et se mettent à hurler. Je me demande ce qu'il y a à raconter.³¹

Ils ne peuvent pas comprendre, pas vraiment, ces trois officiers. [...] Il y faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour à peu près en rendre compte.³²

Cependant, si les images des actualités confirmaient la vérité de l'expérience vécue – qui m'était parfois difficile à saisir et à fixer dans

³⁰ EV, p. 213-214.

³¹ GV, p. 29-30.

³² EV, p. 24-25.

mes souvenirs – elles accentuaient en même temps, jusqu'à l'exaspération, la difficulté éprouvée à la transmettre, à la rendre sinon transparente du moins communicable.³³

Impossibilité de dire, donc, parce que les mots ne suffisent pas, mais aussi parce que les survivants ne sentent pas qu'ils sont les vrais témoins. Ce ne sont pas eux qui détiennent la vérité sur les camps de la mort, mais ceux qui ne sont pas revenus. De quel droit peuvent-ils prendre la parole pour bâtir une mémoire qui appartient à la mort ? Aux morts ? Culpabilité d'avoir survécu combinée au poids immense d'être *revenu* d'entre les morts. Le témoignage des victimes de la shoah est à la fois le silence des uns et l'avalanche de mots des autres. Il est à la fois les paroles du survivant et celles du mort. Il sert d'outil de compréhension et de deuil, mais surtout, il sert à la construction de la mémoire collective et historique de la shoah. Dans les récits de Semprún, cette construction mémorielle passe souvent par le corps, le sien et celui des disparus. Cela sera approfondi dans le deuxième chapitre.

La valeur et l'importance du témoignage, comme celui de Jorge Semprún ou de Primo Levi, tiennent du fait qu'il sert à établir une filiation dans le temps et dans l'histoire. Pour conserver la mémoire collective de la Shoah vivante, il faut que des traces matérielles inscrivent son passage dans un lieu et un temps précis. C'est pourquoi il reste encore aujourd'hui des vestiges des camps. C'est pourquoi aussi il est essentiel d'ériger des monuments publics en Allemagne, en Pologne, mais aussi dans des lieux géographiquement éloignés du massacre comme Israël, le Canada ou les Etats-Unis. «Or, la mémoire collective s'inscrit essentiellement dans l'espace. Pour qu'une mémoire politique survive, il faut que subsistent les traces matérielles des lieux.³⁴» Les récits des survivants agissent, dans une certaine mesure, au même titre que les monuments. Ils permettent de reconstituer les faits et les lieux du génocide. Comme le mentionne Annette Wieviorka, «cette organisation [Oneg Shabbat] recueille des documents très variés : traces de la vie culturelle dans les

³³ EV, p. 261.

³⁴ Georges Bensussan, *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 29.

ghettos comme les affiches des représentations théâtrales ou des concerts, tickets d'alimentation, presse clandestine [...]»³⁵ Ces témoignages ne sont pas seulement des textes littéraires, bien que plusieurs le soient inévitablement. Les témoignages sont d'abord et avant tout garants de la conservation de la mémoire du terrible et absurde programme d'extermination nazi.

Plusieurs pourront dire que ces récits ont eu leur utilité dans le contexte de l'après-guerre, mais que désormais leurs propos sont surannés. Pourquoi s'intéresser aujourd'hui au génocide alors que les informations quotidiennes nous assomment de conflits et de massacres bien actuels ? Sans, d'aucune manière, minimiser l'horreur et la gravité des incidents survenus au Darfour, au Rwanda, en Tchétchénie ou de tout autre catastrophe humanitaire, il faut cependant noter la singularité de la Shoah. C'est, dans l'histoire contemporaine, la première fois que l'industrialisation a été au service du massacre d'un peuple. C'est également la première fois que la bureaucratie, peu importe son importance dans le système hiérarchique, a géré, sans toutefois en prendre la responsabilité, la mise à mort d'une population. Main-d'œuvre infinie et renouvelable, les victimes de la Solution Finale ont servi, malgré eux, de chaînon au rouage bien calculé de leur extermination. Il faut souligner le fait que les victimes de la Shoah ne sont pas mortes dans un dessein patriotique, «ni pour la France, ni pour l'humanité, ni pour Israël.»³⁶ Il faut aussi relever le déroulement concomitant de certains événements décisifs : en effet, l'administration nazie a coordonné, presque simultanément, la rafle du Vel'd'hiv à Paris et le début des déportations vers Treblinka. Mentionnons enfin l'importance capitale de l'année 1942, où le plus grand nombre de victimes furent assassinées, ainsi que la rapidité d'exécution des différents crimes. De ce fait, il ne faut plus voir le caractère unique de la Shoah comme un cheminement inévitable. C'est plutôt l'orchestration et le déroulement synchronisé des massacres qui furent déterminants et qui donnent aux événements de la Seconde Guerre mondiale leur caractère unique. C'est pourquoi il faut envisager l'enseignement et la transmission de la Shoah dans une tout autre

³⁵ Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998, p. 24.

³⁶ Georges Benssousan, *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 55.

perspective : il ne s'agit pas de dire «plus jamais», mais plutôt d'aborder autrement ces problématiques délicates. Il ne faut pas s'attarder uniquement sur les causes, bien qu'il soit impératif de le faire «Les Juifs étaient persécutés parce que...Tout «parce que» induit toujours le début d'une légitimation...³⁷» Il ne faut pas non plus rendre compte de l'unicité de l'événement en taisant «l'affaire des Juifs» : ce serait outrepasser l'essentiel. Il est ici légitime de se questionner sur l'exemplarité de la Shoah. Pourquoi pas le Goulag des Soviétiques ou le génocide des Arméniens ? Pourquoi, après tout cela, parler encore de l'unicité de la Shoah ?

La singularité du génocide juif met en lumière l'atteinte portée à cette «couche fondamentale de la relation entre les hommes» (Habermas). C'est à cette condition que la spécificité de l'événement se démontre. L'unicité du génocide juif n'est ni un préalable d'analyse, ni un synonyme d'une hiérarchie du malheur. C'est une conclusion. Même si son enseignement va au-delà de la seule transmission de la mémoire, le génocide juif est un objet d'Histoire. Mais cet enseignement n'est possible qu'à la condition d'explicitier l'unicité de son objet, qu'à la condition de montrer qu'il est l'aboutissement d'un processus intellectuel d'exclusion [...]³⁸

Voilà pourquoi il est clair pour de nombreux survivants que leurs témoignages ont une vocation pédagogique. Même certains de ceux qui n'ont pas survécu ont laissé une trace, un morceau de leur histoire afin qu'elle soit transmise, que la mort ne soit pas oubliée, vaine. «Comment être plus clair : c'est bien la protestation contre la mort, le besoin de laisser une trace, d'assurer une filiation, qui est le moteur de cette écriture.³⁹» Ces témoignages servent à éduquer les générations des enfants et des petits-enfants. Quelques uns écrivent d'ailleurs indirectement pour eux (dédicace de *L'écriture ou la vie* : À Cécilia, pour la merveille de son regard émerveillé). C'est aussi avec ses petits-fils «par les liens du coeur», les frères de Cécilia, l'autre génération, celle qui écoute avec avidité et curiosité, que Semprún retournera à Weimar en 1992.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998, p. 43.

Avec eux, il était devenu possible d'évoquer l'expérience d'autrefois, le vécu de cette ancienne mort, sans avoir une impression d'indécence ou d'échec. [...] Le fait est que Thomas et Mathieu Landman, le temps adolescent des questions venu, chacun à son tour, puisqu'une dizaine d'années les séparent, ont eu besoin de savoir à quoi s'en tenir à mon égard. À l'égard de mon expérience ancienne des camps.⁴⁰

Les témoignages assurent aussi une transmission de la mémoire de cet événement après la mort du dernier témoin. Pour Jorge Semprún et Élie Wiesel, le partage de l'expérience des camps doit se faire avec les autres générations. Pour eux, le témoignage a une fonction sociale et morale autant qu'historique.

Ce sont les jeunes qui font la différence. Les jeunes d'aujourd'hui veulent savoir. Si tu veux, ce que j'aime, moi, c'est parler aux jeunes. D'être interrogé par les jeunes, en Amérique et ici [...]. Parce qu'ils se disent que c'est leur dernière chance d'écouter un témoin. Toi ou moi [Semprún et Wiesel], nous sommes des témoins [...]. Ils écoutent avec leur être, parce qu'ils savent que c'est une expérience qu'ils ne connaîtront jamais.⁴¹

Il en est de même pour Primo Levi qui accorde au témoignage et au témoin un rôle d'éducateur. Il le fait en sachant les limites du récit, mais en étant le plus fidèle à l'expérience vécue. Il se promène dans différentes écoles, il participe à des colloques ou encore il s'intéresse aux manuscrits non publiés de témoins. En effet, à sa mort en 1987, il possédait la plus importante collection de témoignages de survivants. Finalement, il semble important de noter que les survivants ressentent pour la plupart le besoin vital, viscéral, de laisser leur expérience au service de la construction et de la préservation de la mémoire historique. Notons à ce sujet le travail colossal de recherche, de documentation et de consignation accompli par Claude Lanzmann pour la réalisation de son film *Shoah* en 1986. Il a reconstruit les événements, les a re-vécus avec des survivants, les a poussés à dire, à raconter, à se souvenir. Lanzmann a créé un film documentaire où le souci de transmettre et de comprendre est à l'avant-scène. Aujourd'hui, Steven Spielberg et son équipe parcourent le globe à la recherche des survivants. Des vidéos des témoignages

⁴⁰ EV, p. 360-361.

⁴¹ Jorge Semprún et Élie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p. 15.

recueillis sont diffusées sur une chaîne spécialisée. Certains diront que la méthode qu'il a imposée, parce qu'elle se base sur un protocole méthodiquement reproduit à chaque entrevue, peut sembler contraignante et que cette sur-diffusion peut créer un effet de saturation. Toutefois, malgré les nombreuses objections, il n'en demeure pas moins que le désir sous-jacent est la transmission de la mémoire. Et, devant cette course contre la montre à laquelle nous assistons, se trouve le spectre du dernier survivant : le dernier à avoir vécu l'absurde et incompréhensible histoire du nazisme. Semprún et Wiesel redoutent avant tout le moment du dernier témoin. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls. Comme quoi chaque témoignage est un morceau de l'histoire en construction.

J.S. : Si ce n'est pas le suicide, c'est le silence. Ça revient au même.

É.W. : C'est le silence fécond. Le dernier. Je n'aimerais pas être le dernier survivant.

J.S. : Moi non plus.⁴²

1.2 Le témoignage et le texte littéraire

«L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible...Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...⁴³»

De nombreux écrivains, parmi lesquels Jorge Semprún, ont senti la nécessité de livrer leur expérience des camps de concentration comme une œuvre de fiction. Mais il existe une ambiguïté lorsque le témoignage est également un texte littéraire. La critique perçoit souvent le travail de rhétorique ou les effets de style comme une trace suspecte d'un vouloir-persuader.⁴⁴ Le témoignage est frappé de l'impératif de vérité alors que la fiction oscille très souvent entre le réel et l'inventé. Il y a un fossé entre les dualités fiction et mensonge et entre celles du mensonge de la fiction et de

⁴² *Ibid.*, p.38.

⁴³ EV, p. 167.

⁴⁴ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette, Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 61.

la vérité du témoignage. En d'autres mots, la fiction peut se permettre d'être véridique sans être vraie. Le témoignage historique, quant à lui, se situe dans l'ordre du vrai, de l'incontestable. Le témoin est lié au serment de vérité du fait même que son discours est supposé confirmer l'authenticité de son expérience. Pourtant, comme nous l'avons vu, plusieurs témoins souffrent de l'insuffisance des mots. Comment témoigner alors sans pour autant transgresser le code du compte rendu ? Le témoin a vécu intimement l'événement. Plus il veut en convaincre son auditeur, plus il veut être crédible et cru, plus il doit jouer d'adresse afin que son discours ne semble pas *composé*. C'est en cela que la fiction crée parfois un problème face à la critique.

De plus, le témoignage littéraire pose l'obstacle du discours naturel. Lorsque le témoin expose oralement les faits, l'authenticité de son discours n'est pas aussi facilement mise en doute. Il n'a pas recours aux outils narratifs du texte littéraire. En d'autres mots, le témoignage oral qui se veut un compte rendu des événements vécus semble plus *vrai*. Il présente les faits et les relate. Il n'y a pas ou peu d'effets rhétoriques qui pourraient mettre en doute l'authenticité du témoignage puisque le discours n'est pas *préparé*. C'est l'aplatissement de l'énonciation. La fiction, elle, permet des jeux discursifs et déstabilise la réception critique et historique du discours du témoin. Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est inventé ? Où peut se situer le récepteur face au discours du témoin ? Toutefois, la fiction a l'avantage de donner la possibilité au survivant de mettre un masque et ainsi de reporter l'attention sur les événements plutôt que sur la personne.⁴⁵

Le récit de Jorge Semprún se situe dans ce malaise de la fiction et du témoignage. Lors même de sa détention à Buchenwald, Semprún était sensible à l'impossibilité de témoigner autrement qu'en faisant appel à la fiction. «Écoutez, les gars ! La vérité que nous avons à dire – si tant est que nous en ayons envie, nombreux sont ceux qui ne l'auront jamais ! – n'est pas aisément crédible...Elle est

⁴⁵ Sara R. Horowitz, *Voicing the void. Muteness and memory in Holocaust fiction*, États-Unis, Presses de l'Université New York, 1997, p. 18.

même inimaginable.⁴⁶» Les atrocités des camps de la mort posent par leur nature même le problème de la crédibilité. Semprún en est conscient. Il doute d'un témoignage factuel, méthodique, dans lequel chaque fait est énoncé sans émotion ni subjectivité. Il propose plutôt d'utiliser la fiction comme moyen de rendre l'indicible plus accessible. «-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, donc !⁴⁷» Chez Semprún, cette nécessité de l'artifice revient de façon constante dans le récit *L'écriture ou la vie*. L'idée avait été ébauchée dans *Le grand voyage*, mais de manière plus subtile, moins précise. Le narrateur-témoin attire le lecteur – ou celui qui reçoit le récit – en relatant des films, de la musique, de la poésie, de la littérature, alors que le message de fond, le message substantiel, est souvent la mort.

Je lui ai parlé des dimanches à Buchenwald.

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. [...] J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans Mazurka, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches de Buchenwald.⁴⁸

De même que le récit littéraire, le cinéma s'avère un véhicule efficace pour raconter les camps. Pour l'auteur, l'idée d'une fiction cinématographique semble tout aussi appropriée qu'une fiction littéraire. En somme, dans la mesure où l'expérience des camps pose le problème de *raconter*, faute de mots ou d'un langage adéquat, il semble logique d'utiliser l'artifice de l'Art pour contrer les lacunes. Insistons encore sur l'urgence, chez Semprún, de témoigner sans tomber dans le documentaire. «Il faudrait une fiction, mais qui osera ? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible...La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis

⁴⁶ EV, p 166.

⁴⁷ EV, p. 166.

⁴⁸ EV, p. 99.

bien : une fiction...C'est impensable...⁴⁹» Peut-être impensable à cette époque si près de la libération, mais réalisable et pertinent quelques années plus tard. Est-il possible de sentir plus intensément l'incommensurable poids du *Choix de Sophie*⁵⁰, alors que le spectateur est plongé malgré lui – il ne s'y attendait pas, le New York chaud et humide des années 1950 est loin de la Shoah – dans le tumulte des camps de Pologne ? Et cet Italien comique qui raconte à son fils une histoire farfelue⁵¹ ? Le message est-il moins tragique, moins *réel* ? L'Art n'est pas opposé à la réalité. Ils ne sont ni l'un ni l'autre inscrits sur un axe irréconciliable. Au contraire, l'Art permet d'ouvrir un espace de langage nécessaire pour livrer le témoignage.

Même si l'on avait témoigné avec une précision absolue, avec une objectivité omniprésente – par définition interdite au témoin individuel – même dans ce cas on pouvait manquer l'essentiel. Car l'essentiel n'est pas l'horreur accumulée, dont on pourrait égrener le détail, interminablement. [...] sans pour autant toucher à l'essentiel, ni dévoiler le mystère glacial de cette expérience, sa sombre vérité rayonnante : la ténèbre qui nous était échue en partage.⁵²

Peu après son «retour à la vie», Semprún visionne une séquence d'actualités juste avant la projection d'un film. Il demeure figé devant la transparence des images. Il voit défiler la vision familière des camps, mais ne peut concevoir leur réalité. Pour lui, ce court documentaire ne représente pas la réalité des camps telle qu'il l'a vécue pendant près de deux années. Les lieux sont les mêmes, mais autres. Parce que les événements sont narrés dans toute leur objectivité, ils deviennent muets. «Il aurait fallu travailler le film au corps, dans sa matière filmique même, en arrêter parfois le défilement : fixer l'image pour en agrandir certains détails [...] Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction.⁵³»

⁴⁹ EV, p. 169.

⁵⁰ *Le choix de Sophie*, réalisé par Allan J Pakula en 1982, adaptation du roman de William Styron.

⁵¹ *La vie est belle*, réalisé par Roberto Benigni en 1997.

⁵² EV, p. 119-120.

⁵³ EV, p. 261-262.

Pour Semprún, qui n'est pas cinéaste, le texte littéraire est le seul moyen de transmettre son expérience des camps. Si ce dernier peut servir comme véhicule du témoignage, alors l'indicible peut se dire. Bruno Gelas, qui a travaillé le lien étroit entre le témoignage et la fiction, pose la question suivante : «Pourquoi une fiction littéraire ? [...] parce qu'elle n'est pas vraie. Ni fausse d'ailleurs...⁵⁴» Pour ce qui est du vrai et du faux, il s'avère que cela ne pose pas vraiment atteinte à la crédibilité du témoignage fictionnel puisque le texte littéraire ne revendique pas la vérité ou l'authenticité. Il laisse au témoin la liberté de faire croire en stimulant l'imagination. «L'erreur fondamentale du témoin qui s'assimile à son discours [...], c'est de vouloir raconter le réel : on lui demande d'être là, et il veut nous faire le récit que son trop plein d'être, son absence de rien initial, ne peut que rendre impossible.⁵⁵» Il aurait été impossible pour Semprún d'établir une liste de faits et d'événements alors même que sa propre expérience des camps de la mort est indescriptible. Il faut plusieurs décennies à l'auteur pour raconter Buchenwald. Le seul moyen de stimuler la mémoire consiste à écrire et à ré-écrire. Le texte littéraire s'impose de lui seul.

-Il y a des obstacles de toutes sortes à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. D'autres s'y essaieront, de toutes façons...[...] Il me faut donc un «je» de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction...Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable.⁵⁶

Qu'il soit exact ou imagé, le témoignage littéraire s'inscrit quand même dans la mémoire collective de la Shoah parce qu'il participe à l'élaboration d'un procès – non pas juridique, mais moral – et qu'il contribue à poser un jugement de valeur. Il est porteur d'un message social où la réalité des camps de la mort n'est pas contestable. Si le récit de Semprún alterne constamment entre le passé et le présent, entre le réel et le fictif, c'est peut-être pour permettre au lecteur de bien saisir

⁵⁴ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p.65.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

⁵⁶ EV, p 217.

l'insaisissable de l'expérience concentrationnaire. S'il avait été autre chose qu'un texte littéraire, le récit de Semprún n'aurait pas réussi à questionner son époque. Il aurait été une suite de faits et de dates, de noms et de chiffres, tout comme le sont les bilans des morts élaborés après la guerre. Or, les bilans ne réussiront jamais à transmettre la douleur, l'angoisse ou l'absurdité démesurée de cet événement. Quoique les documents historiques demeurent essentiels, Annette Wieviorka souligne qu'il faut également réserver un espace pour la création littéraire : «Le témoignage se mue parfois en littérature. Un vrai livre est supposé mieux assurer la transmission. Mais surtout, dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité.⁵⁷» Seule l'imagination permet de se rapprocher de la vérité des témoins des camps de concentration. Et encore, il aurait fallu être là, avec eux. Ou il aurait fallu mourir. «Voilà pourquoi il faut que nous nous racontions toujours des histoires...⁵⁸»

Le récit de Jorge Semprún ouvre la voie au travail de la mémoire collective de la déportation et de la Shoah. Plus qu'un simple témoignage, le texte pose le problème de la difficulté de transmettre l'expérience vécue. Le langage usuel ne suffit souvent pas pour construire le discours des survivants et il faut parfois savoir lire le silence. Les témoignages des rescapés rendent possible la filiation dans le temps et dans les lieux. Pour que la mémoire collective subsiste, il faut des preuves matérielles des événements. C'est en ce sens que les témoignages font acte de construction historique. Le récit de Semprún invite également à se questionner sur le rapport entre la fiction et le témoignage. Dans quelle mesure un témoin-écrivain peut-il rendre compte des événements par la fiction ? Il est clair que le texte littéraire peut servir de véhicule au témoignage. Pour Semprún et pour plusieurs autres survivants, la fiction est le seul moyen de parler de l'expérience concentrationnaire. L'imagination permet d'agir là où les mots sont insuffisants. Autant crédibles qu'utiles, les témoignages-fictions servent à ériger un bagage historique et collectif

⁵⁷ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998, p. 42.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

qui, autrement, serait effacé par la disparition des témoins vivants. En cela, ce sont véritablement des outils essentiels à la sauvegarde de la mémoire de la Shoah. Charlotte Delbo résume ainsi l'essence même du témoignage littéraire : «Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'écris soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique.⁵⁹»

⁵⁹ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, éditions Minuit, 1970, p. 7.

CHAPITRE II

LE TÉMOIGNAGE CHEZ JORGE SEMPRÚN : LE CORPS COMME MÉDIATION DE LA MÉMOIRE

Nous avons, précédemment, exploré l'importance du témoignage comme outil de la transmission de la mémoire historique. Nous avons également insisté sur l'importance de la fiction dans l'élaboration d'un tel témoignage. Il s'avère que la mémoire, individuelle et collective, occupe aussi une place prépondérante et qu'elle participe à la création littéraire. Comme Semprún insiste sur la volonté de créer un récit plutôt qu'une longue élaboration de dates et de faits, l'acte mémoriel doit se construire non pas dans une objectivité absolue, mais en puisant dans le *souvenir* de l'événement.

Parallèlement, nous savons que la médiation se définit comme une opération par laquelle se construit une expérience, une mémoire ou une connaissance. En y juxtaposant une définition d'ordre philosophique, nous pouvons ajouter que la médiation est pareillement une articulation entre deux termes au sein d'un processus de raisonnement. Le corps, dans les récits de Jorge Semprún, semble jouer le rôle de cette articulation, cette médiation qui rend l'acte testimonial possible. C'est le corps qui déclenche l'opération de mémoire. De plus, le dictionnaire donne une définition assez synthétique de la mémoire, définition dont la deuxième partie semble ici pertinente. C'est, premièrement, «une activité biologique et psychique qui permet de retenir des expériences antérieurement vécues», mais c'est aussi «un souvenir que l'on garde de quelque chose ou de quelqu'un ; *ce qui restera dans l'esprit des hommes*». Il y a, dans cette dernière partie de la définition, l'idée d'une postérité, la

volonté de transmettre à des générations futures afin que rien ne soit perdu. Le corps, et c'est le cas chez Semprún, permet de re-construire la mémoire des événements vécus et d'élaborer le témoignage. Par l'acte testimonial, les témoins inscrivent leur expérience et le récit qu'ils en font dans une collectivité. Ces derniers participent, par leur prise de parole, à la construction d'une mémoire historique, d'une mémoire collective «qui restera dans l'esprit des hommes». Le corps, médiateur de la mémoire, permet la transmission de l'expérience vécue.

Nous tenterons de démontrer comment le corps sert de médiation à la mémoire dans le témoignage de Jorge Semprún. En d'autres mots, c'est en invoquant la matérialité du corps, sa condition, sa dégradation, mais aussi les joies qui y sont reliées, que l'auteur re-construit sa mémoire. N'oublions surtout pas que Semprún a choisi d'oublier avant de pouvoir raconter. Il devra donc se souvenir. Le corps, le sien et celui des autres, devient témoin et trace de l'expérience vécue. Il est mémoire et témoignage.

Nous traiterons d'abord du corps dans le témoignage en général et dans le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale. Nous essayerons de définir plus en profondeur le rôle du témoin ainsi que le paradigme du témoignage. Finalement, en synthétisant toutes ces informations, nous explorerons la place qu'occupe le corps dans les récits testimoniaux de Jorge Semprún en sachant qu'il s'inscrit dans un processus de mémoire et de création.

2.1 Le témoin

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 !⁶⁰

⁶⁰ EV, p. 73.

2.1.1 Le témoignage dans le contexte particulier de la Shoah

Shoshana Felman⁶¹ présente la Shoah comme un événement sans témoin. Cela place la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale dans un contexte particulier dans la mesure où il existait véritablement de la part de l'État totalitaire une volonté d'éliminer toutes traces possibles des massacres. Et quelles étaient ces traces ? Les témoins oculaires, les prisonniers, les membres des Sonderkommandos, mais d'abord et surtout les victimes. Si rien ne subsistait de la Solution Finale, comment serait-il alors possible de construire une mémoire des événements ? La matérialité même des cadavres, preuves ultimes des massacres, est réduite en cendres et en fumée.

[...] parce que le témoin qui mourut vraiment, a été, après sa mise à la fosse commune, exhumé, sorti de sa tombe et réduit en cendres – parce que le témoin mort n'a même pas laissé un corps ou un cadavre derrière lui [...] ⁶²

Le chef de la Gestapo de Vilna nous a dit : «il y a quatre-vingt-dix mille personnes couchées là, et il faut absolument qu'il n'en reste aucune trace. ⁶³»

Le vrai témoin, le témoin intégral – nous y reviendrons – celui qui est allé jusqu'au bout, ne peut pas témoigner. Dans cette situation particulière où le survivant n'est pas le vrai témoin, rendre compte de son expérience relève des limites ultimes du témoignage. En d'autres mots, le survivant fait face à l'impossibilité historique de témoigner et à l'impossibilité historique de ne pas le faire.⁶⁴ Encore une fois, l'unicité de la Shoah encadre le sens même du témoignage. C'est plus que de rapporter un fait ou un événement dans toute l'objectivité que cela suppose. C'est dire, c'est prendre parole alors que la voix s'est éteinte.

[...] l'Holocauste apparaît comme l'avènement historique, inconcevable et sans précédent [...] d'un événement-sans-témoin, un

⁶¹ Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann» in *Testimony*, New York, Routledge, 1992, 90 p.

⁶² *Ibid.*, p. 79.

⁶³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

événement dont le projet même est, historiquement, l'oblitération littérale de ses témoins [...]⁶⁵

La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté.⁶⁶

Témoignage «hors norme», survivants qui ne sont pas les vrais témoins, événement sans trace, voilà l'héritage de la Shoah. Dans une telle perspective, il n'est pas surprenant de constater que témoigner ne se résume pas, comme nous l'avons dit, à faire uniquement un inventaire détaillé de faits et gestes. Il n'est pas surprenant de comprendre que le rôle du témoin – et du témoin-écrivain – est modifié radicalement. Néanmoins, la nécessité de participer à l'élaboration d'une mémoire collective reste vive, malgré et à cause de l'unicité de la Shoah. Pour Jorge Semprún, rendre compte des événements demeure un impératif cuisant. «Mais oui, je me rends compte, je ne fais que ça. Je me rends compte et j'essaie d'en rendre compte, tel est mon propos.⁶⁷» Il le fait alors même qu'il est dans le camp, comme s'il devait absorber tous les éléments pour ensuite remplir un dessein pressant. Primo Levi rapporte aussi cette volonté de retenir le plus de détails possible afin de pouvoir témoigner, ultérieurement, pour ceux qui ne le peuvent pas. Dans le récit de Semprún se glisse de plus la notion du «devoir de mémoire». Il ne veut pas raconter certains événements troublants, intimes, personnels, mais il se doit néanmoins de le faire – au nom de.

Comme si cette histoire ne concernait pas tout le monde, et surtout ces enfants qui ont seize ans aujourd'hui, comme si j'avais le droit, la possibilité même, de la garder pour moi, plus longtemps. C'est vrai que j'avais décidé d'oublier. [...] C'est bon, j'avais oublié, j'avais tout oublié, je peux me souvenir de tout, désormais. [...] C'est-à-dire, maintenant, après ces longues années d'oubli volontaire, non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte. Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel. L'histoire des enfants juifs au nom des enfants juifs.⁶⁸

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷ GV, p. 79.

⁶⁸ GV, p. 193.

Parfois, comme c'est le cas pour l'histoire des enfants juifs, l'auteur-témoin attend des dizaines d'années avant de raconter. Pourtant, tôt ou tard, le témoignage doit se faire. L'explosion du langage et du trop-plein prend le dessus et légitime la prise de parole.

2.1.2 Le paradoxe du témoin⁶⁹

Primo Levi affirme que le survivant n'est pas le vrai témoin. Le vrai témoin, le témoin intégral, c'est celui qui est mort. Le survivant, le pseudo-témoin, ne peut que témoigner pour le compte – par délégation – de celui qui a été englouti. De toutes façons, il est impossible de vraiment comprendre. « 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.⁷⁰ » De son côté, Agamben, qui a aussi beaucoup travaillé la notion du témoin, définit ce dernier comme un tiers, celui qui est entre l'intérieur et l'extérieur. Cela est d'ailleurs repris de Shoshana Felman :

Événement sans témoin, la Shoah l'est doublement : il est impossible de témoigner de l'intérieur – on ne témoigne pas de l'intérieur de la mort, il n'y a pas de voix pour l'extinction des voix – comme de l'extérieur – l'outsider est par définition exclu de l'événement⁷¹

Chez Primo Levi, le témoin intégral est le musulman⁷², représentant par excellence de l'expérience concentrationnaire nazie, celui qui est allé jusqu'au bout, mais qui paradoxalement est dépourvu de voix et de paroles. D'une part, il représente – il est – l'accomplissement total et souvent irréversible de la dégradation,

⁶⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, 201 p. et

Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, 232 p.

⁷⁰ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p 22.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, p.43.

⁷² Muselmann : le sens littéral du mot est « muslim », « celui qui se soumet sans réserve à la volonté divine ». Le muselmann des camps a perdu toute volonté et toute conscience. Très peu ont survécu. Il est à noter aussi que le terme varie selon les camps.

le non-homme, résultat inévitable de la Solution Finale. D'autre part, il est vivant, mais déjà dans la mort.

Leur vie est courte, mais leur nombre est infini. Ce sont eux, les Muselmänner, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marche et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils craignent parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre.⁷³

Semprún relate lui-même l'étendue de cette masse anonyme :

Ils passaient, marchant d'une allure d'automates, retenue, mesurant leur élan, comptant leurs pas, sauf au moment où il fallait justement le marquer, le pas, martial, lors de la parade devant les S.S., matin et soir, sur la place d'appel, au départ et au retour des kommandos de travail. Ils marchaient les yeux mi-clos, se protégeant ainsi des fulgurances brutales du monde, abritant des courants d'air glacial la petite flamme vacillante de leur vitalité.⁷⁴

Dans l'ensemble, les musulmans n'ont pas survécu. Avant même la mort, ils avaient perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer.⁷⁵ Ceux, rares, qui ont survécu ne peuvent pas témoigner. Les survivants témoignent pour les engloutis, malgré le fait qu'ils ne peuvent pas le faire totalement. Les rescapés parlent à la place des musulmans qui n'ont pas de mémoire à transmettre. Celui qui témoigne pour le sans-parole devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Il devra transmettre par la parole l'absence de paroles. C'est le sans-parole qui donne la parole au rescapé, le pseudo-témoin, qui doit témoigner, par délégation, de l'impossibilité de parler.

Relisons maintenant la phénoménologie du témoignage chez Primo Levi, l'impossible dialectique entre rescapé et «musulman», pseudo-témoin et «témoin intégral», homme et non-homme. Le témoignage se présente ici comme processus qui engage au moins deux sujets : l'un,

⁷³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p.96-97.

⁷⁴ EV, p 30.

⁷⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, p. 41.

rescapé, peut parler mais n'a rien d'intéressant à dire, L'autre, qui «a vu la Gorgone», «a touché le fond», a donc beaucoup à dire, mais ne peut parler. Lequel des deux témoigne ? Qui est le sujet du témoignage ?⁷⁶

Il est possible de schématiser tout cela. Primo Levi pose cette affirmation : «Le musulman est le témoin intégral». Giorgio Agamben pose le paradoxe suivant : «Le musulman est le non-homme, celui qui ne peut en aucun cas témoigner» et «Celui qui ne peut en aucun cas témoigner est le vrai témoin, le témoin absolu.⁷⁷» Qui témoigne alors ? Le survivant le fait par délégation, entre l'intérieur et l'extérieur comme l'avait Shoshana Felman – nous traiterons plus en profondeur cette problématique au chapitre trois – mais jamais complètement de l'intérieur (on ne peut pas parler après l'extinction des voix). Le corps du survivant ne peut pas témoigner pour l'absence de traces, pour l'absence de paroles et de voix. Le corps du survivant ne peut pas rendre compte des corps disparus. Semprún, tout comme Primo Levi et la plupart des survivants, se sait un pseudo-témoin. Il prend la parole pour tous ceux qui ne le peuvent pas. Il est un tiers, un *outsider*. D'ailleurs, *Le grand voyage* raconte cette expérience des camps, mais de l'extérieur : avant d'arriver et après la libération. L'auteur-témoin n'est jamais dans le camp, dans la mort, mais à côté de celle-ci. Le long silence de Semprún est peut-être symptomatique de cette incapacité de raconter autrement que de l'extérieur. Malgré cela, il témoigne pour le compte des engloutis. Il re-crée la matérialité de leurs corps réduite en cendres. Il travaille sa mémoire, sans cesse, afin de trouver l'essence de leurs corps.

Shoshana Felman affirme que le film de Lanzmann, *Shoah*, questionne constamment l'impossibilité du témoignage.

[...] le film propose une vision du présent qui désoriente, une intuition neuve et contraignante sur la complexité de la relation entre histoire et témoignage. C'est un film sur le témoignage : le témoignage d'une catastrophe ; on témoigne ici d'expériences-limites, dont la puissance

⁷⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 198.

de choc met sans cesse à l'épreuve les limites du témoin et du témoignage [...]⁷⁸

Primo Levi, quant à lui, interroge la valeur du témoin : «Il est naturel et évident que le matériau le plus substantiel pour la reconstruction de la vérité sur les camps soit constitué par les souvenirs des survivants.⁷⁹» Et pourtant, il nuance cette valeur intrinsèque du survivant :

Je le répète : nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormales : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. [...] Eux sont la règle, nous, l'exception.⁸⁰

Le film de Lanzmann trouve son point de tension dans l'absence de parole des engloutis rendu par le chant et la voix.⁸¹ Le témoignage de Jorge Semprún, à l'image de celui de Primo Levi, trouve, de son côté, son point de tension, sa force, dans les corps re-construits par le travail de la mémoire et de l'écriture. Chez Semprún, la fiction sert de moteur à la mémoire : elle en est indissociable.

2.1.3 Le corps dans les textes traitant du témoignage

Ce qui apparaît comme ligne de fond dans les différents textes traitant du témoignage est la prédominance marquée du corps comme outil testimonial. D'une part, plus urgent encore que de traduire l'absence de traces – tel que mentionné chez Felman – il faut lutter contre l'érosion du temps. Le survivant, par la matérialité même de son corps, est soumis à la fragilité et à l'imminence de la mort. C'est une préoccupation qui revient chez Semprún et qu'il partage avec d'autres survivants. Témoigner, d'une certaine manière, c'est lutter contre la mort.

⁷⁸ Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann» in *Testimony*, New York, Routledge, 1992, p. 56-57.

⁷⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁸¹ Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann» in *Testimony*, New York, Routledge, 1992, p. 139-140.

Ces faits dont le témoin prétend soutenir le caractère incontestable, les voilà soumis à la fragilité de son propre corps, tant il se définit dans son discours que par son adhérence entière à ce quelque chose d'autre qui s'est passé, et dont il ne voudrait pas qu'il (tré) passe avec lui.⁸²

D'autre part, il y a en filigrane l'idée que le corps lui-même est une pièce à conviction garante du témoignage. Autant la Solution Finale voulait réduire au silence en détruisant les cadavres, autant le survivant doit exposer son corps aux autres pour valider ses propos. Le témoignage se fait avec le corps. Il doit transmettre ses sensations, ses perceptions, ses émotions. Il doit y avoir une implication intime du corps à l'événement. Il ne s'agit pas de bêtement réciter ses souvenirs ; il faut prouver la véracité de ses dires par son corps en lambeaux, par l'humiliation et la totale dégradation de son corps. Pierre de Gaulmyn, dans sa réflexion sur le témoignage, le résume ainsi :

Et pour cela, il fallait exposer au regard de tous leur esprit humilié, leur existence sociale niée, bestialisée, et leur corps (car c'est bien, au sens propre, de leur corps qu'il s'agit, et un corps souvent mis à nu dans le sens le plus réel), corps terrassé par le délabrement de l'intestin, honteux, loqueteux, malodorant, sidérant, au sens d'effrayant pour ceux qui le regardent comme le visage de la Méduse. Il faut faire de leur corps une «pièce à conviction» dégoûtante.⁸³

Chez Semprún, beaucoup se transmet par le corps. La mémoire passe directement par des événements qui sont inscrits dans sa chair. Les sons, les odeurs, le toucher et les sensations, les habitudes servent de cadre à la reconstruction mémorielle. Peut-être le survivant utilise-t-il ses propres perceptions, son corps matériel, dénudé mais vivant, mis à nu, pour témoigner de l'absence du corps des engloutis ? Le corps serait alors le lien, l'articulation, la médiation entre la mémoire et le témoignage. Un passeur, en quelque sorte, entre une construction plus ou moins définie de la mémoire et une prise de parole à prime abord impossible.

⁸² Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p.62-63.

⁸³ Pierre De Gaulmyn, «Le témoignage, du judiciaire au littéraire», in *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 73

L'anéantissement complet de l'homme est traduit dans le témoignage du survivant-écrivain par la re-construction mémorielle de l'expérience corporelle.

2.2 La mémoire dans les récits de Jorge Semprún

Au fil des années, il faut dire, des souvenirs m'ont assailli, parfois, d'une parfaite précision, surgissant de l'oubli volontaire de ce voyage, avec la perfection polie des diamants que rien ne peut entamer.⁸⁴

Il y a plusieurs modes de fonctionnement de la mémoire dans les récits de Jorge Semprún, qui sont gérées, dans une certaine mesure, par le survivant-écrivain du témoignage. Il s'agit d'abord d'une mémoire au premier degré, reliée plus ou moins directement à l'expérience corporelle. Elle s'articule selon deux temps. Il y a d'abord la mémoire des «bons souvenirs de nos maisons⁸⁵». C'est en vérité le souvenir, à l'intérieur du camp ou de l'événement, d'un moment de la vie d'avant : un repas, une rencontre avec des copains, une description de lieu, un moment heureux. C'est parfois également un moment de nostalgie ou d'incrédulité.

C'est le dimanche que cela pouvait arriver. Une fois l'appel de midi terminé, on avait des heures devant soi. Les haut-parleurs du camp diffusaient de la musique douce dans les chambrées. Et c'est au printemps que cette impression d'être dedans pouvait devenir intolérable.⁸⁶

Mais à présent, c'est encore l'heure trouble des souvenirs. Ils remontent à la gorge, ils étouffent, ils ramollissent les volontés. Je chasse les souvenirs. J'ai vingt ans et j'emmerde les souvenirs.⁸⁷

⁸⁴ GV, p. 149.

⁸⁵ Walter Geerts, «Primo Levi et le trou de mémoire» in *Shoah mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs*, Montréal, l'Harmattan, 1997, p. 26.

⁸⁶ GV, p. 27-28.

⁸⁷ GV, p. 34.

Cette mémoire est présente, mais elle est peu utilisée par l'auteur. En effet, ce dernier semble ne pas privilégier cet épanchement sur la vie d'avant puisqu'il ne la quitte véritablement pas durant son témoignage.

Le second temps de la mémoire, dans les récits de Semprún, est une mémoire fonctionnelle, celle qui décrit les faits et gestes des prisonniers et des soldats : les routines, l'appel, le départ des kommandos de travail, la maladie, la faim, la fatigue, le froid, etc. Cette mémoire sert à légitimer la valeur même du témoignage. En d'autres mots, la *réalité* aussi vraie que vraie. Non pas que le témoin-écrivain se sente dans l'obligation d'authentifier ses souvenirs. C'est plutôt que la mémoire liée au corps, celle qui s'accroche aux gestes, aux douleurs, aux rituels quotidiens, agit comme une boîte de Pandore : elle donne accès à d'autres types de mémoires. Elle agit comme passeur.

C'est d'ailleurs cette mémoire au premier degré qui amène le deuxième type de fonctionnement : une mémoire plus complexe, moins définie et définissable, qui n'est pas toujours fixée dans des paramètres pré-établis. C'est l'alternance entre le temps du récit et le temps d'un événement extérieur à l'événement, entre la mémoire du camp et la mémoire de la vie. C'est ce type de mémoire qui reste prépondérant dans le témoignage de Semprún. Elle est plus subtile et transporte le prisonnier en dehors des limites temporelles et physiques du camp. C'est la mémoire qui déjoue le corps, qui le trompe, qui lui usurpe ses repères réels. Elle permet de voyager dans le temps, de faire éclater la trame narrative en imposant de fréquentes projections et retours en arrière.

2.2.1 La vallée de la Moselle

Le souvenir de la vallée de la Moselle est un moment clé, déterminant, dans le fonctionnement mémoriel du récit *Le grand Voyage*. En chemin vers l'Allemagne, alors qu'il traverse diverses régions de France, le narrateur réalise soudainement

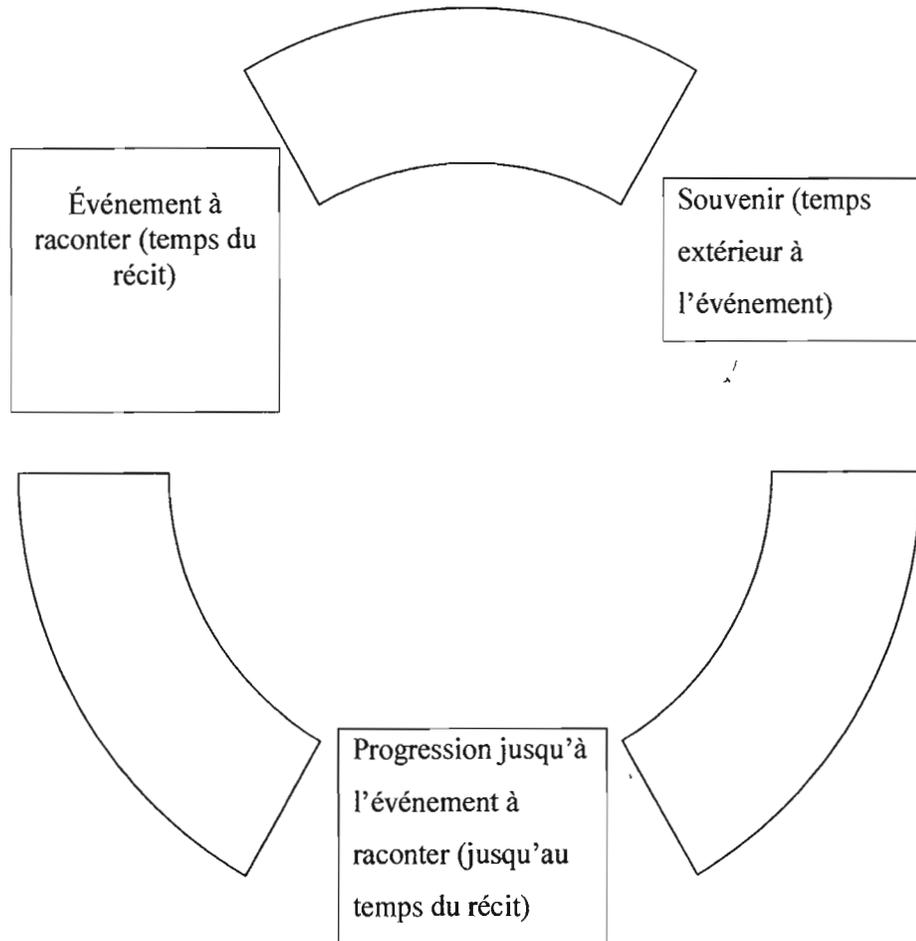
qu'il est dans la vallée de la Moselle. Brusquement, des souvenirs l'assaillent. Comment connaît-il la vallée de la Moselle ? À quel moment l'a-t-il déjà traversée ? Est-ce durant un cours de géographie qu'il a découvert cette région ou plus tard, au retour de ce voyage ? C'est donc ce souvenir qui permettra au narrateur, Gérard, d'alterner entre la mémoire de l'événement (ici, le voyage en train vers Buchenwald) et la mémoire de la vie d'avant. Autrement dit, il faut absolument passer par la reconstruction du souvenir pour accéder au temps du récit. Le narrateur-témoin crée donc une narration en boucle : commence le récit de l'événement où se termine le récit d'un souvenir. À l'image du récit faulknérien, le témoignage chez Semprún se construit toujours en arrière, vers le passé.

C'est la mémoire qui compte, qui gouverne l'obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer... [...] Hemingway construit l'éternité de l'instant présent par les moyens d'un récit quasiment cinématographique...Faulkner, quant à lui, traque interminablement la reconstruction aléatoire du passé : de sa densité, son opacité, son ambiguïté fondamentale...⁸⁸

C'est ce qui définit le plus justement l'écriture de Semprún : une reconstruction aléatoire du passé. Nous allons prendre le prétexte de la vallée de la Moselle pour décrire davantage cette narration en boucle qui est déterminante autant dans *Le grand voyage* que dans *L'écriture ou la vie*. Nous donnerons deux exemples.

⁸⁸ EV, p. 218.

Narration en boucle :



Premier exemple
Le grand voyage

Événement à raconter :

Gérard et le gars de Semur, en attente dans une gare, voient un «enfant de boches» lancer une pierre sur le wagon et insulter les prisonniers. Le gars de Semur demande : «*Alors, les boches, tu connais toujours pas ?*» (Pages 42-44)

Souvenir :

Gérard se souvient d'une discussion avec une sentinelle allemande dans la prison d'Auxerre. (Page 46)

Progression jusqu'à l'événement à raconter :

Gérard raconte une séance de torture aux mains du Dr Haas, séance qui devait révéler l'identité et l'emplacement de Michel (chef de section du réseau Jean-Marie Action). (Pages 47-54)

Retour à la discussion avec le soldat allemand d'Auxerre qui ramène au souvenir de la mort de René Hortieux (un copain résistant). Alternance entre ces deux souvenirs. (Pages 55-65)

Reprise de l'événement à raconter :

«*Tu dors ?*» demande le gars de Semur. (Page 65).

Deuxième exemple *L'écriture ou la vie*

Événement à raconter :

Rencontre entre le narrateur et le lieutenant Rosenfeld. Le narrateur, au fil de la discussion, précise qu'il est étudiant en philosophie. (Pages 110-111)

Souvenir :

Arrivée dans le camp, course effrénée dans les corridors souterrains. Interrogation.
Profession : étudiant en philosophie. (Pages 112-117)

Frogression jusqu'à l'événement à raconter :

Le lieutenant Rosenfeld pense que c'est un bon début pour un récit. Discussion sur le Mal radical, *das radikal Böse*. (Pages 118-122)

Lecture commune de Martin Heidegger. Souvenir de l'achat d'un ouvrage de Heidegger dans une librairie allemande, boulevard Saint-Michel. (Pages 122-127)

Reprise de l'événement à raconter :

«*Les oiseaux ?*» a demandé le lieutenant Rosenfeld, en se tournant vers moi, visiblement étonné. (Page 127)

Nous l'avons mentionné, l'épisode de la vallée de la Moselle est décisif puisqu'il se développe sur la quasi-totalité du récit et qu'il permet de faire un pont entre les souvenirs. Afin de découvrir comment le narrateur connaît la vallée de la Moselle, il faut nécessairement sortir du temps présent et retourner dans le passé, dans l'enfance du narrateur. C'est une fois le souvenir revécu que le narrateur peut reprendre son récit. Ceci est manifeste dès le tout début du récit *Le grand voyage*.

Il a raison, le gars, par où voulez-vous qu'on passe, pour aller Dieu sait où ? Je ferme les yeux et ça chantonne doucement en moi : vallée de la Moselle. J'étais perdu dans le pénombre, mais voici que l'univers se réorganise autour de moi, dans l'après-midi d'hiver qui décline. La vallée de la Moselle, ça existe, on doit la trouver sur des cartes, dans les atlas. A H. IV., nous chahutions le professeur de géographie, ce n'est sûrement pas de là que je garde un souvenir de la Moselle.⁸⁹

Suit subséquemment un entremêlement, un enchevêtrement dans le temps du récit. Il y a confusion dans les souvenirs. La mémoire est floue, incertaine, chambranlante. Ce copain Julien, est-il mort avant ou après ? «Je te raconterai cette histoire tout à l'heure...», «[...] raconter la mort de Julien...», «[...] je ne sais pas encore que Julien est mort...», «Julien n'est pas mort.⁹⁰» Dans ce trouble de la mémoire, c'est le fil conducteur de la vallée de la Moselle qui permet de replonger le récit dans le présent de la narration, dans le train en route vers les camps.

«Tu as des visions ?», dit le gars de Semur.

«Justement», je dis, «justement pas.»

[...]

Il y a tout a coup des cris dans le wagon, des hurlements. Une poussée brutale de toute la masse inerte des corps entassés nous colle littéralement contre la paroi du wagon. Nos visages frôlent le fil de fer barbelé qui boucle l'ouverture. Nous regardons la vallée de la Moselle.⁹¹

En plus de permettre des incursions dans le passé, l'élément de la vallée de la Moselle donne accès à une mémoire ultérieure à la libération des camps. Le

⁸⁹ GV, p. 13.

⁹⁰ GV, p. 18.

⁹¹ GV, p. 19.

narrateur connaît déjà l'entièreté du témoignage ainsi que son dénouement. C'est avec une tendresse fraternelle qu'il s'adresse au prisonnier d'alors et, par extension, au lecteur du témoignage. Par exemple, le narrateur établit un parallèle entre la nuit de la Moselle (avant) et la nuit d'Eisenach (après). «Je ne connais pas encore le vin de la Moselle. C'est plus tard seulement que je l'ai goûté, à Eisenach. Lors du retour de ce voyage.⁹²» Encore une fois, la vallée de la Moselle a un rôle clé puisqu'elle lie les deux nuits en créant un point de tension dans la narration. Le lecteur sait désormais que le prisonnier survit au camp et qu'il partage l'expérience vécue à travers le travail de l'écriture. En conséquence, l'écrivain-témoin contrôle l'orientation de son récit en révélant les événements de façon parfois décousue ou du moins non chronologique. Cela garde le lecteur en haleine et permet à l'auteur de travailler la trame événementielle de manière non conventionnelle, un peu à l'image du travail de la mémoire. C'est par soubresauts que les souvenirs refont surface : ils ne peuvent être ni forcés ni induits. Lorsque les deux nuits, celle d'avant et celle d'après, se croisent finalement, c'est l'écrivain du futur, de l'après, qui guide le récit.

«Cette nuit, bon dieu, cette nuit n'en finira jamais», disait le gars de Semur, et cette autre nuit n'en finissait pas, cette nuit d'Eisenach, dans cette chambre d'hôtel allemande d'Eisenach. Était-ce l'étrangeté du vrai lit, du drap blanc, à l'édredon léger et chaud ? Ou bien le vin de la Moselle ? Peut-être le souvenir de cette fille, la solitude et ses yeux gris.⁹³

Plus encore, il donne des indices sur le déroulement éventuel de sa vie dans le camp. «Plus tard, je me souviens – c'est-à-dire, je ne me souviens pas encore, quand nous sommes dans cette gare allemande, puisque ce n'est pas encore arrivé – plus tard, j'ai vu comment il fallait non seulement éteindre les lumières. Il fallait aussi éteindre les crématoires.⁹⁴» C'est une façon de mettre en évidence la légitimité du souvenir. Une sorte de «Voyez, tout cela a réellement eu lieu et j'en suis témoin».

⁹² GV, p. 20.

⁹³ GV, p.103.

⁹⁴ GV, p. 41.

La vallée de la Moselle, c'est pareillement un moyen assez efficace pour fixer l'ordre du récit : le propos est bel et bien le témoignage de l'expérience vécue. Il s'agit de ne pas en déroger. «Ce n'est pas le moment, c'est ce voyage qui est mon propos et je m'en suis déjà suffisamment écarté.⁹⁵» Si le narrateur ne prend pas garde, il s'éloignera du témoignage et glissera vers des souvenirs plus superficiels, moins *convaincants*. La vallée de la Moselle tient le cap du récit. «Je ne devrais peut-être parler que de ces promeneurs et de cette sensation, telle qu'elle a été à ce moment, dans la vallée de la Moselle, afin de ne pas bouleverser l'ordre du récit.⁹⁶» À cela vient se greffer quelques phrases clé – «Cette nuit, bon dieu, cette nuit n'en finira jamais», «En tout cas, on roule» (pages 85, 90, 101, 103, 153, 185 et 205) – qui auront la même fonction que le souvenir de la vallée de la Moselle : conduire l'essentiel du récit, l'expérience troublante et difficile des camps, à travers diverses couches de la mémoire.

Parfois la narration laisse croire que le souvenir est épuisé, vidé de son contenu, et que le temps présent sera alors dominant dans le récit. Ainsi, le passage de la vallée de la Moselle paraît trouver son dénouement à la page 42.

Oh ! dieu de feu de dieu de nom de dieu de bon dieu de merde. J'ai dit Trèves, à voix haute et je réalise tout à coup. C'est bien un nom de dieu de connerie que ce soit Trèves, justement. Étais-je aveugle, seigneur, aveugle et sourd, bouché, abruti, pour n'avoir pas compris plus tôt d'où je connais la vallée de la Moselle ?⁹⁷

Le narrateur se souvient, dans tout ce désordre de la mémoire, du moment précis où il a appris l'existence de cette vallée. Le sujet semble clôt. Cependant, la mémoire chez Semprún n'est jamais complètement fermée sur un seul événement et le narrateur continuera de relayer ainsi entre le souvenir et le moment présent, revenant sans cesse à la vallée de la Moselle, jusqu'à la toute fin du récit.

⁹⁵ GV, p. 56.

⁹⁶ GV, p. 26.

⁹⁷ GV, p. 42.

Finale­ment, cet épisode est capital dans la construction du témoignage parce que c'est un instant de la mémoire du survivant où ce dernier a véritablement pris conscience de sa condition d'humain. C'est un souvenir qui lui permet de s'accrocher, une bouée, alors que le témoin-écrivain – celui qui a déjà vécu les événements et qui désormais les raconte – sait ce qu'il aura à traverser.

Heureusement qu'il y a eu cet intermède de la Moselle, cette douce, ombreuse et tendre, enneigée et brûlante certitude de la Moselle. C'est là que je me suis retrouvé, que je suis redevenu ce que je suis, ce que l'homme est, un être naturel, le résultat d'une longue histoire réelle de solidarité et de violences, d'échecs et de victoires humaines.⁹⁸

2.2.2 Répétition et mémoire dans le récit *L'écriture ou la vie*

Dans le texte *L'écriture ou la vie*, l'auteur utilise, pour stimuler l'acte mémoriel, des procédés assez similaires à ceux employés dans *Le grand voyage*. Il passe du présent du récit au souvenir. De même, le lecteur peut sentir le décalage dans le temps entre l'écrivain et le prisonnier.

Je dirai à son heure, lorsque le désordre concerté de ce récit le permettra- l'exigera, plutôt –, quand, pourquoi et comment la mort a cessé d'être au passé, dans mon passé de plus en plus lointain.⁹⁹

Dans quinze ans, quand j'écrirai ce voyage, ce sera impossible. Tout au moins, j'imagine. Les choses n'auront pas seulement un poids dans la vie, mais aussi leur poids en elles-mêmes. Dans quinze ans, les souvenirs seront moins légers.¹⁰⁰

C'est avec cette assurance que j'ai traversé, plus tard, dix ans de clandestinité en Espagne.¹⁰¹

⁹⁸ GV, p. 81.

⁹⁹ EV, p 28-29.

¹⁰⁰ GV, p. 35.

¹⁰¹ EV, p. 28.

Il y a un espace dans le temps qui donne au narrateur la possibilité de gérer, comme bon lui semble, sa mémoire. Il écrit au présent, non pas celui du temps réel mais celui du récit, et dans ce même récit, les frontières du temps sont floues. Il peut donc choisir d'opter pour la perspective qui lui semble convenable. C'est grâce à ce subterfuge que le narrateur peut contrôler l'accès au souvenir puisqu'il crée une distanciation entre le prisonnier de l'époque et le survivant de maintenant. Ce décalage évident entre le temps du récit et le temps de l'écriture est perceptible, dans certains cas, jusque dans l'énoncé du propos. «Je n'ai pas pu parler avec Albert de cette phrase de Malraux, bien évidemment : il ne l'a pas encore écrite.¹⁰²»

Si certaines similitudes sont évidentes entre *Le grand voyage* et *L'écriture ou la vie*, il n'en demeure pas moins que les procédés narratifs varient sensiblement en ce qui a trait à la gestion du temps de la narration. Autant, dans *Le grand voyage*, Semprún exploite l'idée directrice de la vallée de la Moselle, autant, dans *L'écriture ou la vie*, c'est l'emploi de la répétition qui joue le même rôle. Ainsi, grâce à une répétition stratégique de divers mots ou images, l'auteur peut alterner entre le souvenir et le moment présent. La dichotomie mémoire/temps est tout aussi présente que dans *Le grand voyage*. La technique se développe comme suit : après un long intermède dans ses souvenirs, le narrateur revient au présent du récit en employant la répétition.

Je riais, ça me faisait rire d'être vivant. Le printemps, le soleil, les copains, le paquet de Camel que m'avait donné cette nuit un jeune soldat américain du Nouveau-Mexique, au castillan chantonnant, ça me faisait plutôt rire.¹⁰³

[...] ne faisait qu'aggraver son cas. Je veux dire : ne faisait qu'aggraver mon désir de la sauver. Ne faisait que rendre plus grave ce désir, plus chargé d'angoisse.¹⁰⁴

¹⁰² EV, p. 79.

¹⁰³ EV, p. 21.

¹⁰⁴ EV, p. 63-64.

À vrai dire, j'avais eu l'intention de garder ces livres. Je ne tenais pas particulièrement aux souvenirs, mais c'étaient des livres qui pouvaient faire de l'usage. Dont j'avais l'intention de me servir encore. Je n'avais pas du tout pensé à les rendre, en vérité. D'abord, parce qu'ils pouvaient encore être utiles.¹⁰⁵

[...] mais je lui dis que ça ne m'intéresse pas. Plutôt, que ça m'intéresse, mais pas à ce prix-là.¹⁰⁶

Il y en avait aussi de Buchenwald, que je reconnaissais.

Ou plutôt : dont je savais de façon certaine qu'elles provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt : sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les avais vues, pourtant. Ou plutôt : je les avaient vécues.¹⁰⁷

Ou plutôt, c'est là que j'avais commencé à la prendre. Mieux encore : qu'elle avait commencé à être prise, à se prendre, sans que j'eusse à intervenir pour infléchir le cours des choses. À prendre, donc, comme on dit de la glace qu'elle prend ; à cristalliser, comme on dit d'un sentiment qu'il cristallise.¹⁰⁸

Je me suis réveillé en sursaut [...]. Mais le mot «sursaut» ne convient pas, réflexion faite. Car je m'étais réveillé d'un seul coup, certes, j'avais aussitôt été en éveil, lucide, dispos.¹⁰⁹

À chaque fois, le procédé narratif est le même. L'écrivain-survivant laisse émerger un souvenir. Parfois, le souvenir est confus : l'auteur ne sait pas où le situer sur la ligne temporelle des événements. D'autres fois encore, c'est la nostalgie et l'angoisse qui refont surface. La temporalité du récit est brisée et c'est en utilisant la répétition que Semprún ramène le lecteur dans le temps de la narration. L'épisode raconté doit être lentement réorganisé, corrigé, modifié, pour qu'il corresponde finalement au souvenir de l'auteur. Le procédé narratif de la répétition est aussi efficace que l'épisode de la vallée de la Moselle. Il s'agit en vérité d'employer plusieurs étapes pour préciser la pensée de la même manière qu'il faut plusieurs étapes pour dissocier les différentes couches de la mémoire. Le résultat, dans les

¹⁰⁵ EV, p. 85.

¹⁰⁶ EV, p. 94.

¹⁰⁷ EV, p. 259.

¹⁰⁸ EV, p. 270.

¹⁰⁹ EV, p. 311.

deux cas, est le même : passer de l'acte mémoriel à l'acte testimonial. Évidemment, *Le grand voyage* est divisé en deux chapitres dont le premier couvre la plus vaste partie du récit. Il est donc beaucoup plus facile pour l'auteur d'utiliser une seule idée conductrice. Cela participe à la cohésion de l'ensemble sans pour autant poser de problème au niveau de la compréhension. *L'écriture ou la vie*, à l'opposé, se bâtit sur dix chapitres. Dans ce cas, il est plus efficace de répéter le procédé plutôt que de répéter l'idée.

Toujours en lien avec la mémoire chez Jorge Semprún, mais dans un autre ordre d'idée, il faut mentionner les divers cheminements dans la construction (re-construction) de cette dernière. Parce qu'elle est perméable aux événements extérieurs et qu'elle se modifie perpétuellement, il n'est pas toujours simple pour le survivant de démêler le souvenir véritable du souvenir reconstruit. À certains moments, c'est l'auteur qui avertit le lecteur que ce souvenir n'est peut-être pas exact ou alors qu'il est tout à fait inventé. Dans un souci constant de transparence, le survivant sait qu'il doit mettre en garde le lecteur, même si cette re-construction du souvenir ne met absolument pas en cause son authenticité.

Attention : je fabule. Je n'ai pas pu voir la couleur de ses yeux à ce moment-là. Plus tard seulement, lorsqu'il fut mort. Mais il m'avait tout l'air d'avoir les yeux bleus.¹¹⁰

Si je me souviens bien – je ne crois pas que ce souvenir ait été reconstruit dans ma mémoire –, il s'est fait un grand silence dans la prison.¹¹¹

En vérité, que les yeux du soldat soient bleus ou bruns ne change pas le fait qu'il est mort, de la même manière que c'est l'impression du silence qui est *vraie*, peut-être plus encore que le silence lui-même.

Parfois, toujours dans un souci de rigueur et d'exactitude, l'auteur doit reprendre le récit d'un événement, le retravailler, afin d'y inclure des éléments

¹¹⁰ EV, p. 49.

¹¹¹ GV, p.57.

fondamentaux. C'est le cas de la rencontre avec le lieutenant Rosenfeld. L'auteur doit ré-écrire le récit pour y inclure la rencontre qu'il avait oubliée précédemment.

J'avais oublié l'escapade à Weimar avec Rosenfeld. À tel point l'avais-je oubliée que dans la première version de ce récit je n'en avais pas dit un mot. Il me faudrait réintroduire le lieutenant Rosenfeld dans mon récit de ces journées d'autrefois. Il me fallait réinventer Rosenfeld, en quelque sorte : le faire renaître du néant confus de ma mémoire obnubilée, abolie.¹¹²

La mémoire de l'événement s'est donc modifiée en cours de route. Ici, c'est à travers le travail de la réminiscence et de l'écriture ; ailleurs, c'est tout simplement le temps écoulé depuis l'expérience concentrationnaire. «Aujourd'hui, dix-sept ans après ce voyage, si je me souviens de ce jour, [...] ce sont des images diverses qui se superposent, des couches successives d'images.¹¹³» Un combat se livre chez l'auteur parce que la mémoire est rendue faillible par ces deux intervenants : le temps et l'écriture. D'un côté, Semprún se retrouve devant un vide de souvenirs. Certains événements se sont évanouis de sa mémoire. D'un autre côté, pour meubler cette absence, il doit se résoudre à une écriture minutieuse et précise. Une sorte de surcompensation par le détail. Rappelons encore une fois le caractère douteux du témoignage ainsi que l'incongruité du manque de preuves vérifiables. Alors, lorsque le témoin ne se souvient plus avec une absolue certitude, le témoignage s'en trouve affecté.

Je donne tous ces détails, probablement superflus, saugrenus même, pour bien montrer que ma mémoire est bonne, que ce n'est pas par défaillance de la mémoire que j'ai quasiment oublié les deux longues semaines d'existence d'avant mon retour à la vie, à ce qu'on appelle la vie.¹¹⁴

De plus, devant la hantise que les souvenirs présents soient pure fabulation, l'auteur cherche un moyen de valider leur authenticité. Ainsi, Semprún raconte qu'avant d'être déporté, il a aidé une jeune femme juive à trouver une rue dans le

¹¹² EV, p.363.

¹¹³ GV, p. 190.

¹¹⁴ EV, p.43.

chaos du Paris occupé. Après la guerre, Semprún la retrouve, mais elle ne se souvient pas de cette rencontre. C'est avec insistance qu'il tente de lui faire revivre cet instant. Il la pousse à se souvenir, il travaille sa mémoire afin que la sienne demeure fiable, qu'elle soit vraie. La mémoire devient garante de la réalité de l'expérience vécue.

«Vous ne fumez pas ?» lui dis-je. Elle secoue la tête et je me demande si elle ne va pas fuir. J'allume une cigarette et je lui demande pourquoi elle aime le bruit de cette cloche. Elle secoue les épaules. «Parce que c'est comme autrefois», dit-elle, sèchement. «Voilà», dis-je et je lui souris. Mais elle se redresse sur la chaise-longue et se penche en avant. «Vous ne pouvez pas comprendre», dit-elle. Je la regarde. «Mais si», lui dis-je «pour moi aussi c'est un souvenir d'avant». Je me penche vers elle et je lui prends le bras droit, par le poignet, je lui retourne le bras, et mes doigts effleurent sa peau blanche et fine, et le numéro bleu d'Oswiecim tatoué sur sa peau blanche, fine, un peu flétrie, déjà. «Je me demandais», lui dis-je, «je me demandais si vous aviez fait, finalement, ce voyage». Alors, elle retire le bras, qu'elle serre contre sa poitrine, et elle se replie, le plus loin possible, sur la chaise-longue. «Qui êtes-vous ?», dit-elle. Sa voix s'étrangle. «Dans la vallée de la Moselle», lui dis-je, «je me suis demandé si vous aviez fait ce voyage». Elle me regarde, haletante. «Plus tard, aussi, quand j'ai vu arriver les trains des Juifs évacués de Pologne, je me suis demandé si vous aviez fait ce voyage.» Elle commence à pleurer, silencieusement. «Mais qui êtes-vous ?» implore-t-elle. Je secoue la tête. «Je me suis demandé si cette maison, rue Bourdelle, derrière la gare Montparnasse, allait être un refuge durable, ou bien si ce n'était qu'une halte, avant de reprendre le voyage.» «Je ne vous connais pas», dit-elle. Je lui dis que je l'ai tout de suite reconnue, c'est-à-dire, j'ai su tout de suite que je la connaissais, avant même de la reconnaître. Elle pleure toujours, en silence. «Je ne sais pas qui vous êtes», dit-elle, «laissez-moi seule». «Vous ne savez pas qui je suis, mais une fois vous m'avez reconnu», lui dis-je. Je me souviens de son regard d'autrefois, rue de Vaugirard, mais elle n'a plu ce regard implacable. «Rue de Vaugirard», lui dis-je, «en 41 ou 42, je ne sais plus». Elle prend sa tête entre ses mains. «Vous vouliez savoir comment aller vers la gare Montparnasse, vous n'osiez pas le demander aux passants. Vous me l'avez demandé.» «Je ne me souviens pas», dit-elle. «Vous cherchiez la rue Antoine-Bourdelle, en vérité. Je vous y ai conduite.» «Je ne me souviens pas», dit-elle. «Vous alliez chez des amis, rue Antoine-Bourdelle, vous ne vous souvenez pas ?» lui dis-je. «Je me souviens, cette rue, cette maison, je me souviens», dit-elle. «Vous aviez un manteau bleu», lui dis-je. «Je ne me souviens pas», dit-elle. Mais j'insiste encore, je m'accroche à l'espoir qu'elle va se souvenir. «Vous

prisonnier. Il est impossible de ne pas se souvenir. C'est là le devoir de mémoire. Le témoignage doit se faire. Parce que Semprún travaille son témoignage par l'acte de l'écriture, parce que son récit est d'abord et avant tout un texte littéraire plutôt qu'un compte rendu détaillé, il a l'avantage de pouvoir provoquer délibérément ses souvenirs. C'est l'organisation de son récit qui détermine l'emplacement d'un souvenir. L'écriture donne la possibilité au survivant d'expurger, dans une certaine mesure, le bagage émotionnel de l'expérience concentrationnaire.

J'avais celles de ma mémoire, qui surgissaient parfois, brutalement. Que je pouvais aussi convoquer délibérément, leur donnant même une forme plus ou moins structurée, les organisant dans un parcours d'anamnèse, dans une sorte de récit ou d'exorcisme intime.¹¹⁷

2.3 Le corps dans le témoignage de Jorge Semprún

«Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles.¹¹⁸»

Agamben affirme que «le rescapé a la vocation de la mémoire». Chez Semprún et chez plusieurs autres survivants, cette mémoire passerait souvent par le corps. Plusieurs décennies après la libération, certains éprouvent encore de façon bien précise la douleur de la faim, du froid ou de la fatigue. Cette mémoire serait une seconde peau, formée de sensations, de réflexes et d'instinct. Impossible de s'en défaire, de la rationaliser, de la comprendre. La mémoire du Lager est la mémoire du corps. Dans le témoignage, la matérialité du livre (du récit) se superpose à la matérialité du corps du survivant. Les événements, dans leur rapport au temps, se sont métamorphosés. L'auteur doit sans cesse revenir à ses premières impressions pour re-trouver ses souvenirs. Le corps du rescapé a lui aussi subi diverses transformations. Pourtant, est inscrit dans sa chair tout l'indicible des camps de la

¹¹⁷ EV, p. 260.

¹¹⁸ GV, p. 12.

prisonnier. Il est impossible de ne pas se souvenir. C'est là le devoir de mémoire. Le témoignage doit se faire. Parce que Semprún travaille son témoignage par l'acte de l'écriture, parce que son récit est d'abord et avant tout un texte littéraire plutôt qu'un compte rendu détaillé, il a l'avantage de pouvoir provoquer délibérément ses souvenirs. C'est l'organisation de son récit qui détermine l'emplacement d'un souvenir. L'écriture donne la possibilité au survivant d'expurger, dans une certaine mesure, le bagage émotionnel de l'expérience concentrationnaire.

J'avais celles de ma mémoire, qui surgissaient parfois, brutalement. Que je pouvais aussi convoquer délibérément, leur donnant même une forme plus ou moins structurée, les organisant dans un parcours d'anamnèse, dans une sorte de récit ou d'exorcisme intime.¹¹⁷

2.3 Le corps dans le témoignage de Jorge Semprún

«Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles.¹¹⁸»

Agamben affirme que «le rescapé a la vocation de la mémoire». Chez Semprún et chez plusieurs autres survivants, cette mémoire passerait souvent par le corps. Plusieurs décennies après la libération, certains éprouvent encore de façon bien précise la douleur de la faim, du froid ou de la fatigue. Cette mémoire serait une seconde peau, formée de sensations, de réflexes et d'instinct. Impossible de s'en défaire, de la rationaliser, de la comprendre. La mémoire du Lager est la mémoire du corps. Dans le témoignage, la matérialité du livre (du récit) se superpose à la matérialité du corps du survivant. Les événements, dans leur rapport au temps, se sont métamorphosés. L'auteur doit sans cesse revenir à ses premières impressions pour re-trouver ses souvenirs. Le corps du rescapé a lui aussi subi diverses transformations. Pourtant, est inscrit dans sa chair tout l'indicible des camps de la

¹¹⁷ EV, p. 260.

¹¹⁸ GV, p. 12.

mort. Le livre et le corps sont des traces mémorielles. Ils parlent pour tous les engloutis aux corps absents et à la voix éteinte.

Le premier contact de Semprún avec l'expérience nazie passe par le corps. Il est alors facile de déduire que le souvenir de cette épreuve hors norme passe elle aussi par le corps. Nous l'avons mentionné auparavant, l'expérience corporelle s'inscrit comme lieu charnel de l'expérience concentrationnaire. Le corps est ce lieu où les croisements et les échanges sont possibles, où la perméabilité entre mémoire et témoignage se traduit par l'acte d'écriture ou de prise de parole. Trois pistes seront explorées afin d'approfondir cette articulation entre corps, mémoire et témoignage.

2.3.1 Le corps qui devient étranger, Autre

Jeté malgré lui dans un environnement hostile et incompréhensible, le nouveau prisonnier n'a de contact avec la réalité que par la matérialité de son propre corps. Or, dans le cas des camps de la mort, le corps s'avère souvent être la première marche vers l'aliénation et la perte de soi. L'absurdité des lieux et de la situation se ressent dans la chair, les coups reçus sans raison cessent de provoquer la douleur. Déjà le corps est celui d'un autre, étranger. Les coups et les mauvais traitements laissent stupéfait, anéanti, dépassé, mais en même temps en dehors de soi, signe avant coureur de la perte de son corps. Devant cette violence gratuite, le corps doit se dématérialiser, se faire Autre, afin que le prisonnier puisse survivre. L'expérience de la douleur, chez Semprún et chez plusieurs autres prisonniers, doit se faire en dehors du corps.

Plus tard, beaucoup plus tard, j'ai regardé les roses à travers ce brouillard devant mes yeux. J'ai essayé d'oublier mon corps et les douleurs de mon corps, J'ai essayé d'irréaliser mon corps et toutes les sensations bouleversées de mon corps, en regardant les roses, en laissant mon regard se remplir de roses.¹¹⁹

¹¹⁹ GV, p. 188.

La description du même moment est similaire dans *L'écriture ou la vie* :

Mon corps étouffait, devenait fou, demandait grâce, ignoblement. Mon corps s'affirmait dans une insurrection viscérale qui prétendait me nier en tant qu'être moral. Il me demandait de capituler devant la torture, il l'exigeait. Pour sortir vainqueur de cet affrontement avec mon corps, il me fallait l'asservir, le maîtriser, l'abandonnant aux affres de la douleur et de l'humiliation.¹²⁰

Ce corps, donc, qui avant l'emprisonnement était nourri, propre, serein, n'appartient plus au prisonnier. Celui-ci voit le corps de l'autre, démolé, affaibli, affamé, déshumanisé. Ce corps, ce n'est pas lui. Pourtant, dans un jour, une semaine, un mois, ce corps étranger sera le sien. Sa chair deviendra Autre.

Depuis deux ans, je vivais sans visage. [...] Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage sur ce corps dérisoire. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue. [...] Je voyais mon corps, de plus en plus flou, sous la douche hebdomadaire.¹²¹

Dans le récit *L'écriture ou la vie*, c'est la vision du corps agonisant de Maurice Halbwachs, ancien professeur de philosophie à la Sorbonne, qui marque irrémédiablement la réelle dépossession du corps. En saisissant graduellement l'enjeu de la situation, le nouveau prisonnier ressent cette désubjectivation inévitable. Déjà son corps n'est plus le sien ; leurs corps – leurs corps en déliquescence – ne sont plus les leurs.

Je posais une main que je voulais légère sur l'épaule pointue de Maurice Halbwachs. Os quasiment friable, à la limite de la brisure.¹²²

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.¹²³

¹²⁰ EV, p 148.

¹²¹ EV, p. 13.

¹²² EV, p. 31.

¹²³ EV, p. 37.

Mais Maurice Halbwachs n'avait visiblement plus aucun désir, même pas celui de mourir. Il était au-delà, sans doute, dans l'éternité pestilentielle de son corps en décomposition.¹²⁴

Le prisonnier Semprún est témoin de cette lente agonie. Il est témoin de cette transformation du corps. Il la voit chez les autres, chez les copains. Il la constate, encore plus clairement, lorsque les convois arrivent de l'Est, chargés d'hommes-cadavres dont le corps n'est plus qu'un soubresaut de vie. L'écrivain se remémore ces Juifs hongrois, ces cadavres ambulants, et c'est à travers leurs corps décharnés que le souvenir émerge. Telles les figures de Giacometti, squelettiques, émaciées, faméliques, leur lente agonie vers la mort hante encore les souvenirs du survivant.

Je les avais vus dans le bâtiment des latrines, dans la salle de l'infirmerie, hagards, se déplaçant avec une infinie lenteur, sortes de cadavres vivants, à demi nus, aux interminables jambes squelettiques, s'accrochant aux montants des litières pour progresser pas à pas, dans un mouvement imperceptible de somnambules. [...] 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...¹²⁵

Le prisonnier saisit donc le caractère incontournable, irrémédiable, de cette transformation du corps. D'autant plus qu'il ne reconnaît pas toujours ce corps étranger qui est désormais le sien : il accomplit des tâches incongrues, il mange sans se rassasier, il boit avidement, il prend ce qu'il trouve sans se poser de questions, vole parfois même le pain d'un copain. «Plus tard, j'ai vu des types voler le morceau de pain noir d'un camarade. [...] J'ai vu des hommes pâlir et s'effondrer en constatant qu'on leur avait volé leur morceau de pain.¹²⁶» Son visage est creusé, ses côtes saillantes, ses membres gelés et craquelés, ses mains sont noires et sales, sa peau a pris la teinte verdâtre caractéristique des *häftlings*. Il n'y a plus rien dans le corps du prisonnier qui rappelle le corps de l'homme. Ce changement corporel, cette inévitable transformation, commence dès la descente du train. Le narrateur décrit

¹²⁴ EV, p. 61.

¹²⁵ EV, p. 65.

¹²⁶ GV, p. 71.

toutes les étapes le menant vers la perte de son corps qui ne lui appartient déjà plus totalement.

Il faisait une chaleur d'étuve, on avait la gorge sèche, on trébuchait de fatigue. On avait couru dans un couloir et nos pieds nus claquaient sur le ciment. [...] Les types attendaient leur tour, serrés les uns contre les autres, ne sachant que faire de leurs mains nues sur leurs corps nus. [...] Poussé et tirillé d'un côté et de l'autre par les remous de la foule, je me suis finalement trouvé sur la première rangée, juste devant les tondeurs. L'épaule et la hanche gauches me faisaient mal, des coups de crosse de tout à l'heure.¹²⁷

C'est à partir de ce moment que le corps de l'homme devient un corps de prisonnier, un objet, qu'il cesse de lui appartenir. Ce contact abrupt avec la vie dans le camp est senti d'abord et avant tout par l'expérience corporelle. «Ensuite, à Buchenwald, mon corps a continué d'exister pour son compte – ou ses mécomptes – dans les hantises de l'épuisement : la faim et le manque de sommeil. J'avais été obligé de le mener rudement, de le traiter par le mépris, le cas échéant.¹²⁸» Comment serait-il possible alors de parler des camps sans parler du corps ? N'est-il pas, cet étranger, la métaphore même de l'expérience concentrationnaire nazie ? D'ailleurs, le prisonnier, avec son corps en lambeaux, est constamment confronté à la figure des soldats allemands – «L'Allemand était jeune, il était grand, il était blond. Il était tout à fait conforme à l'idée de l'Allemand : un Allemand idéal, en somme.¹²⁹» Corps étranger, corps de l'autre, l'officier allemand ne fait que confirmer cette inévitable chute vers la mort. Symbole de la gloire et de l'autorité absolue, du non-sens et de l'injustice, le soldat allemand, droit et fier, agit comme un miroir inversé. Le *häftling* voit, en regardant le soldat allemand, l'image d'un corps sain. Il ne peut que constater, devant cette image, sa propre déchéance, la perte de son corps. Le prisonnier sait que la décrépitude de son corps sera source de violence et d'oppression. C'est le SS qui a droit de vie ou de mort sur le corps du prisonnier. Ainsi, le corps n'est que la concrétisation de la lente perte de soi : le long voyage vers la mort.

¹²⁷ GV, p. 79-80.

¹²⁸ EV, p. 149.

¹²⁹ EV, p. 48.

Le témoignage, nous l'avons vu, est rendu possible par le rapport intime au corps, qui fonctionne en quelque sorte comme un moteur de la mémoire. L'acte testimonial se veut un gage de vérité, une déposition sur ce qui s'est réellement passé. L'irrationnelle routine quotidienne imposée par les SS participe à construire les souvenirs. Ce rituel de tous les jours passe par l'expérience corporelle et, comme beaucoup de choses dans le lager, est tout à fait dénué de sens ou de logique : laver ses pieds, ses mains et ses dents sans savon, brosser ses hardes, frotter ses sabots avec de la graisse noire, nettoyer et recoudre les boutons de sa chemise, etc. Il y a aussi le contrôle des poux¹³⁰, de la gale et autres infections, l'échange des chemises ou des souliers, la tonte des cheveux. La liste est aussi longue qu'absurde. En effet, pourquoi accorder autant d'importance au corps alors que tout est orchestré pour le détruire ? D'une part, le prisonnier constate la décrépitude de son propre corps ; d'autre part, il doit lui accorder une attention quasi obsessionnelle. Dans l'incompréhensible système du Lager, le prisonnier doit également faire face à une série de règles et de codes intransigibles. C'est le cas, par exemple, de l'appel en rang, cinq par cinq, durant des heures interminables ou de l'attente debout en file, souvent dénudé, la danse incessante et complexe qui exige d'enlever ses souliers, d'autre fois son calot, en d'autres lieux son chemisier, parfois demeurer complètement nu avec seulement ses chaussures, etc. La mémoire de ces gestes accomplis des centaines de fois est gravée dans le corps du prisonnier et dans celui du survivant qui prendra ou non la parole. Le corps et sa minutieuse description, les faits et gestes répétés tous les jours sans aucune logique, la proximité de la mort – la sienne et celle de ses copains – : tout cela participe à l'élaboration d'une mémoire qui pourra à son tour garantir la valeur du témoignage.

Enfin, la mémoire se construit également à travers les sens : la vue, le toucher, mais surtout l'odorat. Le corps garde en réserve certains souvenirs d'odeurs qui coïncident avec la conservation de la mémoire. Ces derniers agissent alors comme un déclencheur, envahissant invariablement le survivant dès qu'ils sont

¹³⁰ Des slogans sont placardés sur les murs des toilettes pour inciter les prisonniers à garder une bonne hygiène. Semprún en relève un et mentionne, au passage, la faute évidente commise par les Allemands dans la traduction française : « *Un poux, ta mort !* »

stimulés. Pour Semprún, l'odeur de la fumée opaque du crématoire demeure associée, même après plusieurs décennies, à l'expérience concentrationnaire. Il ne peut pas s'en défaire et est ramené dans l'univers des camps : c'est une seconde peau collée au corps et gardienne de la mémoire. Sa vie d'après est transformée par le souvenir de cette odeur qui devient partie intégrante du survivant.

«J'ai pensé que mon souvenir le plus personnel, le moins partagé...celui qui me fait être ce que je suis...qui me distingue des autres, du moins, tous les autres...qui me retranche même, tout en m'identifiant, de l'espèce humaine...à quelques centaines d'exceptions près...qui brûle dans ma mémoire d'une flammé d'horreur et d'abjection...d'orgueil aussi...c'est le souvenir vivace, entêtant, de l'odeur du four crématoire : fade, écoeurante...l'odeur de chair brûlée sur la colline de l'Ettersberg...» 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.¹³¹

Si le corps du prisonnier agit comme moteur de la mémoire, il est aussi la preuve ultime de la grande force de l'homme : affaibli et meurtri, il est encore fonctionnel. «Amaigri mais vivant : le sang circulait encore, rien à craindre. Ça suffirait, ce corps amenuisé mais disponible, apte à une survie rêvée, bien que peu probable.¹³²» Il se rétablit rapidement et est prêt à reprendre la vie, dès lors que le poids de la mort se fait un peu moins sentir. Le survivant choisit d'oublier l'expérience concentrationnaire afin de pouvoir vivre. Son corps fait de même. Après la libération, quelques temps et toutes traces de la faim, de la fatigue, de la maladie et de la douleur ont disparu du corps re-naissant.

Je suis content de mon corps, je trouve que c'est une prodigieuse machine. Un seul dîner a suffi pour effacer en lui cette chose désormais inutile, désormais abstraite, cette faim dont nous aurions pu mourir.¹³³

J'avais eu raison de ne pas trop m'en faire pour mon corps amaigri, quelque peu fantomatique. Le sang y circulait toujours, nul souci à

¹³¹ EV, p. 374-375.

¹³² EV, p. 13.

¹³³ GV, p. 100.

avoir. [...] Mon corps m'épatait, je dois l'avouer. [...] Mais il m'était arrivé de soupçonner que mon corps serait marqué à jamais par les supplices de la faim, le sommeil en retard, l'épuisement perpétuel. Pas du tout, pas le moins du monde. Ce soir-là, À Eisenach, mon corps m'épatait. Quelques jours de liberté, de la nourriture plus consistante, de sommeil à volonté, et le voici ravigoté, arrogant, royalement oublieux des paniques toutes récentes.¹³⁴

«C'est incroyable», dit le docteur, «apparemment, vous n'avez rien de grave».

Je fais un geste vaguement intéressé, car je ne sais pas de quoi il parle, au juste.

«Rien aux poumons, rien au cœur, tension normale. C'est incroyable», répète le docteur.

[...] «Depuis des semaines, je vois passer des déportés», me dit-il, «mais vous êtes le premier cas où il semble que tout soit en ordre.¹³⁵»

Vivant, donc, ce corps qui auparavant a tant souffert. Et parce qu'il est vivant, il devient inexorablement porteur de mémoire. Les souvenirs de l'expérience concentrationnaire – ce dont il faut rendre compte – passent par les souvenirs des expériences corporelles. Le survivant se souvient de la torture parce qu'il l'a vécue dans sa chair ; il se souvient de la faim, de la douleur, de l'épuisement, de la maladie parce qu'il les a ressentis intimement. Ce corps devient par conséquent doublement Autre : étranger dans le camp pour survivre, objet de mémoire pour raconter.

2.3.2 Le paradigme du regard : le corps qui devient *un* corps

Les récits de Semprún ont la particularité de mettre au premier plan la matérialité du corps comme stigmaté de la mémoire. Pourtant, ce corps devenu étranger pour le prisonnier, est transformé en un simple corps, objet de travail renouvelable à l'infini, par le système concentrationnaire nazi. Le regard que portent (ou que refusent de porter) les officiers allemands sur la masse anonyme des *häftlings* anéantit leur reste d'humanité. Ils ne sont en effet que des outils de travail, un ennemi, un intrus, une nuisance. Leur corps n'a de valeur que pour répondre à un

¹³⁴ EV, p. 147-149.

¹³⁵ GV, p. 125-126.

besoin de main-d'œuvre. Leur individualité est réduite à un numéro tatoué sur le bras ; leur mort n'est rien de plus qu'un nom biffé sur un registre.

Le surlendemain, donc, j'ai vu apparaître le nom de Halbwachs dans la liste des décès quotidiens. J'ai pris dans le fichier central de l'Arbeitsstatistik le casier correspondant à son matricule. 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.¹³⁶

J'avais effacé le nom d'Henri Frager, ce jour-là. Son matricule redevenait disponible.¹³⁷

Cela rejoint les propos de Shoshana Felman sur l'événement-sans-témoin : les traces (ici, ce sont les corps) n'ont plus aucune matérialité. Le regard s'avère donc déterminant afin de saisir ce qui existe et ce qui n'existe pas. Les prisonniers le comprennent rapidement dès leur arrivée dans le camp. Ils ne sont désormais plus des hommes. Leur corps n'est plus le leur, n'est plus qu'*un* corps. En d'autres mots, ces prisonniers qui, avant leur entrée dans le camp, pouvaient revendiquer leur liberté, leur indépendance ou leur autonomie sont désormais sous la tutelle des soldats nazis. Leurs corps n'est plus le leur parce qu'ils ne le contrôlent plus – ils doivent travailler, manger, dormir, se laver, déféquer quand on leur dit – parce qu'ils sont à la merci d'une décision, d'un regard de l'Autre sur soi. Transparent, invisible, immatériel dans le sens le plus strict du mot. L'homme qui n'est plus un homme parce que son semblable ne le voit plus, ne le reconnaît plus. Entendons la reconnaissance comme «*action de reconnaître comme sien, comme vrai, réel ou légitime*». La vie et le corps du prisonnier ne sont plus réels, légitimes. Le regard du soldat allemand ne leur accorde aucune légitimité. C'est Primo Levi qui résume le plus fidèlement cette absence de reconnaissance que vivent les prisonniers des camps nazis :

¹³⁶ GV, p. 62-63.

¹³⁷ GV, p. 99.

Car son regard ne fut pas celui d'un homme à un autre homme ; et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la vitre d'un aquarium, entre deux êtres appartenant à deux mondes différents [...]¹³⁸

Nous nous tournons vers l'interprète. Et l'interprète interrogea l'Allemand, et l'Allemand, qui fumait toujours, le traversa du regard comme s'il était transparent, comme si personne n'avait parlé.¹³⁹

À ce moment, le corps du prisonnier devient véritablement un corps – désubjection – à travers le regard de l'Autre. Il n'est plus digne d'un regard. Il est transparent, matière renouvelable, dépossédé de sa qualité humaine. S'il n'a plus de dignité, le corps devient alors négligeable. Ce qui rend l'homme unique n'existe plus dans l'enceinte du camp. La dignité humaine et la valeur individuelle n'ont de sens que dans un monde où le corps n'est pas en décrépitude. Or, ce corps déjà étranger se transforme rapidement, sous le regard de l'Autre, pour devenir un numéro, un matricule, un *häftling* et ce, à l'infini. La sélection est l'exemple absolu, total, de cette absence de reconnaissance. Une fraction de seconde suffit afin de décider du destin d'un homme. Un seul regard posé sans vraiment regarder et la matérialité du corps du prisonnier se multiplie par dizaine de milliers pour n'être plus qu'une masse indistincte et anonyme.

Alors que son corps frôle la mort, la croise, l'anticipe avec tous ses sens, comment un survivant peut-il oublier une telle dépossession ? Comment le corps peut-il survivre alors que la mort le menace ? Le témoin ne peut faire autrement que de se rappeler du passé par toutes les fibres de son être. Le corps est véritablement un lieu de médiation de la mémoire.

À l'opposé, les prisonniers partagent entre eux une sorte de complicité, de fraternité qui se traduit par le regard – «la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains¹⁴⁰» – particulièrement au moment de la mort. Ainsi, dans l'agonie des derniers instants, c'est le regard qui crée une filiation entre la vie et la mort.

¹³⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p. 113.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁰ EV, p. 25.

Semprún accompagne Maurice Halbwachs dans ses moments ultimes : «Il souriait, mourant, son regard sur moi, fraternel.¹⁴¹» Ce regard fraternel donne la possibilité au mourant d'outrepasser son corps en décomposition et de mourir dignement. Cette association du regard et de la mort revient fréquemment dans les récits de Semprún :

Les yeux grands ouverts, écarquillés sur l'horreur du monde, les regards dilatés, impénétrables, accusateurs, étaient des yeux éteints, des regards morts.¹⁴²

La mort faisait la roue, déployant le feu d'artifice glacial de tous ces yeux ouverts sur l'envers du monde, sur le paysage infernal.¹⁴³

Il n'y avait que des regards morts, grands ouverts sur l'horreur du monde.¹⁴⁴

Depuis bientôt deux ans, je vivais entouré de regards fraternels. Quand regard il y avait : la plupart des déportés en étaient démunis. Éteint, leur regard, obnubilé, aveuglé par la lumière crue de la mort. La plupart d'entre eux ne vivaient plus que sur la lancée : la lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil.¹⁴⁵

Ailleurs, c'est la pendaison d'un camarade, un jeune Russe de vingt ans, qui oblige les prisonniers à regarder. En effet, les SS veulent donner l'exemple, rendre cette mort exemplaire, rendre le corps du camarade aliénable. Cette dépossession que voulaient induire les officiers produit cependant l'effet contraire : ce sont trente mille détenus qui *voient*, véritablement, le prisonnier mourir. La mort digne est de nouveau possible, envisageable, grâce au regard fraternel des camarades.

Plus tard, j'ai vu mourir des hommes, dans des circonstances analogues. Nous étions rassemblés, trente mille hommes immobiles, sur la grande place d'appel, et les SS avaient dressé au milieu l'échafaudage des pendaisons. Il était interdit de bouger la tête, il était interdit de baisser les yeux. Il fallait que nous voyions ce camarade

¹⁴¹ EV, p. 31.

¹⁴² EV, p. 41.

¹⁴³ EV, p. 41.

¹⁴⁴ EV, p. 43.

¹⁴⁵ EV, p. 29.

mourir. Nous le voyions mourir. Même si on avait pu bouger la tête, même si on avait pu baisser les yeux, nous aurions regardé mourir ce camarade. Nous aurions fixé sur lui nos regards dévastés, nous l'aurions accompagné par le regard sur la potence. [...] Nous sommes en train de mourir de la mort de ce copain, et par là même nous la nions, nous l'annulons, nous faisons de la mort de ce copain le sens de notre vie.¹⁴⁶

Enfin, c'est également ce rapport entre le regard et la mort qui donne à Semprún la possibilité d'exprimer, sans prise de paroles nécessaire – puisque, de toute façon, ce qu'il y a à dire est parfois inénarrable – toute l'expérience vécue. Par exemple, les officiers alliés saisissent l'absurdité des camps nazis dans le regard des prisonniers.

C'est de l'épouvante que je lis dans leurs yeux. Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté.¹⁴⁷

Je suis encore dans la lumière du regard sur moi, horrifié, des trois officiers en uniforme britannique.¹⁴⁸

Je comprenais soudain l'étonnement méfiant, horrifié des trois officiers alliés, l'avant-veille. Si mon regard, en effet, reflétait ne fût-ce qu'un centième de l'horreur perceptible dans les yeux morts qui nous avaient contemplés, Albert et moi, il était compréhensible que les trois officiers en uniforme britannique en aient été horrifiés.¹⁴⁹

J'avais observé le regard épouvanté, révolté, du jeune soldat américain, dont les lèvres s'étaient mises à trembler.¹⁵⁰

En définitive, le corps du prisonnier, plus spécifiquement le regard, participe à l'élaboration du témoignage par la commémoration de l'événement. Nous l'avons déjà souligné, peu après la libération, le corps de l'ancien prisonnier Semprún reprend rapidement le dessus. La fonction du regard se modifie elle aussi durant

¹⁴⁶ GV, p. 61-63.

¹⁴⁷ EV, p. 14.

¹⁴⁸ EV, p. 29.

¹⁴⁹ EV, p. 44.

¹⁵⁰ EV, p. 137.

cette période. Dans l'enceinte du camp, l'Autre, le soldat nazi, confirmait ou infirmait l'existence du détenu par le regard ; la vie ou la mort en un seul regard ; le regard fraternel des copains devant la mort. À l'extérieur du camp, c'est le regard de l'homme qui renaît, c'est-à-dire sa propension à reconnaître l'autre comme son semblable. C'est également le regard porteur de désir qui refait surface après toutes ces années de torpeur. C'est le corps qui renaît par le regard. Ainsi, le survivant utilise ce nouveau regard pour attirer, pour séduire, pour oublier l'ancien regard, celui du camp.

Je ne la regardais pas comme ça. Je la regardais, sans plus. Comme on regarde une femme, après tant de mois. Avec surprise, sans doute. Avec curiosité, aussi. Je la regardais, donc, tout simplement. Mais peut-être était-ce la simplicité de ce regard, sa franchise, qui était indécente. Qui la troublait, précisément. [...] La jeune femme tremblait de tout son corps, elle ne dansait plus. Comme si elle avait soudain un désir panique de l'étrange passé dont j'arrivais, du désert qui s'annonçait malgré moi dans mes yeux. Comme si elle était attirée par cette panique même.¹⁵¹

Les semaines suivantes, les mois, au cours de ce printemps, cet été-là, du retour [...] j'ai eu l'occasion de vérifier la persistance de ce regard. Du mien, je veux dire. [...] Mais je ne parvenais pas à faire taire mon regard, il faut croire. Dans les transports en commun, les soirées, les bistrotts, des femmes y étaient sensibles. [...] Je fixais des yeux inconnus qui se troublaient, s'obscurcissaient. Une violence soudaine, inquiète, peut-être même angoissée, mais impérieuse, y devenait lisible : diamant de l'attirance à l'état brut. [...] 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.¹⁵²

2.3.3 Le corps : preuve matérielle de l'expérience concentrationnaire

Les témoignages des camps de la Seconde Guerre mondiale ont la particularité d'avoir une position unique en relation avec l'événement. Le témoin ne peut pas être remplacé, c'est-à-dire que le récit qu'il fait de l'expérience vécue n'est

¹⁵¹ EV, p. 144.

¹⁵² EV, p. 144-146.

pas transférable à un autre témoin. Le récit qu'il tient est lui aussi unique puisqu'il ne peut pas être rapporté. Le témoin devient alors un maillon irremplaçable dans la transmission de la vérité. La preuve apportée par le témoin oculaire est cruciale : une sorte de «J'y étais et je l'ai vu de mes yeux». Nous connaissons l'importance du regard dans le rapport au corps et à la mémoire. Le regard est d'autant plus vital qu'il est intimement lié à la complexité – voire l'impossibilité – du témoignage. En effet, la Shoah se présente comme l'événement sans témoin parce que les victimes et les bourreaux participent à l'annulation du regard : absence du regard des bourreaux qui ne *reconnaissent* pas les victimes ; absence du regard des victimes qui, dépossédées de leur humanité, sont vouées à la mort. C'est l'événement sans témoin, non pas sur le plan empirique, mais sur le plan cognitif et sensitif¹⁵³. Hommes spoliés, vidés de leur essence humaine, comment pouvaient-ils témoigner ? Et témoigner de quoi ? Comment rendre compte de l'inimaginable ? Puisque la Solution finale voulait l'oblitération totale des témoins, les victimes (ou *figuren*, littéralement mannequin) furent complètement anéanties. Toutefois, le plan nazi n'est pas allé jusqu'au bout. Des prisonniers ont survécu et ont raconté. Des preuves physiques du massacre ont été recueillies et consignées : fours crématoires, chambres à gaz, montagnes de cheveux, de prothèses, de chaussures, de cuillères, etc. Surtout, dans le tumulte désorganisé et chaotique des derniers jours, des cadavres ont été laissés. Ce sont ces corps pourrissants, ces membres en décomposition, qui seront des preuves matérielles de la Solution finale. Semprún, dès les premiers jours après la libération, se sent dans l'obligation de les montrer. Il les expose pour que l'événement ait réellement eu lieu. Il exhibe les visages tordus, les yeux exorbités, les chairs en lambeaux afin que l'horreur incommensurable du massacre soit exposée. Et comme les mots sont insuffisants, comme l'expérience vécue est inénarrable, ce sont les corps qui serviront de preuves. Devant une montagne de cadavres, le lieutenant Rosenfeld s'adresse aux civils allemands de Weimar. Il est désormais impossible de ne pas savoir : les corps témoignent de l'événement.

¹⁵³ Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann» in *Testimony*, New York, Routledge, 1992, p. 63.

Quelques jours plus tôt, alors que le lieutenant Rosenfeld s'adressait aux civils allemands de Weimar, dans la cour du crématoire [...]. Un amoncellement de corps décharnés, jaunis, tordus, d'os pointus sous la peau sèche et tendue, d'yeux exorbités.¹⁵⁴

Le spectaculaire, le «hors norme» difficilement croyable, s'enracine dans la réalité, devient événement historique. Les corps des victimes sont là pour en témoigner. Leur corps fait acte de parole puisque les voix sont éteintes. Le corps est une pièce à conviction du témoignage¹⁵⁵.

Devant la curiosité des jeunes filles de la Mission française, devant leur frivolité et leur désinvolture, Semprún montre les cadavres pourrissants. Son propre corps ne peut pas servir puisqu'il est vivant. Les cadavres ne peuvent pas parler puisqu'ils sont morts. Mais leur corps est le seul outil de témoignage possible.

Montrer? Peut-être la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir. Les jeunes femmes en uniforme bleu, en tout cas, auront vu. J'ignore si elles ont compris, mais pour ce qui est de voir, elles auront vu. [...] Ensuite, je les avais fait sortir du crématoire, sur la cour intérieure entourée d'une haute palissade. Là, je n'avais plus rien dit, plus rien du tout. Je les avais laissées voir. Il y avait, au milieu de la cour, un entassement de cadavres qui atteignait bien trois mètres de hauteur. Un entassement de squelettes jaunis, tordus, aux regards d'épouvante.¹⁵⁶

La description est presque identique dans *Le grand voyage* :

Je ne leur parle qu'à peine, je leur dis simplement : «Voici, voilà.» Il faut qu'elles voient, qu'elles essaient d'imaginer. Elles ne disent plus rien, peut-être qu'elles imaginent. Peut-être que même ces jeunes femmes de Passy et de «Mission France» sont capables d'imaginer. Je les fais sortir du crématoire, sur la cour intérieure entourée d'une haute palissade. Là, je ne leur dis plus rien du tout, je les laisse voir. Il y a, au milieu de la cour, un entassement de cadavres qui atteint bien quatre

¹⁵⁴ EV, p. 137.

¹⁵⁵ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 74.

¹⁵⁶ EV, p. 161-162.

mètres de hauteur. Un entassement de squelettes jaunis, tordus, aux visages d'épouvantes.¹⁵⁷

Ultimement, ce sont les corps confondus des victimes et le corps re-naissant du prisonnier qui attestent de l'authenticité de ce qui a eu lieu. La corporéité n'est plus uniquement reléguée aux besoins physiques, mais devient pièce à conviction, support de la mémoire, se transformant constamment tout au long du témoignage. Le corps n'est plus simplement un organe de chair limité par ses fonctions biologiques, il participe au processus de création. Il est garant de l'expérience vécue, preuve irréfutable, mais aussi symbole de la survie. Le témoignage ne peut donc pas se dissocier de l'expérience corporelle puisqu'elle en est le véhicule. Entre la mémoire, le corps et le travail d'écriture s'établit un rapport de co-dépendance. Pour se souvenir, le survivant doit faire appel à la mémoire du corps. Pour rendre compte des événements, il doit avoir recours à la fiction.

¹⁵⁷ GV, p. 88.

CHAPITRE III

LA FICTION DANS LE TÉMOIGNAGE DE JORGE SEMPRÚN

Lorsqu'il réalise qu'il a survécu, le prisonnier Semprún s'interroge sur la possibilité de raconter. Comment faire comprendre une expérience surréelle avec des mots qui appartiennent à la réalité ? Doit-il s'en tenir à un énoncé objectif, juridique ? Doit-il fournir des preuves irrévocables, ou sa présence même est-elle une preuve suffisante ? Doit-il, enfin, livrer un récit linéaire et dépourvu d'effets langagiers ou stylistiques ? Pour lui, un témoignage aussi stérile n'est pas un témoignage valable. Pour Semprún, le récit détaillé des faits et gestes demeure vide de sens. Il critique d'ailleurs cette aridité dans le récit d'autres survivants.

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. [...] Sa sincérité indiscutable n'était plus que rhétorique, sa véracité n'était même plus vraisemblable.¹⁵⁸

Beaucoup, comme Semprún, contestent cette objectivité imposée au témoignage. Il n'est pas nécessaire de «rester [...] au-dessous de la littérature¹⁵⁹» pour maintenir la crédibilité du témoin : «Il y aurait parfois quelque chose d'incendiaire dans la façon dont l'exigence de vérité, de témoignage fondé viendrait comme brûler l'édifice littéraire. Comme si les départs trop voyants [...] avaient

¹⁵⁸ EV, p. 311.

¹⁵⁹ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 86.

aujourd'hui quelque chose d'insupportablement arbitraire ou frivole.¹⁶⁰» Pour le survivant, désormais écrivain, il ne fait aucun doute que le témoignage doit se faire, afin d'être le plus conforme possible à l'événement vécu, dans le cadre d'une fiction romanesque. Il n'est pas envisageable de dissocier la fiction du témoignage. Le faire équivaldrait à vider du récit toute substance, à l'annuler. Le projet, qui vise à rendre compte de l'expérience concentrationnaire, se développe donc à partir d'une trame narrative. Malgré le caractère contestable du discours littéraire, malgré le doute que l'auteur crée en *inventant*, ce sont d'abord les personnages, les lieux, les péripéties, les dialogues, les glissements temporels qui sont au premier plan. Au second plan, tissée dans une narration finement élaborée, la prise de parole peut avoir lieu : c'est grâce à la fiction que la vérité de l'expérience peut interpellier le lecteur. Cette idée d'une fiction littéraire pour élaborer les propos a toujours été une certitude chez l'auteur.

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. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit bien maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.¹⁶¹

En achevant la lecture des récits *Le grand voyage* et *L'écriture ou la vie*, il apparaît évident que le témoignage s'éloigne entièrement du compte rendu objectif. C'est un espace de création où l'artifice de l'art permet d'imaginer. Des effets stylistiques y sont présents. Le récit ne se déroule pas de façon chronologique. Beaucoup d'éléments semblent aller à l'encontre du témoignage traditionnel : «Il m'avait écouté attentivement mais dans un désarroi de plus en plus perceptible. Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il s'attendait.¹⁶²» En vérité, le témoignage de Semprún se veut d'abord et avant tout

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶¹ EV, p. 25-26.

¹⁶² EV, p. 101-102.

une réflexion sur la vie, la sienne, dans les camps et après les camps. C'est une réflexion sur la possibilité de raconter alors que l'expérience elle-même est difficilement communicable.

-Si je te comprends bien, dit Yves, ils ne sauront jamais, ceux qui n'y ont pas été!

-Jamais vraiment...Il restera les livres. Les romans, de préférence. Les récits littéraires, du moins, qui dépasseront le simple témoignage, qui donneront à imaginer, même s'ils ne donnent pas à voir...Il y aura peut-être une littérature des camps...Je dis bien : une littérature, pas seulement du reportage...¹⁶³

La Shoah est un événement extra-ordinaire, un événement a-temporalisé qui ne s'inscrit pas dans le quotidien ; un événement, bref, qui vient briser radicalement la normalité de l'existence et à partir duquel toute relativité semble impossible.

Les faits sur lesquels porte et par lesquels est en réalité porté le témoignage sont toujours, quels qu'ils soient, de l'ordre de l'événement radical, marqués d'un «extra-ordinaire» qui vient à la fois trouser le continuum du quotidien et le remplir jusqu'au trop-plein d'une réalité elle-même débordante. [...] comment raconter l'a-temporel, soumettre à la discipline et aux règles du récit, à la scansion d'une transformation narrative, ce qui ne se soutient que de son existence, de sa résistance et de sa plénitude ?¹⁶⁴

C'est dans l'espoir de combler cette impossibilité narrative que la fiction joue un rôle décisif. Le survivant peut alors prendre le double emploi de témoin et de narrateur. Il peut créer une distance entre le «je» des camps et le «je» qui raconte les camps. La fiction permet de dire, sans toutefois la restreindre, l'expérience concentrationnaire.

Toute la force de l'écriture de témoignage tient dans cette tension entre l'élaboration littéraire avec ce qu'elle suppose comme détours, ruses, initiatives laissées aux mots (voire, éventuellement, passage à la fable

¹⁶³ EV, p. 170.

¹⁶⁴ Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 62.

et au mythe) et le rigorisme modeste du témoignage, si souvent raide, stoïque, un peu triste, voire ennuyeux¹⁶⁵

Il semble que ce soit dans la fiction, à travers le travail d'écriture et de réécriture, que le témoignage prend forme. C'est dans la création littéraire, incontestablement, que la mémoire de l'événement peut se re-construire. S'il s'agit ici de véritablement rendre compte de l'expérience vécue, par devoir de mémoire, pour le compte des engloutis, par nécessité morale ou historique, c'est uniquement à travers l'artifice et le travail de création que le discours est en mesure de s'articuler.

Mais témoigner vraiment, c'est donner à son récit non pas seulement «forme» et «articulation», mais «substance» et «densité» (Semprún) en cernant l'intime de la rencontre d'une histoire, d'un corps et d'une langue.¹⁶⁶

3.1 L'art dans le témoignage : poésie, littérature et musique

«Nul ne réveillera cette nuit les dormeurs
Il n'y aura pas à courir les pieds nus dans la neige...¹⁶⁷»

Dans la littérature des camps de la Seconde Guerre mondiale, il n'est pas rare de trouver un discours sur la légitimité de l'art dans le témoignage. Primo Levi, qui a écrit l'un des récits concentrationnaires les plus lus dans le monde, ne se voyait pas comme un écrivain.

Je puis cependant affirmer une chose, c'est que si je n'avais pas vécu l'épisode d'Auschwitz, je n'aurais probablement jamais écrit. [...] Ce fut l'expérience du Lager qui m'obligea à écrire : je n'ai pas eu à combattre la paresse, les problèmes de style me semblaient ridicules, j'ai trouvé miraculeusement le temps d'écrire sans avoir à empiéter ne fût-ce que d'une heure sur mon travail quotidien : ce livre – c'était

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁷ EV, p. 241.

l'impression que j'avais – était tout prêt dans ma tête et ne demandait qu'à sortir et à prendre place sur le papier.¹⁶⁸

Mais il [Primo Levi] ne se sent pas écrivain, il ne le devient que pour témoigner. Écrivain, en un sens, il ne l'est jamais devenu. En 1963, alors qu'il a déjà publié deux romans et des nouvelles, quand on lui demande s'il se considère comme un chimiste ou comme un écrivain, il répond sans hésiter : «Ah, comme un chimiste, que ce soit bien clair, qu'il n'y ait pas de malentendu».¹⁶⁹

Son récit n'avait pas comme source première l'emploi d'une fiction ou de procédés narratifs. Il n'a pas été travaillé pour obtenir certains effets langagiers, images ou jeux de mots. Il se voulait précis, méthodique, descriptif, neutre, dépourvu de haine ou de vengeance. Toutefois, à l'insu de l'auteur, peut-être, l'art s'est glissé dans ce compte rendu du quotidien et a fait de *Si c'est un homme* une œuvre sensible, humaine et littéraire. La poésie et la littérature transportent le *häftling* en dehors des limites temporelles et physiques du camp. La réminiscence d'un passage de la *Divine Comédie* de Dante, «Le chant d'Ulysse», transgresse le lieu et le temps et outrepassé en quelque sorte le désir d'objectivité de l'auteur-témoin. C'est un passage où le corps n'est plus en avant, au premier plan, mais relégué derrière la poésie qui semble prendre vie et forme en dépit de la prudence manifeste de l'écrivain.

...Le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit : mais nous n'avons pas le temps de choisir, cette heure n'est déjà plus une heure. [...] J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes :

Considerate la vostra semenza
Fatti non foste a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conscenza

[Considérez quelle est votre origine :
Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes,
Mais pour ensuivre et science et vertu]

¹⁶⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999 p. 213.

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, p. 16-17.

Et 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 et où je suis.¹⁷⁰

Shoshana Felman a également beaucoup examiné l'importance de l'art dans le témoignage. Sa longue réflexion sur le film *Shoah* de Claude Lanzmann présente le triomphe de l'art comme témoin. Selon elle, c'est possiblement par des moyens créatifs qu'il deviendrait faisable d'être témoin de l'événement-sans-témoin. Peut-être l'art, peu importe sa forme, est-il le seul moyen d'écouter le non-dit ? «En outre, parce qu'il est bientôt apparu évident que le témoignage comportait une lacune qui était sa part essentielle, que les rescapés, donc, témoignaient d'une chose dont on ne pouvait témoigner [...]»¹⁷¹. Ce non-dit, cette lacune, cette proximité constante et intime de la mort, comment en rendre compte si ce n'est par le subterfuge de l'art ? Parallèlement à cela, il est légitime de se questionner sur le rôle de la littérature, de la poésie ou de la musique dans un contexte aussi particulier que celui des camps nazis. Lorsque la liberté est soustraite, lorsque la dignité humaine est bafouée, lorsque le corps est en décrépitude, que reste-t-il de la vie d'avant si ce n'est l'art ? Primo Levi partage ce moment fraternel avec Pikolo parce qu'il cesse d'être un prisonnier pour redevenir un homme. Semprún, à plusieurs reprises, se remémore avec nostalgie les moments partagés avec les copains dans les latrines alors que l'odeur y était pourtant infecte. Cela demeure toutefois un temps privilégié de partage et d'écoute, un temps entre copains où la poésie outrepassa les limites physiques du camp.

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 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 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

¹⁷⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p. 119-121.

¹⁷¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, p. 12.

Lorelei. [...] 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.¹⁷²

C'est aussi la poésie, celle de René Char en l'occurrence, qui permet au prisonnier de redécouvrir la liberté. Debout sur la place d'appel, c'est au nom de tous les morts qu'il récite *La liberté*. La poésie remplace l'angoisse et l'attente interminable de l'appel. Le recueil de René Char fait le pont entre la vie d'avant et la vie d'après : avant les camps et après les camps, c'est la littérature qui occupe l'essentiel de la vie de l'auteur. «Je crie désormais à plein poumons, seul sur la place d'appel, la fin du poème de René Char. [...] C'est le 12 avril que j'avais lu pour la première fois le poème *La liberté*. Ça tombait bien, c'était le lendemain de la libération de Buchenwald.¹⁷³» C'est d'ailleurs ce poème qui donnera le titre au troisième chapitre du récit : la ligne blanche («*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule...*»). Le poème a une valeur symbolique dans le texte. Outre le fait qu'il est récité le lendemain de la libération, il revêt une certaine importance puisqu'il signifie en quelque sorte la prise de conscience de l'expérience vécue : c'est à travers la découverte de la poésie de René Char que le survivant réalise pleinement qu'il n'était plus libre. En effet, durant toute la durée de son incarcération, l'auteur reste «en contact» avec l'univers littéraire et poétique parisien. Il est celui qui, dans le camp, connaît tous les écrivains, poètes et philosophes gravitant encore dans le Paris libre de la fin des années trente. Il peut réciter des poèmes entiers et citer des extraits, en français, en espagnol ou en allemand. Or, René Char est l'inconnu ; il est celui qui donne la mesure véritable de la perte de la liberté. À l'extérieur des camps, la vie culturelle a poursuivi son cours. Ajoutons à cela que c'est à travers la poésie de René Char que l'ancien détenu renoue avec la vie d'avant. En effet, il réussit à oublier son corps de prisonnier pour retrouver un corps d'homme, avec tous ses désirs, et reprendre contact avec les femmes. Ce sont elles qui vont le ramener

¹⁷² EV, p. 59-60.

¹⁷³ EV, p. 97.

doucement vers la vie et pour les conquérir, le survivant récite des vers de René Char.

Odile M. ne dansait qu'avec moi. Je la tenais dans mes bras, le temps passait, l'amour de l'aube s'annonçait tendrement. Alors, j'ai murmuré à l'oreille de la jeune fille les mots de René Char. Ce n'est pas parce que ça n'avait pas marché à Eisenach que j'allais me priver de ce recours rhétorique, de cette ouverture poétique au langage indécent et délicieux de l'intimité

J'ai pesé de tout mon désir

Sur ta beauté matinale...

Odile s'était arrêtée de danser, m'avait regardé, nous avons quitté le «Petit Schubert.¹⁷⁴»

De même, un autre récit de Semprún, celui qui relate les dimanches dans le petit camp de Buchenwald, trouvera son titre dans un poème de Baudelaire : *Adieu, vive clarté de nos étés trop courts*. Ces choix semblent assez révélateurs quant à l'importance accordée par l'auteur à la poésie dans la construction du récit testimonial. De plus, pour tromper le temps, pour transporter l'esprit ailleurs alors que le corps souffre, Semprún a encore recours à la poésie. Dans la prison d'Auxerre, pour combattre la faim, c'est le *Cimetière marin* de Paul Valéry qui permet au prisonnier d'oublier où il est.

Je me racontais des histoires, pour me distraire, pour m'obliger à manger lentement. Je me récitais tout bas *Le cimetière marin*, en essayant de ne rien oublier. [...] On se demande parfois pourquoi je commence à déclamer *Le Cimetière marin*, tout à coup, quand je suis en train de nouer ma cravate, ou de déboucher une bouteille de bière. Voilà l'explication. C'est que j'ai souvent récité *Le Cimetière marin*, dans cette cellule de la prison d'Auxerre, en face de Ramaillet.¹⁷⁵

Comme chez Proust, Semprún exerce sa mémoire afin de transcender le lieu et l'espace. «J'ai passé ma première nuit de voyage à reconstruire dans ma mémoire le côté de chez Swann et c'était un excellent exercice d'abstraction.¹⁷⁶» La poésie est

¹⁷⁴ EV, p. 151.

¹⁷⁵ GV, p. 68.

¹⁷⁶ GV, p. 86.

donc intimement liée à l'acte de mémoire qui, elle, est indissociable du témoignage. De façon générale, nous pouvons affirmer que la poésie est la fibre nourricière du témoignage et que Semprún – avant, pendant et après son expérience concentrationnaire – a toujours compté sur cette dernière pour l'accompagner dans la vie.

J'ai toujours eu de la chance avec les poètes. Je veux dire : mes rencontres avec leur œuvre ont toujours été opportunes. Je suis toujours tombé, au moment opportun, sur l'œuvre poétique qui pouvait m'aider à vivre, à me faire avancer dans l'acuité de ma conscience du monde. Ainsi de César Vallejo. Ainsi, plus tard, de René Char et de Paul Celan.¹⁷⁷

De manière analogue, les souvenirs du camp ou d'une rencontre sont fréquemment liés au souvenir d'une lecture. Ainsi, le lieutenant Rosenfeld, personnage clé dans le récit, est introduit au lecteur par un essai sur Blum.

Peut-être le moment est-il venu de parler du lieutenant Rosenfeld. Il est devant moi, à quelques dizaines de mètres de la maison d'été de Goethe. Tout heureux d'apprendre ce détail sur l'œuvre de Blum. Peut-être vais-je profiter de ce moment pour parler de Walter Rosenfeld, que je n'ai jamais revu, dont je n'ai plus jamais eu de nouvelles, mais dont la brève apparition dans ma vie n'aura pas été vaine. [...] Pendant que je lui explique de quoi il était question dans l'essai de Blum, quel était le propos des *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, j'aurai le temps de vous parler de Rosenfeld.¹⁷⁸

L'enfance berlinoise du lieutenant est invoquée à travers Heidegger : «En tout cas, c'est à cause de Heidegger, de l'intrusion de Martin Heidegger dans notre conversation, que le lieutenant Rosenfeld m'avait parlé de son enfance berlinoise, dès le premier jour.¹⁷⁹» En vérité, la plus grande partie des souvenirs associés au lieutenant le sont à travers des lectures communes : Brecht, Broch, Hannah Arendt, Adorno, etc. Semprún construit un récit sur la littérature dans lequel l'expérience des

¹⁷⁷ EV, p. 219.

¹⁷⁸ EV, p.130.

¹⁷⁹ EV, p. 132.

camps transparaît. Il raconte ses lectures afin de raconter ses rencontres. L'un sert de prétexte afin de transmettre ce qui est difficilement communicable.

Il va sans dire que cette expérience concentrationnaire, outre les rencontres et les copains, est également unie à la poésie par la proximité constante de la mort. Nous avons mentionné, dans le chapitre précédent, le rôle capital qu'a exercé la mort de Maurice Halbwachs dans la vie du prisonnier ainsi que dans la construction de son témoignage. Cette mort, qui a réellement eu lieu, est toutefois réinventée dans le récit. C'est en fait une lente mise en scène de l'agonie. Le réel et l'imaginaire se côtoient. Et c'est dans cette dualité qu'intervient une fois de plus la poésie.

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 voix haute, 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'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.¹⁸⁰

Le poème de Baudelaire sert de prière des morts. Comment, autrement que par la poésie, accueillir la mort dignement alors que tout autour vise à anéantir l'homme ? Qu'importe si Halbwachs n'est pas *réellement* mort dans les bras de Semprún. Sa mort n'est pas pour autant moins vraie. Et la poésie, ce poème de Baudelaire, agit comme passeur entre l'existence de Halbwachs et le moment de sa mort. Plus tard, une vie plus tard, c'est à une petite fille qu'il récite les vers de Baudelaire. Ils servent, dorénavant, à calmer et à endormir pour la nuit, non pas pour l'éternité.

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

¹⁸⁰ EV, p. 37-38.

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.¹⁸¹

Poésie, donc, pour accompagner Halbwachs, mais également pour accompagner un copain, Diego Morales. Pour ce dernier, ce sont les vers du péruvien César Vallejo, qui, dans la langue de leur enfance, tenteront de reconforter Morales.

J'avais murmuré à Halbwachs, en guise de prière des agonisants, quelques vers de Baudelaire. Il m'avait entendu, il m'avait compris : son regard avait brillé d'une terrible fierté. Mais que pouvais-je dire à Diego Morales ? [...] Non, je ne voyais qu'un seul texte à lui réciter. Un poème de César Vallejo. L'un des plus beaux de la langue espagnole.¹⁸²

D'ailleurs, la poésie de Vallejo est rattachée à l'expérience de la mort. Avant même son arrivée dans le camp, dans sa vie d'avant le camp, Semprún entretenait cette proximité avec la mort à travers la poésie de César Vallejo.

Le bleu d'un ciel d'août sur la tombe de César Vallejo.
 En somme, je ne possède rien d'autre que
 Ma mort, pour exprimer ma vie...
 [...] Je me souvenais donc en espagnol du début de ce poème de Vallejo, tout en regardant le bleu du ciel sur sa tombe, dans le cimetière Montparnasse.¹⁸³

Mort, fraternité, liberté, souvenirs, tout cela réussit à être dit, raconté, par l'intermédiaire de la poésie. Exiger du témoignage de Semprún qu'il soit objectif, précis, méthodique – dans le sens d'un témoignage linéaire dépourvu d'effets littéraires – équivaldrait à le dépouiller de ses qualités essentielles : sa capacité

¹⁸¹ EV, p. 354.

¹⁸² EV, p. 250-251.

¹⁸³ EV, p. 190.

d'émouvoir et d'interpeller le lecteur grâce à un texte tout à la fois véridique et poétique.

Toujours en lien avec l'usage de l'art dans le témoignage et pour poursuivre la comparaison avec le récit de Primo Levi, il faut absolument mentionner le rôle prédominant de la musique dans la construction du récit testimonial. En effet, la musique, dans le témoignage de Primo Levi, est associée à la mémoire corporelle. Elle rappelle au survivant les émotions de sa vie de prisonnier.

Une douzaine de motifs seulement, qui se répètent tous les jours, matin et soir : des marches et des chansons populaires chères aux cœurs allemands. Elles sont gravées dans notre esprit et seront la dernière chose du Lager que nous oublierons ; car elles sont la voix du Lager, l'expression sensible de sa folie [...] ¹⁸⁴

Une polka nommée «Rosamunda» marque l'entrée du nouveau *häftling* dans l'enceinte du camp. Cette chanson jadis guinguette signifie désormais l'aliénation et l'étrangeté. À l'opposé, «Amado Mio» du film *Gilda* avec Rita Hayworth représente la fin des camps et cette longue période d'errance qui la suivit : «Je dois reconnaître que je ne me rappelle rien de ce film, pas grand-chose de Rita Hayworth mais que, pourtant, «Amado Mio» m'est entré dans le sang. ¹⁸⁵» Bref, chez Primo Levi, la musique consigne les souvenirs pour qu'il en subsiste une trace mémorielle. Elle agit comme un réflexe conditionné qui évoque une époque précise. Elle devient le théâtre de la mémoire et, de ce fait, s'insère immanquablement dans l'élaboration du témoignage.

[...] et pourquoi aujourd'hui encore, quand une de ces innocentes chansonnettes nous revient en mémoire, nous sentons notre sang se glacer dans nos veines et nous prenons conscience qu'être revenus d'Auschwitz tient du miracle. ¹⁸⁶

¹⁸⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p. 53.

¹⁸⁵ Collectif, *Primo Levi conversations et entretiens*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 32.

¹⁸⁶ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p. 54.

Pour Semprún, la musique, essentielle à la construction de la mémoire, semble aller de pair avec l'idée d'un témoignage exemplaire. En d'autres mots, c'est en tentant d'imiter le rythme de la musique que le survivant pourrait vraiment rendre compte de l'expérience vécue.

La musique en [témoignage] serait la matière nourricière : sa matrice, sa structure formelle imaginaire. Je construirais le texte comme un morceau de musique, pourquoi pas ? Il baignerait dans l'ambiance de toutes les musiques de cette expérience, pas seulement celle de jazz.¹⁸⁷

La musique est, comme c'est le cas chez Primo Levi, une source inépuisable de souvenirs. Les marches de l'orchestre au retour des kommandos de travail, les chansons de Zarah Leander : ce sont des liens directs avec l'expérience concentrationnaire. La musique est également rattachée à la liberté lorsqu'elle est clandestine et qu'elle est partagée avec les copains (l'orchestre jazz du camp, par exemple). Elle rend la vie dans le camp tolérable.

J'ai reconnu la phrase initiale de *Big Butter and Egg Man*, ça m'a fait trembler de joie. J'ai levé mon verre à leur adresse. Ils ne pouvaient pas me voir, certes. Mais j'ai bu en leur honneur, à la gloire de cette musique qui m'avait si souvent rendu la vie supportable.¹⁸⁸

L'Art – la poésie et la musique – ne peut être séparé du témoignage. C'est inscrit dans la chair : *trembler de joie*. La musique, c'est également un passage direct aux souvenirs de l'enfance. Tout comme Primo Levi revient systématiquement dans les camps en entendant «Amado Mio», Semprún, lui, retourne dans son enfance, dans son Espagne natale, lorsqu'il écoute «La Paloma». Et à partir de ce souvenir d'enfance, d'autres vont venir se greffer, ceux plus douloureux de l'expérience concentrationnaire.

C'était absurde, je le savais bien. Mais j'étais incapable de tirer sur ce jeune Allemand qui chantait La Paloma à visage découvert, dans la

¹⁸⁷ EV, p. 209.

¹⁸⁸ EV, p. 170.

candeur d'une matinée d'automne, aux tréfonds de la douceur profonde d'un paysage de France. [...] Il m'arrive La Paloma, c'est tout : l'enfance espagnole en plein visage.¹⁸⁹

La musique et la poésie, donc, clé d'accès au témoignage : outil de construction de la mémoire et de reconstruction de l'expérience vécue. Inhérent au corps, l'art catalyse la mémoire et rend la narration possible.

3.2 Les personnages inventés : réalité et fiction dans le témoignage

...Anton, – tel est le nom que j'ai décidé de donné au bibliothécaire...¹⁹⁰

Revenons, une dernière fois, à Maurice Halbwachs qui, dans le récit, est mort dans les bras de Semprún dans le petit camp de Buchenwald. Nous l'avons dit, Semprún lui rend visite tous les dimanches au block 56. C'est un individu réel, qui a vraiment existé et qui a eu une influence sur le monde (ainsi que sur Semprún puisque ce dernier a pu, grâce à lui, poursuivre son éducation à l'intérieur du camp), mais qui devient par le fait même un personnage dans le récit testimonial. C'est comme si une pièce de théâtre se déroulait sur une scène gigantesque et que cette pièce relatait les événements *réels* de la vie. Et comme il y a une mise en scène, il y a forcément une construction de la vérité. Cette représentation de la réalité sert à faire comprendre l'indicible. La mort de Maurice Halbwachs illustre assez bien cette scénarisation :

Maurice Halbwachs aussi, je l'avais pris dans mes bras, le dernier dimanche. Il était allongé dans la litière du milieu du châlit à trois niveaux, juste à hauteur de ma poitrine. 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. [...] Je l'ai pris

¹⁸⁹ EV, p. 51.

¹⁹⁰ EV, p. 86.

dans mes bras, j'ai approché mon visage du sien, j'ai été submergé par l'odeur fétide, fécale, de la mort qui poussait en lui comme une plante carnivore, fleur vénéneuse, éblouissante pourriture.¹⁹¹

La description de la mort d'Halbwachs participe à l'effet de mystère et de non-dit qui permet à Semprún de demeurer si adroitement à cheval entre la réalité et la fiction. Dans un type de discours qui se revendique d'être le plus fidèle à l'événement concentrationnaire, à l'authenticité des faits, pourquoi prendre le risque de miner sa crédibilité en avouant de but en blanc l'invention de personnages ? Pourquoi raconter la mort d'Halbwachs autrement qu'en citant les faits ? Grandiloquence dans la description, poésie baudelairienne, oxymore, métaphore, c'est évident que Semprún choisit délibérément ce moyen comme outil de témoignage. Il ne s'agit pas uniquement de démêler le vrai du faux, le réel du fictif, mais plutôt de saisir le fonctionnement de cette écriture double. D'une part, l'auteur inscrit son récit comme un témoignage des événements vécus. Il n'y a pas alors à douter de l'authenticité et de la véracité des faits décrits. Nous l'avons d'ailleurs constaté, l'auteur justifie sans cesse les dates, les lieux, les propos tenus afin de réduire le manque de crédibilité associé au témoignage. D'autre part, l'auteur revient lui-même contredire ou corriger certains passages, allant jusqu'à inventer des personnages, plongeant ainsi le lecteur dans une incertitude qui n'est résolue que par l'acceptation de la fiction comme moteur de la réalité. En d'autres mots, ré-inventer Halbwachs, lui conférer le statut de personnage plutôt que le statut de personne réelle, donne au lecteur la possibilité de saisir l'intensité du moment et de comprendre, dans une certaine mesure – jamais en totalité – l'ampleur de l'événement. La fiction permet d'imaginer, ce qui est souvent beaucoup plus représentatif de la réalité que ne pourrait l'être une quelconque énumération de faits et gestes. Les deux récits chevauchent constamment la fiction littéraire et la réalité historique. D'ailleurs, l'auteur introduit des personnages qui auraient dû être présents à certains moments de sa vie. Il reconstruit des lieux ou les glisse de façon anachronique dans ses récits. Il invente afin de mieux dire la vérité, sa vérité et non pas la Vérité savante et universelle des livres d'histoires et des données statistiques.

¹⁹¹ EV, p. 61.

Il veut éviter à tout prix le document archivistique et plutôt créer un texte qui amène le lecteur le plus près possible de l'expérience vécue. Comme le fait Malraux, Semprún éclaire sa vie par des éléments de fiction.

Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif.¹⁹²

C'est dans cette écriture double que réside la force du témoignage, plutôt que la banalité peu convaincante des faits, le spectaculaire rendu crédible par la fiction. Qui plus est, l'expérience concentrationnaire n'est-elle pas, vraiment, de l'ordre du spectaculaire ?

Il est fascinant de comparer le désir d'objectivité de Primo Levi à la nécessité de la fiction chez Jorge Semprún. Dans la préface de son livre, Levi précise :

Je suis conscient des défauts de structure de ce livre, et j'en demande pardon au lecteur. En fait, celui-ci était déjà écrit, sinon en acte, du moins en intention et en pensées dès l'époque du lager : le besoin de raconter aux «autres», de faire participer les «autres», avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure. De là son caractère fragmentaire : les chapitres en ont été rédigés non pas selon un déroulement logique, mais par ordre d'urgence. Le travail de liaison, de fusion, selon un plan déterminé, n'est intervenu qu'après. Il me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'y est inventé.¹⁹³

Semprún, à maintes reprises dans son témoignage, réitère le fait qu'une fiction doit être élaborée afin de rendre compte . Il affirme ouvertement la nécessité d'inventer, de changer parfois certains détails de la réalité pour que l'essentiel soit transmissible.

¹⁹² EV, p. 74.

¹⁹³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1999, p. 7-8.

-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 ! [...]

-J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages...Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité...Et puis il y aura les documents...Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants...Tout y sera dit, consigné...Tout y sera vrai...sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit...¹⁹⁴

Comme Semprún, Primo Levi est survivant des camps de la mort. Il est, nous l'avons déjà dit, l'auteur d'un témoignage dont la portée est centrale dans la littérature sur les camps. Pourtant, il ne *crée* pas, sauf peut-être à son insu. Sa volonté est de rester le plus fidèle possible aux faits, sans les embellir ou les transformer. Semprún est un témoin, mais un témoin qui choisit d'écrire son récit. Peut-être aussi pour se libérer intérieurement, sûrement pour participer à l'élaboration d'une mémoire collective de la Shoah, mais avant tout pour transcrire, par la fiction et par la création d'un texte littéraire, l'expérience hors norme qu'il a vécue. Il semble que la fiction n'est pas seulement un moteur du témoignage, elle *est* témoignage. Primo Levi n'invente rien. Jorge Semprún invente souvent. Ses textes ne sont pas moins véridiques ou véritables.

Dans le témoignage de Semprún, trois personnages occupent une place capitale dans l'élaboration du récit : le gars de Semur, Hans et le narrateur alter ego.

3.2.1 Le gars de Semur

Dans le récit *Le grand voyage*, le narrateur Gérard est accompagné du gars de Semur. Résultat d'une rencontre fortuite, une amitié se développe rapidement

¹⁹⁴ EV, p. 165-167.

entre les deux. Fraternel, généreux, pratique et terre-à-terre, le gars de Semur possède toutes les qualités requises lors de ce type de voyage. Il est, essentiellement, le compagnon idéal. Si Gérard est du côté de la réflexion, le gars de Semur, lui, est du côté de l'action : il prend rapidement les décisions, il a de l'initiative, il a des réserves de nourriture, il sait comment atténuer la soif, il peut faire taire les autres. Point de repère dans le récit, c'est grâce à lui que Gérard garde le moral. «Ça va, vieux ?» «Ne t'endors pas, vieux.» «On tiendra jusqu'au bout, vieux.» Paroles reconfortantes, idées sensées, générosité sans retour, voilà ce qu'évoque le gars de Semur. Pourtant, il n'accompagne pas Gérard dans le camp. Son voyage se termine dans le train : Gérard abandonne avec regret son cadavre dans le wagon. La mort du gars de Semur symbolise la mort de la vie d'avant puisque la plus grande partie des souvenirs sont rattachés à ce que le narrateur lui a dit.

Le vide se fait, autour de moi, et je tiens toujours le gars de Semur sous les aisselles. [...] C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous mes souvenirs qui me relie encore au monde d'autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables, [...] Tout ça qui était ma vie va s'évanouir, puisqu'il n'est plus là. Le gars de Semur est mort et je suis tout seul.¹⁹⁵

Dans le récit *L'écriture ou la vie*, le lecteur découvre que le gars de Semur est un personnage inventé. Semprún avoue l'avoir inventé pour lui tenir compagnie durant ce terrible voyage. Malgré le fait qu'il soit un personnage fictif, le lecteur saisit l'authenticité du caractère. Le gars de Semur, c'est tous les copains qui ont traversé la vie de l'auteur ; c'est la fraternité et l'amitié dans un univers où tout vise à séparer les hommes ; c'est, finalement, le partage alors qu'il n'y a plus rien à partager. La fiction fait en sorte que le gars de Semur soit plus qu'un personnage et qu'il favorise la compréhension – l'écoute véritable – de l'expérience racontée. Peu importe que le gars de Semur soit un fruit de l'imagination de l'auteur, il n'en demeure pas moins emblématique de tous ceux qui ont véritablement existé. Il leur

¹⁹⁵ GV, p. 256-257.

donne, au contraire, encore plus de réalité puisqu'il affecte le lecteur, et cela, dans le sens le plus strict du mot.

[...] le gars de Semur est un personnage romanesque. 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. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur.¹⁹⁶

3.2.2 Hans

L'auteur du témoignage emploie parfois plusieurs noms pour désigner un même personnage, qui à la base est réel, mais qui devient par le fait même fictif. C'est le cas de Julien dans *L'écriture ou la vie*, de Hans dans *L'évanouissement* et de Hans Von Freiberg dans *Le grand voyage*.

Mais Julien a été pris dans un guet-apens, il s'est défendu comme un beau diable. Sa dernière balle de Smith and Wesson a été pour lui : il s'est tiré sa dernière balle dans la tête. Hans Freiberg, en revanche, est un personnage de fiction [...] Voilà pourquoi j'ai inventé Hans, pourquoi je l'ai placé à côté de moi, le jour de ce soldat allemand qui chantait la Paloma. Mais c'est Julien qui y était, en réalité. Julien était bourguignon et il disait «les patriotes» pour parler des résistants. Il s'est tiré une balle dans la tête pour ne pas être pris par la Feldgendarmerie.¹⁹⁷

Hans, c'est le Julien de la moto – «C'est ça : Julien. Il la voulait, cette moto¹⁹⁸» –, celui qui a tiré sur l'Allemand aux yeux bleus. Difficile parfois de débrouiller les deux personnages puisque l'auteur, volontairement peut-être, ne cesse de les

¹⁹⁶ EV, p. 336-337.

¹⁹⁷ EV, p. 54-55.

¹⁹⁸ GV, p. 186.

confondre. L'histoire de l'Allemand et de la moto est relatée dans les trois récits : *L'évanouissement*, *Le grand voyage* et *L'écriture ou la vie*. À sa sortie des camps, l'auteur raconte comment il a cherché la trace de Hans. En vérité, cherchait-il la trace de Julien, qui était déjà mort ?

Plus tard, dans la deuxième quinzaine de mai, cette année de mon retour, [...] Michel et moi nous avons recherché la trace de Hans, de Laignes à Châtillon, de Semur à Larrey, dans toutes les fermes de la région. [...] Nous avons recherché la trace de Hans, mais il n'y avait plus de trace de Hans.¹⁹⁹

Pourquoi avoir inventé Hans ? Pourquoi ne pas avoir tout simplement gardé Julien, qui a vraiment existé ? Un peu à l'image du gars de Semur, le narrateur sentait le besoin de rendre Hans aussi près possible de la réalité telle qu'il l'a vécue. En somme, il fallait que Julien devienne Hans afin qu'il transcende la réalité. Il devait faire en sorte que Julien représente non pas un seul copain, mais tous les copains. Il fallait que Julien soit plus *vrai* que la réalité même. Voilà pourquoi Hans est nécessaire.

J'avais inventé Hans Freiberg [...] pour avoir un copain juif. J'en avais eu dans ma vie de cette époque-là, je voulais en avoir un aussi dans ce roman.²⁰⁰

Mais je ne lui [Juif agonisant] 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.²⁰¹

Mais ce n'est pas Koba que j'ai inventé. J'ai inventé un autre copain juif, Hans Freiberg. Je l'ai placé à côté de moi, ce jour où nous avons abattu le jeune soldat allemand qui chantait La Paloma. [...] Il avait pris la place de Julien Bon, mon copain bourguignon. Je l'ai inventé

¹⁹⁹ GV, p. 207.

²⁰⁰ EV, p. 54.

²⁰¹ EV, p. 66.

pour qu'il prenne dans mes romans la place que Koba et d'autres copains juifs ont tenue dans ma vie.²⁰²

3.2.3 Le narrateur alter-ego

Comme les deux récits étudiés ont été publiés plusieurs décennies après la libération des camps (1963 et 1994), il est tout à fait normal qu'il y ait un décalage entre le survivant d'alors et l'écrivain qui consigne ses souvenirs. Dans certains témoignages rédigés par d'autres survivants, le rôle de l'instance narrative porte très peu à confusion : c'est le survivant qui raconte son expérience et qui prend acte de parole. Le «je» n'est pas ambivalent. Cependant, chez Semprún, le narrateur se dédouble, prenant tout à la fois le rôle du survivant et celui de l'écrivain. En prime, l'instance narrative, à l'intérieur d'un même récit, n'est pas toujours fixe dans le temps. Parfois, l'auteur revient dans le passé à partir de son présent de l'écriture ; d'autres fois, c'est le détenu qui se projette dans le futur.

Qui est donc, alors, ce narrateur ? D'abord, notons qu'il a plusieurs noms : Gérard, la plupart du temps, lorsque le narrateur s'adresse en français – «Gérard, écoute, Gérard», m'ont-ils crié en approchant. On m'appelait Gérard, en ce temps-là.²⁰³ ; Manuel, lorsqu'il retourne à la langue de son enfance – «Bueno, Manuel, y qué ?» demanda-t-il. [...] «Dites donc, vous», crie Haroux, «vous ne pourriez pas causer comme tout le monde, qu'on vous comprenne ?» [...] «Et alors ?» demande Pierre, «pourquoi qu'il veut visiter cette maison, Gérard ?²⁰⁴» Ces noms, ce sont aussi les diverses manières employées pour différencier le «je» auteur du «je» personnage.

²⁰² EV, p. 178.

²⁰³ GV, p. 93.

²⁰⁴ GV, p. 179.

En d'autres mots, comme il l'a fait pour le gars de Semur et Hans, l'auteur doit absolument se sortir de l'exactitude de la réalité afin de révéler l'authenticité de l'expérience vécue. Pour raconter l'expérience, il doit devenir autre, il doit se rendre plus vrai que vrai. Nous l'avons constaté, Semprún tient précisément à se détacher du compte rendu archivistique ou du récit larmoyant. Se faisant, il doit trouver une ruse pour distancer son «moi de maintenant» de son «moi d'avant» afin d'éviter de tomber dans le piège du «discours de l'ancien combattant». Également, et cela est fondamental, l'auteur emploie ces différents narrateurs afin de leur faire vivre, respectivement, certains moments plus difficiles, choisissant dès lors le personnage/narrateur le plus approprié. Par exemple, dans un autre roman de Semprún, c'est un personnage du nom de Larréa qui se suicide, un peu à l'image de Primo Levi. «Je m'étais souvenu de Juan Larrea, qui avait pris la place que la mort m'avait gardée à ses côtés, depuis toujours.²⁰⁵» À l'instar de ses multiples noms codés utilisés alors qu'il luttait clandestinement pour le mouvement communiste, les narrateurs/personnages ouvrent la possibilité d'une double vie : celle qui est réelle et celle qui ressemble le plus à la réalité.

Revenons, encore une fois, au gars de Semur. Nous avons établi que le gars de Semur est inventé pour tenir compagnie à Gérard durant ce voyage sérieux de Compiègne vers Buchenwald. Toutefois, en relisant attentivement le début du récit *Le grand voyage*, le lecteur averti ne peut que se questionner sur l'identité véritable de ce copain. En effet, plusieurs indices portent à croire que le gars de Semur est immanquablement un double du narrateur. D'abord, il était dans le maquis à Semur lorsque Gérard et Julien ont apporté les armes. Ils ont un passé conjoint qu'ils peuvent évoquer. Reminiscence commune ou prétexte pour se souvenir ? «Il sait que nous avons des souvenirs communs, que nous nous sommes peut-être même rencontrés, sans nous connaître. [...] Il voudrait que l'on évoque ces souvenirs communs.²⁰⁶» De plus, l'auteur juxtapose la peur de la solitude du gars de Semur à celle de Gérard. Est-ce la même solitude qui est décrite ? «A-t-il peur d'être seul,

²⁰⁵ EV, p. 375.

²⁰⁶ GV, p. 16.

qui sait, tout à coup ? Je ne crois pas. Pas encore, tout au moins. C'est de ma solitude qu'il a peur, certainement.²⁰⁷»

Ensuite, passage déterminant, il y a un changement dans le destinataire. Le narrateur ne s'adresse plus au gars de Semur en employant la troisième personne du singulier, mais plutôt la deuxième personne du singulier. « Mais je ne flanche pas, mon vieux. Ne prends pas mon silence en mauvaise part. [...] Toi-même, tu seras mort avant la fin de ce voyage.²⁰⁸ » Que signifie ce changement ? Le narrateur s'adresse-t-il à lui-même ? À ce moment-là, il est nettement possible de penser que le gars de Semur incarne le côté rationnel du narrateur – « Il faudra que j'explique tout ça au gars de Semur, bien sûr qu'il comprendra²⁰⁹ » – le côté « je tiens le coup jusqu'au bout ». Le gars de Semur, c'est l'ombre de la raison dans ce voyage irraisonnable, c'est la voix intérieure qui pousse à s'accrocher, à continuer. L'auteur l'a inventée pour montrer qu'une partie de Gérard ne reviendrait jamais de ce voyage, qu'il en serait à tout jamais métamorphosé, altéré. À notre avis, cela est clairement démontré à la fin du récit, lors d'un glissement narratif du « je » au « il ». C'est le gars de Semur mort, le « je », qui reste dans le wagon du train alors que Gérard saute sur le quai et pénètre dans l'univers des camps.

Le gars de Semur est mort et je suis tout seul. Je pense qu'il avait dit : « Ne me laisse pas, vieux », et je marche vers la porte, pour sauter sur le quai. Je ne me souviens plus s'il avait dit ça : « Ne me laisse pas, vieux », ou s'il m'avait appelé par mon nom, c'est-à-dire, par le nom qu'il me connaissait. Peut-être avait-il dit : « Ne me laisse pas, Gérard », et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante.²¹⁰

Parce que l'expérience vécue n'est pas unidimensionnelle, parce qu'elle ne peut pas se réduire à une seule explication, une seule perspective, il semble tout à fait normal que la fiction se révèle un moyen de choix pour rendre véritable, authentique, cette pluri-dimension. D'ailleurs, les personnages inventés ne diminuent pas la

²⁰⁷ GV, p. 16-17.

²⁰⁸ GV, p. 17-17.

²⁰⁹ GV, p. 46.

²¹⁰ GV, p. 256.

compréhension en mettant en doute la crédibilité de l'auteur ; au contraire, ils permettent de nuancer, de saisir dans toute sa complexité l'absurdité des camps. Et parce que cela demeure toujours difficilement communicable, malgré tous les efforts, l'emploi de procédés romanesques ne peut que rendre la lecture plus intime, plus *vraie*.

3.3 Emploi de l'ironie

Alors, rien. Le contraire d'une connerie, ce n'est jamais qu'une autre connerie.²¹¹

Douteux, le témoignage peut l'être davantage lorsqu'il délaisse le ton sérieux et impartial du compte rendu pour s'aventurer dans celui, peu conventionnel pour ce type de récit, de l'ironie. Nous savons que l'acte du témoignage éveille les soupçons. La prise de parole est suspecte d'être personnelle et orientée par la volonté de convaincre et de persuader.²¹² Alors que beaucoup de survivants tenteront de demeurer aussi détachés que possible – pensons, évidemment, à Primo Levi, mais aussi à tous les journaux des ghettos, aux documents précis et minutieux retrouvés après la guerre qui cherchaient plutôt à consigner qu'à émouvoir –, d'autres rédigeront des témoignages personnels, émouvants, lyriques, frôlant presque la poésie. Charlotte Delbo, survivante de Ravensbrück, consigne, dans un texte intitulé *Aucun de nous ne reviendra*, sa mémoire des événements vécus. Elle le fait avec une grande sensibilité, détaillant chaque impression, chaque moment, dans un récit fragmenté, construit, littéraire. Elle ne revendique pas, certes, comme le fait Semprún, la nécessité de l'art pour rendre compte de l'expérience concentrationnaire. Cependant, son témoignage est aux antipodes de la retranscription archivistique. De même, Élie Wiesel, survivant d'Auschwitz puis de Buchenwald, lègue un récit

²¹¹ GV, p. 174.

²¹² Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 58.

émouvant de son contact avec le système nazi dans son témoignage *La nuit*. Écrit d'abord en hébreu, le texte sera ensuite retravaillé en français par l'auteur, créant dès lors un nouveau récit, similaire et différent tout à la fois. La ré-écriture du texte démontre une volonté de s'appropriier le langage et c'est, sans contestation, un legs du travail littéraire.

Peu importe le témoignage, tous les survivants, à leur façon, ont adopté un style d'écriture qui convenait aux propos dont ils voulaient faire part. Toutefois, parmi les témoignages étudiés, peu d'auteurs semblaient enclins à employer l'ironie de manière semblable à Semprún. Définissons d'abord l'ironie comme une raillerie consistant à ne pas donner aux mots leur valeur réelle ou à faire entendre le contraire de ce qu'on dit. C'est ce que fait Semprún tout au long des deux récits. Pourtant, quel peut être l'avantage d'utiliser un ton ironique alors qu'il est déjà ardu, chez les témoins, de *persuader* de l'exactitude de ses paroles ? Si Primo Levi a relaté les faits sans chercher à justifier ou à condamner quiconque, Semprún, quant à lui, prend position. Il expose sur la place publique le fonctionnement irrationnel de la machine nazie, la responsabilité inavouée des civils de Weimar – «Alors, les femmes de Weimar, avec leurs toilettes de printemps, et les hommes de Weimar, avec leurs lunettes de professeurs et d'épiciers, vont se mettre à pleurer, à crier qu'ils ne savaient pas, qu'ils ne sont pas responsables. Je dois dire, le spectacle m'a soulevé le cœur [...]»²¹³ –, la bêtise des questions auxquelles il est impossible de répondre, l'absurdité du système bureaucratique, etc. C'est grâce à l'emploi de l'ironie qu'il peut combattre une idée, en ayant l'air de l'approuver, et révéler, par le fait même, sa futilité. Cela a d'ailleurs l'avantage de désamorcer le caractère officiel du témoignage, ce qui permet à l'auteur une plus grande liberté dans ses énoncés. En effet, Semprún peut créer une distance entre lui et son discours. En d'autres mots, c'est le survivant de maintenant qui raconte l'expérience du prisonnier d'avant : une vie les sépare désormais. L'auteur peut donc se remémorer les événements avec ironie selon la perspective qu'il veut donner à son discours. D'une certaine manière, cela permet également au récepteur du récit de comprendre, ou d'imaginer,

²¹³ GV, p.166.

l'essentiel du récit sans pour autant avoir à le vivre dans sa totalité. Par exemple, plutôt que d'énumérer les manœuvres et les exigences imposées par les SS (appels interminables en rang, mascarade de l'infirmerie, cris, coups, injures, paperasse administrative, etc.), l'auteur expose l'aberration totale du système nazi en le tournant en dérision.

Les flammes dépassaient donc de la cheminée du crématoire. Alors on entendait la voix du S.S. de service, dans la tour de contrôle. On entendait sa voix dans les haut-parleurs : «Krematorium, ausmachen», disait-il plusieurs fois. Crématoire, éteignez, crématoire éteignez. Ça les embêtait sûrement d'avoir à éteindre les feux du crématoire, ça diminuait le rendement. Le S.S. n'était pas content, il aboyait : «Krematorium, ausmachen» d'une voix morne et hargneuse.²¹⁴

Il ne manque, se dit Gérard, tout en luttant pour garder les yeux ouverts, pour ne pas se laisser aller, maintenant, tout à la fin de ce voyage, dans la torpeur engourdissante du froid qui gagne tout le dedans de son corps, le dedans de son cerveau, qui est en train de prendre – comme on dit d'une gelée, d'une mayonnaise, de quelque sauce, qu'elle prend – il ne manque qu'une belle et grande musique d'opéra, qui porterait la dérision barbare jusqu'au bout, et il est étrange que les S.S., certains qui ont de l'imagination, et Dieu sait si les S.S. imaginatifs ont de l'imagination, n'aient pas pensé à ce détail, à cette ultime retouche de mise en scène.²¹⁵

Les S.S. aiment l'ordre et la symétrie. [...] Les S.S. aiment les garde-à-vous impeccables. [...] Les S.S. adorent les parfaits mouvements d'ensemble. [...] Les S.S. aiment bien l'ordre et la symétrie et les beaux mouvements d'ensemble d'une foule bien maîtrisée, mais ce sont de pauvres types.²¹⁶

Sous ce ton désinvolte se cache, malgré tout, l'inconcevable de l'expérience vécue, qui n'est en rien atténuée par l'usage de l'ironie. Au contraire, cela permet au survivant de porter des jugements, d'exposer ses sentiments profonds – «Mais ça n'a aucun intérêt de comprendre les S.S. il suffit de les exterminer.²¹⁷» – sans pour autant

²¹⁴ GV, p. 42.

²¹⁵ GV, p. 275.

²¹⁶ GV, p. 62.

²¹⁷ GV, p. 85.

que les propos paraissent haineux ou vengeurs puisqu'ils participent d'une tonalité générale qui, elle, le permet. Nous sommes bien loin ici de la neutralité réconfortante d'un témoignage objectif.

Puisque, nous l'avons vu, l'expérience concentrationnaire ne peut pas être comprise dans sa totalité, puisqu'elle est difficilement communicable, voire impossible à communiquer, il semble d'autant plus efficace d'exposer cette impasse narrative, de la mettre à jour, par l'emploi judicieux de l'ironie. Un peu à l'image d'une caricature, l'auteur du témoignage explique certaines situations autrement indescriptibles par l'entremise d'une mise en scène ironique. Par exemple, que peut répondre le survivant aux questions superficielles qui lui sont continuellement posées ? Comment révéler la bêtise de ces dernières et l'agacement sans borne qu'elles suscitent ? En faisant appel à des procédés littéraires et en jonglant habilement entre le sérieux et la dérision.

«Bonsoir, vieux», dit l'officier, pendant qu'il prend Martine par le bras.
 «Bonsoir, jeune homme», je lui réponds, très digne.
 Son sourcil gauche tressaute mais il ne réagit pas.
 «Tu viens du camp ?», dit-il.
 «Comme vous voyez», je lui réponds.
 «C'était dur, hein ?», fait l'officier au béret de commando, avec un air concerté.
 «Mais non», je lui dis, «c'était de la rigolade».
 Il hausse les épaules et emmène Martine.²¹⁸

Dans *L'écriture ou la vie*, le même épisode est raconté de façon quasi identique :

-Bonsoir, vieux ! a dit l'officier en prenant Martine par le bras et l'attirant vers lui. [...]
 -Bonsoir, jeune homme lui ai-je répondu, très digne.
 Complètement gris, je m'en rendais compte. Très digne, néanmoins.
 Le sourcil gauche de l'officier se fronçait, c'était sa seule réaction.
 -Tu viens du camp ? a-t-il demandé
 -Comme vous le voyez...
 -[...] C'était dur, hein ? a dit l'officier au béret commando, d'un air concentré

²¹⁸ GV, p. 102.

-Mais non, ai-je répondu, c'était un sana, ce camp !²¹⁹

Devant l'incrédulité de certains, devant leur absence de logique ou de discernement, le survivant reste souvent pantois. Comment réagir, en effet, alors que le bon sens n'est même plus à l'horaire ? Expérimenté, plus rien ne surprend Semprún lorsqu'il s'agit de la guerre et de son fonctionnement. Il n'est donc pas surprenant qu'il demeure ahuri du manque de savoir-faire de plusieurs de ces compagnons de *voyage*. C'est avec un humour cassant qu'il exprime son exaspération.

Ils m'énervent souvent ces éberlués. Peut-être parce que j'ai vu des avions de chasse italiens et allemands survoler les routes à basses altitude et mitrailler la foule, bien tranquillement, sur les routes de mon pays. À moi cette charrette avec la femme en noir et le bébé qui pleure. À moi ce bourricot et la grand-mère sur le bourricot. À toi cette fiancée de neige et de feu qui marche comme une princesse sur la route brûlante. Peut-être qu'ils m'énervent, tous ces étonnés, à cause des villages en marche sur les routes de mon pays, fuyant ces mêmes S.S., ou leur semblables, leurs frères.²²⁰

Exaspération qui se manifeste aussi face à l'inaptitude de la bureaucratie, celle des camps – complètement aberrante avec son système de fiches, de numéros et de colonnes –, mais surtout celle de l'administration française lors du retour. L'auteur parodie ouvertement la justification donnée par le chef de service alors que ce dernier lui apprend qu'il n'a pas le droit à la prime de rapatriement.

Le chef de service au complet bleu nous explique poliment quelles sont les décisions de l'Administration. Il n'y a pas de doute, il faut que je rende ce billet de mille francs. Je n'ai pas droit à ce billet de mille francs. [...]

«Et les cigarettes ?» dit la jeune femme blonde. La question des cigarettes, subitement rappelée, fait écarquiller les yeux du chef de service au complet bleu.

«Les cigarettes», répète-t-il.

Haroux, les bras lui en tombent, il ne sait plus que dire.

Mais le chef de service a pris une décision rapide et courageuse.

²¹⁹ EV, p. 157-158.

²²⁰ GV, p. 79.

«Évidemment», dit-il, «selon la lettre de cette circulaire, les cigarettes et cet acompte de mille francs sont liés. Mais je pense que nous serons fidèles à l'esprit de cette circulaire, si nous laissons les cigarettes à monsieur. À moins que monsieur ne soit pas fumeur ?»
 «Eh bien», je rétorque, «je suis plutôt fumeur».
 «Gardez donc ces cigarettes», dit-il, «gardez-les donc. L'esprit de cette circulaire vous y autorise.²²¹»

L'emploi de la majuscule pour désigner l'administration suggère que l'exemple peut s'appliquer à tous les systèmes bureaucratiques : l'auteur relate ici cet incident, mais il pourrait aussi bien en relater des dizaines d'autres, tous aussi incohérents dans leur déroulement les uns que les autres. De plus, Semprún attribue au chef de service des qualités qui sont loin de refléter la réalité. En effet, ce dernier est tout sauf courageux. L'utilisation de l'antiphrase est fréquente dans le témoignage. Cela permet, en utilisant des termes appréciatifs, de dire exactement le contraire de ce qui est pensé.

De même, le choix de nommer l'expérience concentrationnaire par des termes plus modérés (voyage plutôt que catastrophe, massacre, emprisonnement, incarcération, etc.) accentue, encore une fois, la distance entre le prisonnier d'alors et le témoin de maintenant.

Je jette ma cigarette, je l'écrase du talon sur l'herbe de la pelouse, je vais partir. Ce voyage est terminé, je rentre.²²²

Je me demande si elle a finalement fait ce voyage que nous faisons. Je ne sais pas encore que, de toute façon, si elle a fait ce voyage, elle ne l'a pas fait comme nous le faisons. Car il y a encore une autre façon de voyager, pour les Juifs, j'ai vu cela plus tard. Je pense à ce voyage qu'elle a peut-être fait, vaguement, car je ne sais pas encore d'une façon précise quelle sorte de voyages on fait faire aux Juifs. Je le saurai plus tard, d'une façon précise.²²³

²²¹ GV, p. 133-134.

²²² GV, p. 91.

²²³ GV, p. 110.

Il se dit qu'une aventure pareille n'arrive pas souvent, qu'il faut en profiter au maximum, bien se remplir les yeux de ses images.²²⁴

Le trajet en train de Compiègne vers Buchenwald est un voyage ; l'incarcération de près de deux années est une aventure ; il existe deux sortes de voyages, celui pour les Juifs et celui pour les autres. C'est, véritablement, une manière détournée de rendre compte de l'incommensurabilité de l'expérience. L'euphémisme n'est pas rare dans le témoignage de Semprún, comme dans beaucoup d'œuvres littéraires d'ailleurs. Particulièrement dans ce type de récit, cela tempère ce qui est raconté et donne au lecteur la possibilité d'accéder plus facilement à l'univers des camps. Les prisonniers eux-mêmes ont recours à l'euphémisme pour désigner certaines réalités trop difficiles à concevoir. «On sortait de l'infirmerie par la cheminée du crématoire.²²⁵»

Finalement, l'utilisation d'un registre de langue parfois familier – «mon vieux», «les gars», «Là, tu charries», «tu te fous de moi ?», «foutu temps», «acompte de mes deux», «la ferme», «C'est une question de merde» – donne au lecteur un sentiment de camaraderie, de confiance même. L'auteur lui *raconte* son histoire : il fait participer le lecteur dans la mesure où ce dernier doit s'approprier ce qui a été dit. Le témoignage se rapproche souvent de l'oralité par ses débordements et ses rebondissements. En vérité, dans le récit de Semprún, toute l'enveloppe testimoniale s'éloigne radicalement des sentiers battus. Un humour fin, subtil, entrecoupe la gravité de certains épisodes racontés. Il y a des anecdotes amusantes, des situations coquasses et des ripostes craquantes.

Nous tenons le cadavre sous ses bras morts et nous ne savons que faire.
«Alors ?», crie une voix derrière nous, «comment qu'il se trouve ?»
«Il ne se trouve plus du tout», je répons.
«Comment ?» fait la voix.
«Il est mort», dit le gars de Semur, plus précis. [...]
«Il devait avoir un truc au coeur», dit la première voix, dans le silence qui s'est appesanti.

²²⁴ GV, p. 275.

²²⁵ EV, p. 149.

«Vous êtes sûrs qu'il est mort ?», dit la première voix.
 «Tout à fait», dit le gars de Semur.
 «Son cœur ne bat plus ?», insiste la voix.
 «Mais non, vieux, mais non», répond le gars de Semur.
 «Comment ça s'est passé ?», demande une troisième voix.
 «Comme d'habitude», je réponds.
 «Qu'est-ce que ça veut dire ?», fait la troisième voix, irritée.
 «Ça veut dire qu'il était vivant et que tout de suite après il était mort», j'explique.
 «Il devait avoir un truc au cœur», dit encore une fois la voix de tout à l'heure.
 Il y a un bref silence, pendant lequel les types ruminent cette idée rassurante. C'est un accident banal, une crise cardiaque, ça aurait pu lui arriver sur les rives de la Marne, en train de pêcher à la ligne. Cette idée de crise cardiaque, c'est une idée rassurante. Sauf pour ceux qui ont des trucs au cœur, bien entendu.²²⁶

Le gars de Semur se retourne à demi, vers la masse d'ombre des corps entassés derrière nous.
 «Il n'est pas encore grevé, ce conard ?» dit-il.
 Le type marmonne des grossièretés.
 «Sois poli», dit le gars de Semur, «et laisse-nous parler en paix».
 Le type ricane.
 «Ça, pour parler, vous êtes fortiches», dit-il.
 «On aime ça», je fais, «c'est le sel des voyages».
 «Si tu n'es pas content», ajoute le gars de Semur, «descends à la prochaine».
 Le type ricane.
 «À la prochaine», dit-il, «on descend tous».
 Il dit vrai, pour une fois.²²⁷

C'est particulièrement dans les dialogues que l'ironie transparaît. Nombreux et efficaces, autant dans *Le grand voyage* que dans *L'écriture ou la vie*, ils donnent au récit un rythme et un ton qui s'apparentent à ceux du cinéma. Il y a, en effet, un passage constant de la narration au discours indirect libre, de la narration aux dialogues, ce qui permet d'échapper, quelques instants, par l'entremise de ces derniers, à la réalité de l'événement raconté. Paradoxalement, cela permet aussi de ne pas échapper à la réalité du moment. Véritablement, les dialogues mettent en évidence l'indicible en jouant sur l'absurdité de certaines situations. Il est peu

²²⁶ EV, p. 75.

²²⁷ EV, p. 109.

probable qu'une discussion sur la fertilité des sols de la vallée de la Moselle prenne place lors d'un tel voyage. Pourtant, c'est grâce à ce type de diversion que le lecteur s'accroche au récit. Cela ouvre sur la possibilité d'une lecture au second degré. Il faut que le lecteur aille au-delà des apparences, qu'il démystifie l'insensé du réel pour finalement se rendre compte que, dans l'univers concentrationnaire nazi, les deux sont indissociables. Pour comprendre l'expérience vécue et racontée par le survivant, il faut que le lecteur accepte de suivre le parcours établi par l'auteur. Il faut que le lecteur se départisse de ses croyances (face à la Shoah), de ses attentes (face au témoignage) et de ses doutes (face à l'authenticité de ce qui est raconté). Ce parcours inclut, pour le plus grand plaisir de la lecture, une multitude de subterfuges littéraires et de procédés stylistiques. Peu traditionnel, le style de Semprún, et cela passe nécessairement par l'usage fréquent de l'ironie, n'est pas typique du genre testimonial. Mais il réussit là où plusieurs ont peut-être échoué : faire de l'inimaginable un objet de compréhension.

3.4 Intertextualité

...peut-être parce que les revenants doivent parler à la place des disparus, parfois, les rescapés à la place des naufragés. (Primo Levi)²²⁸

Lorsque nous avons travaillé la mémoire dans les récits de Jorge Semprún, nous avons établi qu'il y avait un changement fréquent dans les temps du récit. L'auteur alterne entre le temps de l'événement raconté et le temps de la narration. Cette stratégie narrative se répète ailleurs, d'une façon assez similaire, lorsque l'auteur intègre, dans son propre récit, des passages ou des références à d'autres ouvrages. Il alterne ainsi entre son travail et celui des autres : Primo Levi, André Malraux, Aragon, René Char, César Vallejo, Goethe, Heidegger, etc. Il inclut également des passages de ses propres livres : *Le grand voyage*, *L'évanouissement*,

²²⁸ EV, p. 182.

Adieu, vive clarté, Quel beau dimanche ! et plusieurs autres. Nous connaissons l'importance de la littérature, de la poésie et de la philosophie dans la vie de Semprún. Il n'est pas surprenant que cela soit reflété dans ces écrits. Associés très souvent à des moments déterminants de sa vie, certains ouvrages sont essentiels à la construction même du témoignage. C'est le cas, nous l'avons vu, de la poésie de René Char ou de celle de César Vallejo. Ce passage constant d'un récit à un autre est source d'un foisonnement fécond d'idées : le travail de création littéraire, capital pour l'auteur, est nourri par l'intertextualité. En voici quelques exemples.

1) Hans, copain juif du narrateur, est présent dans trois récits différents : *L'écriture ou la vie*, *Le grand voyage* et *L'évanouissement*. Son histoire s'enrichit, se développe et se révèle d'un texte à l'autre. D'ailleurs, il n'est pas le seul personnage à être présent dans plusieurs récits.

2) L'épisode des filles de la Mission France est narré dans *Le grand voyage* et dans *L'écriture ou la vie*.

3) Dans *L'écriture ou la vie*, la description du lieu où se déroule une séance de torture est renvoyée au récit *Le grand voyage*.

Un mois après mon arrestation, quand la Gestapo eut abandonné mes interrogatoires, de guerre lasse, je fus convoqué par la Feldgendarmerie de Joigny. Je retrouvai le salon de la maison de la vieille ville où j'avais été interrogé le premier jour. J'ai déjà décrit cet endroit, me semble-t-il, cette première expérience de la torture. Dans le jardin en pente gazonnée, les arbres étaient encore en feuilles, jaunes et roux doré.²²⁹

En fait, j'aurais dû rejoindre directement Michel, à Paris. Le hasard, c'est que j'avais sommeil, que j'avais des nuits de sommeil en retard. Alors, je m'étais arrêté à Joigny [...] Ils m'ont fait marcher dans le jardin de la villa et j'ai vu les roses. Elles étaient belles...²³⁰

²²⁹ EV, p. 76.

²³⁰ GV, p. 187-188.

4) Le projet d'aller boire de l'eau à la fontaine centenaire de Weimar est raconté une première fois dans *Le grand voyage*, puis est repris dans *L'écriture ou la vie*.

Et un peu plus loin, c'est la place du village. Elle est bien là, nous ne l'avions pas rêvée. Il y a la fontaine, au milieu, deux hêtres qui ombragent un coin de la place, avec des bancs. L'eau coule dans une vasque de pierre polie par les ans, sur un terre-plein circulaire auquel on accède par deux marches. [...] Nous sommes là, nous regardons l'eau couler. Diego, s'approche du jet d'eau, et boit, longuement.²³¹

J'avais le projet de sortir du camp, de marcher jusqu'au village allemand le plus proche, à quelques centaines de mètres dans la plaine grasse et verte de Thuringe. J'en avais parlé la veille, avec quelques copains. Nous pensions qu'il devait y avoir une fontaine, dans ce village allemand. Nous avions envie de boire une eau fraîche et pure, celle du camp était repoussante.²³²

5) Le lendemain de la libération du camp, l'ancien détenu entend la mélodie languissante d'un accordéon. La description est similaire dans les deux récits.

Cet air d'accordéon joué par un Russe dans cette baraque d'en face, car seul un Russe peut tirer d'un accordéon cette musique fragile et puissante, ce frémissement des bouleaux dans le vent et des blés sur la plaine sans fin.²³³

Un air de musique a jailli soudain, de l'autre côté de la place d'appel. Un air d'accordéon, quelque part là-bas. Ce n'était pas une musique guinguette, de valse musette. C'était tout autre chose : un air d'accordéon joué par un Russe, assurément. Seul un Russe pouvait tirer de cet instrument une telle musique, fragile et violente, cette sorte de valse tempête : frémissement des bouleaux dans le vent, des blés dans la steppe sans fin.²³⁴

²³¹ GV, p. 140.

²³² EV, p. 84.

²³³ GV, p. 84.

²³⁴ EV, p. 82.

6) Le souper à Eisenach, quelques semaines après la libération des camps, et la danse avec une jeune fille, sont décrits autant dans *Le grand voyage* que dans *L'écriture ou la vie*.

Elle a un corps souple et les lustres du salon tournoient au-dessus de nos têtes. Nous restons enlacés, en attendant qu'on mette un autre disque. [...] et cette autre nuit n'en finissait pas, cette nuit d'Eisenach, dans cette chambre d'hôtel allemande d'Eisenach.²³⁵

C'était à Eisenach, vers la fin du mois d'avril. Dans un hôtel d'Eisenach utilisé par les états-majors alliés comme centre de rapatriement des prisonniers et des déportés de la région. J'ai serré encore plus fort la jeune femme que je tenais dans mes bras. Nous dansions depuis quelques minutes, quasiment immobiles, à la fin de cette nuit blanche.²³⁶

7) La bourrasque de neige du 1^{er} mai 1945, signe précurseur de l'évanouissement et de la chute en train, revient systématiquement dans *Le grand voyage*, dans *L'écriture ou la vie* et est le sujet du récit *L'évanouissement*. D'ailleurs, il est à noter que la chute du tramway, celle qui suit l'évanouissement du 1^{er} mai, est quasiment identique à celle du train lors de l'arrivée au camp.

J'étais tombé d'un train, en réalité. [...] Mais étais-je tombé de ce train banlieusard, bondé, banal, ou bien m'étais-je volontairement jeté sur la voie ? [...] Mais peut-être la mort volontaire est-elle une sorte de vertige, rien d'autre. Je ne saurais dire avec précision ce qui m'était arrivé. Plus tard, au sortir de quelques minutes délicieuses de néant, j'avais choisi l'hypothèse de l'évanouissement.²³⁷

J'étais dans un train qui venait de s'arrêter. [...] Au sortir de l'amnésie provisoire mais absolue qu'avait provoquée ma chute sur le ballast de la voie ferrée. C'est ainsi, par le retour de ce souvenir, du malheur de vivre, que j'avais été chassé du bonheur fou de l'oubli.²³⁸

²³⁵ GV, p. 101-103.

²³⁶ EV, p. 143.

²³⁷ EV, p. 272-273.

²³⁸ EV, p. 284-285.

Outre ces nombreux exemples, qui ont été choisis parmi plusieurs autres, l'intertextualité permet d'avoir accès à la genèse de l'écriture. Le premier témoignage, *Le grand voyage*, devient compréhensible à travers la lecture du deuxième témoignage quelque trente années plus tard. En effet, le processus de création du témoignage s'avère une entreprise résultant à la fois de l'expérience vécue et de la manière dont elle est racontée. En d'autres mots, pour vraiment comprendre ce qui est narré, il faut aussi comprendre le chemin qui a mené à cette narration. Cela est possible parce que les différents récits de Semprún sont perméables les uns aux autres. Ils ne sont pas fermés, conclus : ils reviennent sans cesse s'enrichir. Subséquemment, le lecteur apprend, à travers les pages de *L'écriture ou la vie* que le premier témoignage a été écrit d'une traite, en quelques semaines, contrairement à plusieurs autres récits de Semprún sur son expérience des camps. Il apprend également dans quelles circonstances cette écriture a eu lieu, seize ans après la libération.

J'allais commencer tout de suite, profitant des circonstances qui m'obligeaient à rester chez moi, à éviter les dangers de la rue. J'allais écrire pour moi-même, bien sûr, pour moi seul. Il n'était pas question de publier quoi que ce fût, en effet. Il était impensable de publier un livre tant que je serais un dirigeant clandestin du P.C.E. L'aube d'une journée de printemps, rue Concepción-Bahamonde, je me suis assis à ma table, devant ma machine à écrire.²³⁹

De même, la genèse du témoignage *L'écriture ou la vie* est elle aussi tributaire d'un autre ouvrage. Toutefois, de cet ouvrage, le lecteur ne découvre pas les circonstances de l'écriture, mais l'inspiration même du témoignage. Le début du récit est emprunté à la lettre du jeune soldat français qui a fait découvrir René Char à Semprún.

[...] j'avais inconsciemment retrouvé les mots de l'officier français – son nom était Marc – pour me décrire. Les mots qu'il avait employés dans la longue lettre envoyée à Laurence le lendemain de cette rencontre. Les mêmes mots, un par un, mot pour mot. [...] Il y

²³⁹ EV, p. 312.

décrivait notre rencontre, parlait de la conversation à propos de Char, lui racontait sa visite du camp.²⁴⁰

L'intertextualité dans les récits de Semprún, c'est la clé aux questions qui sont parfois laissées en suspens. C'est aussi un autre maillon dans le travail de l'écriture et de la création. Le témoignage n'est ainsi jamais tari. En quelque sorte, le témoignage rend compte d'un autre témoignage. Le premier est l'aboutissement d'un long voyage ; le second, la prise de parole après un long silence. Entre les deux se trouve une vie remplie de poésie et de littérature, source même du témoignage.

3.5 Témoigner de l'intérieur, témoigner de l'extérieur

Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie...²⁴¹

Shoshana Felman questionne la possibilité de témoigner de l'intérieur de la Shoah. Être témoin de l'intérieur, c'est témoigner «au sein même des flammes qui anéantissent le témoin.²⁴²» Témoigner de l'extérieur, c'est être «à l'extérieur du bûcher sur lequel brûle le témoin.²⁴³» Est-il possible de concilier les deux ? Pour Felman, être témoin de l'intérieur comme de l'extérieur s'avère également impossible.

Qui serait alors en position de raconter ? La vérité de l'intérieur est encore moins accessible à ceux de l'extérieur. S'il est réellement impossible de témoigner de l'Holocauste de l'intérieur, il est encore plus impossible d'en témoigner de l'extérieur. De dehors, l'intérieur est totalement insaisissable [...]²⁴⁴

²⁴⁰ EV, p.300.

²⁴¹ EV, p. 26-27.

²⁴² Shoshana Felman, «À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann» in *Testimony*, New York, Routledge, 1992, p. 81.

²⁴³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

En cela, elle se rapproche de Primo Levi et de Giorgio Agamben qui ont, sans cesse, interrogé la possibilité – ou l'impossibilité – du vrai témoignage. Événement sans voix, sans corps, sans témoin, comment catégoriser, dès lors, la prise de parole qui a tout de même lieu ? Dans le témoignage de Semprún, ce sont les moyens créatifs qui rendent possible d'être témoin de l'événement-sans-témoin. Sans jamais définitivement élaborer des éléments de réponse, l'auteur investit néanmoins son écriture dans la dualité dedans/dehors. D'une part, le survivant, bien qu'il soit témoin de l'expérience concentrationnaire nazie, est, dans une certaine mesure, extérieur à la Shoah puisqu'il ne l'a pas vécue comme prisonnier juif. Son expérience est différente de celle des Juifs. Il précise d'ailleurs, à plusieurs reprises, les distinctions significatives entre son voyage et celui des Juifs. D'autre part, à l'image du film de Claude Lanzmann, Semprún place souvent son récit, volontairement peut-être, à cheval entre le dedans et le dehors.

[...] il n'est pas réellement possible de dire la vérité, de témoigner de l'extérieur. Il n'est pas non plus possible, comme nous l'avons vu, de témoigner de l'intérieur. Il semble que la posture impossible et la tension testimoniale du film entier est précisément de n'être ni simplement de l'intérieur, ni simplement de l'extérieur, mais paradoxalement, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur : le film tente de frayer une voie et de jeter un pont qui n'existait pas pendant la guerre et n'existe pas aujourd'hui entre l'intérieur et l'extérieur – pour les mettre tous deux en contact et en dialogue.²⁴⁵

Ce dialogue a lieu dans les récits de Semprún. Ce qui est fascinant, particulièrement dans le récit *Le grand voyage*, c'est la facilité avec laquelle l'auteur raconte son expérience sans jamais véritablement se situer à l'intérieur du camp. Dans le témoignage de Primo Levi comme dans celui de plusieurs autres survivants, le lecteur suit le prisonnier du début à la fin de son emprisonnement. Il est avec lui dans le camp, dans les multiples kommandos de travail, tous plus éreintants les uns que les autres, à l'infirmerie, dans les blocks, etc. Le présent du récit coïncide avec le présent de l'expérience racontée. La fin du récit correspond à la fin de l'expérience. Chez Semprún, c'est tout à fait le contraire. La narration se situe

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

presque toujours à l'extérieur du temps du camp : avant d'arriver ou après la libération.

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... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit...²⁴⁶

La vie à l'intérieur du camp n'appartient pas au présent, mais plutôt aux souvenirs et à la mémoire. Tous les événements qui gravitent autour de la vie dans le camp sont racontés de l'extérieur. Il est un *outsider*, un tiers témoin lui aussi de l'expérience, mais en-dehors de celle-ci. Ainsi, après la libération, le camp est vu par le prisonnier non pas de l'intérieur, comme un lieu anciennement habité, mais de l'extérieur.

Je voyais ce paysage, qui avait été le décor de ma vie, deux ans durant, et je le voyais pour la première fois. Je le voyais de l'extérieur, comme si ce paysage qui avait été ma vie, jusqu'avant-hier, se trouvait de l'autre côté du miroir, à présent.²⁴⁷

Nous tournons la tête et nous regardons le camp. [...] Nous regardons cette colline déboisée où des hommes ont construit le camp. [...] J'essaye de réaliser que c'est un instant unique, que nous avons tenacement survécu pour cet instant unique, où nous pourrions regarder le camp, de l'extérieur. [...] Je me dis : mon vieux, regarde, c'est un instant unique, il y a des tas de copains qui sont morts, ils rêvaient à cet instant où nous pourrions regarder le camp, comme ceci, de l'extérieur, où nous ne serions plus dedans, mais dehors...²⁴⁸

²⁴⁶ EV, p. 218-219.

²⁴⁷ GV, p. 84.

²⁴⁸ GV, p. 137.

Quelques mois plus tard, le survivant voit des images du camp au cinéma : il est non seulement externe, mais spectateur. Le visionnement le laisse perplexe. Il identifie les images de Buchenwald sans pour autant les *reconnaître*. Physiquement en dehors du camp, le survivant voudrait se réapproprier les images du camp, les intérioriser afin qu'elles demeurent réelles, personnelles.

[...] j'avais dû fermer les yeux, aveuglé pendant une seconde. Je les avais rouverts, je n'avais pas rêvé, les images étaient toujours là, sur l'écran, inévitable. J'ai oublié quel était le prétexte ou l'occasion, mais les actualités projetées ce jour-là dans le cinéma de Locarno revenaient sur la découverte des camps de concentration nazis par les armées alliées, quelques mois auparavant.²⁴⁹

Pendant le trajet en train, le prisonnier, plutôt que de se placer dans la peau des autres prisonniers, d'anticiper leurs émotions et leur angoisse, plutôt même que de rester centré uniquement sur sa propre expérience, fait le voyage de l'extérieur. À maintes reprises, il imagine les paysans qui regardent le train passer. Que voient-ils du dehors des wagons ? Savent-ils que ce ne sont pas des trains de marchandises ? Que font-ils dans leur maison alors qu'ils regardent le train passer ?

Il y a des promeneurs sur la route, en bordure de la voie. Ils vont vers ce petit village couronné de fumées calmes. Peut-être ont-ils un regard vers ce train, un regard distrait, ce n'est qu'un train de marchandises comme il en passe souvent. Ils vont vers leurs maisons. Ils n'ont que faire de ce train, ils ont leur vie, leurs soucis, leurs histoires propres. Je réalise subitement, à les voir marcher sur cette route, comme si c'était une chose toute simple, que je suis dedans et qu'ils sont dehors. [...] Je suis dedans, cela fait des mois que je suis dedans, et ces autres sont dehors. [...] Il y a le dehors et le dedans, et je suis dedans.²⁵⁰

Ambivalence entre le prisonnier qui se voit du dehors à travers les yeux des promeneurs et le prisonnier qui voit les promeneurs dehors alors que lui est dedans. Pareillement, l'ancien détenu, nouvellement libre, s'installe dans la même position (devant la fenêtre faisant face au camp) que les habitants qui ont vécu toutes ces

²⁴⁹ GV, p.258-259.

²⁵⁰ GV, p. 25-26.

années en dehors du camp. Ces mêmes habitants qui vivent à l'extérieur du camp, mais dont le regard fixe l'intérieur du camp. Le survivant voit son ancienne vie de l'extérieur, à l'intérieur de celle des paysans.

Regarder, je ne cherche rien d'autre. Regarder du dehors cet enclos où nous tournions en rond, des années durant. Rien d'autre. Si je lui disais que c'est cela que je veux, simplement cela, elle ne comprendrait pas. Comment pourrait-elle comprendre ? Il faut avoir été dedans, pour comprendre ce besoin physique de regarder du dehors. [...] Je me demande vaguement, en montant l'escalier vers le premier étage de la maison, si cela ne veut pas dire que je suis un peu dérangé, ce besoin de regarder du dehors le dedans où nous avons tourné en rond.²⁵¹

Ambivalent, Semprún l'est aussi dans la manière dont il se définit : il refuse que sa condition de survivant soit visible de l'extérieur. Il veut que cela soit une valeur intrinsèque. La mort, à laquelle il a échappé, ne peut pas être vécue de l'extérieur. Il a traversé l'expérience de la mort et en est revenu. C'est pour cela qu'il est un revenant plutôt qu'un survivant. «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...²⁵²» Indemne, entendons par cela qu'il n'y a aucune trace apparente, que l'œil ne peut pas déceler de trace de l'expérience. Être survivant devient par conséquent une vertu intérieure qui n'est connue que de celui qui a traversé l'expérience. Au contraire, on revient de quelque part ou de quelque chose : cela implique un avant et un après qui sont clairement identifiables. C'est donc le revenant qui contemple le survivant dans le miroir : l'homme de l'extérieur – celui qui est revenu à la vie – regarde l'homme de l'intérieur – celui qui a survécu.

Finalement, puisque cette condition de survivant est intime, personnelle et qu'elle est insaisissable de l'extérieur, tout comme la complexité de l'événement raconté, le lecteur est aussi exclu de l'expérience. Il doit rester en dehors de l'histoire rapportée et ne peut qu'assister au déroulement du récit en spectateur. En

²⁵¹ GV, p. 181-182.

²⁵² EV, p.121.

vérité, l'auteur réussit remarquablement bien à jouer sur cette ambivalence entre le dedans et le dehors que ce soit en déplaçant constamment la perspective du narrateur, en jouant avec la temporalité ou tout simplement en rappelant que nul ne peut vraiment comprendre la Shoah, de l'intérieur comme de l'extérieur.

3.6 Écriture : la vie ou la mort

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.²⁵³

Parce qu'il a survécu à l'expérience concentrationnaire nazie, parce qu'il a, consciemment ou non, un devoir de mémoire, l'auteur doit nécessairement en rendre compte. Toutefois, à l'opposé de Primo Levi qui a laissé sortir son trop-plein dans la mise en écriture, Semprún, lui, est face à une impasse. S'il veut reprendre le cours normal de la vie, de sa vie, il doit oublier ce voyage. Il doit effacer les traces de ce voyage, être le seul à savoir qu'il a eu lieu, reléguer ce dernier aux souvenirs.

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.²⁵⁴

Durant les quelques mois qui ont suivi la libération des camps, le survivant s'emploie à renouer avec l'effervescence et le plaisir de vivre. Il constate que son corps récupère rapidement et qu'il oublie les supplices endurés pendant deux années. Le jeune homme dort peu, cultive les rencontres, reprend contact avec la vie

²⁵³ EV, p. 18.

²⁵⁴ EV, p. 145.

culturelle et musicale. C'est la survie qui est en jeu, l'appétit de vivre qui est prédominant. Pourtant, n'oublie pas qui veut. L'expérience vécue reste présente, dormante dans le tumulte de la jeunesse réappropriée. Le survivant ressent le besoin d'écrire, il sait qu'il doit écrire, mais il est hanté par l'impossibilité de raconter son expérience. Les quelques premières tentatives ont échoué. «De toute façon, mon livre, je vais le finir parce qu'il faut le finir, mais je sais déjà qu'il ne vaut rien.²⁵⁵» Le survivant décide donc d'attendre pour raconter son histoire. D'une part, il ne veut pas répondre aux questions insignifiantes qui lui sont posées et qui ne correspondent pas du tout à la réalité de ce qu'il a vécu.

Pour mon malheur, ou du moins ma malchance, je ne trouvais que deux sortes d'attitudes chez les gens du dehors. Les uns évitaient de vous questionner, vous traitaient comme si vous reveniez d'un banal voyage à l'étranger. [...] Les autres posaient des tas de questions superficielles, stupides – dans le genre : c'était dur, hein ? –, mais si on leur répondait, même succinctement, au plus vrai, au plus profond, au plus opaque, indicible, de l'expérience vécue, ils devenaient muets, s'inquiétaient, agitaient les mains, invoquaient n'importe quelle divinité tutélaire pour en rester là. [...] Ni les uns ni les autres ne posaient les questions pour savoir, en fait. Ils les posaient par savoir-vivre, par politesse, par routine sociale. Parce qu'il fallait faire avec ou faire semblant. Dès que la mort apparaissait dans les réponses, ils ne voulaient plus rien entendre. Ils devenaient incapables de continuer à entendre.²⁵⁶

Une seule fois, avant le silence de ces seize années, le survivant raconte les camps. Une oreille attentive l'écoute et il parle à s'en érailler la voix. Ensuite, c'est le silence et l'oubli volontaire.

J'ai parlé pour la première et dernière fois, du moins pour ce qui est des seize années suivantes. Du moins avec une telle précision dans le détail. J'ai parlé jusqu'à l'aube, jusqu'à ce que ma voix devienne rauque et se brise, jusqu'à en perdre la voix. J'ai raconté le désespoir dans ses grandes lignes, la mort dans son moindre détour.²⁵⁷

²⁵⁵ GV, p. 153.

²⁵⁶ EV, p. 179.

²⁵⁷ EV, p. 183.

Le survivant rejoint, volontairement, tous les témoins sans voix de l'événement-sans-témoin. Après l'avalanche de mots, l'extinction des voix. Silence et oubli, d'autre part, parce que l'écriture de cette expérience s'avère particulièrement douloureuse. Si raconter ce voyage n'est pas possible, écrire l'est encore moins. Cela équivaut à la mort, la mort du retour à la vie. L'écriture tue la possibilité d'un retour à la vie, la possibilité d'être heureux. L'oubli est par conséquent plus que nécessaire, il est vital.

Tout au long de l'été du retour, de l'automne jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la vie – l'écriture, le plaisir – m'en ont au contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire.²⁵⁸

Si le récit *Le grand voyage* est rédigé près de deux décennies après la fin de la guerre, c'est que le survivant a dû choisir entre la volonté de reprendre le cours normal de son existence – si normalité il y a dans une vie de clandestinité – et le besoin impératif de l'écriture. Un dilemme se pose dès lors : vivre et oublier ou écrire et mourir. Toute demi-mesure est impossible. Écrire présuppose la mémoire des camps, qui est insoutenable et qui renvoie inexorablement à la mort. Vivre équivaut à volontairement oublier les camps, à mettre cet événement en veilleuse, mais cela suppose aussi de sacrifier le plaisir de l'écriture.

Tout recommencerait, après ce bonheur-là, ces mille bonheurs minimes et déchirants. Tout recommencerait tant que je serais vivant : revenant dans la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d'écrire. Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguisait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable. Seul l'oubli pourrait me sauver.²⁵⁹

La vie était encore vivable. Il suffisait d'oublier, de le décider avec détermination, brutalement. Le choix était simple : l'écriture ou la vie.

²⁵⁸ EV, p. 146.

²⁵⁹ EV, p. 212.

Aurais-je le courage – la cruauté envers moi-même – de payer ce prix ?²⁶⁰

Le désir absolu de vivre qu'éprouve le survivant et, conséquemment, le renoncement intentionnel de l'écriture ne sont pas immuables. Tôt ou tard, le rapport doit se modifier. Semprún ne peut pas choisir entre l'écriture ou la vie. Il doit trouver un moyen de concilier les deux. Sa vocation d'écrivain – «...je pense à tout parce que je suis romancier dans le civil!²⁶¹» – est un prix trop cher à payer. Il faut qu'il trouve comment réconcilier son expérience de la mort et son désir d'écrire, qu'il transforme, en quelque sorte, l'oubli en fiction. Toutefois, devant ce constat, l'écriture et la vie semblent irréconciliables.

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. 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.²⁶²

La vie après les camps est marquée par l'urgence de rattraper les deux années d'incarcération. Le survivant sent qu'il est invincible, immortel puisqu'il a déjà traversé la mort. Dorénavant, il ne se rapproche plus d'elle, mais s'en éloigne. Il pense être en mesure de séparer sa vie de ses souvenirs. En d'autres mots, écrire les camps sans les revivre. Cela s'avère infaisable.

J'avais présumé de mes forces. J'avais pensé que je pourrais revenir dans la vie, oublier dans le quotidien de la vie les années de Buchenwald, n'en plus tenir compte dans mes conversations, mes amitiés, et mener à bien, cependant, le projet d'écriture qui me tenait à cœur. J'avais été assez orgueilleux pour penser que je pourrais gérer cette schizophrénie concertée. Mais il s'avérait qu'écrire, d'une certaine façon, c'était de refuser de vivre.²⁶³

²⁶⁰ EV, p. 271-272.

²⁶¹ EV, p. 175.

²⁶² EV, p. 215.

²⁶³ EV, p. 292.

C'est Claude-Edmonde Magny, une amie, qui définit le plus efficacement le chemin d'écrivain que doit suivre Semprún : écrire jusqu'au bout de toute cette mort²⁶⁴. C'est peut-être grâce à cela que naît *Le grand voyage*.

Le récit *L'écriture ou la vie* est tributaire du long cheminement parcouru par l'auteur. Même si l'ouvrage n'est pas aussi près de la dichotomie écriture/mort – enfin, le sujet est traité en profondeur, mais n'est pas un frein à l'écriture. Il est plutôt sujet d'écriture – il n'en demeure pas moins que ces thématiques n'y sont pas étrangères. D'abord, notons que la genèse de la rédaction de *L'écriture ou la vie*, c'est-à-dire le projet de l'écriture d'un second livre sur l'expérience concentrationnaire, coïncide, à quelques temps près, avec la mort de Primo Levi. Ce suicide ravive, chez Semprún, le sentiment de l'imminence de la mort. Autrement dit, la mort de Primo Levi rappelle au survivant la proximité de cette dernière. Dès lors, l'acte d'écriture redevient lié à la mémoire de la mort.

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. [...] 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. Il redevenait présent, tout au contraire. Je commençais à remonter le cours de ma vie vers cette source, ce néant originaire. Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement la perspective. Je redevenais mortel.²⁶⁵

Bien que *L'écriture ou la vie* s'inscrive dans un travail de fiction et de création littéraire, il est aussi un récit qui célèbre le renouveau. Autant le souvenir de l'expérience concentrationnaire, et de la mort, entrave le projet de rédaction du premier témoignage, le rend difficile, douloureux, autant la construction du second est centrée sur la vie. En effet, le personnage central, le narrateur alter ego, se voit pour la première fois après la libération à travers le regard de trois officiers

²⁶⁴ EV, p. 219.

²⁶⁵ EV, p. 319.

britanniques. C'est un choix volontaire de la part de l'auteur. Il décide de ne pas montrer l'agonie, la faim, la maladie ou une montagne de cadavres comme il le fera plus loin dans le livre. Il décide plutôt de montrer le visage d'une homme vivant, en piètre condition, certes, qui cause certainement de l'effroi, mais vivant. En vérité, c'est l'auteur qui *voit* le survivant, qui se voit dans la vie alors qu'il a traversé deux années de mort.

Ainsi, le 11 avril 1987, jour anniversaire de la libération de Buchenwald, j'avais fini par me rencontrer à nouveau. Par retrouver une part essentielle de moi, de ma mémoire, que j'avais été, que j'avais toujours été obligé de refouler, de tenir en lisière, pour pouvoir continuer à vivre. Pour tout simplement pouvoir respirer. Subrepticement, au détour d'une page de fiction qui n'avait pas semblé tout d'abord exiger ma présence, j'apparaissais dans le récit romanesque, avec l'ombre dévastée de cette mémoire pour tout bagage. J'envahissais le récit, même.²⁶⁶

Finalement, c'est à Weimar, là où tout a commencé, que Semprún peut terminer son récit. Il retourne sur les lieux de l'ancien Buchenwald, sur les *territoires de l'ancienne mort*, cinquante ans après la libération des camps. Il est dorénavant possible de faire coexister la mémoire de la mort et l'écriture.

Car je savais désormais à quoi ce retour à Weimar était obscurément destiné. Il devait me permettre de retrouver fugitivement la force de mes vingt ans, leur énergie, leur volonté de vivre. Ainsi, sans doute, peut-être, en me retrouvant, trouverais-je la force, l'énergie, la volonté d'aller jusqu'à la fin de cette écriture qui se dérobaient sans cesse, qui me fuyait.²⁶⁷

La boucle est bouclée : de sa vie dans les camps naît le témoignage et c'est sur ces mêmes lieux que peut enfin se clore l'écriture. À travers le regard nouveau de ses petits-fils, Semprún peut enfin achever son témoignage et reléguer à la mémoire et aux souvenirs l'expérience de la mort.

²⁶⁶ EV, p. 296.

²⁶⁷ EV, p. 363-364.

CONCLUSION

J'étais sorti de la guerre de mon enfance pour entrer dans la guerre de mon adolescence, avec une légère halte au milieu d'une montagne de livres²⁶⁸

De nombreux théoriciens, historiens, sociologues, anthropologues, psychologues, hommes de lettres, se sont attardés à la problématique complexe de la littérature testimoniale. Comment, en effet, catégoriser ce type de document qui n'est pas toujours exact, qui se contredit quelquefois et qui est empreint de la subjectivité de son locuteur ? Devant leur nombre considérable, ils ne peuvent pas tout simplement être mis de côté. Leur contenu n'est pas négligeable : ils rendent compte d'un événement charnière, déterminant. Ainsi, il n'est d'autre solution que de considérer les témoignages de la Seconde Guerre mondiale comme des morceaux de l'histoire en construction. Il s'agit d'être en mesure de saisir l'essence de ce qui est raconté et de faire fi, lorsque cela s'avère nécessaire, des quelques incongruences qui pourraient nuire à la crédibilité du récit. La prise de parole est déjà ardue chez la plupart des survivants, la hantise de ne pas être cru ou de ne pas être écouté revient systématiquement dans plusieurs témoignages. De façon générale, les rescapés du système concentrationnaire nazi ont beaucoup écrit et malgré quelques difficultés de publication dans les années 1950, la littérature testimoniale constitue aujourd'hui un outil essentiel pour la transmission de la Shoah. La volonté de dire et de raconter est nourrie par l'urgence de consigner l'expérience vécue afin que les générations à venir, celles qui n'auront qu'un contact indirect avec la Shoah, puissent tout de même en perpétuer l'héritage historique. Cela est une préoccupation partagée par plusieurs et explique en partie la motivation qui pousse quelqu'un à laisser par écrits

²⁶⁸ GV, p.103.

des traces de l'expérience vécue. Primo Levi parle du devoir de mémoire : éduquer, transmettre, conserver la mémoire de l'événement.

Malgré tout, ce ne sont pas tous les survivants qui ont écrit et ceux qui l'ont fait, écrivains ou non, ont emprunté une diverses approches. Nous avons mentionné la résolution de plusieurs survivants à raconter leur histoire le plus objectivement possible. Ainsi, le témoignage semble moins contestable, plus véridique, parce qu'il est dépourvu d'effets rhétoriques. Toutefois, un problème se pose : comment rendre compte de l'indicible ? Primo Levi, Giorgio Agamben, Shoshana Felman, tous ont relevé l'impossibilité du témoignage. D'une part, l'expérience totale ne peut pas être racontée – ou comprise – puisque les témoins sont morts. De ce fait, ceux qui prennent la parole ne sont pas les vrais témoins. Ils parlent au nom de ceux qui ne peuvent pas parler. Par délégation, selon Levi ; entre l'intérieur et l'extérieur, selon Felman. Événement dont les vrais témoins sont morts, l'expérience de la Shoah devient par conséquent incommunicable. D'autre part, impossibilité de témoigner parce qu'il y a une lacune au niveau du langage. Les mots ne sont pas aptes à rendre compte de la réalité vécue. Le langage de la vie libre ne possède pas les mots nécessaires pour décrire une vie nouvelle, absurde, incompréhensible, insensée. La faim des camps ne peut pas être exprimée par les mêmes mots qui racontent la faim de tous les jours. Il en va de même pour la maladie, la fatigue, l'angoisse ou la peur. Ce sont des mots vides de sens lorsqu'ils se rapportent à la Shoah. Il aurait fallu inventer un langage pour dire, véritablement, l'expérience concentrationnaire. D'ailleurs, le souvenir de quelques mots et leur signification profonde sont intraduisibles pour ceux qui n'ont pas traversé l'expérience. Certains témoins parlent d'une empreinte auditive : *krematorium*, *ausmachen* hante encore la mémoire de Semprún. Ce ne sont pas les mots mais ce qu'ils signifient qui doit être transmis. En vérité, ceux qui prennent tout de même la parole ne peuvent pas être compris, c'est-à-dire que l'expérience narrée est si extraordinaire, si singulière, qu'elle dépasse l'entendement. Bref, celui qui témoigne n'est pas le vrai témoin et, de surcroît, son récit est intransmissible.

Selon Semprún, cette impasse peut être résolue par l'emploi de la fiction. Le vrai témoignage serait celui qui utiliserait l'artifice de l'art comme moyen de transmettre l'indicible. L'imagination ouvre la possibilité de rendre plus véridique, plus crédible, l'incroyable expérience. Dans les témoignages de Semprún, la fiction est indissociable du témoignage : elle est la fibre du récit. Il est impossible de saisir l'essentiel sans avoir recours à la création artistique. Puisque la Shoah est un événement hors norme et qu'il est impossible de témoigner de l'intérieur de la mort, tenter d'en rendre compte par des bilans ou des archives équivaut à suffoquer, à anéantir sa mémoire. C'est pourquoi la fiction littéraire permet non seulement d'imaginer, mais également de faire en sorte que ce qui est rapporté soit conforme aux souvenirs. Pour Semprún, il est plus important que le lecteur assimile pleinement ce qui a été vécu – et cela présuppose parfois d'en altérer certains détails – que de s'en tenir à l'énumération rigoureuse de faits et de gestes. Autant dans *Le grand voyage* que dans *L'écriture ou la vie*, les procédés narratifs employés par l'auteur-témoin obligent le lecteur à se représenter la réalité des événements. Ce dernier comprend que Hans, même s'il n'a pas réellement existé, est en tous points fidèle à la réalité de l'expérience vécue. Le lecteur réalise aussi que les souvenirs et la mémoire sont perméables au temps, mais que cela ne modifie en rien leur authenticité. La littérature, la poésie et la musique nourrissent le récit puisqu'ils ont la capacité de stimuler l'imagination, ce qui s'avère le moyen le plus efficace pour que l'expérience soit communiquée. Le ton du récit peut se permettre d'être humoristique ou ironique, cela ne fait qu'accentuer l'absurdité quotidienne vécue par les prisonniers. La perspective du narrateur, enfin, peut transgresser le moule traditionnel du témoignage. Si la description du quotidien n'est pas méthodique, si l'auteur choisit de jouer avec la chronologie des événements, si, ultimement, le témoin avoue avoir re-travaillé son récit, cela n'altère pas l'expérience racontée. Au contraire, son récit s'en trouve enrichi : elle peut désormais émouvoir le lecteur, l'obliger à prendre place là où l'imaginaire est plus représentatif de la vérité que la réalité même.

Nous connaissons la portée de l'écriture dans la construction du témoignage de Jorge Semprún. Le survivant, avant d'être un témoin, est un écrivain. Or, le

plaisir de l'écriture le ramène inexorablement à la mort. Tirillé entre le désir de vivre et la nécessité de raconter, il choisit le silence volontaire de l'oubli. Son ascène d'écrivain sera de raconter, jusqu'au bout, toute cette mort. Alors, seulement, il pourra réconcilier l'écriture et la vie.

Finalement, le témoignage requiert la mémoire de l'expérience qui est sollicitée à travers l'expérience corporelle. Médiateur de la mémoire, le corps est le gardien des souvenirs. La vie dans les camps est inscrite dans la chair du prisonnier désormais témoin : la lente perte de son humanité tout autant que la fraternité des copains. Le corps se transforme, devient autre, objet inconnu, désobjectivé. Il ne reste plus rien de l'homme sauf son regard. À travers lui, le prisonnier demeure *visible*. Événement sans témoins, témoins sans voix, victimes sans corps, la reconstruction de l'expérience concentrationnaire est possible grâce à la mémoire corporelle. Cette expérience est communicable par le travail de l'écriture et de la fiction. Ainsi, la mémoire collective historique de la Shoah peut se perpétuer.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de fiction de Jorge Semprún

Semprún, Jorge. *Le grand voyage* (roman). Paris : Gallimard, 1963, 279 p.

----- . *L'évanouissement* (roman). Paris : Gallimard, 1967, 219 p.

----- . *L'écriture ou la vie* (récit). Paris : Gallimard, 1994, 396 p.

----- . *Adieu, vive clarté...* (roman). Paris : Gallimard, 1998, 250 p.

Ouvrages de référence

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages, 1999, 233 p.

Antelme, Robert. *Textes inédits sur l'espèce humaine, essais et témoignages*. Paris : Gallimard, 1996, 300 p.

Bédarida, François. «Comment écrire l'histoire du génocide». *Auschwitz. La Solution finale*. Les Collections de *L'Histoire*, no 3, octobre 1998, p. 78-81.

Bensoussan, Georges. *Histoire de la Shoah*. Coll. «Que sais-je ?». Paris : Presses universitaires de France, 1996, 127 p.

----- . *Auschwitz en héritage D'un bon usage de la mémoire*. Paris : Mille et une nuits, 1998, 207 p.

Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, 184 p.

Carroll, David. «The limits of representation and the right to fiction : shame, literature and the memory of the Shoah». *L'esprit créateur*, vol XXXIX, no 4, hiver 1999, p.68-79.

Collectif. *Primo Levi Conversations et entretiens*. Paris : Robert Laffont, 1998, 313 p.

Collectif. *Shoah mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs*. Montréal : l'Harmattan, 1997, 106 p.

Collectif, sous la direction de Annette Wieviorka et de Claude Mouchard. *La Shoah, témoignages, savoirs et œuvres*. France : Presses universitaires de Vincennes, 1999, 396 p.

Delbo, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*. Paris : Minuit, 1970, 183 p.

Derrida, Jacques. *Demeure*. Paris : Galilée, 1998, 144 p.

Felman, Shoshana, et Dori Laub. *Testimony*. New York : Routledge, 1992, 294 p.

Foley, Barbara. «Fact, fiction facism : testimony and mimesis in Holocaust narratives». *Comparative literature*, vol 34, no 4, hiver 1982, p. 330-360.

Gartland, Patricia A. «Three Holocaust writers : speaking the unspeakable». *Critique : Studies in modern fiction*, vol XXV, no 1, automne 1983, p. 45-56.

Gerz, Jochen, Serge Gaubert et Arlette Farge. *Le témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*. Coll. «Les cahiers des Villa Gillet». Saulxures : Circé, 1995, 206 p.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1994, 367 p.

Hilberg, Raul. *La destruction des Juifs d'Europe*. Paris : Gallimard, 1995, 1098 p.

Horowitz, Sara. *Voicing the void : muteness and memory in holocaust fiction*. É-U : Presses de l'université de New York, 1997, 276 p.

Johnson, Kathleen A. «Narrative revolutions/narrative resolutions : Jorge Semprun's *Le grand Voyage*». *Romanic Review*, vol LXXX, no 2, mars 1989, p. 277-287.

Kershaw, Ian. *Qu'est-ce que le nazisme*. Paris : Gallimard, 1997, 535 p.

Lanzmann, Claude. *Shoah*. Paris : Gallimard, 1985, 285 p.

Levi, Marcel, *Le livre de la déportation*. Paris : Robert Laffont, 1997, 452 p.

Levi, Primo. *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Paris : Gallimard, 1989, 200 p.

----- . *Le devoir de mémoire*. Paris : Mille et une nuits, 1995, 92 p.

----- . *Si c'est un homme*. Paris : Pocket, 1999, 214 p.

Poliakov, Léon. *Auschwitz*. Paris : Julliard, 1964, 222 p.

------. *Bréviaire de la haine*. Paris : Complexe, 1986, 394 p.

Pressac, Jean-Claude. «Enquête sur les chambres à gaz». *Auschwitz. La Solution finale*. Les Collections de *L'Histoire*, no 3, octobre 1998, pp.34-42.

Semprún, Jorge. *Mal et modernité*. France : Climats, 1995, 123 p.

Semprún, Jorge et Élie Wiesel. *Se taire est impossible*. Paris : Mille et une nuits, 1995, 48p.

Silf, Sally M. «The dialogical traveler : a reading of Semprun's *Le grand voyage*». *Studies in 20th Century Literature*, vol 14, no 2, été 1998, p.223-240.

Tillion, Germaine. *La traversée du mal*. Paris : Arléa, 1995, 125 p.

------. *Ravensbrück*. Paris : Seuil, 1998, 469 p.

Wiesel, Élie. *La nuit*. Paris : Minuit, 1958, 17^e p.

Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. France : Hachette littératures, 1998, 187 p.

Young, James E. «Interpreting literary testimony : a preface to rereading Holocaust diaries and memoirs». *New Literary History : A journal of theory and interpretation*, vol 18, no 2, hiver 1987, p. 403-424.