

JORGE SEMPRUN, LE ROMAN DE L'HISTOIRE

by

ANTOINE BARGEL

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Graduate School of the University of Oregon
and the Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts
of the Université Lumière-Lyon 2 (France)
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

September 2010

University of Oregon Graduate School

Confirmation of Approval and Acceptance of Dissertation prepared by:

Antoine Bargel

Title:

"Jorge Semprun, le roman de l'histoire"

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Massimo Lollini, Chairperson, Romance Languages

Gina Herrmann, Member, Romance Languages

Francoise Calin, Member, Romance Languages

George Sheridan, Outside Member, History

and Richard Linton, Vice President for Research and Graduate Studies/Dean of the Graduate School for the University of Oregon.

September 4, 2010

Original approval signatures are on file with the Graduate School and the University of Oregon Libraries.

© 2010 Antoine Bargel

An Abstract of the Dissertation of
Antoine Bargel for the degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Romance Languages to be taken September 2010
Title: JORGE SEMPRUN, LE ROMAN DE L'HISTOIRE

Approved: _____
Massimo Lollini

Jorge Semprun, survivor of Buchenwald, intends to “make testimony a space of creation”. The formal inventiveness of the novel allows him to express the truth of his experience by creating a reflexive textual space in which the author is presented in the act of writing, and the reader is called to realize his/her active part in the constitution of narrative meanings. Author and reader thus collaborate on establishing the ethical relationship of testimony. My dissertation examines the formal characteristics of Semprun’s novelistic representation of history to describe its relationship to political discourse in particular and to highlight the aesthetic autonomy of the novel, which defines the specificity of literature’s approach to history. Semprun develops this aesthetic through multiple narrative innovations and a conception of narration as performance, where *Saying* is distinct from the *Said* (Levinas). This performative dimension of the narration is described in this work through a phenomenological notion of reading

centered on the interpretative and imaginary activities brought into play by the reading subject. The contrast between narrative aesthetics and ideological discourse defines both Semprun's writing strategies and the function attributed to the reader in these texts. Becoming aware of the author's motivations and rhetorical processes, which explicitly multiply interpretative trajectories within the text, the reader realizes that the stakes of testimony reside in the act of reading, a reading that is engaged, participative, and perpetually renewed.

By special agreement, this dissertation was co-directed by Professor Massimo Lollini of the Department of Romance Languages at the University of Oregon and Professor Jean-Pierre Martin of Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts of the Université Lumière-Lyon 2 (France), in partial fulfillment of doctoral degrees from both universities. This dissertation is written in French.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Antoine Bargel

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon
Université Lumière-Lyon 2 (France)
Université Paris X-Nanterre (France)

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy in Romance Languages and Literatures, 2010,
University of Oregon and Université Lumière-Lyon 2
Master (M.A.) in French Language and Literature, 2006, Université Lumière-
Lyon 2, (France)
Licence (B.A.) in Modern Literatures, 2004, Université Paris X-Nanterre (France)

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow in French, University of Oregon, 2006-2010.

GRANTS, AWARDS AND HONORS:

Graduate Dissertation Fellowship: Oregon Humanities Center, 2009-2010
Beall Graduate Dissertation Scholarship: Department of Romance Languages, University
of Oregon, 2009-2010
Beall Graduate Special Merit Scholarship: Department of Romance Languages,
University of Oregon, 2008-2009
Graduate School Research Award: University of Oregon, 2007-2008
Explora'Doc Bourse d'incitation à la mobilité/cotutelle: Région Rhône-Alpes (France),
2007-2008
Aide à la mobilité: Ministère de l'Éducation Nationale et de la Recherche (France), 2007-
2008

PUBLICATIONS:

Bargel, Antoine, "Semprun and Lukács: For a Marxist Reading of *Le grand voyage*",
Jorge Semprún: The Task of the Witness, The Duty of the Writer, Edited par Ofelia
Ferrán et Gina Herrmann, forthcoming.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express sincere appreciation to Professors Lollini and Martin for co-directing this dissertation, and to Professor Emerita Calin for her constant guidance throughout the writing process. My gratitude goes to the members of the jury, Professors Herrmann, Sheridan, Mouchard, and Carlat.

In addition, special thanks are due to Professor Fabienne Moore whose unwavering dedication made this international co-direction possible. I also thank everyone in the Romance Languages Department who was welcoming, helpful, and adaptive to this innovative situation.

The writing of this dissertation was supported in part by an Oregon Humanities Center Graduate Dissertation Fellowship, and by a Beall Graduate Dissertation Fellowship. The research was supported by scholarships from the Graduate School and the Romance Languages Department of the University of Oregon, la région Rhône-Alpes et le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Recherche. Gracias a Victoria Ramos Bello del Archivo Historico del PCE en Madrid y al Profesor Manuel Aznar Soler de la Universitat Autònoma de Barcelona para su inestimable ayuda.

Warm thanks to Steve and Françoise Durrant for their friendship and wisdom, to my parents for letting me go so far away, to George Pernsteiner for providing office space, and to Alexis.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre	Page
I. INTRODUCTION	1
II. FORME ET PERFORMANCE NARRATIVES DANS LE RÉCIT DE TÉMOIGNAGE.....	13
1) Peut-on raconter ? Le pouvoir du langage face à l'expérience concentrationnaire	13
« Le doute me vient dès ce premier instant »	13
« Me voici survivant de service »	14
« La réalité est là, disponible »	18
« On peut toujours tout dire »	20
2) Le désordre narratif comme condition d'un <i>dire</i>	23
« Il ne sait pas s'il arrivera à lui expliquer »	23
« Dans l'ordre, les choses sont indicibles. ».....	26
3) Ecriture et survie : l'espace instable de la représentation.....	35
« Un récit illimité, probablement interminable ».....	35
« Un interdit de la figuration au présent »	38
« Seul l'artifice d'un récit maîtrisé [...] »	45
« [...] parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage ».....	53
4) Au-delà d'une forme narrative : témoignage et création	55

Chapitre	Page
« je ne reconnaissais rien, je ne m’y retrouvais pas »	55
« pas la forme d’un récit possible, mais sa substance »	59
« Non pas son articulation, mais sa densité »	62
« faire [du] témoignage un objet artistique, un espace de création »	68
III. ESTHÉTIQUE ET IDÉOLOGIE DE L’INVENTION ROMANESQUE.....	71
1) <i>Paludes</i> et Semprun : petite apologie de l’invention romanesque	72
« rend[re] excellemment l’impression de notre voyage »	72
« Hans était un personnage de fiction » : Hans dans <i>L’écriture ou la vie</i> (1994).....	76
« Avions-nous inventé Hans ? » : Hans dans <i>L’évanouissement</i> (1967).....	80
2) De l’invention d’un personnage à l’esthétique réaliste socialiste	88
« Hans, dans cette histoire, il arrive un moment où il disparaît » : Hans dans <i>Le grand voyage</i> (1963).....	88
« au niveau des relations dialectiques entre l’œuvre d’art et l’univers » : Semprun, critique littéraire marxiste	94
« Lukács donne au personnage de Semprun le statut de type littéraire ».....	97
Eléments d’une lecture réaliste socialiste du <i>Grand voyage</i> : des personnages « typiques »	102
3) Problèmes esthétiques et éthiques du réalisme socialiste	110
« Bloch, pour sa part, il acceptait sa condition de Juif ».....	110
« Il n’est pas nécessaire qu’il y ait deux [Juifs] »	113
« Toute la vérité de mon livre devenait mensongère »	117
« le <i>Grand voyage</i> n’est aucunement un roman réaliste socialiste » ?.....	119
Comment faire un <i>roman d’idées</i> de témoignage ?	121

Chapitre	Page
IV. MISE EN SCÈNE DE L'AUTEUR ET DISCOURS ROMANESQUE.....	127
1) Du roman d'idées aux <i>je</i> de la mise en abyme.....	127
« faire exprimer cela [...] »	128
« [...]par un de mes personnages (le romancier) »	132
« J'écris Paludes » : le triple <i>je</i> de la narration méta-romanesque.....	139
2) Mise en abyme et mise en scène de l'auteur dans <i>L'Algarabie</i>	144
« Paludes ! Tu écris Paludes, j'imagine ! »	144
« J'écris <i>L'Algarabie</i> . »	146
« C'est l'histoire d'un vieil homme [...] qui a écrit des livres autrefois »...	149
« quel drôle de passé tu nous prédis ! ».....	154
3) Mise en scène de l'auteur et idéologie du témoignage dans <i>Le grand voyage</i>	159
« Ça m'aidera peut-être à y voir clair ».....	162
« c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux »	169
« ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire »	173
« j'ai inventé le gas de Semur pour me tenir compagnie »	176
« c'est moi qui écris cette histoire ».....	178
V. MISE EN SCÈNE DE L'AUTEUR ET ÉTHIQUE DU TÉMOIGNAGE.....	184
1) Mise en scène de l'auteur et indéfinition générique dans <i>Autobiographie</i> <i>de Federico Sánchez</i>	186
« et puis moi – enfin non pas moi [...] – non pas tant moi que toi ».....	186
« Si tu te trouvais là dans un roman, dis-je en me répétant encore »	191
« (je ne me trouve pas) tu ne te trouves pas ici dans un roman »	195

Chapitre	Page
« L’objectif ne devient objectif que par la communication ».....	200
2) Mise en scène de l’auteur et éthique du témoignage dans <i>Quel beau dimanche</i>	205
« Barizon est sur la place d’appel »	205
« Alors, je ne vais pas essayer de vous raconter »	210
« Si je racontais ma vie ».....	215
« Comme si je cessais d’être moi, d’être Je ».....	220
« Vous voyez bien que c’est compliqué »	223
L’éthique du témoignage et la lecture.....	229
VI. CONCLUSION.....	232
APPENDICE : TABLE DES ABRÉVIATIONS.....	242
BIBLIOGRAPHIE	243

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le masque et le masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*¹, María Angélica Semilla Durán relève une difficulté fondamentale rencontrée par les critiques de Semprun :

En ce qui concerne l'organisation de cette étude, nous avons décidé de suivre non pas la chronologie du *bios*, mais celle du *graphein*, non pas celle de la construction du moi tout court, mais celle de la construction du moi par l'écriture. Nous prenons ainsi le risque que notre démarche réflexive reproduise dans sa circularité celle de l'auteur, nous menant à des redondances ou à des détours.²

La distinction ici opérée entre *bios* et *graphein* est en effet particulièrement importante au regard de la trajectoire singulière de Jorge Semprun dans l'histoire européenne du vingtième siècle, et d'une œuvre constamment traversée par un projet de représentation autobiographique. La difficulté, pour qui recherche une vision d'ensemble

¹ Publié en 2005 aux Presses Universitaires du Mirail.

² Ibid., p. 12.

de cette vie et de cette œuvre³, est de réconcilier la dimension nécessairement linéaire de l'existence vécue avec la « circularité », les « redondances » et « détours » de l'œuvre écrite.

En tant que lecteurs, nous percevons principalement la vie de Jorge Semprun à travers l'image que nous en donnent ses livres⁴. Ceux-ci, cependant, s'inscrivent également dans la chronologie de cette existence et, d'une manière exacerbée par la circularité et la réitération qui les caractérise, représentent différemment un même événement selon la date (le contexte biographique et historique) à laquelle ils sont écrits. Exemple cardinal, la représentation de l'expérience de la déportation à Buchenwald (1944-1945) évolue et se modifie nécessairement dans l'espace temporel qui sépare *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994), et *Le mort qu'il faut* (2001)⁵.

En 1963, une transition politique capitale est en cours. Semprun s'éloigne progressivement de l'engagement communiste qui donnait sens à sa vision de soi et du monde depuis les années quarante. L'écriture du *Grand voyage*, sans s'y limiter, est cependant influencée par ce désengagement idéologique. En 1980, l'écriture de *Quel beau dimanche* constitue, nous dit le narrateur de ce récit⁶, une tentative de réécriture de

³ Sans préjuger de nouveaux développements qui pourraient apparaître avec la publication de nouveaux livres.

⁴ En attendant un travail biographique complet qui, pour l'heure, semble prématuré.

⁵ Pour ne mentionner ici que les œuvres qui s'inscrivent directement dans un projet de représentation du camp de concentration ; l'évocation de l'expérience concentrationnaire ne s'y limite pas et informe également des écrits dont le sujet principal est autre.

⁶ Pages 431-434. ,

l'expérience concentrationnaire à la lumière de la lecture d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne. Cette lecture lui a permis de reconnaître l'existence des camps de concentration soviétiques : le projet de ce deuxième récit de Buchenwald est donc guidé par une volonté de corriger son premier livre en rétablissant le parallèle entre les camps nazis et les camps staliniens, comparaison essentielle à la compréhension du phénomène concentrationnaire. En 1994, le problème de l'interprétation idéologique des camps peut à présent laisser place, dans *L'écriture ou la vie*, à une réflexion sur l'écriture du témoignage libérée du discours politique, au cours de laquelle Semprun reprend, modifie et corrige des épisodes de ses récits passés, pour les réinscrire dans une nouvelle conception de soi et de l'écriture marquée par l'exigence morale du témoignage. Enfin, en 2001, *Le mort qu'il faut* propose un nouveau récit de Buchenwald centré sur la problématique de la représentation romanesque : les problèmes de l'interprétation politique, l'établissement du rapport entre la morale du témoin et l'écriture du romancier relèvent des œuvres passées, et Semprun peut se concentrer sur le projet purement littéraire d'une mise en place des termes esthétiques d'un roman de Buchenwald⁷.

Si les textes de Semprun sont pour le lecteur la source principale de connaissance du *bios*, de l'expérience que le témoignage représente, ceux-ci s'inscrivent également dans cette existence vécue d'une manière qui régit fondamentalement les termes de leur écriture et donc de leur lecture. De plus, Semprun faisant de la répétition, réitération, reprise et renouvellement des épisodes et scènes de ses récits une des caractéristiques de son style narratif, la « chronologie du *bios* » ne prend sens pour le lecteur qu'à travers

⁷ Projet qu'il souhaite voir repris par des romanciers qui ne sont pas témoins, voir le plus récemment l'entretien vidéographique donné au journal Mediapart le 15 avril 2010.

une lecture d'ensemble, qui accompagne la succession des œuvres dans leur relation de « circularité » intertextuelle.

Certes, comme le souligne Semilla Durán, le « risque » de cette lecture docile qui suit et adopte les cycles de l'existence et de l'écriture de Semprun est de réduire sa « démarche réflexive » à une reproduction de celle de l'auteur. Ce risque inévitable de la paraphrase constitue un écueil que chacun des critiques de Semprun s'efforce d'éviter, selon des stratégies et des niveaux de réussite variables. L'ouvrage séminal de Françoise Nicoladzé⁸ montre ainsi une solution particulièrement élégante à ce problème, qui se posait alors avec d'autant plus d'exigence que ce travail n'avait pas de prédécesseurs sur lequel se reposer en partie pour l'exposition du *bios*. Dans le premier chapitre, « Une conception contradictoire de la personne », Nicoladzé débute chacune de ses sous-parties par un élément chronologique (la naissance de Semprun à Madrid en 1923, son exil et son arrivée en France en 1939, la Résistance et la déportation à Buchenwald en 1944, l'engagement au Parti Communiste Espagnol) à partir duquel elle explore les évocations et répétitions de ces moments vécus dans l'ensemble de l'œuvre⁹ pour progressivement déconstruire la chronologie en la réinscrivant dans le mouvement cyclique de l'œuvre écrite. Les chapitres suivants peuvent ainsi poursuivre une exploration des thèmes centraux de l'œuvre semprunienne, selon la logique de l'écriture et non celle de la chronologie, tout en s'appuyant sur une figure schématique présentée en fin d'ouvrage et qui représente en une double spirale les principales étapes de la vie et de l'œuvre.

⁸ *La deuxième vie de Jorge Semprun : une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Climats, 1997, ouvrage inspiré d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry, Montpellier III, le 14 décembre 1996 et qui est la première thèse écrite sur Semprun.

⁹ Limitée par la date de parution de ce livre, 1997.

Cette posture critique correspond au choix effectué par Semilla Durán, et s'accompagne d'une acceptation du risque qu'elle a évoqué. Cette acceptation apparaît ainsi comme nécessaire, d'autant que son contraire présente à son tour des limitations plus graves, que décrit Semilla Durán :

Mais il nous semble que si nous étions intervenue pour effectuer des raccourcis *a posteriori*, nous n'aurions pas été en mesure d'appréhender ni de comprendre le processus qui lie inextricablement les cycles de l'écriture et ceux de la construction du moi. Nous préférons donc nous tenir au plus près des textes, suivre la logique de leur enchaînement et chercher, au centre du labyrinthe par eux configuré, les correspondances qui donnent sens au système.¹⁰

Si la démarche réflexive de la critique s'expose en partie à reproduire le mouvement réitératif des textes de Semprun, refuser ce risque expose en revanche cette démarche à demeurer radicalement extérieure aux textes, à se priver de l'appréhension et de la compréhension du processus d'écriture (et de constitution de soi par l'écriture) qui définit en profondeur l'œuvre de Semprun. L'étude ici proposée s'inscrit de ce point de vue dans la continuité de la réflexion méthodologique initiée par Nicoladzé et Semilla Durán¹¹. Le choix des œuvres étudiées, les parcours de lecture proposés qui relient ces œuvres selon des relations qu'elles-mêmes proposent et invitent, dépendent d'une volonté

¹⁰ Op. cit., p. 12.

¹¹ Je me limite ici à considérer les ouvrages de ces deux critiques, qui constituent les premiers essais consacrés intégralement à Semprun. Viennent s'y ajouter un second livre de Nicoladzé, *La lecture et la vie: Oeuvre attendue, œuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Paris, Gallimard, 2002, qui est une étude centrée sur la réception de l'œuvre, et un ouvrage collectif à paraître, *Jorge Semprun: The Task of the Witness, The Duty of the Writer*, sous la direction d'Ofelia Ferrán et de Gina Herrmann. Je ferai référence aux articles les plus pertinents pour mon projet dans le cours des chapitres. La bibliographie finale donne un aperçu de la critique actuellement disponible, qui est en plein développement.

de se « tenir au plus près des textes » afin de rechercher « les correspondances qui donnent sens au système ».

Cette volonté définit une exigence méthodologique, une posture critique qu'appellent les caractéristiques de l'écriture de Semprun et qui requiert un point de vue d'analyse *impliqué* dans les multiples mouvements de la lecture. Afin d'éviter les deux écueils de la paraphrase et du raccourci, les textes de Semprun demandent une lecture autoréflexive, consciente de se livrer à la circularité voulue par l'auteur (sans laquelle on se prive de l'essentiel) mais critique de ses propres mouvements, interrogeant les termes de son parcours.

Un premier chapitre (*Chapitre II : Forme et performance narratives dans le récit de témoignage*) prend comme point de départ la question fondamentale de l'écriture testimoniale, posée par Semprun en particulier dans *L'écriture ou la vie* (1994) : « Peut-on raconter ? » (EV25). Les quelques pages de ce livre¹² où cette question et ses implications esthétiques sont développées constituent le fil conducteur d'une première exploration des caractéristiques narratives du récit de témoignage de Semprun. A partir de cette réflexion, des passages et remarques tirés de cinq autres textes viennent s'ajouter pour décrire et faire jouer les principes esthétiques énoncés dans *L'écriture ou la vie*. Ainsi, *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *Autobiographie de Federico Sánchez*¹³ (1976), *Quel beau dimanche* (1980) et *Adieu, vive clarté...* (1998) sont mis à contribution selon des critères de sélection qui relèvent d'un parcours intertextuel fondé

¹² Pages 25 et 26 de l'édition Folio.

¹³ Livre écrit en Espagnol, *Autobiografía de Federico Sánchez*, mais pour lequel j'utilise la traduction française à titre de convention.

sur le questionnement central et invité par l'écriture réitérative de Semprun. A partir de leur interaction se dessinent les exigences esthétiques du projet de témoignage, qui définissent à la fois les caractéristiques formelles des récits de Semprun et l'attitude de lecture requise par leur dimension performative.

Ayant ainsi éclairci l'enjeu de l'affirmation selon laquelle Semprun entend « faire [du] témoignage un objet artistique, un espace de création » (EV25-26), cette assertion guide le deuxième chapitre (*Chapitre III : Esthétique et idéologie de l'invention romanesque*) vers la notion d'*invention*, essentielle au roman mais problématique dans le contexte du témoignage. Cette fois-ci, à partir d'une première remontée intertextuelle (en ordre inverse de l'ordre chronologique) autour d'un personnage présent dans *L'écriture ou la vie* (1994), *L'évanouissement* (1967), et *Le grand voyage* (1963), c'est ce dernier livre, le premier publié par Semprun, qui constitue le centre de l'analyse. En effet, s'y trouve problématisée de la manière la plus radicale une interrogation fondamentale, qui concerne la relation entre l'idéologie politique (qui gouverne, plus ou moins directement, toute interprétation historique et en particulier celle du phénomène concentrationnaire) et l'invention romanesque. La théorie du personnage « typique » développée par Georg Lukács, et reprise à son compte par Semprun au moins jusqu'en 1965¹⁴, permet d'aborder le texte selon un point de vue à présent anachronique, celui de l'intellectuel communiste des années 1960. Une lecture marxiste du *Grand voyage* permet ainsi de reposer la question de la vérité du témoignage, lorsque le récit est explicitement romanesque (ou

¹⁴ Comme le montrera la lecture d'un article de critique littéraire publié par Semprun à cette date, « 'Las ruinas de la muralla' o los escombros del naturalismo », in *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, n° 1, Juin-Juillet 1965, pp. 88-90.

« artistique »), en prenant en compte la limitation apportée par l'idéologie politique de Semprun au début de sa carrière d'écrivain, lorsque s'achèvent à peine vingt ans d'engagement communiste : si de nombreux personnages du *Grand voyage* sont inventés dans un but d'illustration idéologique qui touche parfois à la propagande, que reste-t-il de l'intention de témoigner ? Si pour Semprun le témoignage repose sur l'artifice romanesque, comment celui-ci peut-il inclure un discours historique ou politique sans renoncer à sa dimension imaginaire spécifique ?

Une réponse à ces questions est apportée dans le troisième chapitre (*Chapitre IV : Mise en scène de l'auteur et discours romanesque*), au moyen d'un détour préalable par deux livres d'André Gide : *Les Faux-monnayeurs* (1925) et *Paludes* (1920). Semprun présente en effet l'influence de Gide comme un élément fondamental de son parcours personnel, politique et littéraire : au moment de l'exil, c'est la lecture de Gide qui l'accueille dans « une terre d'asile probable » (AVC134) ; dans le désengagement politique, Gide est présenté comme le paradigme de l'autonomie du littéraire envers le politique¹⁵ ; quant à l'influence esthétique de Gide sur Semprun, ce chapitre entend montrer son étendue, en débutant par une lecture de *L'Algarabie* (1981), où cette influence est explicite. Une lecture de la mise en abyme narrative, dans ce roman explicitement fictionnel et distinct du projet de témoignage, est ainsi proposée avant de revenir au *Grand voyage* et d'en offrir une contre-lecture fondée sur la mise en scène de l'auteur, qui s'oppose à la lecture marxiste précédente et affirme une coexistence fascinante de deux projets d'écriture distincts dans ce premier livre fondateur. Dans ce

¹⁵ « C'est parce qu'il a écrit *Paludes* que Gide [...] a été capable de percer à jour les mensonges du stalinisme », AVC144.

mouvement, la notion de *mise en scène de l'auteur* est définie à partir de la mise en abyme gidienne et de son rapport à la voix narrative, à un personnage de romancier qui peut ou non être le narrateur du récit. Cette présence explicite d'une figure d'auteur est une caractéristique fondamentale de l'écriture de Semprun, qui permet une problématisation du discours romanesque et son inclusion dans une relation intersubjective entre auteur et lecteur sur laquelle est fondée la possibilité du roman de témoignage.

Pour décrire cette relation intersubjective, le quatrième et dernier chapitre (*Chapitre V : Mise en scène de l'auteur et éthique du témoignage*) reprend les termes formels de la mise en scène de l'auteur et étudie leur développement dans *Autobiographie de Federico Sánchez* (1976) et *Quel beau dimanche* (1980). Dans *Autobiographie de Federico Sánchez*, une multiplication vertigineuse des figures narratives pose, dans un jeu de miroirs identitaire, la question de la définition générique d'un texte qui se présente *à la fois* comme un roman, une autobiographie, des Mémoires, un essai historique et politique. Cette analyse entend montrer que les conséquences de la mise en scène de l'auteur dépassent la question de la voix narrative, et permettent au contraire une démultiplication et une dépoliarisation de la figure d'auteur qui, en se déconstruisant sous les yeux du lecteur, met en place un « face-à-face »¹⁶ de la lecture sur lequel se fonde la relation éthique du témoignage. Dans *Quel beau dimanche*, l'analyse concerne les conséquences de la mise en scène de l'auteur pour cette éthique du témoignage, relation à un *autre* qui est à la fois le camarade d'internement (envers qui le

¹⁶ Selon le terme de Levinas, dont la pensée guide ma notion d'éthique du témoignage.

témoin est toujours, dans son récit, moralement *responsable*) et le lecteur (dont la réception du texte détermine en dernière instance le succès du témoignage). En introduisant ainsi une figure d'auteur, narrateur et personnage du récit, Semprun définit une attitude de lecture spécifique et établit l'espace romanesque comme le lieu d'un échange intersubjectif sur lequel repose, à travers et grâce à la multiplication des procédés narratifs et rhétoriques, la sincérité et la vérité du témoignage.

La « démarche réflexive » qui relie ces chapitres s'inscrit d'abord dans les mouvements multiples du *graphein*, auxquels le *bios* vient apporter de manière seconde les mises en contexte nécessaires. C'est suivre de nouveau, mais dans une optique différente, une affirmation de Semilla Durán selon laquelle : « Si l'Histoire ne peut être contournée, elle n'est pas non plus la seule voie de construction de soi. »¹⁷. Là où Semilla Durán met en perspective la dimension historique de l'œuvre de Semprun en fonction d'une exploration du « territoire de l'intime »¹⁸, ce travail s'attache à la réflexion esthétique qu'énoncent et invitent les textes de Semprun. L'enjeu de cette réflexion est la constitution d'un *roman de l'histoire*, d'un roman qui fasse justice à la fois à la nature joueuse et inventive du genre et aux impératifs moraux, politiques et historiques qu'implique la volonté de témoigner.

Dans ce cadre, le premier chapitre s'articule autour des principes esthétiques explicitement énoncés par Semprun, en les appréhendant, pour les illustrer et les comprendre, en rapport à des scènes choisies où ils sont mis en œuvre. A partir du

¹⁷ Op. cit., p. 12.

¹⁸ Op. cit., p. 12.

deuxième chapitre, cependant, la nécessité de prendre en compte, au sujet du *Grand voyage*, une influence esthétique de l'idéologie communiste dont l'existence est vivement débattue, et que l'auteur lui-même semble à présent souhaiter tenir à distance, m'éloigne de la vision rétrospective portée par Semprun sur son œuvre.

Ce n'est pas sans une certaine gêne que j'entre ainsi en conflit avec l'interprétation actuelle de ce livre par son auteur, mais une remise en contexte historique et idéologique ne me laisse aucun doute sur la nécessité intellectuelle de poser cette question. Davantage, ce moment de désaccord partiel, qui s'explique par une distance historique et une rupture politique qu'un point de vue critique momentanément abolit, est l'occasion d'une prise de recul à travers laquelle se dessine, dans toute son admirable richesse personnelle et conceptuelle, la trajectoire d'éloignement qui mène Semprun de la « religiosité aliénée » (AFS20) du stalinisme à la réalisation littéraire de l'éthique du témoignage.

D'un point de vue méthodologique, ce moment-clé du deuxième chapitre permet, par la discussion qu'il suscite, un détachement progressif envers le discours esthétique explicite de Semprun, pour entrer dans la cohérence implicite de ses procédés narratifs et en particulier dans la relation entre auteur et lecteur que ces derniers mettent en place. Les divergences de lecture du *Grand voyage* sont l'élément déclencheur d'un parcours réflexif où la mise en scène de l'auteur et ses implications pour l'expérience de la lecture viennent non seulement réconcilier les diverses lectures de ce premier roman, mais aussi apporter une nouvelle perspective aux caractéristiques esthétiques de l'écriture de Semprun. A partir des analyses narratologiques, en particulier, qui proviennent de cet

aspect problématique de la lecture du *Grand voyage*, les troisième et quatrième chapitres mènent ainsi à une conception du témoignage inspirée par l'éthique d'Emmanuel Levinas. La notion de « face-à-face » et la distinction entre le *dire* et le *dit* éclairent la projet d'écriture de Semprun et la manière dont le lecteur est appelé à participer à une relation intersubjective sur laquelle se fonde la possibilité du témoignage romanesque.

L'écriture du témoignage conduit à un renouvellement de la forme romanesque qui prend en compte, à son niveau le plus essentiel, la relation entre l'auteur et le lecteur. Ce renouvellement, fondé sur un ensemble d'innovations narratives, entraîne en conséquence un questionnement de l'acte de lecture et, suivant, des formes et méthodes qui régissent le discours critique – c'est-à-dire des relations interpersonnelles qui se jouent à travers le texte. La lecture de Semprun conduit à penser cet enjeu du phénomène littéraire : l'inconnaissable nature du sujet pensant¹⁹, qui se redouble de mystère dans la relation à l'autre *qui m'est égal*, conduit à considérer le texte comme le lieu d'une performance communicative entre deux subjectivités. Cet enjeu implique, pour la démarche critique, un refus d'objectiviser les textes considérés et l'ambition de les présenter, au contraire, comme des relations de subjectivité actives et constamment renouvelées. Dans ce contexte, la vérité de l'œuvre littéraire n'est pas un discours normatif, qui serait transmis de l'auteur au lecteur, mais une problématisation de la réalité (historique, politique, personnelle) qui prend sens d'être activement partagée.

¹⁹ « Impossibilité épistémologique » que décrit Jean-Luc Marion (*Certitudes négatives*, Paris, Grasset, 2010, p. 32) et qui informe l'affirmation de Barthes selon laquelle : « la critique est toujours historique ou prospective : le présent constatif, la *présentation* de la jouissance lui est interdite » (*Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 37).

CHAPITRE II

FORME ET PERFORMANCE NARRATIVES DANS LE RÉCIT DE TÉMOIGNAGE

1) Peut-on raconter ? Le pouvoir du langage face à l'expérience concentrationnaire

« Le doute me vient dès ce premier instant »

Dès le premier chapitre de *L'écriture ou la vie* (1994), une question s'impose :

« Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? » (EV25)

Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?
Le doute me vient dès ce premier instant.
Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald.
(EV25)

La question est posée à double voix. D'abord, « Mais peut-on raconter ? » pose la question de manière abstraite, non située narrativement : prise en charge par la voix du narrateur. Puis, « Le pourra-t-on ? », en désignant un temps futur relativement à la

première question, situe réciproquement celle-ci dans le passé : du point de vue du personnage.

Ce questionnement concerne ainsi deux espaces distincts, qui s'entremêlent : celui de l'expérience vécue, où un jeune homme à peine libéré s'interroge et où « Nous sommes le 12 avril 1945 » invite le lecteur à se situer ; celui, d'un demi-siècle postérieur, de la réflexion esthétique sur la possibilité du récit de déportation²⁰, à laquelle le lecteur peut décider de s'associer. Si nous voulons poser cette question à notre tour, c'est en l'occurrence entre ces deux espaces : dans l'entre-deux créé par l'expérience de la lecture.

De ce point de vue, le sens de cette question fondamentale est éclairé par les deux paragraphes qui l'encadrent.

« Me voici survivant de service »

Il y aura des survivants, certes. Moi, par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu [...] pour [...] raconter la fumée du crématoire, l'odeur de chair brûlée sur l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains. Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? Le doute me vient dès ce premier instant. (EV25)

²⁰ Il y a, naturellement, récit : celui-là même où la question est posée, et tous les autres que Semprun n'ignore pas. Cela n'empêche pas la question, que l'on pourrait nuancer de deux manières, sous chaque face de l'existence matérielle du récit : *Comment* y a-t-il récit ? et *Y a-t-il vraiment* récit ?

La question « peut-on raconter ? » ne se pose vraiment qu'en ayant survécu. C'est ce qu'expose autrement, dans un contraste significatif, ce dialogue du *Grand voyage* (1963) :

« [...] Il faut durer ».
 « Durer, pour quoi ? Pour raconter ce voyage ? »
 « Mais non, pour en revenir », dit-il, sévèrement. « Ce serait trop con, tu ne trouves pas ? »
 « Il y en a toujours quelques uns qui reviennent, pour raconter aux autres. »
 « J'en suis », dit-il. « Mais pas pour raconter, ça je m'en fous. Pour revenir, simplement. »
 « Tu ne penses pas qu'il faudra raconter ? »
 « 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 ».
 « Et au bout du voyage ? », je lui demande.
 Sa respiration devient saccadée.
 « Au bout ? »
 Il ne veut pas y penser, c'est sûr. Il se concentre sur les questions de ce voyage. Il ne veut pas penser au terme de ce voyage.
 « Chaque chose en son temps », dit-il finalement. « Tu ne trouves pas ? »
 « Mais si, tu as raison. C'était une question comme ça. »
 « Tu poses tout le temps des questions comme ça », dit-il.
 « C'est mon métier », je lui réponds.
 Il ne dit plus rien. Il doit se demander quel genre de métier cela peut-être, qui oblige à tout le temps poser des questions comme ça.
 « Vous êtes des cons », dit la voix derrière nous. « De sales petits cons. »
 On ne lui répond pas, on a l'habitude. (GV29-30)

La survie ne se limite pas au fait de pouvoir revenir : on survit, on revient, *pour* raconter aux autres. A ce moment-là, dans le train qui le conduit à Buchenwald, le jeune Semprun ne formule pas encore sous forme de question la perspective de pouvoir raconter. Son échange avec un camarade, cependant, relève de la mise en scène narrative et donc de l'espace de questionnement rétrospectif, du point de vue de l'écrivain. Le dialogue souligne d'une part l'absence de matériau pour un récit (« cent vingt types dans

un wagon » – et par extrapolation « des millions de morts » – c’est vite dit et l’on n’a rien dit²¹), d’autre part l’aspect prématuré de cette perspective. Les dernières répliques esquissent pourtant l’image d’un jeune Semprun qui ne rechigne pas à se poser des questions « comme ça », fussent-elles prématurées. Le questionnement intellectuel se retrouve, une nouvelle fois, partagé entre l’espace de la narration et celui du personnage.

Cependant, alors que dans *L’écriture ou la vie* narrateur et personnage partagent, dans la mise en scène fictionnelle, les termes identiques d’une même interrogation, dans ce passage du *Grand voyage* la réflexion du personnage est limitée par son point de vue : historiquement, il n’a pas encore l’expérience directe du camp et, lorsqu’il anticipe « le terme de ce voyage », c’est encore selon une notion imprécise et prospective, à laquelle le regard du lecteur seul confère tout son poids dramatique. Le questionnement exprimé par le dialogue dépasse la réflexion du personnage. Le texte du *Grand voyage* présente deux niveaux de questionnement distincts, selon deux points de vue historiquement déterminés : celui du personnage et celui de l’écrivain.

En revanche, dans le passage de *L’écriture ou la vie* qui nous intéresse, ces deux niveaux sont fusionnés en une question unique, posée d’un point de vue ambigu et double : « Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? ». Double question qui révèle la complexe dimension temporelle du récit : « peut-on raconter ? » est une question au présent qui concerne à la fois la position du personnage, « survivant de service », et celle de l’écrivain²² ; « Le pourra-t-on ? » est une question au futur qui redéfinit donc un point

²¹ A la limite, l’image du wagon est davantage suggestive pour un lecteur qui n’aurait pas d’expérience directe de la guerre – plus facile à imaginer.

de vue passé, dans le temps du personnage, pour anticiper les conditions de tout récit futur, y compris celui-ci. L'interaction entre temps de l'écriture et temps du vécu est donc loin d'être univoque ; mais, pour ce qui m'intéresse ici, la question posée est la même : « un doute sur la possibilité de raconter ».

La comparaison des deux passages suggère une évolution dans le rapport entre Semprun-écrivain et Semprun-personnage : dans le premier récit (1963), ce sont deux entités distinctes, toutes deux présentes dans le texte mais selon des modalités spécifiques à chacun de leurs points de vue ; tandis que dans le second récit (1994), les questionnements intellectuels identiques de l'auteur et du personnage réduisent vertigineusement la distance qui d'ordinaire les sépare. En fait, le procédé rhétorique à l'œuvre dans *L'écriture ou la vie* consiste à inscrire les réflexions de Semprun à l'époque de l'écriture dans l'évocation de l'expérience vécue, en dissimulant le plus possible la différence de statut entre les deux modes de discours.

D'un point de vue méthodologique, « qui oblige à tout le temps poser des questions comme ça », l'exploration des principes esthétiques de Semprun (de la relation entre les formes narratives et ladite « possibilité de raconter ») se situe donc dans un espace intermédiaire, qui concerne la réflexion théorique sur la représentation (ou non) des camps de concentration et d'extermination nazis, mais non de manière autonome. Cette réflexion s'inscrit avec une telle insistance dans l'espace de la *fabula*²³ qu'il faut la

²² Ou de l'auteur présent dans le texte. Cette question sera abordée par la suite.

²³ Pour ne pas (encore) dire « fiction » dans ce contexte chargé d'histoire – mais c'est bien de l'essence de l'écriture fictionnelle dont il s'agit : un espace de représentation imagée, imaginative, irréductible à un discours explicite.

lire à travers le texte, les situations narratives, le vécu du personnage, où elle nous est donnée, dans l'expérience de la lecture.

La question « peut-on raconter ? » se pose donc, et s'impose, précédée de l'assertion du statut de survivant du « Moi », ainsi que d'une liste des souffrances et des morts auxquelles il a survécu, et dont l'énumération se transforme en une affirmation d'espoir et de fraternité.

Il y aura des survivants, certes. Moi, par exemple. Me voici survivant de service, opportunément apparu [...] pour [...] raconter la fumée du crématoire, l'odeur de chair brûlée sur l'Ettersberg, les appels sous la neige, les corvées meurtrières, l'épuisement de la vie, l'espoir inépuisable, la sauvagerie de l'animal humain, la grandeur de l'homme, la nudité fraternelle et dévastée du regard des copains. Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? (EV25)

« La réalité est là, disponible »

Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?
Le doute me vient dès ce premier instant.
Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald.
L'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier.
Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ça se passe sous nos yeux, il suffit de regarder. Ils continuent de mourir par centaines, les affamés du Petit Camp, les Juifs rescapés d'Auschwitz.
(EV25)

Le second paragraphe qui encadre la question fondamentale de ce passage (et de toute l'entreprise d'écriture des camps) confirme cette inscription du discours esthétique dans la réalité de l'expérience vécue, à travers l'affirmation fictionnelle d'une relation directe entre l'espace de l'écriture et le domaine de l'histoire. Bien que le récit de cette

journée du 12 avril 1945 soit forcément le fruit d'un « effort de mémoire particulier » de la part de Semprun au moment de l'écriture, ce mouvement de rétrospection introspective est nié. De même, bien que la connaissance de la réalité des camps disponible par ailleurs pour le lecteur de 1994 soit nécessairement liée à l'élaboration d'une « documentation digne de foi, vérifiée », cette appréhension du réel par l'Histoire est niée.

Paradoxale, cette double négation affirme et met en place un rapport imaginairement non médiatisé au vécu de ce 12 avril 1945, rapport qui est fondé sur l'expérience directe qu'en a eu le jeune Semprun, mais auquel le lecteur est invité à s'associer. « Ça se passe sous *nos* yeux » (je souligne), c'est-à-dire le personnage inclus dans le « nous » de l'ensemble des survivants, mais aussi « nous », auteur, personnage, lecteur, qui en refaisons l'expérience à travers le pouvoir de représentation du récit. « Il suffit de regarder » – il suffit aussi de lire. Ce paragraphe révèle un effort pour attirer le lecteur dans le point de vue du personnage, celui de la mort vécue au présent, de ce moment intermédiaire où l'on est déjà survivant, mais encore plongé dans la réalité de toute cette mort, de toutes ces morts possibles qu'ayant survécu il s'agit à présent de raconter – si l'on peut.

Se montrant comme survivant d'abord, comme témoin ensuite, Semprun veut poser la question « peut-on raconter ? » au cœur même du récit qui raconte, qui fait vivre au lecteur, par une projection imaginaire imprégnée du paradoxe de la fiction, le présent de l'expérience vécue. L'enjeu de la question en est en retour modifié : le « peut-on raconter ? » se pose selon les termes du récit littéraire – non dans une vision philosophique de la mémoire, non selon une documentation historique du passé – dans un

mouvement qui requiert un abandon à l'image, à l'invocation proprement romanesque d'une réalité qui n'existe ainsi qu'avec la participation du lecteur, d'un lecteur qui accepte de simplement *ouvrir les yeux* à ce que le récit lui montre.

L'invitation est claire : « Il n'y a qu'à se laisser aller. La réalité est là, disponible. La parole aussi. » (EV25)

« *On peut toujours tout dire* »

« La réalité est là, disponible. La parole aussi. » (EV25) Le corollaire de cette invitation à « se laisser aller » à un rapport direct, fût-il fictionnel, avec la réalité rendue « disponible » de l'expérience vécue, est une affirmation de la toute-puissance de « la parole ». S'il est ainsi possible de faire l'expérience immédiate, à travers l'œuvre littéraire, d'un passé autrement rendu distant par les phénomènes médiatisants de la mémoire et de l'histoire, ce ne peut être qu'en vertu d'un pouvoir illimité du langage à représenter la réalité du monde.

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

On peut tout dire de cette expérience. (EV26)

C'est ainsi la langue poétique – celle où « la rose et la rosée » se rejoignent dans une euphonie de pétale humide, celle où le mal a un « goût de pavot » associatif et

légèrement énigmatique – qui fonde la confiance de Semprun dans la possibilité de raconter, et doit engager celle du lecteur à « se laisser aller ». Si « le langage contient tout », l'expérience du langage peut contenir l'expérience des camps. L'expérience de la lecture peut contenir une appréhension directe de la réalité passée : « il suffit de regarder ».

Semprun refuse toute notion d'« ineffable », d'indicible, affirme avec la toute-puissance du langage sa propre toute-puissance d'écrivain (le « *on* peut toujours tout dire » – je souligne – ne cache-t-il pas élégamment un « *je* peux toujours tout dire » ?) qui en retour autorise la *toute-impuissance* du lecteur, son abandon à la réalité du récit. Faire appel à la langue poétique, c'est définir le récit comme une invocation – encore une fois, aux dépens de la mémoire et de la documentation. La réponse affirmative à la question « peut-on raconter ? » repose donc sur un usage du langage spécifique, doué de ce pouvoir de *faire être là*, c'est-à-dire que « ça se passe sous nos yeux ».

Les poètes, cependant, s'ils ont « la bouche fertile » ont aussi « les yeux fermés » – et disent « l'avenir ». S'agissant de mettre « sous nos yeux » (ouverts, supposons-le) la réalité du passé, l'usage du langage qui permet à Semprun de « dire » l'expérience des camps ne peut correspondre entièrement au fonctionnement linguistique de la poésie. L'idéal de toute-puissance évoqué à travers cet exemple devra également trouver des formes de réalisation spécifiques au récit.

On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. (EV26)

A travers deux expressions stéréotypiques, qu'il faut lire avec l'humour de l'étudiant en philosophie qu'était Semprun, sont évoqués de la manière la plus concise les deux grands axes de *poétisation*²⁴ du langage narratif.

Dans son sens stéréotypique, « Il suffit d'y penser. » renvoie à 'c'est tout bête, il suffisait d'y penser'. Pris littéralement c'est aussi, le « il suffit » acquérant au passage une ironie toute savoureuse, l'affirmation de la nécessité d'une pensée du récit : y penser, penser à cette expérience certes, mais surtout penser à *comment* on peut tout dire. Je développe particulièrement cet aspect dans les pages qui suivent.

Dans son sens stéréotypique, « Et de s'y mettre. » renvoie à 'il suffit de s'y mettre, allez, juste un petit effort', ce qui fait écho au « signe de paresse » dont Semprun qualifiait précédemment la tentation de définir un « ineffable ». Pris littéralement, c'est aussi l'affirmation de la nécessité de *se mettre dans le récit* : se remettre dans « cette expérience » d'abord, s'y replonger, puis se mettre, en tant que personnage, en tant que narrateur, en tant qu'auteur explicite, de toutes les manières possibles et sans négliger de brouiller les définitions, dans le récit de « cette expérience ».

Cette double définition liminaire des principes esthétiques de Semprun, par sa brièveté et le recours amusant aux stéréotypes, invite le lecteur à s'interroger. Si « le langage contient tout », quelles sont les spécificités du récit comme forme littéraire (distincte de la poésie, par exemple) qui justifient la nécessité suffisante de ces deux principes esthétiques ? Attention au retour de l'ineffable.

²⁴ On pourrait aussi dire « littérisation », « fictionnalisation », voire même « imagination ». Aucun terme n'est parfait, précisément car l'effet produit dépasse la fonction terminologique du langage comme système rationnel de signation des objets du monde. Quelque chose de vraiment fait *par* du langage (plutôt qu'*avec*) ne peut que se désigner.

2) Le désordre narratif comme condition d'un *dire*

« *Il ne sait pas s'il arrivera à lui expliquer* »

Ou plutôt : de l'indicible. Nous sommes en 1967, dans *L'évanouissement*, le second ouvrage de Semprun, aujourd'hui relativement laissé pour compte – Semprun lui-même le qualifie, dans *Adieu, vive clarté...* (1998) de « brouillon approximatif de quelques livres postérieurs » (AVC96), qualification ambiguë qui vise peut-être surtout à attirer l'attention du lecteur vers un livre oublié, mais en minimise pourtant l'importance. Il s'agit cependant d'un livre remarquable qui, peut-être de par sa moindre complexité formelle qui en rend la lecture analytique plus aisée, fourmille de nombreux éclaircissements sur la pensée littéraire de Semprun.

L'évanouissement raconte principalement l'été 1945. Le personnage principal, double de Semprun, qui s'appelle cette fois-ci Manuel, s'évanouit et tombe d'un train en marche. Un train bondé qui n'est pas sans rappeler celui du *Grand voyage*. Est-ce une tentative de suicide ? Le livre s'achève sur cette hypothèse, formulée comme une certitude mais par un observateur extérieur, qui peut se tromper : au lecteur de se former sa propre opinion.

Pour en décider (ou plutôt pour en discuter, car je ne vois pas de décision finale possible), il faut se pencher sur le moment de crise qui précède l'accident de train, et qui a lieu la nuit précédente.

Cette nuit ? Laurence venait de lui dire, *tu expliques tout le temps*, mais il ne sait pas s'il arrivera à lui expliquer son départ, dans la nuit. Il ne sait pas, même, s'il aura envie de lui expliquer. Quoi ? Dans l'ordre, les choses sont indicibles. Quoi d'abord ? Le réveil, en pleine nuit, n'est pas à l'origine. Provoqué, ce réveil, par un rêve, autre chose. Le réveil est une suite, une fin même peut-être. Dans le noir, moite, saisi de frissons abjects. Il a prévu les heures, immobiles, jusqu'au gris rose du jour. Les oiseaux, les cloches, le jardin, le bruissement. Mais quoi dire ? (E56)

Manuel est confronté à la difficulté d'expliquer à une autre, même proche comme peut l'être une amante, ce qui l'a incité à la quitter en pleine nuit . Confronté également au découragement : « Il ne sais pas, même, s'il aura envie de lui expliquer. », par manque d'une forme possible au récit que l'explication appellerait. Par incapacité à commencer à parler, c'est-à-dire à trouver un début au récit qui expliquerait.

Littéralement, par incapacité à identifier précisément ce début : le réveil « n'est pas à l'origine », « est une suite, une fin même peut-être ». Par extension, si l'on devine que c'est la mort des camps qui revient le hanter, par incapacité ou refus de parler de ce début. La suite du récit vient confirmer que c'est bien de cette mort qu'il s'agit.

Confirmer aussi l'incapacité de Manuel à en parler. Les amants se quittent, sur un quai de la gare du Nord, sans autre explication. Manuel va prendre son train.

Cependant, si l'explication n'a pas *vraiment* lieu entre les deux personnages, le récit propose, au conditionnel, la scène qui aurait pu se dérouler.

Imaginons.

Laurence dirait : Pourquoi la mort ?

Tout serait encore immobile, en eux, autour d'eux, gare du Nord.

Manuel dirait : J'en ai eu la certitude.

Il dirait : C'est comme si j'avais emmené mon cadavre de ton lit.

Laurence, pâlie, transparente.

Elle dirait : La certitude ?

Et lui : C'est ça, la certitude.
 Elle dirait : De ta mort ?
 Et lui : Non, la mort, toute la mort.
 [...]
 Et tu m'as fuie, dirait-elle.
 Tu étais vivante.
 Je serais morte, dirait-elle. Avec toi, je mourrais.
 Désespérés, à bout de souffle, ils seraient, immobiles, gare du Nord. (E70-72)

Précisons que cette dernière phrase est une projection du narrateur/personnage sur Laurence : elle ne le dit pas, mais il le pense, et c'est peut-être une des raisons de la quitter, de se taire.

Ce court dialogue hypothétique, s'il avait eu lieu, *aurait* libéré les deux personnages du non-dit de « toute la mort », *aurait* constitué un début pour le récit véritable, jusque-là impossible, récit dont « toute la mort » est l'enjeu, récit non de la nuit passée, mais des camps.

Quelques lignes plus loin, en effet : « Alors, il aurait parlé. Le dimanche, il descendait dans le Petit Camp. » (E72). Suivent quatre pages, les seules dans cet ouvrage, qui évoquent directement la vie à l'intérieur du camp de la mort. Explication fournie au lecteur au sein d'un dialogue au conditionnel, qui n'a pas eu lieu, au sein donc de l'impossibilité d'en parler.²⁵ Explication qui se termine par : « Ainsi, il aurait parlé. » (E76), tandis que le paragraphe suivant s'ouvre sur : « Mais personne n'a parlé. » (E76).

²⁵ Ici encore, la différence temporelle entre le personnage, Manuel/Semprun en 1945, et l'auteur du récit en 1967, est capitale. Dans la fiction de ce roman, un narrateur à la première personne annonce la mort de Manuel, seize ans après les événements qui nous concernent (voir p. 123) : seize ans après 1945, ce serait 1961, l'année où Semprun débute l'écriture du *Grand voyage*. Manuel serait donc le Semprun incapable de raconter ? Mourrait symboliquement lorsque le récit devient finalement possible ?

Le récit décrit comme étant impossible l'explication qu'il propose pourtant au lecteur. C'est définir deux régimes de discours : l'un, oral, en relation directe avec un interlocuteur réel, où le poids de la mort, l'impossibilité de trouver un ordre ou un début au récit, forcent le silence et conduisent au départ, mort symbolique, voire à l'accident ou suicide – à l'*évanouissement* comme disparition autant que comme perte de connaissance ; l'autre, écrit, est le régime du récit littéraire où « le langage contient tout », où « on peut toujours tout dire », où même le récit de l'impossibilité de raconter devient une manière de raconter.

« Dans l'ordre, les choses sont indicibles. »

Ce passage indique une dimension performative de l'ordre du récit, qui dépasse le discours explicite qu'il contient. Mettre à jour cette dimension implique d'accompagner le développement du récit, dans une démarche d'abord purement descriptive.

« Dans l'ordre, les choses sont indicibles. », lisons-nous découragés page 56.

« Alors, il aurait parlé. » nous rend espoir (pour nous-mêmes, pas pour Laurence) page 72. Que s'est-il passé entre-temps ?

Ayant quitté le lit de Laurence, Manuel marche des Invalides à Vavin puis s'arrête dans une boîte de nuit, le « Petit Schubert ». Des couples dansent. Il boit. (12 lignes)

Les danseurs lui rappellent une fête, « il y a deux ans, trois ans » (E57) c'est-à-dire avant d'être déporté. Manuel se rappelle un flirt, la veille d'une importante opération de Résistance. (1 page)

Bref retour à la boîte de nuit. (1 ligne)

Retour au temps initial : gare du Nord, Manuel attend Laurence et se demande s'il va savoir lui expliquer. (1 page)

Laurence arrive, début du dialogue qui échouera, ne saura pas rendre les choses dicibles. Manuel annonce qu'il va partir en Suisse. (1 page et demi)

Souvenir d'un voyage de Genève à Paris en 1937 : « Il oublie Laurence, il essaie de revoir le trajet qu'ils avaient fait » (E61) Souvenirs de Genève. (2 page)

Retour au dialogue avec Laurence : l'échec de la conversation se poursuit. (1 page)

« En 1918, revenu de Cambridge, le philosophe écrit la préface de son livre. » (E64) Départ abrupt dans une digression sur Wittgenstein, laquelle occupe sept pages narrativement complexes, que j'analyse ci-dessous.

Puis commence le dialogue hypothétique (« Laurence dirait : Pourquoi la mort ? », cité précédemment) qui rend le récit possible en le rendant imaginaire.

« Le philosophe s'appelle Wittgenstein, ce qui n'est pas un mauvais nom, pour un personnage de roman. » (E64) En introduisant Wittgenstein comme une figure romanesque, inventée²⁶, Semprun met en place également un personnage d'auteur – seule

²⁶ Il n'est plus nécessaire de nos jours de préciser que Wittgenstein est un philosophe bien réel. Au moment de la publication de *L'évanouissement*, cependant, il semble que le jeu fictionnel ait pu fonctionner, si l'on en croit Semprun dans *L'écriture ou la vie* : « un estimable critique avait cru que j'avais inventé ce personnage de philosophe. Il avait trouvé que c'était une belle invention romanesque. Il faut dire qu'à l'époque, vers le milieu des années soixante, Wittgenstein n'était guère connu en France. En lisant l'article j'avais été partagé entre un étonnement quelque peu navré devant l'ignorance du critique, et la satisfaction littéraire. Me croire capable d'avoir inventé un personnage aussi fascinant et insupportable que Wittgenstein n'était pas un mince

entité capable de décider du nom d'un personnage. La première page et demie, qui contient un certain nombre d'éléments bio et bibliographiques sur Wittgenstein (l'écriture de la préface du *Tractatus logico-philosophicus* à Vienne en 1918, préface où se trouvent les phrases aujourd'hui fameuses : « il me semble que la vérité des pensées qui sont ici exposées est inébranlable et définitive. Je crois donc avoir résolu à tout jamais les problèmes, en ce qui concerne l'essentiel. », ainsi que les années d'enseignement à Cambridge, la publication posthume des *Investigations philosophiques*) qui sont pris en charge par ce personnage d'auteur. La présence de ce dernier demeure encore implicite, suggérée cependant par la répétition, selon plusieurs variantes, que Wittgenstein serait « un bon personnage de roman » : « Et ce n'est décidément pas un mauvais personnage de roman, ce philosophe aussi assuré de son savoir, de la vérité définitive et inébranlable de sa pensée. » (E64) ; puis vient une première introduction du « je » : « Plus j'y pense, plus il me semble que ce Wittgenstein serait un bon personnage de roman, pour certains, obsédé comme il l'était par le dire et la façon de dire (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*), c'est-à-dire, par le silence » (E64) ; enfin, une apostrophe au lecteur : « Wittgenstein, donc, un personnage de roman comme il ne vous en sera pas souvent offert. » (E65)

Cette dernière allusion à la relation entre auteur et lecteur marque l'introduction irrémédiable du « je » d'auteur, mettant en suspens l'univers du récit : « Mais, pour ma part, laissant là, abandonnés, dans la gare du Nord parisienne, ces autres personnages que sont ce jeune Espagnol et cette Laurence – douce et fraîche, en a-t-on dit, sous les doigts

compliment, en effet. » (245-246) Je ne peux pas, pour l'instant, révéler l'identité du critique en question.

aveugles fouillant son corps, bientôt tremblant, le visage rejeté en arrière – pour ma part, je n’ai qu’un mot ou deux à dire, à propos de Wittgenstein. » (E65)

Les conséquences de cette interruption du récit sont multiples.

Les personnages à travers lesquels s’établissait le questionnement sur la possibilité de *dire* la présence de la mort sont désignés explicitement comme personnages de roman, mis à distance par les pronoms démonstratifs : « ce jeune Espagnol, cette Laurence ». On peut remarquer également l’introduction d’un moment érotique inopiné, pris en charge par un « on » collectif (à la fois Manuel, Semprun, le lecteur ?), qui contribue à objectifier le personnage féminin dans son rôle de fantasme sexuel. Faut-il, au moment d’aborder le centre obscur de leur histoire (« la mort, toute la mort »), établir une distinction claire (fût-elle momentanée) entre le personnage et l’auteur, extirper un instant le lecteur de son identification avec les personnages, entrer dans un méta-récit qui garde la mort à distance ? Dans ce cas, « Il suffit de s’y mettre. » signifierait également s’y mettre comme autre, comme auteur, comme origine du récit pour être moins directement concerné par la mort qui menace le personnage ?

La fonction jouée par cette prise de distance est également explicative, et l’apparition de Wittgenstein va prendre une signification directement liée au propos du passage : « Si Wittgenstein, ici, pourtant, est cité à comparaître, c’est parce que Laurence a une question à poser et qu’elle n’a pas les moyens de le faire, l’énoncé de cette question lui échappant, dans une inquiétude inhabituelle. » (E65-66) Impuissante, Laurence, à poser (autrement qu’au conditionnel et *après* le passage que nous lisons à présent) la question : « Pourquoi la mort ? » – il faut sortir du domaine de la vie vécue, du récit de

faits, simple, du dialogue réalistiquement attribuable à des personnes réelles, et faire appel à la discussion philosophique.

L'énoncé de Wittgenstein qui intéresse ici l'auteur du récit est le suivant : « La mort n'est pas un événement de la vie. La mort n'est pas une expérience vécue. » (E66) Enoncé à propos duquel des commentaires de traduction (à partir de « Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. », également cité), ainsi que des contradictions variées sont proposés : « Et la mort des autres ? La mort qu'on donne ? Ta mort vécue par les autres ? Et ta certitude de la mort ? » (E70). Wittgenstein n'est donc présent que pour être contredit, son énoncé abstrait invalidé par l'expérience directe de la mort, des morts diverses²⁷.

Le recours au discours philosophique n'entend pas fournir une réponse extérieure au récit, mais proposer des termes qui permettent de poser une question : abstraire, conceptualiser le propos d'une manière qui ne porte pas atteinte au véridique (peut-on imaginer Manuel et Laurence commencer à parler Wittgenstein gare du Nord comme si de rien n'était ?), c'est-à-dire expliquer, à l'usage du lecteur, proposer un cadre culturel dans lequel il est possible, bien qu'imparfaitement, de formuler le « Pourquoi la mort ? ».

Ce cadre culturel permet également une nouvelle prise de distance plus radicale. D'abord au niveau des personnages, où il est montré comment, dans l'univers hypothétique de la conversation au conditionnel, Wittgenstein aurait pu jouer un rôle :

Désemparés, à bout de souffle, ils seraient, immobiles, gare du Nord.

²⁷ Pour la mort des autres, voir p. 76. Pour la mort qu'on donne, voir p. 167. Les deux autres morts, il me semble, sont le sujet de *L'évanouissement* dans son ensemble.

Alors, sans doute, dans un éclat de rire, prenant Laurence dans ses bras, dans les bruits de la gare, revenus, dans le mouvement de la gare, revenu, il aurait dit : Quel con, ce Wittgenstein ! Le souvenir lui serait revenu. La chambre, rue de Vaugirard, la nuit d'hiver, et cette divagation à propos de Wittgenstein. Alors, il aurait parlé. (E72)

Rôle apparemment négatif, certes, mais ce n'est pas l'appréciation du philosophe qui compte, sinon le fait que son apparition aurait pu dissiper le silence désespéré.

Wittgenstein aurait permis à Manuel de revenir à lui, de quitter l'espace de la mort où il se perdait : en lui rendant le souvenir d'une chambre, rue de Vaugirard, où il écrivait de premières « divagations » sur Wittgenstein et la mort en 1941 (avant la déportation, donc), lui rappelant qu'il existait, qu'il peut encore exister en-dehors de cette mort vécue dans les camps. *Il suffit* pour cela de faire de la mort un objet d'investigation philosophique, fût-ce pour s'en moquer. Répétons-le : si Manuel n'y parvient qu'au conditionnel, pour le lecteur cette nuance est relativement indifférente – dans la relation de lecture, ce n'est pas Manuel mais Semprun qui nous parle (nous ne sommes pas Laurence), et seul importe ce que le texte nous donne à voir.

A ce même niveau performatif, dans ce que le texte fait en sus de ce qu'il raconte, le cadre culturel ébauché par la présence de Wittgenstein est développé, de manière joueuse, afin de poursuivre la mise en perspective, l'objectification ou la neutralisation de la mort. A la deuxième page de la digression Wittgenstein, le « je » ou personnage d'auteur esquissait la possibilité de développer, à partir du philosophe, encore d'autres digressions :

L. W. l'affirme lui-même – c'est la proposition ou l'énoncé par quoi se terminait son traité, en 1918 : *Ce qu'on ne peut pas dire, cela doit être passé sous silence*²⁸. Je passerai, ainsi, L. W. sous silence, malgré la tentation d'en parler, à cause de Vienne, surtout, Vienne après cette guerre mondiale, cette ville où Lukács va vivre, où Milena²⁹ va vivre, aussi, pensez aux divagations que cela permettrait. (E65)

Digressions ou « divagations » (le même terme qu'emploie Semprun pour désigner la discussion de « La mort n'est pas un événement de la vie. ») qui ne sont que suggérées, comme pour donner l'eau à la bouche au lecteur, esquissées en négatif. Dont l'intérêt ne serait pas directement lié au sujet du passage, mais défini de manière autonome, en tant que curiosité : coïncidence historique qui réunit des noms célèbres de la culture européenne dans un même lieu – situation assurément stimulante pour un romancier.

Mais le plus frappant est l'usage de la proposition finale du *Tractatus Logico-Philosophicus* : « Ce qu'on ne peut pas dire, cela doit être passé sous silence. ». Wittgenstein concluait ainsi une œuvre qu'il considérait comme définitive, limitant l'objet de l'investigation philosophique afin de mieux assurer la valeur de vérité absolue des pages précédentes. Ici, l'on voit mal pourquoi Semprun ne *pourrait* pas dire ces rencontres viennoises. Il ne s'agit pas de la même impossibilité : ni celle de Wittgenstein, définissant abstraitement un domaine de l'indicible dont on sait que Semprun s'accommoderait mal ; ni celle qui sous-tend l'ensemble de ces pages, « Dans l'ordre les

²⁸ Traduction française de « Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen. » C'est l'habitude de Semprun de retarder la traduction des langues étrangères qu'il emploie, afin sans doute de faire sentir au lecteur l'importance de la langue en question, ainsi que, soit en toute complicité, soit sur un mode négatif un peu honteux, la valeur du polyglottisme.

²⁹ On remarquera que Semprun considère ce prénom suffisant pour que le lecteur s'y retrouve.

choses sont indicibles. », indicibles en particulier lorsque « les choses » sont « la mort, toute la mort ». Plus simplement, ces divagations suggérées peuvent paraître anecdotiques, non essentielles. Elles risqueraient de détourner outre mesure le cours du récit.

Cette affirmation de la nécessité d'un silence apparaît juste après le passage déjà cité : « laissant là, abandonnés, dans la gare du Nord parisienne, ces autres personnages que sont ce jeune Espagnol et cette Laurence » (E65). Le lecteur peut donc comprendre que certaines digressions soient évitées pour ne pas faire attendre ces personnages trop longtemps. Les deux pages suivantes (E66-67) parlent bien de Wittgenstein, mais c'est pour discuter « La mort n'est pas un événement de la vie. », pour donner à Laurence les moyens de poser sa question. Nous sommes donc encore dans un domaine pertinent au récit, bien que périphérique.

Mais, page 68, le jeu méta-narratif qui objectifiait les personnages tout en faisant apparaître l'auteur est réitéré :

Manuel et Laurence sont restés dans le hall de la gare du Nord, à Paris, en 1945, devant la rangée des guichets de banlieue. Immobiles, mais d'une immobilité forcée, tendue, semblable à celle des acteurs d'un film cinématographique dont on aurait stoppé la projection. [...] ce silence, cette immobilité, ne peuvent pas durer bien longtemps, le train de Persan-Beaumont étant sur le point de partir [...] Je n'ai donc, vingt ans après cette rencontre de Laurence et de Manuel, dans la gare du Nord, de Paris, que quelques minutes pour parler. (E68)

Or, durant ces quelques minutes, de quoi nous parle ce « je » qui, vingt ans après (c'est-à-dire 1965, *L'évanouissement* étant publié en 1967), observe les personnages de l'extérieur sans pourtant contrôler leurs actions – devant se soumettre comme eux à un

temps du récit qui semble exister en-dehors de lui ? Eh bien, entre autres, de Vienne : de Wittgenstein, Lukács et Milena Jesenska³⁰ qui en 1918, à Vienne, se sont peut-être rencontrés... L'usage de la proposition finale du *Tractatus* était donc essentiellement en négatif, le récit montrant que ce qui ne pouvait pas se dire est finalement dit, reproduisant à ce niveau moins grave le mouvement général du passage, par lequel l'indicible de Manuel devient le dicible de Semprun.

Ces jeux romanesques – qui se poursuivent sans cesse, mais j'ai peur moi aussi de tomber dans l'anecdotique, il me faut à mon tour passer sous silence ce qu'il n'est pas essentiel de dire – redoublent les effets précédents : mise à distance des personnages et de l'enjeu de leur conversation avortée ; inscription de cet enjeu, la mort, dans une discussion philosophique ; mise en rapport de cette discussion avec la vie du philosophe, ses rencontres possibles avec d'autres figures intellectuelles. Ces détours du récit rendent finalement possible le *dire* qui était d'abord problématique – ils définissent l'espace spécifique du récit littéraire, qui parvient à ce *dire* interdit aux personnages – et s'organisent selon une logique qui n'est pas celle de l'ordre des faits, mais plutôt celle d'une continuité de pensée informée par divers paradigmes : un *paradigme mémoriel*, le souvenir étant la manière la plus naturelle d'interrompre l'ordre d'un récit³¹ ; un *paradigme argumentatif*, derrière tous les tours et détours de la narration, qui définit ici les conditions du *dire la mort* ; enfin un *paradigme culturel*, univers intellectuel et

³⁰ Semprun fournit à présent, page 69, le patronyme : on peut donc identifier, à coup sûr cette fois-ci, l'amie de Franz Kafka.

³¹ J'y reviendrai.

artistique peuplé de figures tutélaires³² liées les unes aux autres par des fils dont le nœud final est dans l'esprit du « je » du récit : est sa source de vie.

Ainsi, juste après avoir affirmé : « Dans l'ordre, les choses sont indicibles. », Semprun organise un désordre, des digressions multiples et complexes qui rendent possible le *dire*, dans l'univers particulier du récit littéraire³³. Ces digressions insèrent le questionnement sur la mort dans un univers culturel, philosophique, romanesque et joueur : dans la vie. Rendent l'évocation de la mort plus vivable, compréhensible.

Dans le désordre, « on peut toujours tout dire ».

3) Ecriture et survie : l'espace instable de la représentation

« Un récit illimité, probablement interminable »

Un certain *désordre* narratif, c'est-à-dire une rupture de la linéarité début-milieu-fin du récit aristotélicien, est présenté par Semprun comme *nécessaire*, afin de pouvoir *dire les choses*.

³² Je renvoie à ce sujet à Guérin, Jeanyves, "Portrait de Jorge Semprun en lecteur", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, 47-64, et Garscha, Karsten, "La mémoire littérisée de Jorge Semprun", *Ecrire après Auschwitz*, Edité par Bruno Gelas, Karsten Garscha, Jean-Pierre Martin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

³³ Comme l'écrit Bruno Gelas : « cette polytemporalité érigée en règle de composition est peut-être la seule réponse littéraire possible à ce qui caractérise, menace et détruit ceux qui sont revenus de 'là-bas' », cf. "Jorge Semprun : Réécrire sans fin", *Ecrire après Auschwitz*, Edité par Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

Cette idée naît d'abord, nous l'avons lu, de l'impossibilité de déterminer un début du récit : « Quoi d'abord ? », se demandait Manuel, sommé d'expliquer son départ dans la nuit et sentant qu'il devrait pour cela remonter trop loin, sans terme prévisible, dans une nuit plus vaste. Le passage de *L'écriture ou la vie* où notre discussion des principes esthétiques de Semprun a débuté montre bien toute l'ampleur de cette difficulté :

On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé, aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. Quitte à tomber dans la répétition ou le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ses dépend, mortellement. (EV26)

Le « Quoi d'abord ? » de Manuel ne provient pas uniquement d'une incapacité personnelle à choisir un début à son récit, à inscrire son expérience dans une succession linéaire, ni même du besoin d'un silence post-traumatique et auto-protecteur. Le projet de *dire* « cette expérience » est confronté, inévitablement, à la perspective d'un récit illimité. (« On peut toujours tout dire. » ne signifie pas que l'on puisse *tout* dire exhaustivement – simplement qu'il n'y a rien qui soit indicible.) Il n'existe pas de début unique à choisir, à atteindre au terme d'un travail de pensée. Tout récit doit se concevoir en fonction de la nécessité de se mesurer à cet infini, de s'y remesurer perpétuellement. L'expérience est inépuisable.

Autrement dit : si le récit du silence de Manuel nous a permis de lire, dans le déroulement performatif de ce récit (qui réalisait ce dont Manuel était incapable), comment le désordre narratif rend possible le *dire*, il nous reste à comprendre les enjeux

généraux de ce *désordre nécessaire* lorsqu'il s'agit de raconter l'expérience des camps elle-même – en termes de représentation, de figuration.³⁴

Un « récit illimité », cela signifie d'abord l'absence de début et fin, ce qui représente déjà la négation du récit linéaire. Sans début ni fin, le récit, davantage qu'une succession de faits rapportés, est un parcours : un trajet de la pensée et du langage qui traverse cet espace infini, l'arpente – trajet singulier parmi d'autres possibles, trajet toujours renouvelable, autrement, à un autre moment – trajet sans carte ni boussole (sans définition linéaire de l'espace, sans structuration vectorielle) marqué par la possibilité de revenir sur ses pas, de recroiser ses propres traces, à l'infini.

« La répétition et le ressassement » (EV26) sont à la fois un risque et une constante inévitable et positive. Si c'est le parcours qui importe, l'élan dynamique du récit au travers d'un espace illimité, les faits racontés, répétés, ressassés, prendront toujours un nouveau sens, une nouvelle signification, selon l'étape qu'il représenteront, ou le chemin de traverse qu'ils ouvriront à d'autres pas, à de nouvelles courses. Davantage, dans l'infini le retour, la répétition, sont en fait le seul moyen de s'y retrouver.

³⁴ On peut s'interroger, de ce point de vue, sur la spécificité de cette expérience. Tout récit qui s'attache à re-présenter une expérience passée n'est-il pas confronté au même problème, à cette absence de continuité entre le temps de l'expérience (et sa réappropriation par le souvenir) et le temps du récit ? On verra que Semprun généralise l'usage du désordre narratif à d'autres expériences historiques (ses activités communistes en particulier, dans *Autobiographie de Federico Sánchez*), ainsi qu'à d'autres récits moins chargés d'histoire (son amitié avec Yves Montand, dans *Montand, la vie continue*, par exemple) Semprun développe sa conception du récit littéraire à partir d'une réflexion sur l'écriture testimoniale, en regard de cette expérience extrême, mais ses conclusions ne s'y limitent pas – engagent, en fin de compte, un questionnement sur la forme de tout récit.

La forme du récit provient directement de cet horizon infini qui l'entoure. Le récit est « clôturé » par « cette possibilité de se poursuivre à l'infini » (EV26), c'est-à-dire non pas limité (on retomberait dans l'ineffable), mais guidé, structuré par ce besoin de créer une forme narrative au sein de l'informe. Naissance de la forme dont l'enjeu n'est rien moins que celui de continuer à survivre : parcourant l'infini de « toute la mort », le risque est de trop « s'y mettre », de « ne pas s'en sortir », de se perdre dans « le langage de cette mort », de devenir cette mort, ce mort.

« Un interdit de la figuration au présent »

Dans le chapitre 6 de *L'écriture ou la vie* (livre publié en 1994, 27 ans après *L'évanouissement*), Semprun répète, renouvelle le récit de la nuit où il (ce n'est plus Manuel, mais « je ») a quitté Laurence – mais celle-ci à présent s'appelle Odile :

Je m'étais réveillé en sursaut.

Mais le réveil ne tranquillisait pas, n'effaçait pas l'angoisse, bien au contraire. Il l'approfondissait, tout en la transformant. Car le retour à l'état de veille, au sommeil de la vie, était terrifiant en lui-même. C'était que la vie fût un songe, après la réalité rayonnante du camp, qui était terrifiant.

J'avais allumé une lampe, écarté le drap.

Le corps d'Odile s'offrait à mon regard dans la plénitude alanguie du repos. Mais la certitude apaisante de sa beauté ne m'avait pas distrait de ma douleur. Rien ne me distrairait de ma douleur. Rien d'autre que la mort, bien entendu. Non pas le souvenir de cette mort, de l'expérience vécue que j'en avais : l'expérience de m'avancer vers elle avec les autres, les miens, de la partager avec eux, fraternellement. [...] Non pas le souvenir de la mort, donc, mais la mort personnelle, le trépas : celle qu'on ne peut pas vivre, certes, mais qu'on peut décider.

Seule la mort volontaire, délibérée, pourrait me distraire de ma douleur, m'en affranchir. (EV205)

Le récit du réveil, de sa détresse, n'est plus l'objet du questionnement ; les raisons de l'angoisse, la présence de la mort sont décrites sans hésitation, avec une allusion à Wittgenstein³⁵. C'est bien la tentation du suicide qui réveille le « je » (plus de Manuel ni de troisième personne), le fait partir dans la nuit. *La vida es sueño*³⁶, nous dit le narrateur, comparée à la réalité de la mort, celle des autres, et celle vers laquelle le « je » s'avance à son tour.

Le réveil angoissé est expliqué, l'explication prise en charge par un narrateur à la première personne, sans la prise de distance qu'impliquaient la présence du personnage désigné comme personnage (Manuel) et l'introduction d'une voix d'auteur distincte de la voix narrative. Ce n'est plus la difficulté, voire l'impossibilité d'expliquer qui informe le récit de ce réveil. D'ailleurs, la conversation manquée avec Laurence/Odile n'aura pas lieu dans ce nouveau récit. A la place, une autre conversation, un autre questionnement : un autre désordre narratif, qui reprend plusieurs moments déjà racontés dans *L'évanouissement*, en développe certains davantage, en omet d'autres – ce ressassement est loin d'être statique.

Le chapitre 6 s'intitule « Le pouvoir d'écrire », allusion à la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* de Claude-Edmonde Magny, ouvrage dont Semprun est le dédicataire³⁷. Le

³⁵ On pourrait comparer la discussion de la mort comme expérience vécue selon les termes de Wittgenstein avec l'essai de Paul-Louis Landsberg (une des figures tutélaires de Semprun) : *Essai sur l'expérience de la mort*, Paris, Seuil, 1951.

³⁶ *Y los sueños sueños no son*, devrait-on ajouter, les rêves de mort sont au contraire bien réels, menacent d'acquiescer une réalité définitive.

³⁷ Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Seghers, 1947. Le parrainage

chapitre s'ouvre précisément sur un passage de ce livre, lu à voix haute par son auteur (page 189).

Après une discussion de ce passage par le narrateur, rétrospectivement, au passé, à la première personne, la situation de cette lecture est précisée : « J'avais sonné à la porte de Claude-Edmonde Magny, rue Schœlcher, à six heures du matin. » (EV190)

Après une contextualisation de la relation amicale et littéraire entre Semprun et Magny, il est fait allusion à la fréquence de leurs rencontres matinales :

Ce n'était pas la première fois que je sonnais à sa porte à une heure aussi intempestive, depuis mon retour. Jamais elle ne m'en avait demandé les raisons. Probablement les devinait-elle, mes déraisons. Ou bien considérait-elle que c'était à moi de les lui dire, le cas échéant. En tout cas, je ne lui avais jamais parlé de Buchenwald. Pas vraiment, du moins. Il faut dire que je n'en parlais avec personne. » (EV191-192)

Rencontres qui se déroulent sous le signe d'un silence accepté, allant de soi, non questionné. Nous sommes à présent « trois mois après mon retour de Buchenwald » (EV193)

Puis le récit s'interrompt pour décrire la rencontre du jeune Semprun avec Odile, l'appartement où ils résident, leur relation : récit second entremêlé d'autres souvenirs, d'autres images (pages 194-201)

Alors vient le récit du réveil « en sursaut, à deux heures du matin », accompagné de l'évocation d'un rêve, « égaré dans un univers agité, opaque, tourbillonnant. [...] *Krematorium, ausmachen !* disait la voix allemande. 'Crématoire, éteignez !' » (EV202)

bienveillant de Magny envers le jeune Semprun est décrit par Madeleine Fondo-Valette, « Claude-Edmonde Magny, 'Alliée Substantielle' », in *Travaux et Recherches de l'UMLV : Autour de Semprun*, mai 2003, pp. 9-20.

Récit de la soirée qui a précédé (EV204)

Explication de l'enjeu du réveil : le suicide (EV205)

Pourquoi Odile ne peut être un réconfort : « Odile était d'évidence venue au monde pour y apporter de la joie, de la vivacité [...] Elle n'y était pas venue pour écouter les voix de la mort, ses murmures insistants. » (EV207)

Quittant Odile, le jeune Semprun se rend dans la boîte de nuit à laquelle il était fait allusion dans *L'évanouissement* : le « Petit Schubert » (EV207-208)

C'est au « Petit Schubert » que se précise la cohérence de ce désordre – son intention. (J'interromps donc une description linéaire qui ne fait pas justice au récit – à la richesse imagée de chaque virevolte. Impossible cependant de parler des principes esthétiques qui seront discutés dans un instant sans au moins suggérer les circonstances, le contexte : car c'est précisément l'objet de cette forme, de dessiner un discours dans les silences, dans la structure des ellipses narratives ; pour montrer comment un même événement – le réveil angoissé – prend ici une signification à la fois complémentaire et différente de celle qu'il avait dans *L'évanouissement*, précisément d'être inséré dans un autre cadre narratif, de contenir d'autres digressions. Au lieu d'être l'enjeu direct d'une conversation de quai de gare entre Manuel et Laurence, le réveil est l'enjeu, indirect, dans une relation sous-entendue, d'une conversation matinale entre *je* et Claude-Edmonde Magny. Au lieu d'effectuer par le récit l'explication dont les personnages étaient incapables à l'oral, il va s'agir d'aborder, directement, la question de la forme du récit littéraire. Mais j'anticipe : quant à l'énumération linéaire des scènes de ce chapitre, que je

ne terminerai pas, elle est à la fois nécessaire et impossible. A récit illimité, paraphrase illimitée pour la critique. Lorsque la logique du récit est à la fois extérieure, intentionnelle, et pourtant inscrite dans chaque nuance de scènes variées, appelant contextes et référents multiples, on ne peut la dire sans la trahir, quoique on ne puisse non plus la taire. Il n'y a vraiment que la lecture du texte original qui offre une perception complète du phénomène !)

Au « Petit Schubert », c'est dans la musique de jazz³⁸ qu'apparaît l'idée centrale du chapitre :

Cette musique, ces solos désolés ou chatoyants de trompette et de saxo, ces batteries sourdes ou toniques comme les battements d'un sang vivace, étaient paradoxalement au centre de l'univers que je voulais décrire : du livre que je voulais écrire.

La musique en serait la matière nourricière : sa matrice, sa structure formelle imaginaire. Je construirais le texte comme un morceau de musique, pourquoi pas ? [...]

Il ne me semblait pas insensé de concevoir une forme narrative structurée autour de quelques morceaux de Mozart et de Louis Armstrong, afin de débusquer la vérité de notre expérience. (EV208-209)

Le jeune Semprun, réveillé, chassé du flanc de son amante *vivace* par la certitude de la mort, de sa propre mort, errant dans la nuit car « il était encore trop tôt pour sonner à la porte de Claude-Edmonde Magny » (EV208), est travaillé par un livre, par le désir d'écrire.

Livre qui est avant tout défini par une forme. La musique, à Buchenwald, à la libération, cette nuit même encore, c'est la persistance de la vie au cœur de la mort,

³⁸ Musique qui mène à d'autres souvenirs de jazz, à Eisenach après la libération du camp, à l'intérieur du camp même, dans « un sous-sol du magasin central, l'*Effektenkammer* », précisions qu'il faut ici laisser de côté.

« comme les battements d'un sang vivace ». S'appropriier, fût-ce de manière « imaginaire », la « structure formelle » de cette musique, serait s'en approprier l'énergie vivifiante, parvenir à traverser l'espace de la mort porté par la mélodie des solos, par le rythme des batteries. C'est aussi, déjà, l'intuition que seule une « forme narrative structurée » selon une logique autre que celle du souvenir, que seule une écriture inspirée par autre chose que la persistance de la mort dans l'imaginaire du survivant, conviendra à ce livre.

Mais...

Mais mon projet s'avérait irréalisable, du moins dans l'immédiat et dans sa totalité systématique. La mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable, pour que je parvienne à atteindre d'emblée à une forme littéraire aussi épurée, aussi abstraite. Quand je me réveillais à deux heures du matin, avec la voix de l'officier S.S. dans mon oreille, avec la flamme orangée du crématoire m'aveuglant le regard, l'harmonie subtile et sophistiquée de mon projet éclatait en dissonances brutales. Seul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance. (EV209-210)

L'opposition entre mémoire et forme – mémoire envahissante, mortifère ; forme « épurée », « abstraite », qui permettrait l'écriture – définit l'échec, l'impossibilité présente de ce livre imaginé. L'infini de la mort prévaut, détruit l'harmonie formelle, envahit le projet littéraire autant que les jours et les nuits du jeune Semprun.

C'est là que les différents fils narratifs se renouent : le réveil en pleine nuit, la présence persistante de la mort, la tentation du suicide, la nuit au « Petit Schubert », la musique, le désir de l'écriture, la recherche de la forme d'un récit pour l'instant impossible. Le déroulement du chapitre se replie sur lui-même, revient à la conversation avec Claude-Edmonde Magny sur laquelle il avait débuté. La discussion qui va suivre,

discussion pendant laquelle la question de la forme narrative va être directement évoquée (c'est l'avantage d'avoir une amie/personnage critique littéraire, cela rend vraisemblable l'introduction directe d'un discours esthétique), est inscrite dans la répétition, le ressassement, le désordre – la situation concrète, bien que désordonnée, de ce personnage passé, son expérience.

[...]Vous vous souvenez sans doute de nos conversations d'il y a deux ans... 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, de son opacité, son ambiguïté fondamentales... 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 au présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et que 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...

- Ça se comprend, dit-elle d'une voix douce.
- Ça se comprend, mais ça me tue !

Elle tourne vainement une cuiller dans sa tasse de café vide.

- C'est sans doute votre chemin d'écrivain, murmure-t-elle. Votre ascèse : écrire jusqu'au bout de cette mort...

Elle a raison, probablement.

- A moins qu'elle ne vienne à bout de moi !

Ce n'est pas une phrase, elle l'a compris. (EV218-219)

L'échec de l'écriture est présenté à travers l'opposition entre Hemingway et Faulkner.

Hemingway : « L'éternité de l'instant présent » définit l'intention de représenter, figurativement, de manière directe (*comme si c'était possible*), les événements du passé ; dans le cas de l'expérience concentrationnaire, revivre l'expérience au présent, pour la raconter selon les termes de ce présent narratif, revient à revivre la mort, jusqu'à en

mourir. « Figuration au présent » inaccessible mais qui aime l'écriture : à la fois l'objet de la recherche et son impossibilité.

Faulkner : « La reconstruction aléatoire du passé » définit un mouvement d'évitement du présent (« avant », « après », « autour »), écriture qui refuse la convention imaginaire du présent reconstruit pour s'attacher au processus infini de reconstruction, dans toute son « ambiguïté fondamentale ». Mouvement qui correspond à la forme désordonnée du récit – celle-là même dans laquelle cette discussion s'inscrit, par exemple – que Semprun va adopter.

Forme paradoxale, qui nie la recherche d'une « figuration au présent », mais qui seule permet, peut-être, de survivre à l'acte d'écriture, donc de pouvoir poursuivre, fût-ce indirectement, la recherche d'une forme de représentation. L'opposition entre le projet de *dire* le présent de l'expérience et la nécessité de *tourner autour* (de l'inter-dire ?), question formelle par excellence, concerne avant tout l'enjeu radical de la survie. « Ecrire jusqu'au bout de cette mort », c'est-à-dire « avoir le courage d'un récit illimité », pose la question de la forme comme le lieu d'une lutte, d'une confrontation entre le désir ou le besoin de raconter « la mort, toute la mort », et le risque mortel que cette entreprise comporte.

« *Seul l'artifice d'un récit maîtrisé [...]* »

Si la première réponse à la question : « Peut-on raconter ? » soulignait l'importance du désordre narratif – *dans le désordre*, « on peut toujours tout dire » -

l'enjeu multiforme de ce désordre est d'abord marqué par une lutte avec la mort, pour la survie, lutte dans laquelle l'écrivain se bat pour établir un contrôle, une maîtrise du récit et de la mort que celui-ci contient. La forme narrative désordonnée est imposée par cette lutte, par le risque d'être « pris d'angoisse », de « retombe[r] dans le néant » en essayant de raconter directement le présent du camp. Mais elle contient également la possibilité de l'écriture *et* de la vie réconciliées – toujours provisoirement, toujours en équilibre précaire et mouvant, qui se sauve par ce mouvement incessant, échappe au poids de la mort par ces constantes virevoltes.

Au cours de la discussion précédente avec Claude-Edmonde Magny, le narrateur (c'est-à-dire, ici, un « je » au présent, intégré au temps du récit, mais qui exprime un point de vue extérieur, rétrospectif, analytique, sous forme de monologue intérieur) a résumé cet enjeu du point de vue de l'échec, de ces mois d'après-guerre qui n'aboutiront à aucun livre :

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. (EV215)

Paradoxe destiné à aboutir soit au suicide, soit à l'abandon de l'écriture, et qui, lu rétrospectivement, a pour résolution – provisoire sans doute, toujours à renouveler – l'œuvre existante, l'œuvre présente. Or, parmi toutes les références possibles à ses récits passés, voire même à celui qui est en train de s'écrire, que l'on est en train de lire, Semprun choisit d'évoquer, pour le lecteur sensible à l'intertexte, une autre structure

possible pour un récit (la première étant celle inspirée par Mozart et Louis Armstrong) :

« - Raconter un dimanche, heure par heure, voilà une possibilité... » (EV215)

Semprun montre ainsi que la réflexion née de l'incapacité à écrire contient, déjà, les prémices de son œuvre future : dans ce cas, l'architecture du récit de *Quel beau dimanche* (1980). « Un dimanche, heure par heure », c'est en effet, en partie, comme nous allons le voir, la structure formelle qui guide le déroulement de ce récit : forme éminemment linéaire, ordonnée ! Avant d'y regarder de plus près, précisons cependant :

- que le propos de *Quel beau dimanche*, explicitement désigné comme une réécriture du *Grand voyage* (1963) afin de prendre en compte la relation entre Goulag communiste et KZ nazi³⁹, n'est pas concevable pour le jeune Semprun en 1945, puisqu'il commence à peine son engagement communiste, n'en est pas encore revenu – seule la forme de *Quel beau dimanche*, non son contenu, peut vraisemblablement avoir été imaginée dès l'après-guerre ;

- que *L'écriture ou la vie*, publié en 1994, a toute liberté pour insérer rétrospectivement, le cas échéant, cette allusion à *Quel beau dimanche* dans une discussion que la narration rend antérieure, mais dont l'écriture est bien entendu postérieure ;

- qu'il faut donc être conscients de l'ambiguïté de cette référence à *Quel beau dimanche* – à considérer moins comme un fait avéré (même si cela est toujours possible) que comme l'établissement intentionnel d'une relation abstraite entre les deux récits, qui

³⁹ Voir pour cette discussion QBD433.

invite à lire l'un à la lumière de l'autre, à comparer leurs comportements du point de vue de cette question formelle, et vitale, de l'ordre du récit.

La première page du chapitre « Trois »⁴⁰ de *Quel beau dimanche* contient, de ce point de vue, l'annonce du projet de l'auteur :

J'avais décidé de raconter cette histoire dans l'ordre chronologique. Pas du tout par goût de la simplicité, il n'y a rien de plus compliqué que l'ordre chronologique. Pas du tout par souci de réalisme, il n'y a rien de plus irréal que l'ordre chronologique. C'est une abstraction, une convention culturelle, une conquête de l'esprit géométrique. On a fini par trouver ça naturel, comme la monogamie.

L'ordre chronologique est une façon pour celui qui écrit de montrer son emprise sur le désordre du monde, de le marquer de son empreinte. On fait semblant d'être Dieu. Souvenez-vous : le premier jour Il créa ceci, le deuxième jour Il créa cela, et ainsi de suite. C'est Jéhovah qui a inventé l'ordre chronologique.

J'avais décidé de raconter cette histoire dans l'ordre chronologique – toutes les heures d'un dimanche, l'une après l'autre – précisément parce que c'est compliqué. Et irréal. C'est l'artifice qui m'avait attiré, dans les deux sens habituels du mot selon les dictionnaires : dans le sens de « moyen habile et ingénieux » et dans celui de « composition pyrotechnique destinée à brûler plus ou moins rapidement ». Ça me plaisait, cette idée : l'artifice de l'ordre chronologique éclatant en feu d'artifice.

En somme, c'est par orgueil que j'avais décidé de raconter cette histoire dans l'ordre chronologique et il est neuf heures du matin, ce dimanche de décembre 1944, quand je me présente à la tour de contrôle avec Henk Spoenay. (QBD129)

Ce projet balance entre deux notions opposées, au sein d'un paradoxe assumé.

« J'avais décidé », au plus-que-parfait, pourrait suggérer qu'il n'en est rien, que l'histoire n'est pas racontée dans l'ordre chronologique. Mais le passage final au présent, « et il est neuf heures du matin », semble au contraire mettre en application immédiate les principes narratifs précédemment énoncés.

⁴⁰ L'ouvrage débute par un chapitre « Zéro » : nous lisons donc en fait le chapitre 4, intitulé « Trois ».

L'ordre chronologique non « par goût de la simplicité », non « par souci de réalisme », prend à contre-pied le sens commun, désigne comme « abstraction » ce qui pouvait paraître « naturel, comme la monogamie ». Avec un humour un tant soit peu provocateur, l'ordre chronologique comme « convention culturelle » est opposé au « désordre du monde » – ordre créateur donc, manière pour le Créateur d'imposer son « emprise », un ordre qui affirme son autorité – sa présence comme auteur, également.

On peut pourtant se demander si un désordre narratif assumé, pris en charge par une voix d'auteur, n'imposerait pas, au moins autant, une « empreinte », l'affirmation d'une toute-puissance. A moins d'une correspondance parfaite entre le désordre du monde et celui de la narration – supposition illusoire mais qui est peut-être le sous-entendu joueur du propos – le désordre narratif serait tout autant l'expression d'un pouvoir divin. Davantage, même, puisqu'au lieu de suivre l'ordre établi comme convention depuis « Jéhovah », il s'agirait de créer une nouvelle abstraction, dépendante de facteurs individuels.

Mais cette question se pose sans doute parce que le récit de *Quel beau dimanche* est, en fait, éminemment désordonné. Dans ce même chapitre « Trois », par exemple, après l'affirmation de l'ordre chronologique et son application dans l'établissement de l'univers narratif à « neuf heures du matin, ce dimanche de décembre 1944 », seules dix des soixante-quinze pages du chapitre se situeront à ce niveau narratif. Les soixante-cinq autres se passent ailleurs, après, autour, s'organisent selon un ou des ordres qui n'ont rien de chronologique. L'ensemble du livre, d'ailleurs, répond à une telle dynamique : chaque chapitre se rapporte bien à une heure donnée d'une unique journée de dimanche, mais

cette heure constitue à chaque fois un référent minimal, minoritaire, autour duquel s'organise l'essentiel du récit.

Encore une fois (comme dans *L'évanouissement*, lorsqu'il affirmait devoir « passer sous silence » l'évocation de Wittgenstein, Lukács et Milena à Vienne en 1918, mais en parlait malgré tout), il faut distinguer les intentions affichées par Semprun, en position de narrateur/auteur, dans le texte, et la réalité de ce que le texte accomplit. Le jeu du roman ajoute une dimension à l'exploration des principes esthétiques mis en œuvre par Semprun, requiert une prise de distance envers les affirmations explicites proposées par le texte, qui doivent être comprises au sein d'un parcours de lecture, parfois au prix de l'inversion et de l'antiphrase.

Il convient également de préciser que ces principes esthétiques ne sont pas nécessairement stables, peuvent évoluer d'un livre à un autre. Mon propos, sans ignorer cette dimension évolutive, est de souligner la cohérence, les constantes de l'esthétique narrative de Semprun. En m'attachant à relier les principaux moments où les récits s'expriment sur leur propre construction, j'escompte donner une vision d'ensemble mais... pas nécessairement dans l'ordre chronologique.

Il faut donc inclure l'éloge de la chronologie qui ouvre le chapitre « Trois » dans la dualité qu'expriment les deux sens du mot « artifice » (QBD129).

Artifice en tant que « moyen habile et ingénieux » désigne, premièrement, l'ordre chronologique tel que le décrit Semprun : abstrait, conventionnel, à l'opposé du réalisme qu'il suggère communément. De ce point de vue, le second sens du mot « artifice », « composition pyrotechnique destinée à brûler plus ou moins rapidement », fait référence

à la dilution de la chronologie, à son éclatement tel que le texte le réalise (dans ce chapitre, et dans l'ensemble du livre). La structure chronologique serait au commencement, premier principe organisateur qui s'annule par ce qu'il rend possible, comme le bourgeon hégélien, comme les ingrédients d'un mélange explosif et coloré : disparaissant dans l'éclatement qui lui donne tout son sens.

Mais l'inscription de ce passage dans un niveau narratif (« neuf heures du matin, ce dimanche de décembre 1944 ») qui est destiné à se dissoudre dans le désordre du chapitre, suggère également l'inverse de son propos explicite. Le « moyen habile et ingénieux » peut également désigner l'usage du désordre (voire, bien entendu, l'inclusion d'un semblant d'ordre, d'un éloge ironique de l'ordre au sein du désordre) qui, malgré ce que Semprun affirme (ou joue à affirmer, ou peut-être les deux) ici, n'est pas moins artificiel, pas moins le signe d'une emprise divine, que l'ordre chronologique. Dans ce cas, le « feu d'artifice » représenterait la disparition, dans des éclairs flamboyants, du désordre lui-même, c'est-à-dire, au-delà ou en deçà du désordre, la persistance d'un récit chronologique.

C'est que la structure chronologique, dans *Quel beau dimanche*, la succession des heures, se déroule à l'intérieur du camp, au présent, tandis que le désordre est « avant, ou après, ou autour ». Le récit ordonné, s'il est minoritaire en quantité, n'en est donc pas pour autant secondaire, et l'on peut concevoir l'ensemble du désordre narratif comme un moyen de rendre ces quelques pages de « figuration au présent » possibles. Alors, l'éclatement du feu d'artifice serait destiné à se consumer pour laisser voir, pour éclairer peut-être le présent *interdit*. Ou proviendrait de ce présent comme d'une poudre

explosive les feux colorés, rendrait visible et même regardable ce présent qui sans cela ne serait qu'une poudre grise, qu'une cendre ?

La métaphore a ses limites. Qu'il me suffise d'avoir suggéré l'interminable mobilité de ses termes, laquelle implique :

- que le récit, né d'un conflit radical entre la survie et l'écriture, croît sur les bases d'une telle opposition, s'organise en vertu d'un paradoxe – n'existe que dans une mobilité constante, et bien entendu contradictoire, entre les deux pôles de ce conflit qu'implique écrire la mort. Ecrire la mort au présent entraînerait la mort de l'auteur⁴¹ ; ne pas écrire la mort au présent impliquerait l'inanité de l'écriture, son abandon.

- qu'une structure narrative comme celle de *Quel beau dimanche*, éminemment éclatée, fugace, peut au contraire des apparences avoir pour objet d'atteindre, fût-ce par la plus indirecte des voies, une représentation figurative, au présent, de l'expérience du camp. Non seulement en ce que les détours narratifs rendraient possibles les brefs moments de représentation, mais aussi en ce que l'ensemble du récit serait ancré, artificiellement, dans le présent : toutes les digressions prendraient sens en fonction de ce présent, de cette expérience, seraient pensées à partir du camp, depuis le camp – seraient en tout cas perçues comme telles par le lecteur. Un *présent implicite*, donc, qui serait la constante du récit derrière la mobilité : son ordre.

- que la notion d'artifice est au cœur de la recherche d'une maîtrise, d'une emprise sur le récit, sur le souvenir de l'expérience aussi – maîtrise qui vise d'abord à

⁴¹ Pour de vrai, cette fois-ci, et toute blague barthésienne à part.

rendre vivable l'entreprise d'écriture, viable l'articulation du récit. « Seul l'artifice d'un récit maîtrisé [...] »

« [...] parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage »

Mais l'usage de l'artifice ne vise pas uniquement à l'élaboration d'une forme en tant qu'objet, en tant que construction d'un *dire* de l'expérience historique. Il s'agit également de *transmettre*, c'est-à-dire de *raconter*, d'*expliquer* – de la forme en tant qu'acte⁴². « L'artifice d'un récit maîtrisé », s'il est nécessaire du point de vue de l'écrivain confronté à « un récit illimité », ainsi qu'à la possibilité que ce récit sans fin n'entraîne, ne s'achève par la fin de l'auteur, est indissociable de l'intention communicative, du projet de « transmettre partiellement la vérité du témoignage » (EV26)

Le contrepoint du « On peut toujours tout dire. » qui définit la toute-puissance du langage comme moyen d'expression, la toute-puissance affirmée de l'écrivain – qui répondait à : « Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? » (EV25) – est une nouvelle question : « Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? » (EV26) Entre le *dire* de l'écrivain, mise en langage de l'expérience, du vécu, de l'imaginaire qui pour être effectuée ne requiert pas la présence d'autrui ; et le *raconter* qui était l'objet de la

⁴² Dans un rapport spécifique au pacte autobiographique, voir Anderson, Connie, "Artifice and Autobiographical Pact in Semprun's *L'écriture ou la vie*", *Neophilologus*, 90, 4, 2006, pp. 555-573.

question initiale, qui est l'objet du récit à partir du moment où il y a une intention de témoignage, de *transmission* de l'expérience, de ce que celle-ci signifie ; se situe, doit être pris en compte, l'acte d'*entendre*, d'*imaginer*, la possibilité de la réception du récit.

« En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires ? » (EV26) se demande Semprun au terme de l'aparté théorique qui nous occupe depuis le début de ce chapitre, se demande en même temps le narrateur qui ancre son questionnement dans la réalité immédiate du camp, « le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald » (EV25), se demande en même temps le personnage qui fait face, pour la première fois, à « des hommes d'avant, du dehors – venus de la vie » (EV26-27).

« L'artifice d'un récit maîtrisé » ne prend tout son sens qu'en fonction d'un acte de transmission, de communication, acte qui dépend des deux parties en présence. Transmission *partielle*, nécessairement, le « récit illimité » ne se laissant réduire par aucun artifice, mais transmission également d'une « vérité du témoignage » : malgré les limites, malgré la nécessité de compter sur les qualités du lecteur (« la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires »), demeure toujours, absolue, l'idée d'une vérité transmissible, d'une possibilité du récit, d'un succès du témoignage.

« Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. » Principe esthétique capital, qui allie la forme du récit à son intention pragmatique, la nécessité pour l'auteur de maîtriser son récit aux conditions d'une transmission *vraie*, la notion d'artifice à la quête de vérité, le jeu du récit à la gravité du témoignage. Principe qui fait de la forme l'enjeu d'un *raconter* autant que d'un *dire*, qui

ne limite pas la forme à l'*articulation* statique du récit – cette articulation fût-elle un instrument de maîtrise, un outil de survie – mais étend au contraire son importance à la possibilité du témoignage conçu en tant que relation dynamique, problématique, au lecteur.

4) Au-delà d'une forme narrative : témoignage et création

« je ne reconnaissais rien, je ne m'y retrouvais pas »

L'exemple des mauvais récits, ou jugés tels par Semprun, éclaire les circonstances où naît son projet d'écriture, la conception de la forme qui convient à ce projet, qui le rend possible, réalisable. En particulier, les récits oraux d'un ancien déporté à Mauthausen (nommé « Manolo Azaustre » dans *Autobiographie de Federico Sánchez*, désigné de manière plus formelle et plus anonyme comme « Manuel A. »⁴³ dans *L'écriture ou la vie*) précèdent et peut-être provoquent l'écriture du *Grand voyage*. Deux caractéristiques de ces récits leur confèrent toute leur importance dans la genèse du premier livre de Semprun.

D'abord, la situation concrète où ils se déroulent : à Madrid, en 1960, Manolo et sa femme Maria, militants communistes, tiennent un appartement à la disposition des

⁴³ On remarquera que Manuel est le prénom du narrateur de *L'évanouissement*.

dirigeants clandestins du PCE. En cette qualité, Semprun y séjourne pendant deux ans, sans leur révéler son identité :

Nous étions dans la salle à manger de ce logement, au cinq de la rue Concepción Bahamonde. [...] Manolo Azaustre me racontait Mauthausen. Il le faisait longuement, avec prolixité, perdant à maintes reprises le fil principal de son récit. Bien sûr, il ignorait que j'avais moi-même été déporté à Buchenwald. Moins les camarades en savaient sur la vie d'un des leurs, mieux c'était. Il fallait toujours réfléchir aux conséquences que pouvaient avoir, en cas de chute, les confidences faites à un camarade un jour de parlote. Non qu'il y ait rien d'agréable à devoir sans cesse contrôler ce qu'il faut dire et ne pas dire aux camarades avec qui l'on travaille et cohabite. Mais c'est ainsi. Et quand Manolo Azaustre me racontait Mauthausen, je l'écoutais donc sans l'interrompre. Il ignorait que j'avais été à Buchenwald, que je savais plus ou moins de quoi il retournait. [...] Et ce furent en fin de compte ses récits, pour confus et trop prolixes qu'ils me parussent parfois, qui réveillèrent dans ma mémoire assoupie toute cette époque de Buchenwald. (AFS218-219)

Les circonstances de l'activité politique clandestine imposent à Semprun de passer sous silence sa propre expérience de la déportation. Après avoir décidé, des années durant, de taire et d'oublier volontairement cette expérience, pour survivre, dans l'échec de l'écriture évoqué avec Claude-Edmonde Magny, il est à présent *contraint* au silence. Contraint d'écouter, d'abord, des récits qu'il serait malvenu (et révélateur) d'interrompre, de refuser. Contraint également d'écouter ces récits de manière entièrement passive, comme s'il ne savait pas « plus ou moins de quoi il retournait » : forcé d'adopter le rôle de l'auditeur étranger à l'expérience, d'être provisoirement, le temps du récit, l'autre de sa propre expérience, l'autre imaginaire de son propre récit. Contraint enfin de laisser les récits se dérouler selon le « fil » choisi par Manolo Azaustre, c'est-à-dire de laisser les récits perdre ce fil « à maintes reprises », devenir « confus et trop prolixes » : forcé de

constater l'inefficacité du récit, d'être longuement témoin de l'inadéquation de ce témoignage à l'expérience telle qu'il l'a lui-même vécue.

Ces contraintes expliquent probablement l'importance des récits de Manolo : ils forcent Semprun à revivre l'expérience à travers les mots d'un autre, à constater voire à se heurter aux questions formelles d'une représentation adaptée ou non à l'auditeur *extérieur*, ignorant la réalité de cette expérience – entraînent brusquement le retour à l'écriture, sous une forme immédiatement déterminée. « De fait, » nous dit-il, « le livre s'imposa à moi avec une structure temporelle et narrative déjà complètement élaborée : sans doute, pensé-je aujourd'hui, élaborée inconsciemment au fil des longues heures passées à écouter les récits décousus et répétitifs de Manolo Azaustre sur Mauthausen. » (AFS223-224)

Naturellement, il est impossible pour le lecteur de juger de l'exactitude factuelle de ces circonstances préalables à l'écriture. Il faudrait, pour plus de sûreté, dire « le narrateur » plutôt que « Semprun ». Mais ces moments sont présentés – à l'intérieur du récit plus large de l'*Autobiographie de Federico Sánchez*, récit qui présente comme nous allons le voir autant d'ambiguïté formelle et référentielle que possible – comme liés à la réalité de l'écriture du *Grand voyage*, à la réalité de l'existence de l'auteur Jorge Semprun. On peut donc, d'un point de vue esthétique, examiner d'abord ce que ces scènes *veulent dire*, puis voir comment ce qu'elles veulent dire s'accorde à une observation plus large de l'écriture de Semprun.

De ce point de vue, si l'évocation des récits de Manolo Azaustre dans *Autobiographie de Federico Sánchez* se conclut par la naissance du *Grand voyage*, déjà

tout armé de sa « structure temporelle et narrative », la répétition ou le ressassement de cette évocation dans *L'écriture ou la vie* se concentre sur un aspect des récits de Manuel A. qui n'est pas intrinsèquement lié à la situation concrète de l'élocution, mais davantage aux compétences narratives du locuteur – aspect qui concerne l'imperfection formelle de ces récits.

Mais je ne reconnaissais rien, je ne m'y retrouvais pas.

Certes, entre Buchenwald et Mauthausen il y avait eu des différences [...]

L'essentiel du système, pourtant, était identique. [...] Je ne m'y retrouvais pourtant pas, dans les récit de Manuel A.

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.

Je rongerais mon frein, ne pouvant intervenir pour lui poser des questions, l'obliger à mettre de l'ordre et du sens dans le non-sens désordonné de son flot de paroles. Sa sincérité indiscutable n'était plus que de la rhétorique, sa véracité même n'était plus vraisemblable. (EV309-310)

Cette nouvelle description des récits de Manuel A. présente leurs défauts de manière plus détaillée, sous l'étiquette générale de « témoignage à l'état brut ». « Détails », « faits », « impressions », « commentaires » se succèdent sous une forme désordonnée qui correspond à un « en vrac » davantage qu'à un désordre « maîtrisé » – qui, au lieu de donner au récit une « vision d'ensemble », un relief au moyen d'une diversité d' « éclairage », porte atteinte au « vraisemblable ». En conséquence, étant mis en position de lecteur, dans l'impossibilité d' « intervenir pour [...] poser des questions », Semprun *ne s'y retrouve pas* : expression qu'il faut considérer à la fois sous sa forme figée, se perdre dans un désordre déconcertant, et sous sa forme littérale et personnelle,

ne pas être transporté de nouveau dans cette expérience, ne pas se rejoindre soi-même dans la mémoire de cette expérience.

Cette insistance sur la forme inadéquate des récits de Manuel A. dessine, en négatif, l'origine des principes esthétiques de Semprun : la nécessité d'une forme, d'une structure narrative, pour éviter de se perdre, de perdre le lecteur, de perdre « sincérité » et « véracité », par manque d'« ordre »⁴⁴ et de « sens », dans les méandres de la « rhétorique » et de l'invraisemblable.

« pas la forme d'un récit possible, mais sa substance »

Principes qui correspondent au refus du « témoignage à l'état brut » :

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 toute façon... D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui⁴⁵, d'imaginer une structure romanesque, à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. 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. (EV217)

⁴⁴ Le désordre pouvant être une forme d'ordre, on l'aura compris, à condition que ce désordre ait un sens. L'ordre chronologique pouvant se révéler trop désordonné pour cette expérience, aussi.

⁴⁵ Cet « aujourd'hui » correspond, dans le contexte où se situe ce passage – la conversation avec Claude-Edmonde Magny évoquée précédemment – à l'été 1945. Plus tard (dans *L'évanouissement*, 1967, ou dans *Quel beau dimanche*, 1980), Semprun devient capable d'utiliser la troisième personne, mais ne le fait pas dans *L'écriture ou la vie* (1994) : « aujourd'hui » pourrait donc être compris également comme le temps de l'écriture de ce dernier ouvrage. Plus généralement, lorsqu'il y a troisième personne en relation au présent du camp (dans la deuxième partie du *Grand voyage*, par exemple), c'est toujours en fonction d'un « je » qui a prééminence.

« Eviter, m'éviter, l'énumération des souffrances », c'est, à la fois pour se protéger soi-même et pour éviter de *perdre* le lecteur (pour lui permettre de *s'y retrouver*, en termes d'orientation mais aussi d'identification, le lecteur ne pouvant se projeter dans une liste d'horreurs, ne pouvant les comprendre s'il ne lui est pas offert d'autre voie d'accès), refuser une esthétique du « simple témoignage », une *intention* purement représentative⁴⁶.

Mais « une structure romanesque, à la troisième personne » est impossible, n'est pas souhaitée. Il s'agit malgré tout d'écrire dans l'espace de l'expérience personnelle, de produire une forme de témoignage. C'est seulement de manière limitée, pour « [aider] la vérité à *paraître* réelle », c'est-à-dire pour « *transmettre* partiellement la vérité du témoignage » (je souligne dans les deux cas la dimension communicative, l'attention portée au lecteur), qu'il faut savoir « insérer » dans cette expérience « de l'imaginaire, de la fiction ».

Semprun esquisse ainsi un espace littéraire à l'entre-deux du romanesque et du témoignage, en définissant la nécessité de cet espace intermédiaire par la recherche du « vraisemblable », par la capacité de la fiction à être « éclairante » – deux termes qui soulignent l'importance de l'*effet* produit par le récit, l'importance de prendre en compte les circonstances de sa réception.

Cette préoccupation pour le *paraître*, pour l'apparence, fait écho à : « Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? » (EV26). Si la nature exceptionnelle de l'expérience

⁴⁶ J'insiste sur *intention* car il ne s'agit pas de dire qu'un témoignage purement représentatif est possible (et serait moins complexe, en concordance directe et simple avec la réalité ?), mais qu'avoir l'intention d'en écrire un existe.

des camps entraîne un enjeu personnel qui concerne la forme du récit et sa maîtrise, le *dire* en tant que tel, elle détermine également une difficulté à « entendre » de la part du lecteur et en conséquence une mise en question du *raconter*, de l'*expliquer* (lesquels impliquent une dimension communicative qui n'est pas nécessaire dans le *dire* conçu comme acte d'expression individuel, d'écriture solitaire). La nature de cette expérience détermine également la possibilité de la réception du récit.

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. (EV25)

Une expérience vécue « invivable », au-delà de l'aspect individuel du point de vue du survivant, de l'écrivain, implique également la possibilité d'un récit invivable – que le lecteur ne puisse pas vivre à la manière d'un récit romanesque, auquel il demeure extérieur, comme on le reste devant une « énumération de souffrances », devant la mort d'autrui si rien ne vient nous donner les moyens de *sentir avec* (sympathie pour autrui qui est centrale à l'illusion romanesque, dans l'expérience de la lecture). Un récit invivable qui ne serait donc pas témoignage, qui ne ferait pas comprendre, par défaut d'avoir su faire sentir, même partiellement, la nature de cette expérience – qui ne serait pas témoignage en dépit et sans doute à cause de l'intention la plus sincère de représenter directement l'expérience personnelle.

Dans cette perspective, pour éviter cet écueil, ce n'est pas la forme du récit qui est en cause, mais sa « substance ». Terme ambigu, qui à ma connaissance n'est pas repris ailleurs et laisse donc libre cours à l'hypothèse. On pourrait penser à l'opposition

classique entre forme et contenu, mais la relation, qui nous a guidés jusqu'ici, entre le désordre narratif et la capacité à *dire* l'expérience du camp, contredit directement une telle distinction. Cette notion de « substance » se rapproche de préoccupations narratives telles l'introduction d'« un 'je' de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant » – c'est-à-dire d'un « je » qui inclue tous les jeux du personnage *je*, du narrateur, de l'auteur explicite – et l'insertion de « l'imaginaire », de « la fiction » dans un récit à vocation testimoniale, au bout du compte représentative. Mais ces deux dimensions du récit dépassent l'objet de ce chapitre⁴⁷ qui, en revanche, est directement concerné par la négation qui précède l'introduction du terme « substance ». L'essentiel, à ce stade, est cette négation d'une notion de « forme » qui ne serait qu'une structure formelle séparée de son contenu, de sa « substance ». Comment peut-on penser cette négation en termes positifs ?

« Non pas son articulation, mais sa densité »

Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. (EV25)

Le terme « densité », tout aussi mystérieux à première vue, est quant à lui éclairé par un passage de l'*Autobiographie de Federico Sánchez* – éclairé comme par un feu d'artifice, des couleurs diverses alternant et se superposant à une vitesse stroboscopique, lueurs qu'il faut donc filtrer quelque peu, au ralenti.

⁴⁷ Et seront étudiées plus loin, la fiction en particulier au chapitre III, le « je » aux chapitres IV et V.

Le livre commence par ces mots : « La Pasionaria a demandé la parole. » (AFS9). C'est une réunion politique, la Pasionaria⁴⁸ va parler. Le personnage principal à la deuxième personne du singulier, « tu », donc, la regarde. Au bout d'une demi-page, la Pasionaria n'a pas encore commencé à parler (et disons tout de suite qu'elle ne parlera pas avant le dernier chapitre, la dernière page du livre, que l'ensemble du récit se situe dans ce moment d'attente, alors qu'elle va parler), et l'alter-ego du « tu », un « je », en profite pour se souvenir d'une autre intervention publique de la Pasionaria : « elle avait également préparé son intervention par écrit, souviens-toi

(et comment que je m'en souviens, penses-tu à présent en rédigeant ces Mémoires, bien des années plus tard, en 1976, je m'en souviens même très bien » (AFS9) La transition d'un pronom personnel à l'autre (pas encore d'une voix à une autre, le rapport des deux entités en présence ne se précisera que plus tard) s'accompagne d'une définition générique du texte dont nous sommes encore à la première page : si le titre annonçait une Autobiographie (fût-elle l'autobiographie d'une personne dont le nom – Federico Sánchez – n'est pas celui de l'auteur – Jorge Semprun), voici le lecteur redirigé, ce sont en fait des Mémoires que nous commençons à lire.

Après une page de ce souvenir pris en charge par le « je », la parenthèse se referme, la narration revient au « tu » pour quelques courts paragraphes au cours

⁴⁸ Dolores Ibárruri, dite « La Pasionaria », 1895-1989, charismatique secrétaire générale du Parti Communiste Espagnol de 1944 à 1960, puis « Présidente » du même parti jusqu'à sa mort. Pour une étude d'*Autobiographie de Federico Sánchez* dans son contexte national et politique, voir Herrmann, Gina, *Written in Red: The Communist Memoir in Spain*, Chicago, University of Illinois Press, 2010.

desquels, encore, la Pasionaria s'apprête à parler. Puis, trois lignes sont laissées vierges⁴⁹, avant l'introduction d'un point de vue méta-narratif :

Si tu te trouvais là dans un roman, si tu étais un personnage de roman, tu te rappellerais sans coup férir, cependant que tu la regardes, d'autres rencontres avec Dolores Ibárruri. (AFS11)

Les phrases qui vont suivre sont-elles donc à inclure dans cette hypothèse, niée par la double définition générique qui précède – autobiographie, ou mémoires peut-être, mais pas roman ?

Dans les roman habilement construits, les illuminations de la mémoire tombent toujours à pic, ça fait toujours beaucoup d'effet. Elles permettent en outre de conférer au récit une densité qu'on n'atteint pas avec un développement narratif purement linéaire. Si tu te trouvais là dans un roman, au lieu de te retrouver dans une réunion du comité exécutif du parti communiste, tu te remémorerais sur-le-champ ta première rencontre avec la Pasionaria. Rien de plus logique : dans les moments décisifs, la mémoire remonte toujours aux origines, y compris les plus reculées, de l'instant vécu dans lequel on se trouve plongé. Du moins est-ce ainsi que cela se passe dans les romans astucieusement échafaudés, de bonne constitution. (AFS11)

Le lecteur familier avec l'humour de Semprun, son goût de l'antiphrase, aura deviné que ce passage est immédiatement suivi du récit de la première rencontre avec la Pasionaria – confirmant donc qu'il s'agit bien également d'un roman, qu'il s'agit autant d'une autobiographie que de mémoires que d'un roman – première rencontre qui est elle-même suivie d'autres scènes liées les unes aux autres par d'apparents souvenirs, ou

⁴⁹ Dans la traduction française. L'original espagnol ne présentait pas cette séparation (ni d'autres équivalentes dans la suite du texte) : peut-on supposer que ce n'est pas une liberté des traducteurs, mais une révision mineure ajoutée par Semprun au moment de la publication en Français, pour faciliter la lisibilité des transitions les plus abruptes ?

d'autres liens logiques, jusqu'à ce qu'à la fin du chapitre, pour retourner au premier niveau narratif – la Pasionaria s'appêtant toujours à prendre la parole – le narrateur nous rassure : « La Pasionaria a demandé la parole et (je ne me trouve pas)

[saut de trois lignes]

tu ne te trouves pas ici dans un roman. Tu te trouves non loin de Prague [...] » (AFS29) La définition générique du texte comme roman n'était donc qu'un moment d'égarement passager, à présent rectifié – on revient à la réalité, « non loin de Prague », à cette réunion du comité exécutif du parti communiste –, n'était qu'un artifice pour permettre l'introduction d'autres moments qui servent de contexte à cette réunion. Mais ces égarements ou divagations ont occupé l'essentiel du chapitre (dix-huit pages sur vingt-deux), et la Pasionaria n'a toujours pas dit un mot : est-ce alors la négation du texte comme roman qui est un artifice narratif, un moyen d'ancrer l'ensemble du récit dans le présent immobile de la réunion, où rien ne va se passer avant la page trois cent douze ?

Je limiterai pour l'instant⁵⁰ mon commentaire à une observation : il semble bien s'agir d'un texte « astucieusement échafaudé ». Que cette « bonne constitution » représente la composante romanesque d'un livre polymorphe, qui joue avec les définitions de plusieurs genres littéraires, s'en libère, les additionne dans un projet plus large, autre, multiple, est une discussion qui demanderait une lecture plus complète, et qu'il ne s'agit ici que d'esquisser afin d'extraire du passage en question une perception de ce que Semprun entend par « densité ».

⁵⁰ Ce passage sera relu au chapitre V.

Ce passage souligne, non sans humour, l'aspect artificiel du souvenir dans la narration : « les illuminations de la mémoire tombent toujours à pic, ça fait toujours beaucoup d'effet ». S'il y a une brève justification « logique » du mouvement de la mémoire, c'est pour immédiatement rappeler qu'il s'agit d'une astuce, d'un procédé romanesque. L'usage ambigu de la définition générique du texte comme roman, qui sert de transition méta-narrative entre des épisodes divers, montre ainsi qu'il existe d'autres manières de passer d'un univers narratif à un autre : faire semblant de se souvenir spontanément n'est qu'un procédé parmi d'autres dans l'arsenal de l'écrivain astucieux⁵¹.

La mémoire du personnage ou du narrateur est l'alibi de l'auteur : pour sortir de la linéarité, « conférer au récit une densité » supérieure. Que peut-on entendre par « densité » ? Qu'apporte la non-linéarité de la narration dans ce chapitre ? Une ubiquité spatio-temporelle (je veux dire le passage rapide et agile d'un univers à l'autre, la multiplication des cadres de référence ou repères vectoriels), un délié de la narration qui s'affranchit des normes du récit linéaire, situe la continuité du récit ailleurs que dans la succession des événements racontés, dans un mouvement intellectuel, réflexif, structuré par une intention discursive ancrée dans l'illusion romanesque mais qui tire son dynamisme du fait « d'y penser, et de s'y mettre » (EV26) – c'est-à-dire d'une pensée à la première personne, qui affirme son arbitraire pour mieux paraître inévitable.

⁵¹ Il faudrait de ce point de vue reconsidérer les discours critiques qui fondent leur lecture de Semprun sur une conception de la mémoire, sur une lecture du texte désordonné comme *mémoire en action*. Ainsi, lorsque François-Jean Authier (par exemple, dans « Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun », in *Travaux et Recherches de l'UMLV : Autour de Jorge Semprun : Mémoire, Engagement et Ecriture*, Université de Marne-la-Vallée, Mai 2003) parle de « giration spiroïdale de la réminiscence », je ne vois ni giration, ni spirale, à peine une réminiscence feinte – qui révèle au contraire une intention discursive déterminée.

C'est peut-être la mémoire du lecteur qui est ici la plus importante : la manière dont le lecteur garde en mémoire les épisodes que la narration laisse en suspens, permettant aux scènes de se surajouter les unes aux autres, d'acquérir ainsi des éclairages variables, une mise en valeur de leurs divers faisceaux de signification, dans les rapports qui s'établissent entre elles. Comme Semprun l'évoque dans *Quel beau dimanche* :

Il est souvent difficile, parfois même impossible de dater d'une façon précise le commencement réel d'une histoire, d'une série ou suite d'événements dont les rapports mutuels, les influences réciproques, les liens obscurs, s'ils apparaissent à première vue contingents, invraisemblables même, s'avèrent par la suite fortement structurés, pour atteindre finalement à un tel degré de cohérence déterminée qu'ils en acquièrent le rayonnement, quelque illusoire qu'il soit, de l'évidence. (QBD23)

Remarque qui désigne à la fois le travail de l'écrivain face à son matériau (l'expérience, le souvenir de l'expérience) et la perception qu'acquiert le lecteur de cette expérience *dite*, dans un double mouvement évolutif et parallèle qui fait des « rapports mutuels », des « influences réciproques », des « liens obscurs », davantage que de la succession de la « série ou suite d'événements »⁵², les supports de la cohérence narrative. Ces liens peuvent paraître arbitraires – comme en effet les changements abrupts de niveau narratif, d'abord, déconcertent le lecteur – mais « par la suite », à mesure que le récit progresse et que le lecteur perçoit la nature de certains de ces liens, pour en

⁵² On pourrait penser à la *série* musicale, théorie à la mode au moment des débuts littéraires de Semprun, dans laquelle la succession des notes est régie par une logique structurale étrangère à la tonalité et d'ordre supérieur à leurs rapports immédiats, comme dans le récit les événements. Par analogie, récurrence et renversement dans la musique sérielle pourraient rappeler répétition et ressassement dans le récit non linéaire. On pourrait également penser, toujours en musique, à la *suite*, forme d'origine baroque où une succession prédéterminée de danses (puis une succession moins prédéterminée de pièces dans ses renouvellements modernes) possédant chacune son caractère propre (en termes de rythme, de tempo et de contrepoint) est liée par une cohérence harmonique ou thématique d'échelle supérieure.

découvrir de nouveaux et continuer de progresser dans sa lecture, à mi-chemin entre compréhension intellectuelle et illusion romanesque, ils révèlent toute leur « cohérence déterminée ». Que « l'évidence » qui en découle soit « illusoire » rappelle qu'il s'agit d'une œuvre de pensée, subjective, d'une œuvre d'art, joueuse, d'un artifice, « essentiel à la vérité du témoignage ».

Avant d'examiner la relation entre cette esthétique narrative et les enjeux du témoignage, résumons-nous : l'opposition entre « articulation » et « densité » définit la forme narrative désordonnée non comme une simple articulation temporelle du récit, encore moins comme un mouvement spontané de la mémoire, mais comme l'élaboration d'un espace de lecture défini par les rapports des événements entre eux, selon des termes abstraits (atemporels), ainsi que par le rapport du lecteur qui les déchiffre à l'activité ordonnante de l'auteur. Cette opposition fait de la forme narrative davantage qu'une structure statique : l'esthétique fondatrice d'un mode d'expression littéraire au croisement du récit et du discours, du roman et de l'essai, du *dire*, du *raconter* et de l'*expliquer*⁵³.

« faire [du] témoignage un objet artistique, un espace de création »

[...] 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

⁵³ La définition de cette esthétique n'est pas sans influence sur l'ensemble des attitudes critiques face aux textes de Semprun. Lire à ce croisement, dans l'expérience de lecture particulière qui correspond à cette ambiguïté générique, à cette « densité » du « récit maîtrisé », demande une remise en question épistémologique : où situe-t-on le commentaire critique, lorsque le texte lui-même s'attache à échapper aux catégorisations d'usage, anticipe l'analyse et rend à dessein ses termes fuyants ? Dans ce jeu, dans cette fuite, dans le mouvement de la lecture ?

l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. (EV25-26)

« Faire du témoignage un objet artistique, un espace de création », c'est fonder une esthétique sur des enjeux moraux – enjeux de survie, de représentation, de transmission d'une expérience invivable.

Une double opposition entre ordre et désordre, entre dicible et indicible, définit d'abord l'espace du *dire* comme nécessairement désordonné : pour survivre à l'acte d'écriture, en imposant une maîtrise momentanée, toujours à renouveler, à l'infini du récit illimité ; pour échapper à l'interdit de la figuration au présent, fût-ce par une représentation indirecte, implicite. L'enjeu est à ce stade principalement personnel : il s'agit d'arriver à exprimer, à mettre en forme, sur le papier, une expérience qui hante – d'y parvenir sans sacrifier à cette tâche sa propre survie.

Raconter et *expliquer*, en revanche, s'inscrivent dans la relation à l'autre, au lecteur : il s'agit de transmettre « la vérité de cette expérience », c'est-à-dire, dans la mesure du possible, l'expérience vécue, la signification de cette expérience, une perception, médiatisée par le récit, de cette expérience. Cette intention de *transmettre* confère à la forme narrative désordonnée un enjeu qui dépasse l'aspect *formel* de la forme, qui ne concerne pas qu'une structure mais la possibilité d'un mode de communication littéraire où raconter et expliquer sont indissociables : où le désordre du récit s'articule (se densifie, si l'on veut) autour de ces deux pôles constamment échangés, mouvants, parfois contradictoires et qui définissent une expérience du récit, de lecture, au-delà des jeux formels de leurs mouvements. Cela permet de faire vivre au lecteur

l'invivable, ou du moins de faire vivre la difficulté à revivre l'invivable, les contorsions que cette présence persistante de la mort impose à l'esprit et que l'écriture transforme en agilité. Le « récit maîtrisé » exprime l'enjeu et le fonctionnement de sa propre maîtrise – la présence même des commentaires esthétiques méta-narratifs qui sont l'essentiel des citations de ce chapitre relèvent de cette expression.

Le problème du dire rejoint cette relation à l'autre dans la mesure où le récit est doublement déterminé : gouverné par la tension entre l'enjeu personnel de la survie au sein du dire et les enjeux de transmission du témoignage, qui requièrent la prise en compte du point de vue du lecteur. « Faire du témoignage un objet artistique, un espace de création », c'est aussi parvenir à jouer de cette tension, parvenir à préserver la vie au sein d'un récit de mort, doublement : survie individuelle, d'une part, mais aussi vie intellectuelle, énergie insatiable de connaissance, de compréhension de l'humain jusqu'en ses moments les plus tragiques, énergie qui se communique au lecteur. Ou comment l'écriture ou la vie (alternative) devient l'écriture ou la vie (équivalence).

CHAPITRE III

ESTHÉTIQUE ET IDÉOLOGIE DE L'INVENTION

ROMANESQUE

Ces premières analyses ont montré en particulier la dimension performative des textes de Semprun, qui appelle une attitude critique spécifique : on n'approche pas un acte comme on approche un objet, une forme en mouvement comme une forme statique. Le récit de Semprun ne s'offre pas au regard comme une structure fermée, autonome, qu'il appartiendrait au critique d'inscrire dans un contexte historique ou culturel, de mettre en relation active avec d'autres objets intellectuels ou objets du monde. Le récit est lui-même l'élaboration d'une relation critique, à travers la lecture il vise à inscrire le lecteur et à s'inscrire, déjà, de lui-même, dans un mouvement de pensée, d'appréhension questionnante, auto-questionnée, de ce que signifie *être récit, lire un récit*. Prendre en compte cette réflexivité est le seul moyen d'éviter la paraphrase qui proviendrait des attitudes critiques établies, anticipées par le récit : ce qui demande une mobilité du regard, une approche pragmatique de l'acte de lecture, une mise en situation toujours renouvelée, mouvante, en partie subjective, qui permette de *sentir* le texte comme acte.

Dans ce contexte, le lecteur prend conscience de l'intention performative de l'auteur : sachant que l'artifice romanesque est essentiel à cette intention, le lecteur du témoignage en particulier s'interroge nécessairement sur la structure référentielle du récit, sur son rapport factuel à la réalité de l'expérience vécue. S'il est naturel que la reconstruction narrative du passé reformule les événements en fonction du présent, dans quelle mesure et à quelles conditions des éléments de l'intrigue peuvent-ils être délibérément inventés ? Quels types de motivations peuvent régir cette invention ?

1) *Paludes* et Semprun : petite apologie de l'invention romanesque

« rend[re] excellemment l'impression de notre voyage »

On sait Semprun ardent lecteur de *Paludes* : d'après *Adieu, vive clarté...*, il découvrit *Paludes* au printemps 1939 et ce livre, nous dit-il, a « laissé dans ma mémoire une trace indélébile » (AVC128)⁵⁴. La mise en scène, dans *Paludes*, d'un récit de voyage ajoute aux réflexions esthétiques de Semprun étudiées jusqu'ici un intertexte significatif :

Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune, l'on voyait les chenilles processionnaires – qu'au bas des pins, longuement attendues, boulotaient les gros calosomes.

« Je n'ai pas vu les calosomes ! dit Angèle (car je lui montrai cette phrase).

⁵⁴ L'œuvre est également citée dans *L'Algarabie* et *La Montagne blanche* en particulier, selon divers points de vue qu'il n'est pas essentiel de rappeler ici. Semprun lui a par ailleurs consacré une conférence : « Jorge Semprun parle de *Paludes* d'André Gide », BNF, Eloges de la lecture, 9, 13/03/1995 (conférence non publiée, enregistrement disponible à la BNF).

- Moi non plus, chère Angèle, – ni les chenilles. – Du reste, ça n'est pas la saison ; mais cette phrase, n'est-il pas vrai – rend excellemment l'impression de notre voyage...⁵⁵

Le narrateur de *Paludes*, dans un court chapitre, raconte « le petit voyage » (121) qu'il fait avec Angèle. Il précise dès le début : « Ne noter du voyage rien que les moments poétiques » (123), et en effet, du moins dans sa dimension limitante, cette intention est maintenue au cours des trois pages elliptiques qui composent ce récit. L'on ne sait guère où l'on est, à l'exception d'une gare, d'un chemin et d'un pressoir ; les descriptions ne sont reliées à rien (« Chemin bordé d'aristoloches. », 124); et en fait de voyage il semble ne s'agir que d'une promenade avortée, d'emblée interrompue par la pluie.

Il y a bien une phrase qui, « n'est-il pas vrai – rend excellemment l'impression de notre voyage... », mais c'est en proposant un petit instantané du monde animal qui, le lecteur angélique s'en étonne, est dénué de factualité concrète. Non, il n'y avait ni chenilles, ni coléoptères bouloTTants, « du reste ça n'est pas la saison ». Quelle est alors la valeur représentative de cette phrase ?

« Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune, l'on voyait les chenilles processionnaires » : la lente procession des chenilles est dessinée par de brefs syntagmes entrecoupés de virgules, dont l'effet répétitif est souligné par l'assonance. Mécaniquement, inexorablement, les chenilles descendent vers leur mort sans le savoir : « – qu'au bas des pins, longuement attendues, bouloTTaient les gros calosomes. » Le parallèle stylistique (« du haut des pins »/ « qu'au bas des pins », « lentement

⁵⁵ André Gide, *Paludes*, Gallimard, 1920, Folio p. 125.

descendues »/ « longuement attendues ») souligne l'aspect inévitable et nécessaire de la relation entre chenilles et calosomes : les unes descendent, les autres attendent et boulottent, éternellement. En fin de phrase, le décrochement lexical, du familier « boulotter » au savant « calosomes », crée un effet de chute et teinte d'humour cette relation tragique.

Les deux éléments inventés, chenilles et calosomes, représentent le voyage plein d'humour et d'ennui du narrateur avec Angèle : voyage longuement envisagé et piteusement raté, qui résume lui-même leur vie absurde, morne procession vers le néant. Le symbole et le style s'unissent pour proposer une image frappante, d'une tristesse comique – et d'une densité qui justifie en effet sa capacité à résumer, à condenser, à « rendre excellemment l'impression de notre voyage » en une seule phrase. Qu'importe, après cela, si chenilles et calosomes n'y étaient pas ! C'est même mieux qu'ils soient inventés : on n'est ainsi pas tenté de les croire importants en eux-mêmes. Le poète aurait pu choisir tout autre chose (à moins que, peut-être, de vraies chenilles et de vrais calosomes, lors d'une récente promenade avec Angèle, l'aient inspiré – et incité à mentir sur la saison ?), ce qui compte est ce qu'il en a fait pour nous dire – eh bien, ici, à moins que la vie du narrateur et d'Angèle ne vous intéresse vraiment, pour nous dire comment, et dans quelle relation à la réalité historique, l'écrivain peut nous dire quelque chose. Pour dire que l'*invention* d'éléments du récit, véridiques mais dégagés de tout désir de représentation directe, peut, par leur arrangement symbolique et leur traitement stylistique, indiquer ou *rendre* une impression définie par l'auteur, fondée sur le vécu

mais un vécu transformé, synthétisé par la pensée ainsi que par la mise en forme liée à son expression littéraire.

Remarquant la coïncidence qui fait de la phrase en question le récit ou l'évocation d'un voyage, on peut légitimement parler d'intertexte générateur – imaginer Semprun, travaillé par le besoin d'écrire son expérience de la déportation, mais incapable encore de trouver la forme adéquate, frappé par le parallèle : ne s'agit-il pas, pour lui aussi, de « rend[re] excellemment l'impression de notre voyage »⁵⁶ ? De ce point de vue, l'image gidienne apparaît emplie d'échos pour l'ancien déporté : la longue file brune des chenilles processionnaires indique un déplacement linéaire, similaire à celui des trains dont le mouvement mène, inexorablement, à la mort dans les camps nazis⁵⁷.

De plus, en proposant par ce biais une apologie de l'invention romanesque, Gide semble offrir à Semprun le moyen de concevoir la forme narrative de ses propres récits, leur mode de référence romanesque à l'expérience vécue. Après avoir établi, dans le chapitre précédent, la nécessité pour Semprun de « faire [du] témoignage un objet artistique, un espace de création » (EV25-26), il faut donc se demander à présent quelle part d'invention (et selon quels termes, quelles règles esthétiques) intervient dans l'écriture de ses récits de témoignage.

⁵⁶ « Petit voyage » pour Gide, *Grand voyage* pour Semprun.

⁵⁷ On pourra noter que les Allemands, ici représentés par les calosomes, étaient pendant la guerre désignés par les Français sous l'appellation de « doriphores ».

« *Hans était un personnage de fiction* » : *Hans dans L'écriture ou la vie (1994)*

On entre ici dans un espace où la critique, par manque de données objectives (les brouillons, s'ils étaient disponibles, pourraient dans une certaine mesure informer la réflexion ; mais dans l'absolu c'est le vécu de l'auteur qui constitue la référence ultime et inaccessible) n'a guère moyen de progresser – où dans le roman le lecteur d'ordinaire s'abandonne, par nécessité, au pouvoir de l'auteur, se réservant de juger l'œuvre dans sa cohérence autonome. En temps normal, on ne sait pas ce qui est inventé, et dans une certaine mesure, peu importe.

Aussi une valeur exceptionnelle s'attache-t-elle à un passage de *L'écriture ou la vie (1994)* où Semprun déclare avoir inventé un personnage, Hans Freiberg, qui apparaissait d'abord dans *Le grand voyage (1963)*, puis dans *L'évanouissement (1967)*. On ne préjugera pas de la vérité de cette déclaration, qui demeure secondaire et hors d'atteinte. En revanche, la relation que Semprun établit entre ces trois livres, entre les trois apparitions d'un personnage au statut changeant, permet du moins d'approcher la manière dont il conçoit l'invention romanesque – à mesure qu'il la déconstruit pour nous. L'analyse critique demeure donc, encore une fois, interne à l'œuvre, mais la relation qu'elle décrit concerne bien, en termes abstraits, un vécu extérieur et antérieur à l'œuvre et les éléments du récit qui lui correspondent.

Semprun remet en question l'existence de Hans à l'occasion d'une scène déjà racontée dans *L'évanouissement*, l'histoire d'un « jeune soldat allemand, beau et blond »

(EV52), qui chantait *La Paloma* au bord d'une rivière un jour de septembre, près de Semur-en-Auxois⁵⁸, et que le narrateur, accompagné d'un ami à l'identité variable, tue d'une balle dans le dos. Dans *L'écriture ou la vie*, l'ami s'appelle Julien : « Julien était un personnage réel : un jeune Bourguignon qui disait toujours « les patriotes » pour parler des résistants. » (EV53). Auparavant, dans *L'évanouissement*, l'ami s'appelait Hans :

Hans Freiberg, en revanche, était un personnage de fiction. 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 aussi dans ce roman. D'ailleurs, les raisons de cette invention de Hans, mon copain juif de fiction qui incarnait mes copains juifs réels, sont suggérées dans *L'évanouissement*. (EV54).

Ainsi, dans *L'écriture ou la vie*, une distinction est établie explicitement entre le personnage réel, celui qui était là *pour de vrai*, et le personnage de fiction qui, pour une série de raisons spécifiques, est venu le remplacer dans *L'évanouissement*. Cette explication justifie, selon le narrateur, d'avoir écrit la scène une seconde fois :

pour rectifier la première version de cette histoire, qui n'était pas tout à fait véridique. C'est-à-dire, tout est vrai dans cette histoire, y compris dans sa première version, celle de *L'évanouissement*. La rivière est vraie, Semur-en-Auxois n'est pas une ville que j'aie inventé, l'Allemand a bien chanté *La Paloma*, nous l'avons bien abattu. (EV53)

Tout est donc vrai, à l'exception de l'identité du personnage qui accompagne le narrateur : cela suffit à rendre la première version de l'histoire « pas tout à fait véridique ». Pourtant, une page et demi plus loin, les statuts respectifs de Julien et de

⁵⁸ Côte d'Or, 4195 habitants.

Hans maintenant clarifiés, le narrateur conclut : « Voilà la vérité rétablie : la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique. » (EV55)

Si la distinction entre *vrai* (qui a tous les attributs de la vérité) et *véridique* (qui a le caractère de la vérité sans en avoir tous les attributs) ne pose pas de problème, Semprun semble hésiter quant au statut de sa première version. La « vérité totale » du récit était en effet affectée par la substitution des personnages : mais enfin ce récit était-il « déjà véridique » ou « pas tout à fait ? » Si l'invention de Hans était significative, avait du sens par rapport à la situation historique et au propos du récit (sens dont je parlerai dans un instant), en quoi n'est-elle d'abord « pas tout à fait véridique » (EV53), puis « déjà véridique » (EV55) ?

Entre temps, le narrateur a expliqué le statut de Hans, mais il a aussi parlé de Julien :

Julien était mon copain de randonnée dans les maquis de la région, où nous distribuions les armes parachutées pour le compte de « Jean-Marie Action », le réseau d'Henri Frager pour lequel je travaillais. Julien conduisait les tractions avant et les motociclettes à tombeau ouvert sur les routes de l'Yonne et de la Côte d'Or, et c'était une joie de partager avec lui l'émotion des courses nocturnes. Avec Julien, on faisait tourner en bourrique les patrouilles de la *Feld*. 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. (EV53-54)

Julien n'était donc pas simplement un « patriote » parmi d'autres : il était un « copain », mort en héros dans un acte de résistance absolue, préférant le suicide à la défaite. On conçoit dès lors que l'invention de Hans n'est pas définie uniquement de

manière positive : quel que soit son sens autonome, elle importe également par ce qu'elle occulte, par ce qu'elle évacue du récit.

D'un point de vue romanesque, l'invention de Hans « était déjà véridique », sans doute. Du point de vue du témoignage, cependant, la mort d'un copain passée sous silence pose problème, continue de s'inscrire en négatif dans la substance du récit passé, appelle sa résolution dans la réitération du récit, dans le rétablissement de sa « vérité totale ». Là encore, je ne veux pas poser cette « vérité totale » comme un absolu qu'il nous serait possible de vérifier ; ni même distinguer de manière générique roman et témoignage, en faisant de *L'évanouissement* le premier et de *L'écriture ou la vie* le second ; mais plutôt, suivant en cela ce que ces pages considérées comme *performance*⁵⁹ indiquent, souligner la dimension problématique de l'invention romanesque appliquée au récit de témoignage.

A la nécessité de « faire du témoignage un espace de création » répond une obligation morale envers la vérité historique, envers les copains morts. La coexistence de ces deux éléments apparemment contradictoires informe le projet d'écriture de Semprun, définit ici la part de véridique attribuée à l'invention de Hans. Une fois « la vérité rétablie », il n'est plus nécessaire de nuancer : « pas tout à fait véridique » peut

⁵⁹ Mélange de récit et de discours où ce qui est raconté et ce qui est dit prennent sens dans leur interaction, révélée à la lecture, selon un propos qui dans le texte, en dépit de (ou à travers) la surabondance d'interprétations déclarées, demeure implicite : *se passe* à la fois à un niveau abstrait et dans l'esprit du lecteur.

(re)devenir « qui était déjà véridique »⁶⁰, le salut adressé à la mémoire de Julien peut rendre à Hans son autonomie romanesque un instant menacée.

Si Gide peut nous aider à comprendre les mécanismes de l'invention, Julien n'est cependant pas Angèle. Au moment d'aborder les raisons, la signification de l'invention de Hans, et d'entrer par là dans le domaine du romanesque, il faut garder à l'esprit cet appel spécifique qu'adressent les morts du passé à l'auteur du récit de témoignage (même si les besoins de l'analyse vont pour un instant nous en éloigner). Appel qui situe l'objet du récit au-delà d'une question de représentation historique, dans un espace interpersonnel et moral. S'il faut pour témoigner faire un roman, un « objet artistique », ce ne peut être au prix de la relation à l'autre qui définit l'intention première du témoignage.

« *Avions-nous inventé Hans ?* » : *Hans dans L'évanouissement (1967)*

Bien que Semprun cite, dans *L'écriture ou la vie*, les quelques lignes de *L'évanouissement* qui résument les motivations de l'invention de Hans, autant revenir au passage original : rappelons que sa publication est antérieure et que, par conséquent, si notre regard rétrospectif peut embrasser les deux œuvres dans leur relation intertextuelle, pour aborder celle-ci l'analyse doit aussi prendre en compte le texte de *L'évanouissement* tel qu'il s'écrit, tel qu'il est lu par un lecteur de 1967.

⁶⁰ Dans un mouvement de réappropriation d'un texte par les œuvres suivantes qui n'est pas sans rappeler la réinterprétation rétrospective du *Grand voyage* par *Quel beau dimanche*, voir plus loin.

Hans et le narrateur observent le soldat allemand, au bord de la rivière, et soudain ce dernier se met à chanter *La Paloma* en Allemand (E163). Le narrateur, toujours prompt à *se souvenir*, évoque immédiatement une autre circonstance, à la Haye, où « il avait déjà entendu cette chanson en allemand » (E163). Cependant, « ce n'était pas possible d'en parler avec Hans, à cause de ce soldat allemand tout proche : il fallait garder le silence, rester figé. » (E163). Voici maintenant nos personnages dans la position préférée du narrateur : immobiles, interrompus par les détours de la narration, en attente⁶¹ – « figés » pendant deux pages où ils vont discuter, au conditionnel, de La Haye : « Hans aurait-il apprécié, d'ailleurs, ce souvenir hollandais ? Il aurait écouté, en tout cas, comme toujours, un sourire au coin de la bouche. Il aurait peut-être posé quelques questions [...] » (E163).

Durant cette discussion, Hans joue à la fois un rôle d'interlocuteur intérieur, donnant la réplique pour animer le récit imaginaire du narrateur, par de courtes questions intercalées entre les paragraphes de souvenir (« La Haye ? Pourquoi la Haye ? », « Mais pourquoi ? », « Alors, La Haye ? »⁶², E164) ; et un rôle équivalent au niveau métatextuel, par d'autres interventions qui reflètent la préoccupation joueuse d'un auteur implicite du récit :

Les souvenirs d'enfance, dirait Hans, en laissant sa phrase en suspens, avec un sourire presque méprisant.

Comment ?

⁶¹ Comme Manuel et Laurence, dans le hall de la gare du Nord, à Paris, en 1945 : voir au chapitre II, « Dans l'ordre, les choses sont indicibles ».

⁶² Rappelons que le jeune Semprun en exil a passé deux ans à La Haye (1937-1939) avant de se rendre à Paris et d'être ainsi séparé de sa famille : La Haye constitue ainsi le dernier lieu du monde de l'enfance, objet privilégié du souvenir.

Nous serons encore ici dans un mois, dirait Hans, si tu racontes comme ça. Le temps perdu, c'est long.

Ca va, ça va. En classe, au Tweede Gymnasium [...] (E164)

Hans, qui n'a jusqu'ici fait que quelques brèves apparitions (E41-46, 81-82, 103-104) d'acolyte, parmi d'autres camarades résistants, apparaît à présent intimement mêlé à la conscience du narrateur, et même directement impliqué dans le déroulement du récit. Ses interventions révèlent sans doute son désir de ne pas rester « figé » pendant un mois, mais permettent aussi d'animer le passage, de dynamiser l'évocation du souvenir et d'indiquer au lecteur qu'on ne le perd pas de vue, on ne le laissera pas s'ennuyer.

En retour, ce passage permet de développer le personnage de Hans, de consolider son existence romanesque avant le moment-clé où surgira la question : « Avions-nous inventé Hans ? ». C'est aussi l'occasion d'établir un parallèle avec un autre « copain juif » (EV54) :

En classe, au Tweede Gymnasium, j'avais un camarade allemand, un Juif dont la famille s'était réfugiée en Hollande. Il s'appelait Landsberger. Il était aussi positif que toi. Tu vois, j'étais déjà voué aux Juifs allemands.

Tu en as bien besoin, dirait Hans, suffisant. (E164-165)

Hans est ainsi mis en rapport avec un autre Juif allemand, situé dans une situation vérifiable (les années passées par Semprun à La Haye) : ce qui semble désigner un des « copains juifs réels » (EV54) désignés dans *L'écriture ou la vie* comme étant à l'origine du personnage de Hans. Même si le lecteur de *L'évanouissement* n'a pas nécessairement les moyens d'identifier la partie hollandaise du récit comme un véritable souvenir d'enfance, il n'en demeure pas moins qu'une relation potentielle est établie entre le

personnage de Hans et un autre personnage – ce qui au moment de parler de l'invention de Hans, suggère au moins la possibilité que l'un ait inspiré l'autre.

Ceci dit, il faut encore une fois accepter que le seul phénomène observable avec certitude, pour le lecteur, est la *mise en scène* de la relation par laquelle une personne réelle *a pu* inspirer le personnage romanesque. En particulier, un doute naît lorsque l'on remarque que le patronyme du camarade allemand, Landsberger, fait étrangement écho à celui de Paul-Louis Landsberg, intellectuel Juif allemand mort en déportation et qui faisait partie du cercle familial de Semprun⁶³. Si, comme il est possible, Landsberg a inspiré Landsberger, alors Landsberger inspirant Hans n'est encore qu'un redoublement joueur de la relation possible entre personne réelle et personnage romanesque – et donc un effet narratif plutôt qu'une référence à la réalité. En somme, nous n'avons aucune certitude, mais il importait de situer l'univers complexe et joueur où se situe le personnage de Hans, afin de pouvoir lire *avec un grain de sel* les explications rationnelles que s'apprête à nous donner Semprun quant à son invention.

Celles-ci ne sont d'ailleurs pas dépourvues d'un contexte qui les met en relief. Après avoir exécuté le soldat allemand d'une balle dans le dos, et discuté avec Hans de l'absence d'élégance de leur geste (« - Dans le dos, c'est encore plus dégueulasse. – Tais-toi, Hans. », E168), le narrateur retourne au temps principal du récit (après la guerre,

⁶³ Auteur de *l'Essai sur l'expérience de la mort* déjà mentionné.

après l'évanouissement qui est peut-être une tentative de suicide) où il vient de raconter cette histoire à Michel⁶⁴.

Les papiers de Hans étaient sur une chaise, à côté de moi. Il y avait quatre gros cahiers, un manuscrit important écrit sur des feuilles volantes soigneusement reliées, plusieurs dossiers de fiches et de notes de lecture.

Je dis : - Heureusement que nous avons ça.

Il demande : - Pourquoi ?

Je dis : - C'est une preuve irréfutable.

Il demande, intrigué : - Une preuve de quoi ?

Je dis : - De l'existence de Hans, bien sûr ! [...] S'il n'y avait pas tout ça, j'aurais fini par croire que nous l'avons inventé, Hans. (E169)

Alors qu'est suggérée pour la première fois (chronologiquement : nous le savons déjà, nous qui avons lu *L'écriture ou la vie*) la possibilité d'avoir inventé Hans, voici qu'apparaissent simultanément des documents écrits qui *prouvent* irréfutablement son existence ! Tout en sachant très bien à quoi s'en tenir, il est intéressant de remarquer :

- que les raisons de l'invention de Hans (qui suivent immédiatement) sont présentées en négatif, contredites par la présence matérielle, dans le récit, d'objets tangibles du point de vue du narrateur (auquel le lecteur est forcément associé, à un premier niveau de lecture) ;

- que l'insistance sur le caractère « irréfutable » de cette preuve de l'existence de Hans pourrait bien constituer un clin d'œil, à l'intention du lecteur averti, qu'il s'agit là d'un jeu fictionnel (en particulier si l'on considère le long paragraphe d'hypothèses, au conditionnel mais détaillées et tout à fait cohérentes avec le projet d'ensemble du récit, qui va suivre) ;

⁶⁴ Michel qui, nous le verrons dans *Le grand voyage*, est intimement lié à Hans, à la définition de Hans comme personnage.

- que ces preuves consistent en des documents écrits, cahiers, manuscrits, qui suggèrent à la fois un statut de sources historiques (les documents écrits étant, pour l'époque reculée où le récit s'inscrit, la principale source d'information dans la constitution du savoir historique) et une référence symbolique au texte romanesque où ces documents apparaissent (ce roman, comme il est sans doute clair à présent, n'étant pas du genre à considérer l'écrit comme un médium neutre de représentation directe, mais davantage comme un espace de jeu et de faux-semblant – qui ne devrait pas inciter le lecteur à croire aveuglément à la valeur de vérité de ces cahiers, uniquement parce qu'ils sont *écrits*, au contraire).

Mais, puisqu'*il y a tout ça* pour prouver l'existence de Hans, pour quelles raisons l'*aurions-nous* éventuellement inventé ?

Nous aurions inventé Hans, comme l'image de nous-mêmes, la plus pure, la plus proche de nos rêves. Il aurait été Allemand, parce que nous étions internationalistes : dans chaque soldat allemand abattu en embuscade, nous ne visions pas l'étranger, mais l'essence la plus meurtrière, et la plus éclatante, de nos propres bourgeoisies, c'est-à-dire, des rapports sociaux que nous voulions changer, chez nous-mêmes. Il aurait été Juif, parce que nous voulions liquider toute oppression, et que le Juif était, même passif, résigné même, la figure intolérable de l'opprimé. Il aurait eu vingt ans, parce que nous les avons, comme ces autres jeunes gens qui nous aidaient à vivre, qui nous faisaient battre le cœur, qui remuaient des idées neuves, et qui s'appelaient Hölderlin, Heinrich Heine, ou Marx.

Avions-nous inventé Hans ? (E169-170⁶⁵)

Oui. Il fallait un Juif allemand, de vingt ans et lecteur de Hölderlin, Heine et Marx, pour ressembler au jeune Semprun et à ses camarades, pour incarner les idéaux

⁶⁵ Le passage en italiques correspond au phrases citées par Semprun dans *L'écriture ou la vie* : on remarquera qu'il laisse de côté la phrase qui mène à la mention de Marx.

pour lesquelles ils vivent et se battent, et pour révéler, du même coup, les idéaux qui animent Semprun lorsqu'il écrit *L'évanouissement*, les idéaux qu'il veut exprimer en inventant ce personnage⁶⁶. Idéaux que le choix des auteurs cités ici, parmi la pléthore d'écrivains, poètes et philosophes qui se présentent à chaque détour des récits de Semprun, souligne : tous trois Allemands, comme pour renforcer l'internationalisme professé plus haut, pour indiquer sa relation avec un universalisme littéraire et culturel ; mais aussi, en particulier, Marx.

Marx dont le nom fait écho à la formulation des autres raisons, en particulier celle qui concerne la nationalité de Hans : « nous étions internationalistes : dans chaque soldat allemand abattu en embuscade, nous ne visions pas l'étranger, mais l'essence la plus meurtrière, et la plus éclatante, de nos propres bourgeoisies, c'est-à-dire, des rapports sociaux que nous voulions changer, chez nous-mêmes. ». Ce discours distingue l'Allemand du Nazi et précise l'objet du combat de ce « nous » résistant : le Nazisme, certes, mais en ce qu'il incarne « l'essence la plus meurtrière, et la plus éclatante, de nos propres bourgeoisies » – c'est-à-dire que ce combat a vocation à s'étendre à une lutte sociale qui dépasse les limites de la guerre actuelle, lutte à la fois interne et externe, puisque la bourgeoisie ennemie est également, comme le marque l'usage de l'adjectif substantivé, une caractéristique personnelle.

C'est donc une interprétation marxiste, communiste, de la situation de résistance à l'Allemagne nazie, qui informe cet aspect de l'invention de Hans. De même, son statut de

⁶⁶ L'usage du « nous », qui désignait d'abord le narrateur et Michel, s'étend ici à un « nous » collectif plus général et détourne ainsi l'attention de la possibilité que « je », le narrateur/écrivain, ait inventé Hans – à comparer avec le passage de *L'écriture ou la vie*, pleinement assumé à la première personne du singulier.

Juif répond à la volonté de « liquider toute oppression » : il ne s'agit donc pas simplement d'avoir « un copain Juif », ni même uniquement d'exprimer une solidarité envers le groupe visé par l'Holocauste, mais bien de symboliser, à travers le Juif, « la figure intolérable de l'opprimé »⁶⁷. On aura compris que « toute oppression » fait référence, plus ou moins implicitement, à l'oppression du prolétariat par la bourgeoisie.

Il semble donc que l'invention du personnage de Hans réponde à des déterminations politiques marxistes, à une interprétation de la situation historique. Le positionnement du narrateur par rapport à cette situation détermine dans le roman les raisons qui *auraient pu* informer l'invention de Hans. Par conséquent, pour nous qui lisons cela après l'affirmation de Semprun : « j'avais inventé Hans », il apparaît que ses opinions politiques à l'époque de l'écriture de *L'évanouissement*⁶⁸ aient informé ses choix lors de la création du personnage.

Il n'est pas insignifiant, de ce point de vue, que parmi les écrits de Hans qui servaient à prouver son existence se trouve « une sorte d'essai inachevé à propos de Lukács » (E170).

⁶⁷ On notera que « le Juif » est ici « passif, résigné même ». Cet aspect, discutable pour le moins, de la conception communiste du rôle joué par les Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale, sera discuté plus loin.

⁶⁸ Et, rétrospectivement, du *Grand voyage*, nous allons le voir.

2) De l'invention d'un personnage à l'esthétique réaliste socialiste⁶⁹

« Hans, dans cette histoire, il arrive un moment où il disparaît » :

Hans dans Le grand voyage (1963)

Car Lukács, philosophe et critique littéraire marxiste de renom, s'est exprimé au sujet de Hans, peu après la publication du *Grand voyage* – d'une manière qui permet d'éclairer le rapport entre l'idéologie politique de Semprun et son approche de l'invention romanesque⁷⁰ :

⁶⁹ L'argument central de cette deuxième partie se trouve (en Anglais) dans mon article « Semprun and Lukács: For a Marxist Reading of *Le grand voyage* », in Ofelia Ferrán and Gina Herrmann (eds.), *Jorge Semprún: The Task of the Witness, The Duty of the Writer*, à paraître.

⁷⁰ On pourrait même se demander si ce n'est pas en réponse à Lukács que Semprun choisit par la suite de développer ces commentaires narratifs précisément au sujet de Hans – alors que d'autres personnages auraient, pourquoi pas, pu s'y prêter aussi bien. L'avis de Lukács paraît dans un recueil d'entretiens publié en 1967, c'est-à-dire la même année que *L'évanouissement*. Je n'ai pu vérifier si ces entretiens ont connu une diffusion préalable en revue. Mais d'autre part, il semblerait que Lukács ait écrit à Semprun au sujet du *Grand voyage*. Tout ceci serait à confirmer, et l'hypothèse d'un dialogue par œuvres interposées demeure une hypothèse.

Quelques lignes qui suivent la mention de Lukács dans *L'évanouissement* sont pourtant intrigantes : dans les écrits de Hans se trouve également « une sorte de journal intime » :

Comme une suite de lettres, ou de billets très brefs, non envoyés, à une femme.

- Une femme ?

- Elle n'est pas nommée. Il s'adresse à elle, parle d'elle, dit Michel.

- Elle ?

- Elle, dit Michel. L., comme Louise, comme Lucie, comme Laurence. (E170-171)

L. également comme Lukács ? Rien n'interdit d'imaginer, à ce stade, le personnage de Hans s'adressant, par-delà sa propre mort et les limites des romans où celle-ci intervient, au critique qui a parlé de lui – d'autant plus s'il n'est pas d'accord avec ledit critique, comme c'est, nous allons le voir, possible. Ni qu'il ait, par jeu, formulé ses réponses sous forme de brefs billets d'amour. – Le fait que Semprun utilise ailleurs la même initiale, L. pour « elle », dans un contexte amoureux qui n'a rien à voir, ne semble pas confirmer ce petit fantasme mais, encore une fois, ne l'interdit pas.

il y a chez [Semprun] un communiste juif allemand, qui va en France, se bat dans les rangs des maquisards, tombe au cours de la lutte, et Semprun met ces paroles dans sa bouche : « Je ne veux pas mourir d'une mort juive. » Une mort juive, cela signifie que des centaines de milliers et des millions d'hommes ont été poussés dans les fours crématoires sans qu'ils aient esquissé le moindre geste de résistance. L'insurrection du ghetto de Varsovie fut en réalité quelque chose de ce genre, mais je pense que si vous comparez la réalité avec la littérature, même sur le judaïsme, ce maquisard juif communiste tombé en France est le premier qui soit, sur le plan littéraire, au niveau de l'insurrection de Varsovie.⁷¹

Il faut noter dès à présent l'ampleur du saut interprétatif effectué par Lukács : très vite, et grâce à un « cela signifie » ambigu (veut-il dire dans le roman ? ou est-ce son interprétation personnelle, extérieure et postérieure, d'un élément du roman ?), il transforme sa courte citation en un discours général sur « la mort juive », discours malheureusement un peu teinté d'antisémitisme et qui tend à établir la passivité face à l'oppression nazie comme une *caractéristique juive*. Cette opinion, couramment répandue chez les communistes d'après-guerre – aveuglés sans doute en partie par une glorification à outrance de l'attitude résistante – n'est sans doute pas celle de Semprun, mais ce qui nous intéresse ici est, pour l'instant indépendamment de son contenu, le mouvement par lequel un personnage de roman est transformé, dans l'esprit du critique, en discours politique.

Pour le comprendre, commençons par remarquer que Semprun ne met pas directement *dans la bouche de Hans* les paroles : « Je ne veux pas mourir d'une mort juive. » Le passage évoqué par Lukács montre au contraire le narrateur et son ami Michel

⁷¹ Wolfgang Abendroth, Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Theo Pinkus, *Gespräche mit Georg Lukács*, Reinbek bei Hamburg, Rowholt, 1967 (*Entretiens avec Georg Lukacs*, Paris, François Maspéro, 1969, p. 54)

(avec qui nous avons déjà fait connaissance dans *L'évanouissement*) occupés après la guerre à rechercher « la trace de Hans, le souvenir de Hans » (GV208). Ce dernier a disparu lors de l'attaque du maquis « Tabou » par les Nazis, et ses amis sont de retour sur les lieux pour tenter de comprendre ce qui s'est passé, d'évaluer s'il est possible que Hans ait survécu.

Pour éviter un suspense inutile, précisons qu'il ne le retrouveront pas, ne parviendront pas même à établir avec certitude les événements du passé – tout juste la forte probabilité de la mort de Hans. De plus, le narrateur intervient dans le récit pour souligner qu'à présent, au moment où il écrit cette histoire, il a également perdu la trace de Michel. Le récit concerne donc des absents, et c'est au cœur de cette absence que surgissent les paroles, doublement rapportées, de Hans :

Michel se souvenait, sûrement, c'est lui qui m'en avait parlé, de cette conversation avec Hans, il m'en avait indiqué le lieu, l'endroit où elle avait eu lieu, et Hans lui disant : « Je ne veux pas avoir une mort de Juif », et « qu'est-ce à dire ? » lui avait demandé Michel, c'est-à-dire, « je ne veux pas mourir seulement parce que je suis Juif », il se refusait, en fait, à avoir son destin inscrit dans son corps. (GV210-211)

C'est Michel qui raconte au narrateur ce que Hans lui a dit⁷². Cet espace interpersonnel permet de nuancer immédiatement la première affirmation de Hans, grâce à la surprise peut-être un peu gênée de Michel (« qu'est-ce à dire ? ») : « Je ne veux pas avoir une mort de Juif. », formulation qui implique en effet l'existence d'une « mort juive », devient « je ne veux pas mourir seulement parce que je suis Juif », ce qui est

⁷² On remarquera que le narrateur reprend les termes de la question de Michel, ce qui, à un niveau de détail, établit un lien entre la discussion narrée et un questionnement au présent de la lecture : « c'est-à-dire » s'adresse au lecteur, pas à Michel.

beaucoup plus raisonnable – et va nous être expliqué en détail. Pour l’instant, une remarque du narrateur généralise l’affirmation de Hans en un principe universel : « il se refusait [...] à avoir son destin inscrit dans son corps », principe que l’existentialisme sartrien ne désavouerait pas et qui définit un projet de liberté individuelle davantage qu’une attitude limitée à la *question juive*.

Il faut donc, comme Lukács oublie de le faire, prendre la première phrase de Hans avec du recul. Il y a d’ailleurs dans le récit, avant l’explication plus détaillée de la position exacte exprimée par Hans, une digression à cet effet :

Michel disait : à moi il me disait, que Hans avait employé des termes plus précis, plus crus, et cela ne m’étonnait pas, Hans avait l’habitude de cacher sous des outrances verbales ses sentiments les plus profonds, puisque c’est ainsi que l’on qualifie les sentiments vrais, comme si les sentiments avaient des densités différentes, les uns surnageant, mais sur quelle eau, les autres traînant au fond, dans quelle vase des tréfonds. (GV211)

Le lecteur pourra, s’il le souhaite, imaginer quels sont les « termes plus précis, plus crus », en question : qu’il suffise ici d’explicitier le statut de l’expression « mort de Juif », si naïvement prise à la lettre par Lukács alors qu’elle est narrativement mise en perspective, rattachée à la psychologie et à l’idiolecte du personnage – et reformulée, expliquée à l’envi par le narrateur :

Le fait est que Hans ne voulait pas mourir, dans la mesure où il lui faudrait mourir, seulement parce qu’il était juif, il pensait, je pense, d’après ce qu’il en avait dit à Michel, et que celui-ci m’avait rapporté, que cela n’était pas une raison suffisante, ou peut-être, valable, suffisamment valable, pour mourir, il pensait, sûrement, qu’il lui fallait donner d’autres raisons de mourir, c’est-à-dire d’être tué, car, cela j’en suis certain, il n’avait aucune envie de mourir, simplement le besoin de donner aux Allemands d’autres raisons de le tuer, le cas échéant, que celle, tout bonnement, d’être juif. (GV211)

A travers le double discours rapporté, accompagné d'un balbutiement intérieur du narrateur qui se reprend, corrige, situe son interprétation des paroles de Hans dans une hésitation constamment attachée à préciser son statut, la relative valeur de vérité de ses conclusions, le récit propose une analyse du personnage de Hans en termes de résistance au nazisme. Cette analyse inclut un refus de se laisser limiter par un « être juif » : en plus des raisons partagées avec ses camarades, le combat de Hans concerne également sa propre identité, qu'il entend définir par son action et le risque de mourir qu'elle entraîne, plutôt que d'accepter ce que des origines ethniques ou religieuses, et l'oppression qui s'y rattache, voudraient lui imposer. Hans représente ainsi une attitude individuelle face aux déterminations sociales et religieuses, exprime un idéal de liberté résistante qui concerne l'opposition au nazisme mais aussi, plus généralement, celle du militant communiste face à l'ordre bourgeois.

Si l'on compare cette interprétation à celle proposée par Lukács, il apparaît qu'à l'exception notable du sens donné à la *question juive*, les deux *explications* de Hans se rejoignent : pour Lukács, c'est un refus de la passivité face à l'oppression et la définition d'une attitude combattante comparable à l'insurrection du ghetto de Varsovie ; pour le narrateur mis en scène par Semprun, un refus d'une détermination sociale de l'individu qui fonde, là aussi, l'attitude du résistant. Dans les deux cas le personnage⁷³ acquiert une

⁷³ Quoique absent de l'action narrative et présenté à travers le double regard du narrateur et de Michel : ce qui, dans une lecture interne à l'œuvre, confirme son existence de la même manière que dans *L'évanouissement* ses écrits ; tandis que d'un point de vue externe, analytique, cela l'éloigne de l'univers narratif et le rend ainsi moins réel. L'absence donne donc du jeu à son statut de personnage.

signification spécifique qui relie le roman à un système idéologique plus vaste, et communiste.

La relation entre le personnage et son contexte historique est ainsi structurée en fonction d'une idéologie politique, qui se prête au genre d'interprétation proposé par Lukács. Sachant depuis notre lecture de *L'écriture ou la vie* que Hans est un personnage de fiction, et depuis notre lecture de *L'évanouissement* que les caractéristiques individuelles du personnage (nationalité, judéité, âge, lectures) proviennent d'une motivation politique de l'auteur, il apparaît à présent, en lisant *Le grand voyage*, que c'est l'ensemble du personnage (ses caractéristiques individuelles mais aussi sa situation narrative, les principes qui motivent ses actions) qui est inventé en fonction d'une esthétique où l'idéologie communiste informe et détermine les choix fictionnels de l'auteur.

On peut à ce sujet faire confiance à Lukács et débiter notre exploration de cette esthétique en remarquant le commentaire qui précédait son analyse de Hans, dans le volume d'entretiens cité précédemment : « Si vous prenez, par exemple, *Le Grand Voyage*, de Semprun, c'est [...] à mon avis l'un des produits les plus importants du réalisme socialiste »⁷⁴.

⁷⁴ Op. cit., p. 28. Je coupe une remarque secondaire qui appartient à une discussion sur la relation entre réalisme socialiste et monologue intérieur (qui sera évoquée plus loin).

« au niveau des relations dialectiques entre l'œuvre d'art et l'univers » : Semprun, critique littéraire marxiste

Cependant, puisque ce qui nous intéresse en dernier ressort est l'invention romanesque *du point de vue de l'auteur*, dans la mesure où le texte nous y donne accès, on ne peut se contenter d'une appréciation critique telle que celle de Lukács pour diriger notre étude vers le domaine du réalisme socialiste. C'est un indice, mais il faut que l'auteur lui-même exprime de l'intérêt pour cette esthétique, nous montre qu'elle fait partie de son univers intellectuel, pour que nous puissions supposer son usage conscient et délibéré dans le processus créatif.

Un article publié par Semprun en 1965, soit un an après la publication du *Grand voyage*, et intitulé « *Les ruines de la muraille* » ou *les décombres du naturalisme*⁷⁵, critique vigoureusement un roman de Jesús Izcaray, ancien camarade de Semprun au Parti Communiste Espagnol. Au-delà des vives attaques personnelles, qui reflètent des sentiments froissés par la rupture politique, l'argument central de l'article concerne le « naturalisme » du récit d'Izcaray, auquel Semprun oppose sa conception du « réalisme » :

Depuis que Marx et Engels ont écrit sur la littérature – peu, et presque jamais compris correctement – on sait qu'une œuvre peut être composée d'éléments certains et n'être pas véridique ; de morceaux ou fragments de réalité et n'être pas réaliste. On sait qu'il faut atteindre le réalisme au niveau de la structure interne, dynamique, de l'œuvre d'art, et non au niveau du détail, celui-ci fût-il d'une exactitude photographique. On sait qu'il faut atteindre le réalisme au niveau des

⁷⁵ « 'Las ruinas de la muralla' o los escombros del naturalismo », in *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, n° 1, Juin-Juillet 1965, pp. 88-90, je traduis les citations.

relations dialectiques entre l'œuvre d'art et l'univers (monde, société, intimité) réel, et non au niveau d'un univers idéalisé – doré sur tranche – non conflictuel, automatiquement en développement vers un progrès utopique et indéterminé. (89)

Le réalisme est défini en opposition au naturalisme selon deux critères : la localisation du rapport référentiel à la réalité – dans les détails « photographiques » ou dans « la structure interne, dynamique, de l'œuvre d'art » – et la relation de ce rapport à l'idéologie – dialectique entre « l'œuvre d'art » et « l'univers réel » ou création idéologiquement déterminée d'un « univers idéalisé » et « utopique ». Le réel du réalisme ne se situe pas au niveau des événements et objets précis qui existent dans le monde et qu'il s'agirait de représenter fidèlement, mais au niveau de leurs rapports et de leur signification, que l'écrivain doit comprendre et représenter sous une forme nouvelle et adaptée.

On remarquera à quel point cette distinction fait écho à la nature de l'invention romanesque suggérée par Gide dans *Paludes* : dans les deux cas, il y a un bien un rapport au monde réel (« rendre excellemment l'impression de notre voyage », par exemple), mais qui ne dépend pas de l'exactitude des faits rapportés dans le texte (« ce n'est pas la saison » des calosomes)⁷⁶. Gide ne désignait pas explicitement le niveau auquel se situe le rapport entre le monde et l'œuvre, mais la formulation de Semprun (« la structure interne, dynamique, de l'œuvre d'art ») demeure à ce stade suffisamment vague pour

⁷⁶ Semprun et Gide sont loin d'être les seuls à promouvoir cette idée, et leur accord présent nous intéresse non en termes d'histoire littéraire, mais en ce qu'il correspond à une rencontre plus large entre les deux auteurs. Profitons de cette remarque pour préciser que « réalisme » et « naturalisme » ne font pas ici référence aux mouvements de la seconde moitié du XIX^e siècle français, mais aux concepts de Lukács qui, s'ils se fondent sur des lectures de Balzac et de Zola, s'éloignent considérablement des notions esthétiques professées ou mises en pratique par ces deux auteurs.

inclure à peu près tout ce qu'on veut : la seule condition pour s'y inscrire est d'éviter l'écueil du naturalisme, qui idéalise la capacité de représentation du roman en la situant au niveau du détail (inacceptables, alors, les calosomes imaginaires !)

Dans un second temps, Semprun précise la manière dont l'idéologie communiste intervient pour déterminer les relations entre roman et réalité : relations déjà décrites comme « dialectiques », ce qui n'est pas surprenant mais guère explicite. Là aussi, c'est l'opposition entre naturalisme et réalisme qui permet de préciser la dimension politique du projet romanesque telle que la conçoit Semprun en 1964 :

La racine du naturalisme d'Izcaray ne réside pas dans l'idéologie communiste qui l'inspire [...]. Elle réside en quelque chose de fort différent : en ce que son idéologie ne fonctionne pas comme instrument critique, moyen d'appréhension de la réalité, mais comme une médiation illusoire, quasiment religieuse, entre le projet romanesque et la réalité reflétée. La racine de son naturalisme réside en ce que la politique n'est jamais incluse dans la situation, mais qu'elle est comme un vernis, un ajout a priori. Le roman, en un mot, se politise mal et superficiellement, uniquement en fonction de l'auteur, jamais en fonction des situations et des personnages. Idéologie et politique sont toujours quelque chose d'extérieur à la structure réelle de l'œuvre, ne sont jamais intériorisées. (90)

L'opposition entre naturalisme et réalisme définit deux sortes de rapport entre l'idéologie communiste et l'écriture romanesque. Dans le premier, l'auteur applique sa vision idéale et naïve d'une société non problématique et inéluctablement en marche vers des lendemains qui chantent, tandis que dans le second ses convictions politiques entraînent une analyse critique de la situation objective de la société, et s'expriment à travers des situations et des personnages qui reflètent les problématiques concrètes contenues dans cette situation. L'idéologie politique est dans les deux cas une composante active du projet romanesque ; mais alors que le naturalisme la fait intervenir

directement, explicitement, le réalisme postule une présence implicite, intériorisée, qui structure l'œuvre en profondeur plutôt que d'apparaître à sa surface.

La conception du réalisme défendue par Semprun (qui, sans présenter l'épithète « socialiste », s'inscrit de toute évidence dans le contexte idéologique du socialisme marxiste) postule ainsi une démarche spécifique de la part de l'auteur, démarche qui fonde la création romanesque sur une analyse sociale et politique. Il importe donc, si nous voulons poursuivre notre lecture de l'invention romanesque au niveau des textes, de comprendre ces « relations dialectiques entre l'œuvre d'art et l'univers » non seulement du point de vue de l'auteur et des principes esthétiques qu'il met en œuvre, mais dans leur actualisation narrative : c'est-à-dire qu'il nous faut une grille de lecture qui permette d'observer concrètement les phénomènes décrits ici de manière théorique.

« Lukács donne au personnage de Semprun le statut de type littéraire »

Pour ce faire, revenons à l'invention du personnage de Hans et comparons-la à la définition du réalisme socialiste proposée par Lukács dans plusieurs essais théoriques.

En premier lieu, comme nous l'avons vu, une analyse historique et sociale effectuée par l'auteur détermine son invention des personnages et situations romanesques :

L'écrivain définit d'abord les principaux problèmes et mouvements de son temps, puis invente des personnages et des situations qui s'écartent de la vie ordinaire, et

possèdent des capacités et des tendances qui, intensifiées par le récit, illuminent la dialectique complexe des contradictions, forces motrices et tendances d'une époque.⁷⁷

Les raisons que donne Semprun à la création de Hans correspondent bien à une analyse des problèmes d'une époque : comme nous l'avons vu, sa nationalité allemande et ses origines juives expriment des convictions internationalistes et une opposition à « toute oppression ». L'attitude de résistant de Hans, par ailleurs, répond spécifiquement à la formulation d'un problème précis : pour paraphraser, 'en tant que communiste, je ne me reconnais pas dans l'identité juive que mes origines voudraient m'imposer ; mais il se trouve que ces origines sont la cause d'une volonté particulière qu'ont les Nazis de me tuer ; si en tant que communiste je m'oppose au nazisme, que je considère comme « l'essence la plus meurtrière, et la plus éclatante, de [ma] propre bourgeoisie », pour eux je suis avant tout Juif ; leur haine m'enferme dans une identité que je refuse, et risque de ne faire de mon combat qu'une réaction de défense, en tant que Juif ; il faut donc que j'affirme ma volonté de « ne pas avoir une mort de Juif », c'est-à-dire que j'ai « le besoin de donner aux Allemands d'autres raisons de [me] tuer, le cas échéant, que celle, tout bonnement, d'être juif » ; voici ce qui fonde mon attitude de résistant'.

Lorsque l'on sait que Hans est « un personnage de fiction », il devient clair que cette formulation du problème précède, de la part de l'auteur, l'invention romanesque conçue à la fois comme une illustration du problème et comme une proposition de réponse, comme la présentation de l'attitude communiste idéale face à ce problème concret. Il est inévitable, de ce point de vue, que Hans « s'écarte de la vie ordinaire » : le

⁷⁷ Georg Lukács, *Writer and Critic*, Londres, Merlin Press, 1978, p. 158, ma traduction.

monde réel n'est pas remplis de héros communistes et, sans tomber dans une exagération semblable à celle de Lukács, l'Histoire ne nous montre pas, dans leur majorité, les juifs opprimés résistant les armes à la main. Hans ne représente pas l'attitude la plus courante, pour un individu dans sa situation, mais celle qui reflète l'analyse communiste du problème, y apporte une réponse communiste, engagée pourrait-on dire dans une résolution dialectique du problème⁷⁸.

Cependant, il ne s'agit pas non plus de dépasser les bornes du véridique, d'idéaliser de manière irrationnelle une sorte de *super-héros* communiste ; le personnage doit rester en relation avec la réalité, d'une manière que Lukács définit comme « typique » :

Le *typique* ne doit pas être confondu avec le *moyen* (bien qu'il y ait des cas dans lesquels ceci soit vrai), ni avec l'*excentrique* (bien que ce soit une règle du typique de dépasser le normal). Un personnage est typique, en ce sens technique, lorsque son être le plus intime est déterminé par les forces objectives à l'œuvre dans la société.⁷⁹

Hans ne représente pas le *juif allemand moyen*, mais son comportement n'est pas non plus « excentrique » au point d'en être inimaginable. D'une part, si Semprun n'avait rien dit, on aurait très bien pu croire qu'il ait vraiment existé ; d'autre part, il y a sûrement eu de nombreux Hans dans la réalité (cela, en tout cas, est cohérent avec ce que l'on sait de la Résistance, du communisme, etc.). Hans dépasse ce que l'on pourrait considérer comme « normal » – ce qui est très rapidement le cas dès que l'on s'engage dans la

⁷⁸ La mort, notre propre mort ou celle des autres, n'est-elle pas toujours un phénomène éminemment dialectique ?

⁷⁹ Georg Lukács, *Realism in our Time*, New York, Harper and Row, 1971, p. 122, ma traduction.

résistance armée à l'oppression, que l'on manifeste un comportement dit *héroïque* – mais il demeure véridique, croyable, apte à représenter une situation réelle, à permettre au lecteur de s'identifier, d'être ému.

Pour Lukács, cette capacité du personnage *typique* à combiner un caractère exceptionnel (non moyen) sans tomber dans « l'excentrique », à « dépasser le normal » sans perdre de vue la réalité, provient du fait que « son être le plus intime est déterminé par les forces objectives à l'œuvre dans la société » – ce qui est une autre façon de dire qu'il « possèd[e] des capacités et des tendances qui, intensifiées par le récit, illuminent la dialectique complexe des contradictions, forces motrices et tendances d'une époque ». Cette conception de la *typicalité* révèle l'ampleur de la correspondance entre l'analyse de la société effectuée par l'auteur et le statut du personnage : le *type* se situe entre le moyen et l'excentrique, tout comme les « force *objectives* à l'œuvre dans la société » (je souligne) – c'est-à-dire les mouvements et phénomènes que l'analyse marxiste détermine – dépassent la conception commune, moyenne, de la société et de l'Histoire (contiennent déjà la possibilité de leur transformation), sans pour autant être un idéalisme utopique.

L'usage du personnage typique, exemplifié par Hans, montre ainsi le rôle fondamental joué par l'idéologie communiste dans le processus d'*invention* à l'œuvre dans l'écriture du roman réaliste. Ceci est d'autant plus vrai que, comme le précise

Lukács :

Le typique n'existe pas dans l'isolement. Des situations et des personnages extrêmes ne deviennent typiques que dans un contexte. La typicalité est révélée seulement dans l'interaction de personnages et de situations. [...] Un personnage devient typique seulement en comparaison et en contraste avec d'autres personnages qui, avec plus ou moins d'intensité, évoquent d'autres phases et

aspects des mêmes contradictions, contradictions qui sont également centrales à leur propre existence. Ce n'est que selon une dialectique complexe et riche en contradictions intensifiées qu'un personnage peut être élevé à la typicalité.⁸⁰

On ne peut donc limiter notre lecture de la typicalité au personnage de Hans : si celui-ci s'inscrit nécessairement dans un « contexte », prend sens « en comparaison et en contraste avec d'autres personnages », c'est l'ensemble des personnages du *Grand voyage* que nous pouvons envisager d'examiner sous cet angle. La théorie du réalisme socialiste nous fournit donc une double grille de lecture : il faut considérer les personnages à la fois selon l'analyse des problématiques sociales qu'ils représentent individuellement, et dans leurs relations de complémentarité et de contraste, qui développent et mettent en rapport ces différentes problématiques. Comme l'écrit Robert Lanning :

A partir de quelques phrases, Lukács donne au personnage de Semprun le statut de type littéraire. [...] Hans peut recevoir un tel statut parce qu'il articule une leçon morale sur les actions des partisans, et parce que celles-ci sont cohérentes avec l'ensemble du récit de prise de conscience politique et de résistance de Semprun.⁸¹

Ayant ainsi établi la nature de la « leçon morale » articulée par Hans, il nous reste à observer sa « cohéren[ce] avec l'ensemble du récit », à rechercher dans le texte du *Grand voyage* d'autres personnages dont la situation et les caractéristiques typiques illustrent la dimension réaliste socialiste du roman. En conséquence, le fait d'avoir

⁸⁰ Georg Lukács, *Writer and Critic*, p. 159.

⁸¹ Robert Lanning, « Lukács's Concept of *Imputed Consciousness* in Realist Literature », in *Nature, Society, and Thought*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 133-134.

identifié, à la suite de *L'écriture ou la vie* et de *L'évanouissement*, le personnage de Hans comme « un personnage de fiction », inventé, nous permet également d'étendre la question de l'invention romanesque, sous la houlette du réalisme socialiste, à l'ensemble du *Grand voyage*.

Éléments d'une lecture réaliste socialiste du Grand voyage : des personnages « typiques »

De manière concrète, la recherche de la typicalité dans le texte du *Grand voyage* revient à identifier les personnages et situations qui s'inscrivent dans un discours sur la réalité sociale et politique de l'époque, discours idéologiquement déterminé par la doctrine marxiste. Cette analyse ne saurait être exhaustive sans être ennuyeuse : il suffira, par quelques exemples choisis, d'indiquer l'ampleur de la détermination politique des personnages et de suggérer la nature de leurs relations, pour revenir ensuite à la signification de ce phénomène esthétique en termes d'invention romanesque.

Le « gars de Semur », principal interlocuteur du narrateur durant le voyage en train vers Buchenwald, s'inscrit principalement dans deux réseaux de typicalité :

Il est fils de paysans presque aisés, il aurait voulu quitter la campagne, devenir mécanicien, qui sait, ajusteur, tourneur, fraiseur, n'importe, du beau travail sur de belles machines, m'a-t-il dit. Et puis il y a eu le S.T.O. C'est évident qu'il n'allait pas se laisser emmener en Allemagne. L'Allemagne, c'était loin, et puis ce n'était pas la France, et puis, quand même, on ne va pas travailler pour des gens qui vous occupent. Il était devenu réfractaire, donc, il avait pris le maquis.

Le reste en est issu tout simplement, comme d'un enchaînement logique. « Je suis patriote, quoi » m'a-t-il dit. (GV24)

Le premier élément typique du gars de Semur consiste en son origine sociale : fils de paysans, rêvant d'une profession industrielle idéalisée, il représente le mouvement de formation du prolétariat par désertion des campagnes, suite au processus d'industrialisation survenu lors des décennies précédentes. Prolétaire idéal, il est doué d'un sens pratique qui lui fait emporter des pommes et du dentifrice pour le voyage (GV66) et commenter l'état des vignes dans la vallée de la Moselle (GV19)⁸². Cette origine sociale acquiert une importance additionnelle par contraste avec la narrateur, qui provient d'un milieu bourgeois et possède une solide formation intellectuelle. Leur camaraderie sert d'exemple à la relation entre le prolétariat et l'intellectuel dans une perspective communiste. Le narrateur peut par exemple expliquer l'existence de camps en France (GV23) ou évoquer la possibilité de raconter leur expérience (GV29-30), mais sa supériorité intellectuelle est compensée par le « bon sens » pratique du prolétaire, et leur différence est abolie par l'expérience commune de la lutte (ici la Résistance, potentiellement la lutte révolutionnaire).

La seconde caractéristique typique du gars de Semur est son statut auto-revendiqué de patriote. Ici encore, ce statut entre en contraste avec celui du narrateur « internationaliste », mais aussi avec un personnage éphémère désigné comme « l'Architecte », qui est nationaliste :

⁸² La description de ces vignes (« l'histoire de ce paysage, la longue histoire de la création de ce paysage par le travail des vignerons de la Moselle », GV19) trouve également écho dans la notion marxiste du rôle créateur du travail dans la détermination de la forme matérielle du paysage (cf. J.H. King, « Jorge Semprun's Long Journey », in *Australian Journal of French Studies*, vol. X, n° 2, mai-août 1973, p. 229.)

Il m'intéressait, ce gars de Semur, c'était la première fois que je voyais un patriote en chair et en os. Parce qu'il n'était pas nationaliste, pas du tout, il était patriote. Des nationalistes, j'en connaissais. L'Architecte était nationaliste. Il avait le regard bleu, direct et franc, fixé sur la ligne bleue des Vosges. Il était nationaliste, mais il travaillait pour Buckmaster et le War Office. (GV24-25)

La comparaison établit une hiérarchie de valeurs, dans laquelle le nationalisme est condamné même lorsqu'il est un allié contre le nazisme, et désigné comme inconséquent dans son rapport aux services britanniques, tandis que le patriotisme, s'il n'atteint pas le niveau supérieur de conscience idéologique qu'est l'internationalisme, représente une forme pure et spontanée de l'opposition à l'opresseur et se trouve valorisé.

Par ces deux éléments au moins, le personnage du type de Semur est présenté dans des situations concrètes qui acquièrent, par contraste avec d'autres personnages, une signification idéologique déterminée.

Parmi les personnages secondaires du récit, je retiendrai deux réseaux de typicalité. Le premier concerne la question du partage des colis alimentaires dans la prison d'Auxerre (GV67-73). Le narrateur partage une cellule avec un dénommé Ramaillet et « le gars de la forêt d'Othe » : ce dernier propose de partager les colis, bien que le narrateur n'en reçoive aucun.

Mais Ramaillet a dit que ce ne serait pas juste. Il me regardait et il disait que ce n'était pas juste. Ils allaient se priver tous les deux d'un tiers de leur colis pour que je mange autant qu'eux, moi qui n'apportais rien à la communauté. Il a dit que ce ne serait pas juste. Le gars de la forêt d'Othe a commencé à le traiter de tous les noms, comme aurait fait celui de Semur, tout comme. En fin de compte, il l'a envoyé chier avec ses gros colis de merde, et il a partagé avec moi. Le gars de Semur aurait fait pareil. (GV71)

Les diverses attitudes quant à la question du partage illustrent, à un niveau microéconomique pour le moins, le principe de solidarité cohérent avec l'idéologie marxiste opposé à l'individualisme bourgeois. Le gars de la forêt d'Othe, dont l'anonymat et la désignation par une caractéristique toponymique accentue le parallèle avec le gars de Semur – partisans anonymes droit sortis des terroirs – considère le partage comme naturel et ne demandant aucune réciprocité, tandis que Ramaillet lui oppose un raisonnement marchand, logique et dénué d'humanité. Ces deux personnages, dont le développement se limite à cette scène, représentent le clivage de classe dans les mentalités, intensifié par la situation particulière de l'incarcération. Le narrateur relie cet épisode au vol de pain dans le camp, afin de souligner le caractère socialement représentatif de ces « situations limites, dans lesquelles se fait *plus brutalement* le clivage entre les hommes et les autres » (je souligne). « Plus brutalement », c'est dire que ce clivage, dont dépend l'humanité des individus, n'est pas différent celui qui s'opère dans la société capitaliste : il en est une forme intensifiée, plus brutale, mais identique dans son essence (déjà brutale). Cette brève allusion donne ainsi lieu à l'élaboration d'un discours critique et marxiste sur la société bourgeoise.

Le second réseau concerne l'analyse de l'Allemagne nazie. Après avoir traversé la vallée de la Moselle, le train s'arrête en gare de Trèves, à l'ébahissement du narrateur qui réalise se trouver en territoire connu :

« Tu as l'air tout épaté que ce soit Trèves », dit le gars de Semur.

« Merde, oui », je lui réponds, « j'en suis épaté ».
 « Pourquoi ? Tu connaissais ? »
 « Non, c'est-à-dire, je n'y ai jamais été. »
 « Tu connais quelqu'un d'ici, alors ? » il me demande.
 « C'est ça, voilà, c'est ça. »
 « Tu connais des boches, maintenant ? » dit le gars, soupçonneux. [...]
 « Des boches ? Jamais entendu parler, qu'est-ce que tu veux dire par là ? »
 « Oh tu charries », dit le gars. « Tu charries drôlement, cette fois. » (GV43)

Durant cette discussion, un petit garçon lance une pierre contre le wagon. Puis, lorsque le train redémarre, un « gosse » (le même ? un autre ?) « tend le poing et hurle des insanités » : « - Les boches, et les enfants de boches, tu connais, maintenant ? Il jubile, le gars de Semur. » (GV44).

Ces enfants sont à peine des personnages à part entière : mais ils expriment une problématique d'ensemble qui prend sens dans le contexte de la conversation précédente, et qu'explicitent les commentaires du narrateur :

Je me demande combien d'Allemands il va falloir tuer encore pour que cet enfant allemand ait une chance de ne pas devenir un boche. Il n'y est pour rien, ce gosse, et il y est pour tout, cependant. Ce n'est pas lui qui s'est fait petit nazi et c'est pourtant un petit nazi. Peut-être n'a-t-il aucune chance de ne plus être un petit nazi, de ne pas grandir jusqu'à devenir un grand nazi. A cette échelle individuelle, les questions n'ont pas d'intérêt. C'est dérisoire, que ce gosse cesse d'être petit nazi ou assume sa condition de petit nazi. En attendant, la seule chose à faire [...] c'est d'exterminer encore des quantités d'hommes allemands, pour qu'ils puissent cesser d'être des nazis, ou boches, selon le vocabulaire primitif et mystifié du gars de Semur. Dans un sens, c'est ça qu'il veut dire, le gars de Semur, dans son langage primitif. Mais dans un autre sens, son langage et les idées confuses que son langage charrie bouchent définitivement l'horizon de cette question. Car si ce sont des boches, vraiment, ils ne seront jamais rien d'autre. Leur être boche est comme une essence que nulle action humaine ne pourra atteindre. [...] Ce n'est plus une donnée sociale, comme d'être allemands et nazis. [...] Leur être allemand et trop souvent nazi fait partie d'une structure historique donnée et c'est la pratique humaine qui résout ces questions-là. (GV45).

Le discours du narrateur exprime ici directement une analyse marxiste de la situation : l'opposition, charriée par le langage, entre les caractéristiques sociales considérées comme une essence (réifiées) ou comme des données sociales (déréification), est vouée à une résolution par la praxis révolutionnaire⁸³. Ce discours permet réciproquement de révéler les motivations idéologiques qui régissent la création des situations et des personnages concernés. La scène de la gare de Trèves, le dialogue précédent au sujet des « boches » avec le gars de Semur, deviennent les exemples illustratifs, simplement antéposés, d'un discours idéologique et acquièrent ainsi leur valeur typique.

Il faut noter au passage que Semprun n'a pas choisi la ville de Trèves au hasard. Il s'agit en effet du lieu de naissance de Karl Marx, Allemand mais ni boche ni nazi, pour ainsi dire – Allemand dont la pensée fonde la démarche de résistance du narrateur, laquelle consiste à tuer beaucoup d'Allemands. L'enjeu de l'internationalisme, de comprendre l'Allemagne nazie en termes dégagés de l'identité nationale, est évident⁸⁴.

La question de la liberté individuelle dans le devenir nazi est reprise dans les pages suivantes (GV46-65) à travers les discussions du narrateur et du soldat allemand qui le garde à la prison d'Auxerre. Ce soldat allemand qui se demande ce qu'il fait là

⁸³ On touche ici, de manière évidente, à la limite entre réalisme et naturalisme : les discours du narrateur relèvent du naturalisme s'ils sont attribués à l'auteur, mais ils contribuent également à constituer le narrateur comme personnage typique de jeune intellectuel marxiste qui tente de faire sens de ses expériences au moyen des outils théoriques que lui fournit son idéologie. On reviendra par la suite sur ce statut ambigu du narrateur/auteur.

⁸⁴ Les vigneron de la vallée de la Moselle sont également le sujet des premiers articles du jeune Marx dans le *Rheinische Zeitung* (1842) ; le narrateur mentionne les avoir lus dans la « Mega » (Marx Engels GesamtAusgabe, œuvres complètes de Marx et Engels), référence qui sélectionne les lecteurs à même de la saisir.

permet au narrateur de développer, cette fois de façon un peu plus narrativisée, à travers les éléments du dialogue, son argument selon lequel l'opposition armée au nazisme n'est pas une haine des Allemands en tant qu'Allemands. Cet internationalisme se fonde sur la substitution au clivage de nationalité d'un clivage de classe, selon lequel le soldat allemand en tant qu'individu pourrait se retrouver *du bon côté*. C'est l'occasion d'un nouveau discours du narrateur, qui explique la situation du soldat par le fonctionnement aliénant de la société capitaliste :

Demandez donc à cet Allemand de Hambourg qui a été chômeur pratiquement tout le temps jusqu'au jour où le nazisme a remis en marche la machine industrielle de la remilitarisation. Demandez-lui pourquoi il n'a pas « fait » sa vie, pourquoi il n'a pu que subir l' « être » de sa vie. Sa vie a toujours été un « fait » accablant, un « être » qui lui était extérieur, dont il n'a jamais pu prendre possession, pour le rendre habitable. (GV55-56)

Les discussions avec le soldat allemand ont pour fonction d'amener cette « leçon morale » énoncée en termes de philosophie marxiste⁸⁵. Ses caractéristiques sociales et sa situation personnelle sont entièrement déterminées par le discours idéologique qui dénonce la limitation de sa liberté individuelle par le système économique capitaliste et dessine la lutte de classes comme la continuation nécessaire de la lutte contre le nazisme :

Nous sommes chacun d'un côté de la grille et je n'ai jamais si bien compris pourquoi je combattais. Il fallait rendre habitable l'être de cet homme, ou plutôt, l'être des hommes comme cet homme, car pour cet homme, sûrement, c'était déjà trop tard. [...] Ce n'était pas plus compliqué que ça, c'est-à-dire, c'est bien la chose la plus compliquée du monde. Car il s'agit tout simplement d'instaurer la société sans classes. (GV56)

⁸⁵ Pour une discussion sur l' « être » et le « faire », voir, par exemple, Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, chapitre 4.

Une fois mis en mouvement le processus interprétatif esquissé à travers ces exemples, on ne peut plus l'interrompre : une large majorité des personnages apparaît alors déterminée par le projet politique, s'inscrire dans un réseau de typicalité⁸⁶.

Les problèmes posés par cette forme d'invention romanesque qu'est l'esthétique réaliste socialiste sont nombreux. L'opposition théorique entre réalisme et naturalisme, décrite par Semprun dans son article sur Izcaray, est loin d'être également évidente en pratique. Lorsque l'analyse politique qui détermine l'invention des personnages s'exprime dans le texte sous forme de discours, et même lorsque ce dernier est pris en charge par le narrateur, l'idéologie n'est de fait pas entièrement « intériorisée », pas uniquement « en fonction des personnages et des situations » ; il est difficile d'affirmer qu'elle apparaît « en fonction de l'auteur » tant qu'il y a médiation à travers la figure du narrateur, mais force est de reconnaître qu'elle apparaît parfois comme un « vernis », un « ajout a priori ».

Dans ce cas, l'intérêt du lecteur n'est pas le même que lorsqu'il a l'impression qu'on lui raconte une histoire ; et la valeur de représentation du récit, pour ne pas dire encore *valeur de témoignage* (on y reviendra), est menacée. Si inventer peut être un excellent moyen de rendre « l'impression de [ce] voyage », il est néanmoins possible qu'une invention dont le lecteur décèlerait, à chaque mot ou mouvement des personnages, la détermination par une idéologie politique spécifique et systématique, finisse par nuire à l'intention de représentation.

⁸⁶ On reviendra plus loin sur ce qui fait exception.

3) Problèmes esthétiques et éthiques du réalisme socialiste

« Bloch, pour sa part, il acceptait sa condition de Juif »

Pour bien aborder ces problèmes, revenons au personnage de Hans. Le passage précédemment cité, au cours duquel le narrateur et Michel cherchaient à reconstituer l'histoire de Hans, à comprendre le cas échéant les circonstances de sa mort, s'achève par la phrase suivante : « Et je réalise subitement que nous ne retrouverons jamais la trace de Hans. » (GV213) Sans autre transition qu'un alinéa, subitement apparaît le personnage de Bloch :

Bloch, pour sa part, il acceptait sa condition de Juif. Cela l'épouvantait, certainement, ses lèvres étaient blêmes et il frissonnait, quand je l'ai rencontré vers le milieu de la rue Soufflot et que je me suis mis à marcher avec lui, vers H IV. Mais il l'acceptait, c'est-à-dire, il s'installait d'emblée, avec résignation (et peut-être même, je n'oserais pourtant pas le jurer, avec une joyeuse résignation, avec une certaine sorte de joie à se résigner à accepter cette condition de Juif, aujourd'hui infamante, et comportant des risques, mais ces risques étaient inscrits, devait-il se dire, avec cette certaine joie, pleine de tristesse, inscrits depuis toujours dans sa condition de Juif : hier intérieurement différent des autres, aujourd'hui cela devenait visible, étoilé de jaune), avec épouvante et joie, avec un certain orgueil, pourquoi pas, un orgueil corrosif, acide, destructeur de soi-même. (GV213-214)

S'il y a bien une petite justification narrative (« quand je l'ai rencontré au milieu de la rue Soufflot »), elle ne vient qu'après la phrase d'introduction qui, elle, établit d'emblée une comparaison entre Hans et Bloch. De plus, la rencontre rue Soufflot ne sera développée narrativement qu'une fois le long paragraphe d'explication terminé.

Il s'agit donc d'un exemple on ne peut plus clair de la situation décrite par Lukács : « Un personnage devient typique seulement en comparaison et en contraste avec d'autres personnages qui, avec plus ou moins d'intensité, évoquent d'autres phases et aspects des mêmes contradictions, contradictions qui sont également centrales à leur propre existence. » Bloch est explicitement l'antithèse de Hans : il accepte d'avoir « son destin inscrit dans son corps », les risques de souffrance et de mort « inscrits depuis toujours dans sa condition de Juif ». Son apparition subite, juste après la question de la mort de Hans, ne me semble pas motivée par le cours du récit, se politiser « en fonction de la situation et des personnages », mais révéler de manière transparente l'intention de l'auteur, son intention d'exprimer un argument politique à travers les deux personnages.

Il n'est pas impossible, puisque l'on se situe dans la problématique de l'invention *du point de vue de l'auteur*, avec nos moyens limités de lecteurs, d'imaginer que Bloch provient d'un personnage réel. L'on sait en effet que Semprun fut interne à Henri IV (sa familiarité avec le lycée en question est d'ailleurs indiquée dans le texte par son usage de l'abréviation « H IV ») et, toujours de manière hypothétique, il se peut qu'il ait observé le comportement d'un élève juif résigné, à partir duquel se serait formée sa conceptualisation du problème – le comportement des juifs face à la persécution nazie – dans le cadre de son idéologie communiste. Dans un second temps, le personnage de Hans serait inventé pour répondre à cette situation réelle, pour créer un type dont les actions, ni tout à fait normales, ni complètement excentriques, résoudraient par la pratique la contradiction ainsi identifiée.

Quoi qu'il en soit, la relation entre Bloch et Hans dessine un face-à-face entre deux personnages, qui présentent chacun un aspect d'un même problème social et politique. Le lecteur ne peut déterminer avec certitude les modalités de leurs inventions respectives, comprendre précisément lequel vient en premier dans la construction du récit romanesque, mais l'absence de justification narrative dans la mise en rapport des deux personnages (la transition abrupte et *explicitement comparative* qui mène de l'un à l'autre) est frappante.

En tant que personnage typique, Hans fonctionnait à merveille avant l'apparition de Bloch : ses caractéristiques personnelles, tout en étant déterminées par un argument politique, s'inscrivaient dans un personnage romanesque véridique, développé à travers les points de vue d'autres personnages (le narrateur et Michel), inscrit dans les situations du récit. L'esthétique réaliste fonctionnait, sans risquer de tomber dans le naturalisme, car l'idéologie s'incarnait dans un véritable personnage de roman, capable de porter des idées sans s'y résumer, sans être écrasé par le poids du discours.

Au contraire, la comparaison avec Bloch, en particulier parce qu'elle a lieu *avant* que le personnage n'acquière une (mince) existence romanesque, décrit de manière explicite l'argument politique qui entre en jeu dans le contraste des personnages, et brise l'illusion romanesque, du point de vue du lecteur. Si l'on ne peut pas *croire en Bloch*, parce qu'il est trop évidemment un argument déguisé en personnage, la lecture du récit comme roman (et à plus forte raison comme témoignage, on y reviendra) s'interrompt pour laisser place à la lecture d'un texte de propagande, d'un discours politique

artificiellement recouvert par des aspects formels, et insuffisants, de l'esthétique romanesque (des personnages, un narrateur – mais pas *vraiment* de roman).

A travers cet exemple, c'est toute la possibilité d'une *décomposition* du roman, dans l'esprit du lecteur, que je souhaite suggérer. Lorsque le lecteur est renseigné sur l'esthétique réaliste socialiste qui s'y déploie, qui détermine la création des personnages et des situations en fonction d'un discours politique, toute une lecture interprétative devient possible et presque inévitable, qui consiste à transcrire chaque élément porteur d'un argument politique en termes d'idées et d'idéologie, à reconstituer la trame des arguments et à ne plus considérer les éléments du roman que comme des symboles porteurs d'une signification extérieure à l'univers romanesque. Cela revient, logiquement, à se désintéresser du récit, de sa valeur de représentation comme de sa cohérence imaginaire⁸⁷.

« *Il n'est pas nécessaire qu'il y ait deux [Juifs]* »

Peut-être, pour mieux comprendre la manière dont une idée s'incarne en personnage, et les problèmes que ce processus pose, pouvons-nous à nouveau demander notre chemin à Gide. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*⁸⁸, document si précieux

⁸⁷ Je ne veux pas dire que *Le grand voyage* se résume à cet aspect (on verra d'ailleurs plus loin ce qu'il y a d'autre) ; mais que l'écriture réaliste socialiste, en particulier dans ces aspects les plus faibles parce que les moins romancés, peut provoquer une lecture vide, désincarnée – parce qu'uniquement politique et non plus romanesque. Avant même l'exemple de Bloch, certains des types décrits plus haut ne vous avaient-ils pas paru un peu cousus de fil blanc ?

⁸⁸ Je cite dans la pagination de la 8^e édition NRF, 1927.

pour observer le fonctionnement et les étapes de la création romanesque, celui-ci décrit en effet une situation analogue, d'une certaine façon, à celle de Hans et Bloch.

Le roman des deux sœurs. L'aînée qui épouse, contre le gré de ses parents (elle se fait enlever) un être vain, sans valeur, mais d'assez de vernis pour séduire la famille après avoir séduit la jeune fille. Celle-ci, cependant, tandis que la famille lui donne raison et fait amende honorable, reconnaissant dans le gendre des tas de vertus dont il n'a que l'apparence, celle-ci découvre peu à peu la médiocrité foncière de cet être auquel elle a lié sa vie. (10)

La description du personnage, dans lequel on reconnaîtra l'ébauche de Laura⁸⁹, se poursuit encore une demi-page ; mais jamais n'apparaît la description de la deuxième sœur. Qu'est devenue l'idée du « roman des deux sœurs » ? Le passage suivant nous l'apprend :

Il n'est pas nécessaire qu'il y ait deux sœurs. Il n'est pas bon d'*opposer* un personnage à un autre, ou de faire des pendants (Déplorable procédé des romantiques). (12)

Ainsi ce qui avait débuté comme « le roman des deux sœurs » se réduit très vite à une seule des deux. L'opposition entre les deux sœurs était sans doute pratique pour comprendre la situation, pour conceptualiser ce qui les distinguait, mais dès cette étape franchie (et la description de « l'aînée », quoiqu'elle ne corresponde pas entièrement au personnage final, soit amenée à évoluer par la suite, suffit cependant à lui permettre de se passer de contrepoint pour exister), il vaut mieux éviter de « faire des pendants ». Il

⁸⁹ Ainsi que Jérôme et Thérèse de Fontanin dans *Les Thibaut* de Martin du Gard ; la coïncidence, jointe à l'amitié qui liait les deux romanciers, pourrait laisser penser qu'ils s'inspirent tous deux d'une même situation réelle ?

semble dans ce cas que le schématisme binaire des deux sœurs ait été utile au romancier dans un premier temps ; il décide en tout cas de s'en passer par la suite⁹⁰.

La première phrase du passage suivant semble (dans la relation toujours assez indistincte qui unit les fragments du *Journal*) expliquer pourquoi : « Ne jamais exposer d'*idées* qu'en fonction des tempéraments et des caractères. » (12). Une mise en opposition des deux personnages exprimerait trop clairement l'*idée* qui les relie : cette idée concerne l'auteur et joue, comme on l'a vu un rôle *au début* de sa réflexion sur les personnages, mais n'a pas vocation à persister dans le texte.

Il semble donc que Gide désapprouverait l'*opposition* de Hans et de Bloch, et cela pour une raison qui rejoint les préoccupations théoriques de Semprun : les idées ne doivent être exposées « qu'en fonction des tempéraments et des caractères », cela peut signifier, en d'autres termes, que le roman doit se politiser « en fonction des situations et des personnages », et non pas du point de vue de l'auteur. L'*idée* ne peut progresser directement de l'auteur au lecteur sans annihiler du même coup l'univers romanesque : ce qu'il faut, c'est que des tempéraments, des caractères, des situations, des personnages, créent un univers où s'exprime l'*idée* d'une manière propre au roman (après quoi, dans un second temps, s'établit une forme de communication avec le lecteur).

Pour Gide comme pour Semprun, il ne s'agit donc pas d'un refus de l'*idée* (ou de l'idéologie politique) dans le roman : mais de la mise en place de conditions formelles pour que l'*idée* s'exprime de manière romanesque, dans un ordre autre que celui du discours. Conditions que Semprun semble théoriser parfaitement (en tout cas, en accord

⁹⁰ Je n'insiste pas sur la relation entre romantisme et réalisme socialiste qui s'ébauche ici, et qui serait un point d'histoire littéraire intéressant.

avec Gide) dans l'article de critique littéraire évoqué précédemment, mais qui ne sont pas toujours réalisées dans *Le grand voyage*, comme l'illustre l'exemple de Hans et de Bloch. Cet exemple particulier permet de montrer, à la suite de Gide, la nécessité d'une existence autonome du personnage dans l'univers du roman (d'une situation et d'un tempérament spécifiques, qui le définissent) pour pouvoir, éventuellement, exprimer également une idée préconçue. Le risque de l'esthétique réaliste socialiste est ainsi d'oublier cette étape primordiale, de systématiser à outrance la capacité de signification politique des personnages typiques et d'ainsi négliger de *faire du roman*.

On retrouve la même préoccupation, exprimée avec une clarté incisive qui éclaire notre réflexion présente, chez Francis Scott Fitzgerald (il s'agit de la première phrase d'une nouvelle intitulée *The Rich Boy*) :

Commencez avec un individu et, avant même de vous en rendre compte, vous aurez créé un type ; commencez avec un type, et vous aurez créé – rien du tout.⁹¹

Entre Hans et Bloch, l'un est de trop. Hans est d'abord un individu, même fictionnel, et parce qu'il possède les caractéristiques de l'individu (une situation, un tempérament), il peut devenir un type. Bloch, dans le déroulement narratif du *Grand voyage*, est d'abord un type : puisqu'il se présente directement dans son opposition *typique* à Hans. Très vite, du point de vue romanesque qui est aussi celui du lecteur, il n'est donc « rien du tout » – n'a plus d'existence romanesque si le lecteur ne voit en lui que l'expression d'une idée désincarnée.

⁹¹ Francis Scott Fitzgerald, *The Rich Boy*, in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, Simon and Schuster, 1989, p. 335, ma traduction.

« *Toute la vérité de mon livre devenait mensongère* »

S'il est légitime d'*inventer* la matière romanesque du récit, invention qui est partie intégrante du projet de « faire du témoignage un espace de création », il faut cependant respecter une certaine *vérité romanesque*, qui se définit en termes esthétiques. C'est là que l'influence de l'idéologie communiste sur *Le grand voyage* pose problème, comme Semprun lui-même le reconnaît rétrospectivement dans *Quel beau dimanche* (1980) :

Tout mon récit dans *le Grand Voyage* s'articulait silencieusement, sans en faire état, sans en faire un plat ni des gorges chaudes, à une vision communiste du monde. Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite, mais contraignante, l'horizon d'une société désaliénée : une société sans classes où les camps eussent été inconcevables. Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon du communisme n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire : son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère. (QBD433)

Cette description avance simultanément deux affirmations distinctes : d'une part, l'influence de la *weltanschauung* communiste sur le récit du *Grand voyage* s'effectue de manière « implicite », « silencieusement » ; d'autre part, cet horizon de référence idéologique repose sur la croyance en une « société sans classes » qui constituerait la négation du phénomène concentrationnaire.

Cependant, le parallèle stylistique entre les deux phrases (« Tout mon récit dans *le Grand voyage* s'articulait silencieusement... », « Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite... ») opère un glissement discursif de la première à la seconde affirmation, qui assimile l'articulation silencieuse du récit à la vision historique et sociale

de l'auteur. Ce procédé permet à Semprun de situer ensuite (en reprenant une troisième fois : « Toute la vérité de mon témoignage baignait... ») l'évaluation du récit du *Grand voyage* sur un plan historique et moral plutôt qu'esthétique. Ce serait l'inexactitude de son interprétation de l'« horizon réel » du communisme – qui, au lieu de constituer la négation des camps de concentration nazis, en reproduisait au contraire l'essence et la structure – qui transformerait la vérité de son témoignage en mensonge.

Après tout ce que nous avons lu comme « articulation » du récit du *Grand voyage*, à « une vision communiste du monde », on ne peut manquer de relever ce que Semprun tente d'éliminer de son argument : toute la détermination du récit par l'esthétique réaliste socialiste ! D'abord, Semprun semble oublier le fait que l'idéologie communiste dans *Le grand voyage* n'est pas uniquement silencieuse : nous l'avons observé à travers les discours du narrateur (« il s'agit tout simplement d'instaurer la société sans classes » – ce qui est tout de même « en faire un plat »). Mais surtout le texte de *Quel beau dimanche* semble éviter délibérément d'explicitier la nature de l'*articulation silencieuse* en question, laquelle, comme nous l'avons vu, va pourtant jusqu'à menacer par moments la validité esthétique du roman.

C'est que Semprun veut croire encore possible une lecture du *Grand voyage* qui pourrait passer outre l'esthétique réaliste socialiste :

Du coup, toute la vérité de mon témoignage devenait mensongère. Je veux dire qu'elle le devenait pour moi. Je pouvais admettre qu'un lecteur non communiste ne s'en posât pas la question, qu'il continuât à vivre intimement, le cas échéant, dans la vérité de mon témoignage. Mais ni moi, ni aucun lecteur communiste – aucun lecteur, tout au moins, qui voudrait vivre le communisme comme un univers moral, qui ne serait pas simplement posé là comme un oiseau sur la branche – nul lecteur communiste, même s'il n'en restait qu'un, ni moi-même, ne

pouvions plus admettre, telle quelle, la vérité de mon témoignage sur les camps nazis. (QBD433-434)

Naturellement, cet argument continue de se situer au niveau moral établi précédemment – il ne s’agirait pas de vendre la mèche à présent ! Mais la distinction qu’il opère, entre le « lecteur non communiste » qui pourrait ne pas se préoccuper du statut de vérité du *Grand voyage*, et le « lecteur communiste » pour qui c’est au contraire une responsabilité incontournable, reproduit une dynamique également à l’œuvre au niveau esthétique : le lecteur non communiste n’est pas en effet tenu de relever les arguments politiques qui déterminent les personnages typiques et les situations du récit. Il observe bien évidemment le discours de surface (mais celui-ci, nous l’avons vu, peut être mis au compte du narrateur/personnage), mais ne possède pas nécessairement la formation idéologique, ni la connaissance de la théorie esthétique de Lukács, pour saisir en profondeur à quel point le récit est politiquement surdéterminé – ni donc pour s’en inquiéter⁹².

« *le Grand voyage n’est aucunement un roman réaliste socialiste* » ?

D’ailleurs, Semprun a doublement raison de penser que la dimension réaliste socialiste du *Grand voyage* puisse échapper à certains lecteurs, car il arrive même à ses critiques les plus avertis, les plus à même d’identifier l’influence esthétique de l’idéologie communiste, de passer outre.

⁹² Ce n’est pas qu’une hypothèse, je peux le prouver : c’était mon cas la première fois que j’ai lu *Le grand voyage*.

Ainsi, dans un article de 1982, Barbara Foley établit une distinction entre le « roman réaliste socialiste » et le « roman irréaliste de l'Holocauste », pour comparer leur aptitude respective à « exprimer la vérité de l'Holocauste »⁹³. Foley définit le premier genre de roman par l'intention de l'auteur de « transmettre une impression d'historicité principalement à travers les qualités représentatives – ce que Lukács appellerait la typicalité – des personnages et événements décrits » (345). En regard, « le roman irréaliste de l'Holocauste – qui s'inspire principalement des stratégies narratives du modernisme – propose une relation de référence trop distante et court le risque de 'transcender' l'Holocauste en l'assimilant à une universalité spéculaire » (348). Cette distinction n'aurait rien de troublant si Foley ne classait *Le grand voyage* dans la seconde catégorie, en relevant que « la structure chronologique discontinue transmet efficacement la blessure traumatique de l'Holocauste dans une conscience individuelle » (348). Cette dernière remarque est par ailleurs loin d'être inexacte, et rattache en effet l'écriture du *Grand voyage* aux « stratégies narratives du modernisme ». C'est la mise en opposition du modernisme et du réalisme socialiste qui pose problème, dans le cas du *Grand voyage* : il est frappant que Foley pense précisément à Lukács et à sa définition de la typicalité comme *l'opposé* de la démarche de Semprun, alors que le même Lukács, rappelons-le, reconnaissait dans le *Grand voyage* « l'un des produits les plus importants du réalisme socialiste ».

⁹³ Barbara Foley, « Fact, Fiction, Fascism : Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives », in *Comparative Literature*, vol. 34, n° 4, Automne 1982, p. 345, je traduis, et remarque que Semprun parle davantage d'un camp de concentration que d'un camp d'extermination, ce qui soulève un doute sur la pertinence du terme « Holocauste ».

D'autre part, Ofelia Ferrán, après avoir observé que *Le grand voyage* « présente, dans un contexte différent, une critique des constructions mythiques de l'Histoire semblable à celle qui, selon Herzberger, est entreprise par une grande partie des récits réalistes socialistes espagnols », conclut cependant : « Pourtant, *Le grand voyage* n'est aucunement un roman réaliste socialiste. »⁹⁴. Ces deux exemples montrent que, même en ayant à l'esprit les termes du réalisme socialiste (et Foley pense précisément à la typicalité selon Lukács), leur présence dans l'ouvrage de Semprun peut demeurer invisible au regard critique.

Comment faire un roman d'idées de témoignage ?

Mais, pour ne pas les considérer uniquement de manière négative, ces exemples montrent également la possibilité d'une autre lecture du *Grand voyage* : que ce soit simplement une lecture ignorante, ou qu'il y ait dans *Le grand voyage* une autre dimension du récit qui permette, dans une certaine mesure, de dépasser la dimension réaliste socialiste, nous aurons l'occasion d'en discuter au chapitre suivant⁹⁵. Pour l'instant, il importe de considérer frontalement les problèmes posés par l'esthétique réaliste socialiste du roman, pour ceux qui la voient.

⁹⁴ Ofelia Ferrán, « 'Cuanto más escribo, más me queda por decir' : Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún », in *MLN*, 116 (2001), p. 290, je traduis.

⁹⁵ Il y a de plus une dimension intertextuelle : pour qui a lu *Quel beau dimanche*, il est possible de revenir au *Grand voyage* comme à un récit problématique, mais dont l'efficacité testimoniale est rétablie par l'autocritique ultérieure de Semprun. Le lecteur voit une forme de détermination politique du récit, mais celle-ci fait partie du parcours personnel de l'écrivain et donc *nous intéresse* autrement, en relation au reste de l'œuvre.

La partie purement esthétique de ces problèmes, mise à jour par les critiques indirectes de Gide et Fitzgerald, n'est en effet pas dénuée d'implications éthiques, qui concernent le statut du roman comme écrit de témoignage – et qui rendent nécessaires les remarques, même incomplètes, de Semprun dans *Quel beau dimanche*. La possibilité d'une rupture de l'illusion romanesque par la surdétermination typique des personnages acquiert un enjeu supplémentaire lorsqu'il s'agit aussi de témoigner : ce n'est plus uniquement la vérité romanesque qui est en jeu, mais aussi la vérité historique, ou du moins la valeur de sa représentation par le roman.

Semprun, dans le passage de *Quel beau dimanche* cité précédemment, rattache l'échec partiel du *Grand voyage* comme témoignage à une incompréhension du phénomène des camps de concentration, d'un point de vue de communiste : ignorer l'existence du Goulag, c'est-à-dire de continuer à percevoir les camps de concentration nazis comme un produit intrinsèque des rapports de domination capitalistes, interdit de revendiquer une parole *vraie*, même si elle est fondée sur l'expérience personnelle, au sujet de Buchenwald⁹⁶. Mais cela n'est exact que si l'interprétation des camps, en tant qu'idée, détermine de quelque manière l'esthétique du roman – autrement, rien n'interdit une représentation véridique, même romanesque, des camps nazis par un témoin communiste. En ce sens, l'argument moral de Semprun admet implicitement le rapport entre idéologie et esthétique romanesque défini par le réalisme socialiste : et pose également le problème éthique (quelle vérité à ce témoignage ?) dans sa dimension

⁹⁶ C'est pour cela, nous dit Semprun, que l'écriture de *Quel beau dimanche*, prenant en compte la dualité idéologique des camps de concentration, est nécessaire.

esthétique (quelle valeur de représentation à ce roman, en particulier lorsqu'il se politise le moins bien ?).

Autrement dit, la critique purement esthétique fondée sur Gide et Fitzgerald, lorsqu'elle remet en cause, au moins pour certains moments extrêmes, la valeur romanesque du réalisme socialiste, pose également la question du témoignage : s'il est admis que le témoignage doit être « un espace de création », qu'advient-il de l'intention de témoigner lorsque cette création est, disons, esthétiquement fragile ? Ou encore autrement dit : si l'invention est nécessaire au témoignage comme au roman, quelles sont les limites de cette invention et, en l'occurrence, quelles sont les limites de la détermination politique de cette invention ?

Ou, pour retourner encore une fois les termes de la question : s'il est légitime d'introduire de la fiction dans le témoignage, c'est pour « rend[re] excellemment l'impression de notre voyage », c'est-à-dire pour mieux *dire* à quelqu'un d'autre, au lecteur, la vérité de l'expérience vécue.

Cependant, si l'invention romanesque est déterminée en grande partie par un discours politique, comme c'est le cas dans les exemples qui relèvent du réalisme socialiste, l'objet de l'invention n'est plus de rendre possible une relation privilégiée au lecteur, mais d'exprimer, de rendre vraie dans l'univers du roman, une idéologie politique ; cela, dans un sens, trahit la relation au lecteur, puisqu'au lieu de l'honnêteté représentative qu'il est en droit d'attendre, il se voit confronté à un discours politique d'autant plus gênant qu'il se présente de manière moins explicite : cherche-t-on à

l'embrigader ? à quel point la vérité de l'expérience est-elle altérée pour s'adapter aux convictions politiques de l'auteur ?

Mais, plus généralement, n'est-il pas inévitable qu'un récit qui représente des faits historiques, dès lors qu'il se dégage du compte-rendu le plus immédiat (et c'est bien ce que Semprun fait en refusant le « témoignage à l'état brut », en lui privilégiant « un objet artistique, un espace de création » – même si explicitement c'est dans l'intérêt de l'art et non d'une idéologie spécifique ni d'un système intellectuel), s'articule, au moins dans une certaine mesure, autour d'une interprétation intellectuelle, abstraite, de ces faits et de leur signification ? Que ce soit de manière plus ou moins consciente, il y aura toujours des idées, une idéologie, à l'œuvre dans le processus créatif : à quel point importe-t-il alors que ces idées soient politiques ? Y sommes-nous moins réceptifs parce qu'il s'agit de l'idéologie communiste, d'une part relativement passée de mode, d'autre part posant le problème déjà évoqué de l'existence du Goulag ?

Dans ce contexte, l'idéologie politique communiste et son influence esthétique réaliste socialiste sont indicatives, plus largement, de la relation entre discours et récit dans le roman. D'un point de vue esthétique, l'évolution politique de Semprun, qui remplace l'idéologie communiste par des idées politiques et historiques moins systématiques, plus personnelles, renouvelle les enjeux du rapport entre discours et récit, mais ne modifie pas radicalement les termes de la question : comment la fiction

romanesque, sur laquelle repose le projet du témoignage, peut-elle contenir un discours fait d'idées préconçues⁹⁷ sans renoncer à sa dimension imaginaire ?

On conçoit bien qu'il est impossible de refuser de manière absolue le *roman d'idées* comme instrument de témoignage ; mais d'autre part, les critiques esthétiques adressées au réalisme socialiste, tel qu'on l'observe dans *Le grand voyage*, n'en sont pas moins légitimes, en ce qu'elles désignent un lieu où les idées menacent de neutraliser le roman. Il faut donc⁹⁸ se demander comment peuvent se réconcilier l'intention discursive de l'auteur et les lois du récit romanesque, la formulation d'un argument historique ou politique et le mode d'existence particulier des faits, situations et personnages de roman (lesquels demandent à exister, à être *crus*, avant de consentir éventuellement à exprimer quelque idée).

On pourrait postuler la nécessité de ne jamais exprimer d'idées *explicitement* – d'une manière qui soit lisible par le lecteur, fût-ce au prix d'un petit effort d'analyse. Il faudrait rendre l'univers fictionnel suffisamment complexe pour qu'aucune correspondance directe et simple entre les éléments du roman et un système intellectuel ne soit possible⁹⁹. Ou, si des idées sont exprimées, ce serait à la condition de les rendre à tel

⁹⁷ A ne pas confondre avec les discours implicites révélés par l'interprétation critique. La distinction repose sur l'intention consciente de l'auteur, l'élaboration préalable et distincte du discours. Même si cette intention est d'ordinaire inconnaissable, il s'agit cependant d'un critère important.

⁹⁸ Et en particulier si l'on veut considérer les œuvres suivantes de Semprun où, à mesure qu'il s'éloigne du communisme, l'ambition du récit à transmettre une réflexion historique et politique n'est pas abandonnée (quoique son cadre esthétique soit appelé à évoluer).

⁹⁹ Cas limite : *La Peste* de Camus, où, à ma lecture, les correspondances idéologiques ont toujours l'air d'être à portée de lecture, mais ne se laissent jamais saisir d'une manière qui soit cohérente pour l'ensemble du roman ; on voit bien qu'il y a symbolisme, ou en tout cas le récit se montre

point dépendantes des personnages et de leur situation qu'elles semblent provenir de l'univers fictionnel, et non du monde réel de l'auteur. On respecterait ainsi le principe gidien : « Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères. ». Mais (et je dois m'excuser d'avoir retardé cette annonce, j'ai un peu modifié la réalité pour mieux faire comprendre ce que j'avais à *dire*), avec une certaine ironie, qui semble contredire le propos précédent en proposant précisément l'expression de cette idée dans le roman, Gide poursuit : « Il faudrait du reste faire exprimer cela par un de mes personnages (le romancier) » ! Quelles peuvent être alors les modalités de cette expression ?

comme potentiellement symbolique, mais bien malin qui pourra en faire un système ! (Un bon roman, ça se défend...)

CHAPITRE IV

MISE EN SCÈNE DE L'AUTEUR ET DISCOURS ROMANESQUE

1) Du roman d'idées aux *je* de la mise en abyme

La problématique de l'invention romanesque, passée au prisme de l'idéologie politique et des règles esthétiques qui régissent l'élaboration d'un roman d'idées, nous a conduit à faire dialoguer Gide et Semprun. En effet, les deux auteurs se rejoignent dans une relation intertextuelle fondée sur la lecture de Gide par Semprun, qui emprunte à son prédécesseur les procédés romanesques qui servent son projet d'écriture, l'amènent à « faire [du] témoignage [...] un espace de création » (EV25-26). Suivons donc la direction indiquée par Gide dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, pour étudier ce qui apparaît comme une relation de continuité entre la volonté de l'auteur d'exposer des idées dans le roman et sa création d'un « personnage (le romancier) ». Au fur et à mesure, cette lecture de Gide nous permettra de conceptualiser les enjeux de la mise en scène de l'auteur chez Semprun, pour observer d'abord sa réalisation romanesque dans *L'Algarabie* (1981),

livre d'imagination qui se distingue ainsi des œuvres de témoignage¹⁰⁰. Ayant à son sujet étudié la mise en scène de l'auteur comme un procédé purement romanesque, il sera temps de revenir au *Grand voyage* pour en proposer une nouvelle lecture, et observer la manière dont la mise en scène de l'auteur contribue de manière essentielle à la problématique du témoignage et à sa relation au discours romanesque.

« *faire exprimer cela [...]* »

Après avoir affirmé la nécessité de « ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères » (JFM12), l'auteur du *Journal de Faux-monnayeurs* se propose d'exprimer précisément cette idée dans son roman :

Il faudrait du reste faire exprimer cela par un de mes personnages (le romancier) – « Persuade-toi que les opinions n'existent pas en dehors des individus. Ce qu'il y a d'irritant avec la plupart d'entre eux, c'est que ces opinions dont ils font profession, ils les croient librement acceptées, ou choisies, tandis qu'elles leur sont aussi fatales, aussi prescrites, que la couleur de leurs cheveux ou que l'odeur de leur haleine... » (JFM12)

Le passage entre guillemets constitue une première ébauche d'expression romanesque de l'idée en question : Gide, après avoir exposé un principe esthétique, pense à l'inclure dans son roman et note à la suite un fragment de dialogue possible, adressé par un énonciateur inconnu à un « toi » indéterminé. Cette esquisse de narrativisation opère déjà une traduction des termes de l'idée initiale. Ce qui concernait d'abord l'écriture du

¹⁰⁰ Quoique la distinction soit toujours délicate, tant les textes historiques s'emplissent de fiction, et tant les romans d'imagination s'inscrivent dans un contexte historique. On verra de quelle manière cette ambiguïté se met en place dans *L'Algarabie*.

roman, de manière théorique, devient un discours abstrait sans référence au roman : ces quelques phrases semblent plutôt décrire un phénomène social, postuler une détermination des opinions des individus équivalente à la détermination biologique de leurs caractéristiques physiques, et ceci dans le monde réel. Dans le contexte du passage, cependant, il est clair que Gide cherche d'abord à exprimer une relation de nécessité entre les caractéristiques des personnages et leurs opinions, dans le monde romanesque. Le discours général renvoie métaphoriquement à la nature spécifique des personnages romanesques, et c'est ce sens métaphorique qui importe en premier.

Gide précise d'ailleurs son propos dans une seconde version de ce passage, donnée en appendice au *Journal*, sous le titre « Pages du journal de Lafcadio (premier projet des *Faux-monnayeurs*) » :

Des opinions, me dit Edouard, lorsque je lui montrai ces premières notes. Opinions... Je n'ai que faire de leurs opinions, tant que je ne les connais pas eux-mêmes. Persuadez-vous, Lafcadio, que les opinions n'existent pas en dehors des individus *et n'intéressent le romancier qu'en fonction de ceux qui les tiennent*. Ils croient toujours vaticiner dans l'absolu ; mais ces opinions dont ils font profession et qu'ils croient librement acceptées, ou choisies, ou même inventées, leur sont aussi fatales, aussi prescrites que la couleur de leurs cheveux ou que l'odeur de leur haleine ! Ce défaut de prononciation de Z..., que vous avez fort bien fait de noter, m'importe plus que ce qu'il pense ; *ou du moins ceci ne viendra qu'ensuite*. (JFM131-132, je souligne)

La reprise, presque mot pour mot, des éléments du passage précédent s'accompagne d'ajouts importants. D'abord, la situation narrative est un peu plus développée, en particulier grâce aux noms des interlocuteurs¹⁰¹ : Edouard, comme on le

¹⁰¹ « Les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés. », JFM13.

verra, est le personnage de romancier dans *Les Faux-monnayeurs* ; Lafcadio, quant à lui, est un personnage des *Caves du Vatican* (1914) que Gide semble longtemps avoir voulu réutiliser dans *Les Faux-monnayeurs*, avant d'y renoncer¹⁰². Le passage se poursuit d'ailleurs sous forme de dialogue, s'éloignant ainsi du *journal d'écriture* pour constituer une *scène* possible pour le roman. Dans ce contexte, Gide resitue de manière explicite l'objet du discours dans la dynamique de la création romanesque : les opinions des individus « *n'intéressent le romancier qu'en fonction de ceux qui les tiennent* », c'est-à-dire qu'elles sont, pour le romancier (dans la structure du monde romanesque), déterminées au même titre que leurs caractéristiques physiques. On revient donc dans ce développement narratif à une problématique esthétique, plutôt qu'à la description d'un phénomène social y référant métaphoriquement, comme c'était le cas dans la première ébauche.

Ici, les « tempéraments et [l]es caractères » d'Edouard et de Lafcadio viennent appuyer l'expression narrative de l'idée. Lafcadio est la première personne du récit et le secrétaire d'Edouard, en charge de lui ramener des notes sur des individus appelés à devenir personnages de roman. Tous deux discutent de ce travail et du rapport aux autres qu'il implique :

Y a-t-il longtemps que vous le connaissez ?

Je lui dis que je le rencontrais pour la première fois. Je ne lui cachai pas qu'il m'était extrêmement antipathique.

- Il importe d'autant plus que vous le fréquentiez, reprit-il. Tout ce qui nous est sympathique, c'est ce qui nous ressemble et que nous imaginons aisément. C'est

¹⁰² Le personnage de Bernard, qui deviendra l'interlocuteur d'Edouard à la place de Lafcadio, emprunte à ce dernier certains traits de caractère : son statut de bâtard, sa moralité fluctuante.

sur ce qui diffère le plus de nous que doit porter surtout notre étude. Avez-vous laissé voir à Z... qu'il vous déplaisait ? (JFM132)

Même si l'idée première est exposée explicitement, nous sommes en présence de deux personnages pourvus eux-mêmes d'opinions, de sympathies et d'antipathies, qui permettent à l'idée de s'intégrer harmonieusement dans le récit romanesque. Parmi ces caractéristiques des personnages, le fait que l'un d'entre eux soit un romancier, et l'autre son assistant, joue ici un rôle particulier en permettant à la discussion de se dérouler simultanément sur deux plans : sur le plan romanesque, entre les personnages, et sur le plan méta-romanesque, en tant qu'idées sur le roman qui appartiennent à l'auteur.

Ce point de vue d'auteur est essentiel en ce qu'il permet au lecteur d'identifier une intention du récit, à lire parallèlement aux développements narratifs qui la mettent en place, l'assignent à des personnages et à des situations spécifiques. Chez Semprun, cette intention peut relever d'un projet politique, comme c'était en partie le cas pour l'auteur du *Grand voyage*, ou de la représentation historique et du témoignage, comme on va le voir par la suite. Dans l'exemple préliminaire qui nous occupe ici, c'est la lecture du *Journal* qui invite une lecture méta-romanesque, en inscrivant l'expression de l'idée esthétique dans un espace comparatif et dialogique. Gide conçoit cependant un procédé qui sera fondamental pour Semprun : le texte devient son propre interlocuteur par l'introduction d'un personnage de romancier.

« [...]par un de mes personnages (le romancier) »

C'est selon cette même dynamique que des idées connexes (mais non celle-ci précisément) sont exposées dans la version définitive des *Faux-Monnayeurs*, au chapitre 3 de la seconde partie, désigné dans la table des matières sous le titre : « Edouard expose ses idées sur le roman ». On y retrouve Edouard et son secrétaire, à présent nommé Bernard, ainsi que deux autres personnages, Laura et Sophroniska : le dialogue à quatre voix est animé par des personnages qui nous sont déjà connus, ont toute une existence romanesque derrière eux. Ceci donne à la scène un intérêt narratif – continuer à faire connaissance avec ces personnages selon les opinions qu'ils défendent dans cette discussion – indépendant du contenu du dialogue, et permet d'intégrer les idées dans un réseau complexe de tempéraments et de caractères qui interagissent, se confrontent, soutiennent différentes opinions en fonction les uns des autres, et non seulement d'une pensée abstraite.

Edouard était très chatouilleux. Dès qu'on lui parlait de son travail, et surtout dès qu'on l'en faisait parler, on eût dit qu'il perdait la tête. Il tenait en parfait mépris la coutumière fatuité des auteurs ; il mouchait de son mieux la sienne propre ; mais il cherchait volontiers dans la considération d'autrui un renfort à sa modestie ; cette considération venait-elle à manquer, la modestie tout aussitôt faisait faillite. L'estime de Bernard lui importait extrêmement. Était-ce pour la conquérir qu'Edouard, aussitôt devant lui, laissait son pégase piaffer ? Le meilleur moyen pour la perdre, Edouard le sentait bien ; il se le disait et se le répétait ; mais, en dépit de toute résolution, sitôt devant Bernard, il agissait tout autrement qu'il eût voulu, et parlait d'une manière qu'il jugeait tout aussitôt absurde (et qui l'était en vérité). (FM235-236)

Le lecteur est prévenu qu'il ne faut pas prendre les discours d'Edouard à la lettre : ce qu'il dit est affecté par son rapport à Bernard (et d'ailleurs, autrement, à Laura et Sophroniska), et c'est au prisme de ces relations entre personnages qu'il faut lire ses « idées sur le roman ». Il ne faudrait donc pas être tentés de voir dans ces pages une profession de foi de l'auteur, une poétique du roman directement exposée dans le récit.

Ainsi, l'idée qui nous intéressait dans le *Journal* n'apparaît que de manière fort détournée, dans la bouche d'Edouard et sous une forme bien éloignée de ce que Gide affirmait d'abord :

A cause des maladroits qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ? En guise de roman d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèses. Mais il ne s'agit pas de cela, vous pensez bien. Les idées..., les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes ; m'intéressent par dessus tout. Elles vivent ; elles combattent ; elles agonisent comme les hommes. Naturellement, on peut dire que nous ne les connaissons que par les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même le vent importe plus que les roseaux. - Le vent existe indépendamment des roseaux, hasarda Bernard. (FM242)

La distinction entre « roman d'idées » et « romans à thèses » répond particulièrement à notre préoccupation, et à celle de Semprun, au sujet du réalisme socialiste. Encore une fois (comme dans le cas du « réalisme » et du « naturalisme » définis par Semprun à la suite de Lukács), deux manières d'intégrer des idées au roman, une bonne et une mauvaise, sont présentées¹⁰³. Cependant, la suite du passage s'éloigne de cet aspect comparatif pour développer une conception platonicienne du rapport entre

¹⁰³ Le tour manichéen que semble souvent prendre cette discussion, s'il n'est jamais entièrement convaincant en pratique, indique cependant qu'une problématique essentielle se situe ici : quelque chose comme le statut énonciatif du roman, entre discours et récit.

les idées et les hommes, dans laquelle la relation de détermination entre opinions et individus (décrite dans le *Journal*) est abandonnée au profit d'une hiérarchisation de deux domaines distincts, dont l'un (le monde des hommes) révèle le mouvement de l'autre (le monde des idées)¹⁰⁴. La même problématique est abordée dans les deux cas (dans les passages du *Journal* et dans celui du roman), mais sans que l'opinion exprimée par le personnage ne corresponde à celle défendue par l'auteur.

D'ailleurs, non seulement Bernard doute-t-il de la validité de ce discours (« Bernard avait écouté tout cela avec une attention soutenue ; il était plein de scepticisme et peu s'en fallait qu'Edouard ne lui parût un songe-creux », FM242), mais Edouard lui-même, écrivant ce soir-là dans son journal, se juge sévèrement : « Pourquoi me suis-je laissé aller à parler ? Je n'ai dit que des âneries. » (FM246). Loin d'être une *exposition* des idées de Gide, ce passage contient une *expression* d'une problématique définie par Gide dans le *Journal*, et abordée par les personnages de manière tangentielle, déterminée par leurs caractères et par les relations qu'ils entretiennent entre eux – et qui les mène, peut-être, à ne dire « que des âneries » ? On peut alors distinguer nettement entre les idées de l'auteur et celles, narrativisées, qu'expriment les personnages : leur relation est passée au prisme de la fiction et le lecteur, invité à réfléchir à ces problèmes, ne l'est pas à recevoir passivement un discours provenant de l'auteur, mais à tracer son propre chemin entre les divers points de vue des personnages.

¹⁰⁴ A moins que le vent ne détermine aussi les caractéristiques des roseaux, auquel cas ce passage et celui du *Journal* pourraient se rejoindre ; mais ce serait pousser la métaphore un peu loin, sans justification aucune.

Cependant, ayant déjà remarqué qu'Edouard tient lui aussi un journal (et décrit l'idée d'écrire un journal qui contiendrait « au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit ; [...] la critique continue de mon roman », FM241, tout comme le *Journal* le fait pour *Les Faux-Monnayeurs*), on ne s'étonnera sans doute pas que le roman d'Edouard s'intitule, lui aussi, *Les Faux-Monnayeurs*. Davantage, Edouard envisage également de présenter « un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire. » (FM239) Ce projet est également moqué par les personnages :

- Et puis je vois très bien ce qui va arriver, s'écria Laura : dans ce romancier, vous ne pourrez faire autrement que de vous peindre.
- [...] Edouard protesta :
- Mais non ; j'aurai soin de le faire très désagréable.
- Laura était lancée :
- C'est cela : tout le monde vous y reconnaîtra, dit-elle en éclatant d'un rire si franc qu'il entraîna celui des trois autres. (FM239-240)

A ce stade, Edouard étant lui-même « très désagréable » dans ce passage (ou en tout cas ses opinions étant présentées de manière négative), on entrevoit tout l'enjeu de la *mise en abyme* élaboré par Gide. Le roman à l'intérieur du roman porte le même titre que ce dernier ; Gide (qui tient un journal sur son roman) crée un personnage de romancier (qui tient un journal sur son roman) qui envisage de créer un personnage de romancier (on ne sait pas s'il tiendra un journal sur son roman). Au niveau des idées, du rapport entre les idées de l'auteur et les idées des personnages, entre l'auteur et son personnage de romancier, la correspondance descendante (de la réalité, au roman, au roman dans le roman) suggère la possibilité d'une remontée vers le réel : « tout le monde

vous y reconnaîtra », au-delà de la boutade, cela veut dire que, au moins dans la lecture qu'en fait « tout le monde », le personnage de romancier est perçu comme une image de l'auteur, les idées qu'il exprime sur son roman comme une image des idées qui régissent le roman dans lequel il existe.

Bien entendu, cette image est loin d'être sans distorsions. Dans une mise en abyme graphique¹⁰⁵, l'image seconde contenue dans l'image première lui est identique, en miniature ; mais si l'on se place du point de vue de l'image seconde, les éléments de l'image première sont hors du cadre, hors de notre champ de vision. On aurait beau deviner qu'ils doivent correspondre à l'image seconde que nous voyons, le changement d'échelle, *perçu de l'intérieur*, donne le vertige. – Dans une mise en abyme narrative, le lecteur se trouve à ce niveau second : l'auteur seul voit la première image, la crée ainsi que toutes les miniatures qu'elle contient ; tandis que le lecteur, tout en comprenant bien le statut de l'image seconde, est incapable de remonter à la première. Si maintenant l'on entend par « image » une relation entre deux univers, la première image est la relation entre l'univers réel et le premier univers fictionnel, la deuxième image la relation entre le premier univers fictionnel et le second (le reste est trop petit pour être vu, comme dans la mise en abyme graphique). Le lecteur peut comprendre et même analyser la relation entre les deux univers fictionnels, les distorsions qui adviennent avec le changement d'échelle, mais ne peut qu'imaginer de remonter à l'univers réel : toute tentative de projection précise se heurte à la subjectivité de l'auteur, inatteignable. Cependant cette relation qui

¹⁰⁵ Qui sert traditionnellement d'exemple, puisque le terme « mise en abyme », pour un texte, en est la métaphore.

est l'image première, même si elle est incompréhensible (non analysable, puisque dans la lecture elle contient le lecteur¹⁰⁶), existe.

Pour le dire autrement : le lecteur sait que malgré tous les jeux, toutes les ironies, la relation formelle établie par la mise en abyme désigne, veut l'amener à considérer la relation au réel de l'univers fictionnel – y compris les problèmes abstraits, les idées que la fiction contient. Le récit ne donne pas au lecteur de vérité toute faite, mais excite sa subjectivité : il ne peut pas se glisser dans le lit tout fait d'une autre subjectivité, celle de l'auteur, mais développer la sienne selon les termes qui lui sont proposés.

En ce sens, le « personnage de romancier » est loin d'être un personnage comme les autres : en tant que mise en abyme de l'auteur, il représente un rapport du roman au réel (des idées exprimées aux idées de l'auteur, également) qui demeure incertain, indécidable. Mais ce faisant il établit la potentialité de ce rapport, amène le lecteur à considérer la dynamique qui unit réel et récit comme un phénomène textuel qui exige sa participation. Cette participation est faite en partie d'abandon : on ne peut comprendre dans son entier le rapport entre récit et réel, par définition – sinon le récit retombe dans l'illustration, dans le stéréotype (le roman dans la propagande). Davantage que par des conclusions à atteindre, cette participation du lecteur est définie par un élan, par une attitude vis-à-vis du texte : on s'interroge sur ce qu'il veut dire, en sachant qu'il ne le dit pas nécessairement, en prenant en compte le jeu narratif pour penser à notre tour, à travers le roman. En retour, ce mode d'appréhension par le lecteur modifie l'objet du

¹⁰⁶ On ne peut pas analyser ce dans quoi l'on est, ce par quoi l'on existe en tant que pensée : fondement de l'ontologie, raison d'être de la métaphysique ? La lecture du roman reproduit le rapport de l'individu à sa propre pensée, dans le monde réel, (voire le rapport de sa propre pensée à *ce* qui l'inspire – quoi que *ce* soit), en transférant les termes de ce rapport : du monde fictionnel à la subjectivité de l'auteur (la vision que l'auteur a du monde réel).

regard : si ce procédé fonctionne, le texte s'inscrit décisivement en dehors d'une dynamique de représentation directe du réel (ou des idées de l'auteur), n'a même plus à s'en défendre car il est d'ores et déjà *ailleurs*.

Dans ce chapitre et dans le suivant, nous allons étudier, sous cette impulsion gidienne, les instances de mise en scène de l'auteur comme « personnage de romancier » chez Semprun. Au préalable, précisons simplement deux aspects importants de notre étude.

D'une part, il est clair que l'on touche ici à la dimension autobiographique de l'œuvre, chez Semprun. Puisque les récits de témoignage se fondent sur une expérience vécue, l'univers fictionnel est déterminé, dans cette proportion, par la réalité historique. Cependant, les lectures que je propose ne s'intéressent guère à la *biographie* réelle de Semprun ; non seulement je n'ai pas les moyens de la vérifier (il faudrait, en particulier, davantage de recul historique par rapport à la vie de l'auteur), mais ça n'est pas le plus important. Suivant la dynamique de la mise en abyme chez Gide (et l'on va voir que celle-ci est reprise par Semprun), je m'intéresse au mouvement que l'*autographie* dessine, et à ses conséquences diverses (pour le statut du texte, pour le lecteur), mais je n'escompte aucunement, par ce biais, atteindre la *bios* de l'auteur (laquelle, d'un point de vue esthétique, est secondaire).

D'autre part, loin de vouloir épuiser toutes les instances et significations de l'autoréférence chez Semprun, cette étude est guidée par les problématiques des chapitres précédent et par la façon dont Gide, on vient de le voir, semble indiquer pouvoir les

résoudre. Les choix qui sont faits répondent ainsi à une volonté de synthétiser ce qui, dans la mise en scène de l'auteur chez Semprun, s'inscrit dans la problématique de la représentation romanesque et de son rapport à l'idéologie (ou aux idées) et à la vérité du témoignage : ou comment le « personnage de romancier » modifie les termes de la relation entre récit et réel, transforme la lecture qui en est faite.

« *J'écris Paludes* » : le triple je de la narration méta-romanesque

La création d'un « personnage de romancier » travaillant à une œuvre éponyme au récit où il s'inscrit, telle qu'on l'observe dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925), n'est pas pour Gide une idée nouvelle. Déjà, *Paludes* (1914) s'ouvrait sur les lignes suivantes :

Vers cinq heures le temps fraîchit ; je fermai mes fenêtres et me remis à écrire.
A six heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège.
Il dit : « Tiens ! tu travailles ? »
Je répondis : « J'écris *Paludes*. » (15)

Ici, c'est une première personne anonyme qui prend en charge le récit : le « personnage de romancier » est également le narrateur. Celui-ci, tout au long de la « sotie »¹⁰⁷, est principalement occupé à l'écriture de son « *Paludes* »¹⁰⁸ : il en parle et lit des passages à ses amis, ou y renonce, se fourvoie (tel Edouard) dans des tentatives de description de son projet qui ne le satisfont pas, transcrit ce qui lui arrive (et c'est peu de

¹⁰⁷ Pour reprendre le terme gidien, qui évite délibérément l'appellation « roman ». Ce serait donc, plutôt qu'un « personnage de romancier », un « personnage d'auteur de sotie » – mais la différence ne semble pas fondamentale pour nous.

¹⁰⁸ On distinguera ainsi l'œuvre réelle, en italiques, de l'œuvre dans l'œuvre, entre guillemets.

choses) dans le cadre de son récit (comme la description du « petit voyage » avec Angèle étudiée précédemment).

Le sujet de son livre s'apparente donc à celui du romancier imaginé par Edouard : « la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire » (FM239).

Paludes comprend des pages de « Paludes », données en italiques et qui permettent au lecteur de comparer, livre en main, « ce que lui offre *la réalité* » (*réalité* qui est, bien entendu, le récit premier) avec « ce que, lui, prétend en faire » (le récit dans le récit). Le lecteur peut ainsi observer concrètement la manière dont le narrateur de *Paludes* « ren[d] l'impression » de sa réalité. Les discussions avec ses amis permettent d'ailleurs d'explicitier les choix esthétiques qui gouvernent ce processus :

J'ai vu Tityre.

- Le célibataire ?

- Oui – mais dans la réalité il est marié, – père de quatre enfants. Il s'appelle Richard... [...]

« Vous voyez bien qu'elle n'est pas vraie, votre histoire !

- Pourquoi, pas vraie ? – parce qu'ils sont six au lieu d'un ! – J'ai fait Tityre seul, pour concentrer cette monotonie ; c'est un procédé artistique [...] Pour rester vrai on est obligé d'arranger. L'important c'est que j'indique l'émotion qu'ils me donnent. [...] mais pourquoi raconter six fois ? mais puisque l'impression qu'ils donnent est la même – précisément, six fois... (48-49)

Tityre étant le personnage principal de « Paludes », l'interlocuteur (c'est Angèle) s'étonne qu'il ne corresponde pas à son modèle : tandis que Tityre est un célibataire isolé (il vit « dans une tour entourée d'un marais », 19), Richard partage sa vie avec cinq autres personnes. Le narrateur, qui est toujours un brin condescendant avec Angèle, dont il ne semble pas valoriser outre mesure les capacités intellectuelles, explique alors son

« procédé artistique », qui consiste en l'occurrence à « concentrer » en un personnage l'impression unique que lui donnent, collectivement, les six membres de la famille réelle.

Le récit dans le récit, « Paludes », est donc accompagné de son commentaire esthétique (méta-romanesque) par les personnages de *Paludes*, dont la figure centrale est le « je » du narrateur

. L'identité entre les titres des deux récits enchâssés l'un dans l'autre suggère que l'on peut imaginer d'appliquer à *Paludes* les principes romanesques définis au sujet de « Paludes » : à partir de l'explication de « Paludes », imaginer de remonter à une explication de *Paludes*. – Par exemple, on peut imaginer que Gide ait synthétisé, dans les personnages d'Angèle et d'Hubert, deux types d'attitudes envers son travail qui se trouveraient, dans la réalité, réparties entre plusieurs de ses amis : de la même façon que le narrateur synthétise Richard et sa famille en l'unique personnage de Tityre.

Il y aurait alors trois niveaux de lectures : le plus petit où le lecteur lit « Paludes », intégré dans celui où l'on lit *Paludes*, lui-même intégré dans une projection de *Paludes* telle que le potentiel d'auto-analyse, ou la *réflexivité* du texte, la dessine. Cette projection, comme dans la mise en abyme décrite au sujet des *Faux-Monnayeurs*, reste essentiellement hors d'atteinte : elle définit un mouvement plutôt qu'un point d'arrivée. De ce point de vue, le *je* de « j'écris *Paludes* » est un triple *je* : en tant que personnage, *je* écrit « Paludes », le récit enchâssé ; en tant que narrateur, *je* écrit *Paludes* dans le sens où *je* est la voix à travers laquelle s'écrit *Paludes*, la source de l'énonciation qui donne son existence au texte de *Paludes* ; au troisième niveau, qu'on pourrait appeler *Paludes tel*

qu'il se réfléchit (tel qu'il se pense, tel qu'il s'autoreprésente), le *je*, un brin fantomatique (ou spectral) il est vrai, ne peut être que celui de l'auteur.

L'auteur qui se dessine à travers le texte, que le lecteur imagine en suivant le mouvement autoréflexif initié par le texte : pas l'auteur réel, donc, mais pas non plus un personnage d'auteur contenu dans le texte. Une projection imaginaire d'auteur, certes, mais pas non plus indépendante de l'auteur réel : à ce niveau, c'est toute la structure de l'œuvre qui est en jeu, tout son fonctionnement esthétique, et à moins d'être sérieusement schizophrénique, l'auteur réel ne peut pas faire autrement que d'être présent, au moins en partie, fût-ce de manière joueuse, dans cette image d'auteur. C'est un « auteur implicite »¹⁰⁹, dans le sens où le lecteur n'a jamais accès qu'à un auteur implicite (impliqué par le texte, atteint à travers le texte), mais c'est également un *auteur explicite* dans le sens où l'auteur *se montre* activement à travers cette image (s'implique dans le texte). On peut dire également que c'est l'auteur réel *tel qu'il se montre à travers une œuvre d'art*, ce qui n'a rien à voir avec la manière dont un individu se montre dans la réalité. En fin de compte, puisque nous sommes d'accord que le lecteur, en général, ne connaît pas la personne réelle qui écrit le livre¹¹⁰, il me semble aussi simple d'utiliser le terme « auteur » pour parler de cet auteur *qui est en jeu dans la lecture* (qui est « en je »),

¹⁰⁹ Cf. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago et New York, University of Chicago Press, 1961.

¹¹⁰ Lorsque c'est au contraire le cas, le problème se déplace : il devient difficile de se construire un auteur imaginaire, puisque nous connaissons l'auteur réel. On risque alors de lire l'œuvre de manière réductrice (à travers ce qu'on connaît de la personne réelle, qui n'est jamais aussi riche que son intériorité telle qu'elle se révèle dans l'œuvre), à moins que l'on ne soit capable d'*imaginer* aussi un peu la personne réelle (ce qui est une forme d'amour – voire la définition de l'amour, dirait Gary).

également – Semprun parle d'un « en-Je du jeu », A384¹¹¹). Son statut conceptuel est changeant, dépend tout de même des textes en particulier, et plutôt que d'en parler davantage de manière générale, nous verrons comment cela se passe chez Semprun.

Précisons simplement : ce que j'appelle *la mise en scène de l'auteur* dans ce chapitre, c'est, à strictement parler, la mise en scène (représentation) de la relation entre l'auteur et le narrateur. Entre un auteur qu'on entrevoit à partir du texte¹¹², qui est une projection mouvante venue du texte et s'en distinguant dans le domaine de l'imaginaire, dans le mouvement de la lecture, et un narrateur quant à lui bien déterminé, défini précisément par son existence textuelle. Il s'agit donc pour notre étude, à partir des passages où le narrateur renvoie ainsi le lecteur à une image d'auteur, de décrire un phénomène de lecture, phénomène qui reste abstrait (qui n'est pas noté dans le texte, qui

¹¹¹ Dans un contexte qui rappellera celui que je décris pour Gide, mais qui fait référence à Eugene Sue, Semprun commençant par citer *Les mystères de Paris* : « 'Quelques mots maintenant du physique de M. Ferrand, et nous introduirons le lecteur dans l'étude du notaire, où nous retrouverons les principaux personnages de ce récit.' (Saluons au passage, d'un grand coup de chapeau, l'allègre innocence qui permettait à Eugene Sue d'écrire de cette façon, intervenant dans le récit, le construisant et le déconstruisant à sa guise par cette intervention, annonçant ses cartes, découvrant ses enjeux, démontrant, en somme, que l'écriture est un jeu, et, bien entendu, un jeu ou un enjeu du Je, ou même, un en-Je du jeu !) » (A384). – Dans un sens, ce passage démontre mon argument principal, illustre le mouvement de la narration méta-romanesque, du point de vue de Semprun lecteur de Sue, à l'intérieur de son propre récit. Il m'importait cependant de passer par Gide, en particulier pour observer le triple statut du « je », plutôt que de partir de cette remarque. Enfin, notons la relation que Semprun établit entre son propre texte et celui de Sue, analogue à celle que j'établis entre ceux de Semprun et Gide : la figure d'auteur est par nature intertextuelle (puisqu'elle naît de la démultiplication du texte où elle s'inscrit, dans un intertexte interne à l'œuvre), dessine une conscience d'auteur imprégnée d'autres livres (l'écriture provenant de la lecture).

¹¹² C'est-à-dire, aussi, à partir du narrateur.

est écrit sous forme de potentiel) mais dont les conséquences sont capitales pour la signification de l'œuvre, pour le travail d'interprétation qui accompagne la lecture.¹¹³

Le triple *je* de *Paludes* montre la possibilité d'une mise en abyme interne à la première personne du singulier, lorsque celle-ci fait référence à sa propre existence, à l'écriture du récit où elle s'inscrit¹¹⁴. Le *je* rassemble ainsi, dans le réseau formé par ses multiples statuts, le mouvement décrit au sujet du « personnage de romancier » des *Faux-Monnayeurs* (Edouard) : le *je* est son propre « personnage de romancier ».

2) Mise en abyme et mise en scène de l'auteur dans *L'Algarabie*

« *Paludes ! Tu écris Paludes, j'imagine !* »

L'importance fondatrice de *Paludes*, de ce point de vue, n'a pas échappé à Semprun, qui y fait directement référence dans *L'Algarabie* (1981)¹¹⁵. Notons cependant,

¹¹³ Une dernière remarque : il est clair que Mr. Semprun écrit ainsi de manière volontaire ; je nuance mon angle d'attaque car je ne sais pas vraiment comment il fait dans le travail d'écriture, et m'en tiens donc à ce que je sais observer en tant que lecteur.

¹¹⁴ La relation de ce *je* à lui-même relève, dans un sens, de l'antinomie de Russell. « J'écris ceci. » est en soi un énoncé paradoxal : le *je* écrit ne peut pas s'écrire en même temps. Le paradoxe ne peut se résoudre (et est-ce vraiment une résolution ? C'est une décomposition qui neutralise l'élément paradoxal sans le faire disparaître.) que dans le temps ou dans l'espace ; en distinguant plusieurs *je* distincts selon leur relation au moment de l'énonciation du paradoxe. Ceci serait à développer ailleurs.

¹¹⁵ Une excellente étude de *L'Algarabie*, en relation avec *Quel beau dimanche*, est proposée par Fransiska Louwagie, « L'imaginaire de Jorge Semprun : Narcisse entre miroir et fleur », in *Orbis Litterarum*, Vol. 63, n°2, 2010, pp. 152-171. Voir aussi Baretud, Anne, *L'identité à l'épreuve* :

au moment d'ouvrir ce roman, qu'il n'est pas écrit principalement à la première personne : pour le passage qui nous intéresse, on y trouve en revanche un personnage de romancier, Artigas¹¹⁶.

Carlos demanda à Artigas s'il faisait quelque chose de précis.

- Moi, j'écris, avait-il répondu. [...]

- *Paludes* ! Tu écris *Paludes*, j'imagine ! avait dit Boris.

Artigas avait hoché la tête.

- Mais non. J'écris *L'Algarabie*. (A541)

La boutade de Boris établit une relation d'identité entre *Paludes* et ce qu'écrit Artigas. Ce dernier, explicitement, nie cette identité : « Mais non. ». Cependant, il la confirme de manière performative lorsqu'il dit : « J'écris *L'Algarabie*. », puisqu'il se retrouve alors dans la même situation que le narrateur de *Paludes* disant : « J'écris *Paludes*. ». Artigas est un personnage de romancier, comme Edouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, dont le « je » fait référence à la relation entre narrateur et auteur observée dans *Paludes*. Il n'est cependant pas le narrateur de *L'Algarabie*, en tout cas pas son unique narrateur : il est concurrencé en cela par une figure abstraite, nommée « le Narrateur », ainsi que par deux des personnages du récit, qui réécrivent après sa mort le

babélisme, confusion et altérité dans L'Algarabie de Jorge Semprun, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 1, 1999 et Turschmann, Jorg, "Socialisme délabré et fatalisme littéraire: la "Zone d'Utopie Populaire" dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun", *Histoires inventées: La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Edité par Dagmar Reichardt et Elke Richter, Frankfurt, Peter Lang, 2008.

¹¹⁶ La référence à *Paludes* dans *L'Algarabie* montre que ce qui se met en place à la première personne dans *Paludes*, et ce qu'on a observé avec le personnage de romancier des *Faux-Monnayeurs*, s'inscrivent dans une relation de continuité. Je commence par *L'Algarabie* car c'est un pur roman, pas un écrit de témoignage, et Semprun y joue avec une liberté toute illustrative, pour mon propos. On verra par la suite que la première personne, pour Semprun, acquiert des enjeux supplémentaires qui relèvent du témoignage. – Tout ceci sera discuté à mesure.

manuscrit sur lequel il travaillait et dont « le personnage principal s'appelait déjà Rafael Artigas » (A547). Sans savoir précisément qui est le narrateur, nous pouvons cependant à travers le personnage d'Artigas nous projeter vers l'auteur et observer comment, dans ce passage, la référence à *Paludes* est l'occasion de digressions méta-romanesques qui explicitent, discutent et mettent en abyme les principaux éléments du roman : son titre, son intrigue, son univers fictif.

« *J'écris L'Algarabie.* »

L'usage d'un même titre pour le roman et pour le roman dans le roman joue un rôle fondamental d'*embrayeur* de la mise en abyme, comme on l'a vu pour *Les Faux-Monnayeurs* et *Paludes*. Les deux signifiés de l'unique signifiant se trouvent unis par une relation d'identité et de différence simultanées, dont la dynamique constitue fondamentalement la dimension méta-romanesque du texte. Dans *L'Algarabie*, le titre est un néologisme *a priori* inconnu du lecteur¹¹⁷. La dimension méta-romanesque se développe donc en premier lieu selon les termes d'une discussion lexicologique, initiée par le personnage d'Anna-Lise¹¹⁸ :

¹¹⁷ En conséquence, l'édition Folio inclut une explication de ce titre en quatrième de couverture.

¹¹⁸ La bien nommée. Elle est également l'un des *réécrivains* du récit. Aussi, elle apparaît, au début du roman, munie d'une « brochure de couleur orangée » (A38), intitulée *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, qui comprend un essai sur le premier roman d'Artigas, publié « sous son vrai nom, bien sûr, Artigas n'étant qu'un pseudonyme » (A36). Or cet essai de Peter Egri sur *Le grand voyage* existe bien (*Survie et réminiscence de la forme proustienne : Proust-Déry-Semprun*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1969) et sa présence dans le texte identifie Artigas à Semprun.

Elle ne connaissait pas le mot, visiblement. Mais personne ne peut lui en tenir grief puisque le mot n'existe pas, qu'il n'est que la francisation, purement formelle, phonétique et fantaisiste, d'un mot espagnol.

Il s'avéra qu'elle n'était pas la seule à ignorer le vocable en questions. Maxime ne le connaissait pas davantage et même Boris, qui était du coup resté auprès d'eux, n'était pas sûr d'en pénétrer la signification exacte.

- Ça veut dire charabia, dit Carlos. Même sens, même étymologie, à peu près.

L'algarabie c'est le charabia !

Artigas approuva d'un geste. (A541-542)

Les autres personnages, Maxime, Boris, qui sont présents lors de cette discussion, ne connaissent pas non plus le sens de ce néologisme. Le lecteur n'a donc pas à se sentir isolé, ni trop honteux de sa propre ignorance. Un troisième personnage, Carlos, apporte l'explication, qu'Artigas, auteur de « L'Algarabie » (et donc lié, d'une manière ou d'une autre, à l'auteur de *L'Algarabie*), se contente d' « approuv[er] d'un geste ». L'auteur est l'autorité de référence qui confirme l'exactitude de la définition, mais il demeure en retrait (tient-il « en parfait mépris la coutumière fatuité des auteurs ? ») et ce sont les personnages qui développent, dans l'univers de la fiction, le discours méta-romanesque. D'ailleurs, la discussion lexicologique se poursuit deux pages durant, car « les autres voulaient des détails et Carlos alla chercher le tome correspondant du dictionnaire critique et étymologique de la langue castillane de Joan Corominas. » (A542) Suivent la définition donnée par ce dictionnaire du mot espagnol *algarabía*, puis des allusions à d'autres linguistes, une citation de Paul Valéry (« Honneur des hommes, Saint Langage ! » (A543) ; enfin est sollicité un commentaire d'Artigas :

- Et pour toi, dit-il, s'adressant à Artigas, c'est quoi l'algarabie ? Dans quelle acception prends-tu le mot ?

- Dans toutes les acceptions, dit Artigas, c'est une criailerie confuse, un langage incompréhensible, un jargon. Je pourrais aussi bien appeler ce roman *La Tour de Babel* ou *Le Charabia*. (A543)

Suite à la pléthore d'informations fournie par le dictionnaire étymologique et les commentaires savants des personnages, il est temps de revenir au livre d'Artigas, de demander à ce dernier des éclaircissements. Or celui-ci entend inclure « toutes les acceptions » dans son projet : il ne veut pas choisir et préfère intégrer, comme c'est le cas dans ce passage, toutes les interprétations au corps du roman. Artigas est ainsi amené à proposer quelques mots de définition de son roman, en fonction du titre, mots que le lecteur perçoit comme se référant, plus ou moins directement, au roman qu'il est en train de lire : « c'est une criailerie confuse, un langage incompréhensible, un jargon. ».

Du point de vue du lecteur, qui projette ces mots sur l'œuvre réelle, on perçoit immédiatement l'ironie, l'antiphrase. Tout comme Edouard s'accusait de ne dire « que des âneries », Artigas, qualifie son roman d' « incompréhensible » ; le lecteur sait bien que ce n'est pas le cas, du moins pas entièrement. L'essentiel du roman est tout à fait compréhensible, à l'exception peut-être de certains passages savants qui peuvent dérouter certains lecteurs – à l'exception aussi de quelques intrusions de la langue espagnole, qui peuvent paraître *charabia* au lecteur non hispanophone. L'opinion d'Artigas reflète ainsi une certaine dualité du texte, peut se comprendre en positif comme en négatif. Dans ce sens, le récit spéculaire, qui *se réfléchit* dans les jeux de mise en abyme, se prête merveilleusement à l'antiphrase ; puisque tout est un jeu de miroir, le positif et le négatif se rejoignent aisément pour désigner, de manière ouverte, le concept de niveau supérieur où ils s'unissent. Ici, c'est une image de la richesse du roman, de sa variété, dans ce

qu'elle implique parfois de difficulté à comprendre, mais aussi de plaisir à suivre son déroulement malgré les nombreux changements de point de vue ou de langue. Au-delà du positif et du négatif, « une criailerie confuse, un langage incompréhensible », c'est aussi l'exagération d'une caractéristique importante du roman, qui est de multiplier les personnages et les intrigues secondaires, selon le modèle du roman picaresque. Il y a beaucoup de monde, dans ce roman, c'est parfois confus, les gens crient dans différentes langues, c'est bien une sorte de « *Tour de Babel* ».

Il apparaît ainsi : 1) que lorsque Artigas parle ici de « L'Algarabie » qu'il écrit, le lecteur y trouve une discussion de *L'Algarabie* qu'il lit. 2) que dans ce genre de discussion spéculaire, le positif et le négatif peuvent se substituer l'un à l'autre, voire laisser place à d'autres extensions, plus nuancées, de l'idée qu'ils désignent. On verra plus loin les conséquences de cette dépoliarisation du discours méta-romanesque.

« *C'est l'histoire d'un vieil homme [...] qui a écrit des livres
autrefois* »

Après le titre, la suite du passage va discuter de l'intrigue du roman, celui d'Artigas comme celui de Semprun :

- C'est l'histoire d'un vieil homme dont personne ne sait plus le vrai nom, qui a écrit des livres autrefois. Ca se passe au cours d'une seule journée, en octobre 1975. Le général Franco est en train de mourir. L'homme traverse la Z.U.P. Il veut aller à la Préfecture de police pour obtenir un passeport. Il veut rentrer chez lui... (A543-544)

Le lecteur de *L'Algarabie* reconnaît l'intrigue principale du récit, celle qui définit le fil conducteur autour duquel s'articulent tous les épisodes du roman picaresque. De plus, ce vieil homme « qui a écrit des livres autrefois » s'apparente à Semprun car, on l'a noté précédemment, son premier livre est mis en rapport avec *Le grand voyage* au moyen de l'essai de Peter Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, qui porte, dans le roman, sur le premier roman du personnage, et, dans la réalité, sur *Le grand voyage*. En fait, tous les éléments de cette ébauche de description du roman d'Artigas trouvent des échos dans le roman de Semprun, mais il n'est pas utile que je les analyse moi-même : les personnages du récit vont en effet se charger de mettre en évidence les principaux éléments de cette analyse.

[...] Il veut rentrer chez lui...

- Chez lui ? dit Carlos. Donc, il n'est pas français. Il ne porterait pas le pseudonyme d'Artigas, peut-être ?

Artigas le regarde.

- Peut-être, dit-il brièvement. (A544)

Bien sûr !, se dit le lecteur avec un sourire. Si « personne ne sait plus le vrai nom » de ce vieil homme, il est présenté sous celui d'Artigas, avec la précision que ce n'est « qu'un pseudonyme » (A36). Carlos a bien compris la nature autoréférentielle du récit d'Artigas, peut deviner que ce dernier, même s'il semble réticent à l'admettre, projette d'utiliser son propre nom. La mise en abyme se met en place, à travers ce dialogue : on est bien en présence d'Artigas, personnage de *L'Algarabie* mais aussi auteur de « *L'Algarabie* », dans laquelle se trouvera un personnage nommé Artigas, etc. L'Artigas *personnage de romancier* poursuit cependant sa description du récit :

- Peut-être, dit-il brièvement. Et puis, des obstacles de toute sorte l'empêchent d'atteindre la Préfecture. Il y a plein de péripéties...
- L'enlèvement de Yannick de Kerhuel, par exemple. Le rapt de Perséphone, dit Boris, l'interrompant.
- Par exemple, répond Artigas. (A544)

Ici, Boris fait référence à des épisodes précédents du récit : l'enlèvement de Yannick de Kerhuel a eu lieu page 123, le rapt de Perséphone est annoncé page 196 et anime l'intrigue jusqu'à sa résolution page 517. Boris les connaît car il fait lui-même partie de l'histoire, mais il est également un personnage complice de la mise en abyme (d'ailleurs, il est lui même réalisateur de cinéma, rompu aux techniques narratives). Il a compris lui aussi que le roman d'Artigas est celui dans lequel leur discussion a lieu, ou du moins que les deux correspondent. Il y a donc beaucoup d'ironie dans les mots « par exemple », qu'il prononce et que répète Artigas : en principe, oui, ce ne sont que des exemples, mais en pratique ces exemples ont été au préalable confirmés par le récit. Pour le lecteur, à qui en fin de compte tout ce dialogue s'adresse, c'est un lien des plus étroits qui s'établit entre le roman d'Artigas et celui de Semprun. Mais Boris n'a pas terminé d'interrompre Artigas :

- Par exemple, répond Artigas.
- En somme, dit Boris, l'air quelque peu déçu, c'est encore un roman réaliste ! Artigas le regarde :
- J'ai du mal à inventer, dit-il, il me faut partir du réel, ou y revenir ! Tu aurais inventé, toi ?
- L'œil bleu de Boris se met à pétiller.
- Bon, je garde ton vieil écrivain, l'idée d'un roman picaresque... Car c'est bien de ça qu'il s'agit, n'est-ce pas ? Je garde aussi le fait que cet homme cherche à atteindre un endroit, à obtenir quelque chose... C'est l'une des règles d'or d'Alain Resnais : il faut que les personnages poursuivent une fin, soient embarqués dans une entreprise !

- Un passeport, dit Artigas, des papiers. Il faut que ça soit en rapport avec l'identité !

Boris hoche la tête.

- D'accord, dit-il. L'identité, ce n'est pas mauvais. Ça fait un peu mode, toutefois, mais tant pis. Je te fais confiance pour en éviter les pièges. Ça fonctionne. Mais pourquoi ne pas imaginer au départ une hypothèse qui bouleverse le réel, qui change l'histoire que nous connaissons ?

- Par exemple ? (A544-545)

Voici donc l'intrigue principale confirmée, définie comme le fil conducteur d'un « roman picaresque », jugée positivement à l'aune d' « une des règles d'or d'Alain Resnais¹¹⁹ », et reliée au thème de « l'identité ». Cette dernière caractéristique est l'occasion d'un double commentaire méta-romanesque : d'une part, l'insistance d'Artigas sur l'importance du passeport, des papiers, montre comment cet élément concret du récit définit sa signification thématique, selon quel genre de symbolisme les éléments du récit prennent sens ; d'autre part, Boris trouve que « ça fait un peu mode », inscrit par là le roman dans le contexte socio-culturel de sa production et montre comment un auteur se situe à cet égard, doit moduler ses motivations personnelles (Artigas est lui-même, rappelons-le, en train d'essayer d'obtenir un passeport¹²⁰) et le contexte dans lequel son travail sera reçu, en anticipant éventuellement les « pièges » qui pourraient se présenter.

Par ailleurs, la qualification de « L'Algarabie » comme « encore un roman réaliste » est un bon exemple d'antiphrase à tiroirs, où alternent le positif et le négatif :
[+] c'est exact dans le sens où Artigas romancier fait référence à sa réalité d'Artigas

¹¹⁹ Qui est cinéaste comme Boris, mais aussi avec lequel Semprun a collaboré comme scénariste de *La guerre est finie* (1966) et *Stavisky* (1974), ainsi que pour le livre de photographies *Repérages* (1974).

¹²⁰ Est-ce également le cas de Semprun, en 1975, à la mort de Franco ? Il fait allusion, dans *Autobiographie de Federico Sánchez* (chapitre 2), à la difficulté d'obtenir des papiers lui permettant de voyager en Espagne, après son engagement communiste.

personnage, à la fois en ce qui concerne sa tentative d'obtenir un passeport et les péripéties décrites précédemment. L'univers romanesque de « L'Algarabie » est fondé, dans une relation qui *imite* celle du roman réaliste à la réalité, sur l'univers romanesque de *L'Algarabie*. Ce dernier est, pour les personnages qui s'y inscrivent, *la réalité*. [-] Cependant, pour le lecteur cette réalité est bien entendu une fiction : Artigas ne peut donc pas vraiment écrire un roman réaliste si celui-ci représente, fût-ce de manière *réaliste*, un univers fictionnel. [+] Pourtant, le personnage du vieil écrivain qui veut rentrer chez lui à la mort de Franco, qui est à la fois un personnage du récit d'Artigas et *lui-même* en tant que personnage du récit de Semprun, fait référence, dans le mouvement de la mise en abyme, à l'auteur de *L'Algarabie*. Il y aurait donc une dimension réaliste du récit, dans le sens où Semprun (notre projection de Semprun l'auteur) se serait lui aussi inspiré de sa situation réelle pour créer le fil conducteur de son roman. [-] Mais, le lecteur de *L'Algarabie*, à ce stade de sa lecture, sait que ce fil conducteur est surtout l'occasion de développer, autour de lui, toutes les péripéties du « roman picaresque ». Ce dernier, par définition, n'est pas « réaliste » et *L'Algarabie*, considérée dans son ensemble, n'est pas un roman réaliste – même si [+] elle est emplie de références à la réalité¹²¹.

A travers ces allers-retours interprétatifs, impliqués par les remarques des personnages, le discours méta-romanesque donne au lecteur une image du récit qu'il est en train de lire : image qui se joue des définitions simples, qui se définit précisément par la coexistence d'éléments opposés, qui s'unissent (dans un mouvement que l'on pourrait

¹²¹ Dans le roman picaresque même, de nombreux personnages sont des personnes réelles à peine déguisées. Ainsi, une pièce de théâtre décrite comme du « sous-Claudel de sous-préfecture en carton-pâte passé à la moulinette maoïste » s'intitule *Le foulard rouge* et est l'œuvre d'un certain Badadiou (dont le presque homonyme a publié *L'écharpe rouge* en 1979, un an avant la publication de *L'Algarabie*).

décrire, si l'on osait, comme *dialectique*), interagissent pour dynamiser le roman, en faire davantage que l'une ou l'autre chose, roman réaliste ou picaresque. Cette image montre un certain rapport du roman à la réalité : comment la réalité se fait roman (lorsque, par exemple, le romancier inclut des épisodes de sa propre réalité dans le roman), mais aussi comment le roman se fait réalité (pour les personnages qui y sont inclus, et le considèrent comme la réalité à partir de laquelle construire un autre roman – à un niveau de perception romanesque qui est aussi celui du lecteur, lorsqu'il est *engagé* dans la lecture). Ce rapport définit l'univers fictif de *L'Algarabie*, comme s'apprête à l'indiquer Boris, lorsqu'il suggère d' « imaginer au départ une hypothèse qui bouleverse le réel ».

« quel drôle de passé tu nous prédis ! »

Mais il faut, pour comprendre la portée de la suggestion de Boris, que j'annonce d'abord quelle est « l'hypothèse qui bouleverse le réel » dans *L'Algarabie*. Le général De Gaulle est mort en mai 1968, dans un accident d'hélicoptère : en son absence, les mouvements étudiants sont devenus une véritable révolution, la Seconde Commune de Paris, qui s'oppose au gouvernement de Versailles jusqu'à la signature d'un accord, en 1973, par lequel est défini le territoire de la Z.U.P. (Zone Urbaine de Pénurie, ou Zone Urbaine Prolétarienne, selon le point de vue du locuteur). Celui-ci, séparé du monde extérieur par un Mur qui traverse la capitale, constitue l'univers du roman : un univers dans lequel des bandes maoïstes, anarchistes, mafieuses et autres s'opposent dans une atmosphère de jungle urbaine. L'ensemble du roman, de ce point de vue, se situe dans un

univers de *politique-fiction* (sur le modèle de *science-fiction*) dont le rapport à la réalité est imaginaire, mais (comme pour la science-fiction) qui désigne d'autant plus cette réalité qu'il semble s'en détacher.

Lisons maintenant l'hypothèse suggérée par Boris :

- Par exemple ?

- Imaginons par exemple que de Gaulle ne soit pas mort en mai 68, dans cet accident ou quoi que ce fût d'hélicoptère, dit Boris. Que se serait-il passé ?

- Il serait rentré à Paris, dit Maxime Lecoq, il aurait prononcé le discours dont on a retrouvé le texte à La Boisserie. Le mouvement de mai aurait tourné court. L'assemblée dissoute, il y aurait eu un raz de marée gaulliste aux élections législatives. Voilà ce qui se serait passé !

Ils rient.

- Dis donc, s'exclame Carlos, quel drôle de passé tu nous prédis !

- Ce n'est pas vraisemblable ? demande Maxime.

- C'est même probable, dit Artigas.

- Alors, conclut Boris, essaie d'imaginer ce qu'aurait été la France aujourd'hui, en 1975, à partir de telles prémisses.

- Quelle horreur ! dit Artigas.

Ils rient encore. (A545)

Encadré par des rires qui soulignent la dimension ironique du propos, Boris suggère un bouleversement du réel inverse de celui effectivement réalisé dans *L'Algarabie*. Ce qui, pour les personnages, est une hypothèse loufoque – que De Gaulle ne soit pas mort en mai 68, que le mouvement étudiant ait tourné court et laissé place à un raz de marée gaulliste – correspond, pour le lecteur de *L'Algarabie*, à la réalité historique. En fait, le mouvement suggéré par Boris, qui modifie la réalité à partir d'une hypothèse romanesque pour construire un univers fictif, est le même que celui effectué par Semprun ; à la seule différence que les termes en sont inversés.

Sur cette base, les répliques du dialogue font jouer les éléments de l'invention romanesque : Maxime développe la suggestion de Boris et souligne, à travers une question, le caractère « vraisemblable » de ses extrapolations. Artigas vient confirmer ce jugement, ce qui, par le jeu de la mise en abyme, fait réfléchir le lecteur sur le caractère vraisemblable des extrapolations de Semprun, à partir de l'hypothèse inverse. D'autre part, à la conclusion de Boris (« essaie d'imaginer ce qu'aurait été la France aujourd'hui, en 1975, à partir de telles prémisses »), Artigas répond par une exclamation (« Quelle horreur ! ») qui reproduit la réaction possible d'un lecteur de *L'Algarabie*. Ce dernier, à la lecture du roman, imagine à la suite de Semprun « ce qu'aurait été la France aujourd'hui » si De Gaulle était mort et la Seconde Commune de Paris s'était déroulée, et pourrait bien, s'il transfère hypothétiquement cette imagination à la réalité, s'exclamer lui aussi : « Quelle horreur ! » – l'église Saint-Sulpice transformée en bordel tenu par la mafia corse, comme c'est le cas dans le roman, ne serait pas nécessairement au goût de tous ! Enfin, par un nouveau renversement du réel et de l'imaginaire, l'exclamation d'Artigas porte également un jugement, pour le moins critique même si également joueur, sur la société contemporaine réelle.

Ici, la mise en abyme du récit s'effectue selon un double jeu de miroir, dans lequel le monde réel et l'univers imaginaire se font face et se reflètent l'un l'autre. Les termes de leur réflexion, les distorsions qui établissent la correspondance de l'un à l'autre, sont équivalentes en nature, même si elles sont opposées en contenu. Cette scène montre, dans *L'Algarabie*, comment l'univers du premier roman, en se transformant pour devenir le second roman, « *L'Algarabie* », redevient en fait la réalité à partir de laquelle,

en la transformant, s'était construit le premier roman, *L'Algarabie*. C'est une mise en abyme qui devient circulaire, cyclique, en transcendant le changement d'échelle impliqué par la présence du roman dans le roman. Dans cet exemple, le lecteur atteint la réalité en se projetant dans le roman d'Artigas, et atteint du même coup une image de l'auteur et du travail qu'il effectue pour transformer cette réalité en roman. Plutôt que de remonter le cours des changements d'échelle, comme c'était le cas dans *Paludes*, pour atteindre une image de l'auteur, le point de vue du lecteur s'inscrit dans un échange entre deux espaces de représentation, également présentés comme véridiques et entre lesquels une distinction de vérité s'établit grâce aux connaissances extérieures du lecteur (qui possède par ailleurs une notion historique des événements de mai 1968). L'auteur fait ainsi appel au lecteur, de manière joueuse, pour (r)établir le discours historique au sein des jeux de miroirs romanesques. Cet appel au lecteur, on va le voir plus loin, est fondamental pour l'éthique du témoignage.

A partir d'un personnage de romancier – Artigas, pourvu lui-même d'un *je* qui dit : « J'écris *L'Algarabie*. » – Semprun illustre dans ce passage de *L'Algarabie* l'ampleur des effets produits par la mise en abyme narrative. S'inscrivant explicitement dans la lignée de *Paludes*, reconnaissant ainsi ce que sa propre technique narrative doit à ses lectures de Gide, il développe au sujet du titre, de l'intrigue et de l'univers narratif, des jeux de miroir qui ouvrent le cadre du roman, donnent au lecteur une perception des procédés et processus à l'œuvre dans la création romanesque. Ce faisant, il se met lui-même en scène, non certes ici directement en tant que personnage d'auteur, mais

indirectement, à travers des transpositions romanesques qui sont plus ou moins explicites : en fonction de la connaissance qu'a le lecteur du reste de l'œuvre de Semprun, l'intertexte peut établir de façon plus ou moins certaine l'identité d'Artigas et de Semprun – l'identité en tout cas de leurs souvenirs, de leur passé, de leurs écrits antérieurs à celui-ci.

C'est que *L'Algarabie* est un roman très libre historiquement, et Semprun peut s'y permettre des jeux qui seraient ailleurs de mauvais goût : le personnage à travers lequel il se représente, dans la fiction, meurt, et son histoire est la réécriture, par deux de ses amis après sa mort, d'un premier texte dans lequel il se représentait. C'est-à-dire qu'il s'écrit lui-même, la fiction où il existe en tant que personnage est un produit second de sa propre plume ; ainsi, il écrit, il s'écrit depuis sa propre mort, dans la mort. C'est ce qu'indique la citation de Rimbaud en exergue du livre : « Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions ». L'écriture ou la mort, l'écriture ou la vie – Semprun exprime ici un thème qui lui est cher et personnel, mais que je l'imagine mal mettre ainsi en scène dans un écrit de témoignage (où la mort est surtout la mort des autres¹²²).

Du point de vue de notre étude, voici illustré ce que Semprun apprend de Gide, les développements qu'il donne aux innovations narratives proposées par Gide. Il était utile, pour cette lecture, de choisir l'un des romans de Semprun les plus libres, les plus éloignés, dans leur cadre romanesque, de l'expérience historique, et donc les plus joueurs. Cependant, l'origine de cette discussion – la relation entre Semprun et Gide au sujet de l'invention romanesque, dans le contexte d'un discours idéologique, leurs réflexions

¹²² *Le mort qu'il faut* (2001) répond en particulier à cette problématique.

communes quant aux modes d'*expression* des idées dans le roman – ainsi que l'affirmation centrale à l'esthétique de Semprun selon laquelle il faut « faire du témoignage un objet artistique » (EV26) nous invitent à revenir à présent au texte du *Grand voyage*, afin d'étudier si et comment des procédés similaires entrent en jeu dans le premier récit de témoignage de Semprun.

3) Mise en scène de l'auteur et idéologie du témoignage dans *Le grand voyage*

On a lu dans le chapitre précédent la manière dont l'idéologie communiste de Semprun, en 1963, informe la création des personnages typiques, la structure de leurs relations et détermine par conséquent, dans cette mesure, le déroulement du récit. Les problèmes que cette détermination pose, en termes de capacité à représenter fidèlement le phénomène historique en question, à transmettre au lecteur une certaine « vérité du témoignage » (EV26), sont multiples. Ils concernent à la fois l'interprétation historique des camps de concentration, modifiée par l'admission de l'existence du Goulag, qui affecte radicalement la relation d'un Communiste au phénomène des camps, et la capacité du récit à se faire *roman*, à convaincre son lecteur de la véracité¹²³ de son propos. A cet égard, la possibilité pour le lecteur d'identifier, dans le texte, les tenants et aboutissants de la création des personnages typiques, le quadrillage idéologique qui régit

¹²³ C'est-à-dire, d'abord, de la vraisemblance.

leurs caractéristiques et leurs relations, comporte le risque bien réel d'annuler l'ambition romanesque du récit, d'empêcher l'implication imaginaire du lecteur dans le récit, et donc toute possibilité de communication testimoniale. Des années plus tard, dans une relation intertextuelle elle-même non dénuée d'ambiguïté, *Quel beau dimanche* vient reformuler cette double problématique historique et esthétique, en mettant l'accent sur la première pour relativiser les effets de la seconde, qui ne concerne pas nécessairement le lecteur « non communiste » (qui n'est pas toujours capable d'identifier la détermination typique des personnages).

Dans ce sens, la figure du narrateur dans *Le grand voyage*, qui contenait déjà un questionnement fondamental (le discours idéologique qui s'exprime à travers sa voix narrative provient-il directement de l'auteur, ou concerne-t-il le narrateur comme personnage ?), se trouve rétrospectivement redéfinie, dans une lecture intertextuelle, par le fait-même de l'existence de *Quel beau dimanche*. Le narrateur du *Grand voyage* désignant – et l'on va voir de quelle manière dans un instant – la personne réelle de Semprun, qui raconte son expérience, sous forme romanesque, des camps de concentration, pour un lecteur actuel ce narrateur est également, de manière indirecte mais persistante, *celui qui a écrit plus tard* *Quel beau dimanche*. Le jugement idéologique et esthétique porté sur *Le grand voyage* est affecté radicalement par l'existence de *Quel beau dimanche*, par l'ouverture que celle-ci opère dans la figure du narrateur du *Grand voyage*, en transformant en questionnement, peut-être en étape nécessaire, la détermination idéologique du premier récit qu'autrement nous ne lirions

sans doute plus – ou alors uniquement comme document d’une vision communiste des camps ?

Cependant, nos lectures de la mise en abyme gidienne, du point de vue du narrateur, ainsi que l’observation de la manière dont Semprun s’approprie, dans *L’Algarabie*, ces éléments de la technique romanesque de Gide, suggèrent la possibilité d’une multiplication des figures narratives et de l’univers romanesque, dans son rapport au réel. Si l’on peut lire un phénomène analogue dans *Le grand voyage*, une forme de lecture intertextuelle, similaire à celle qui s’établit dans la relation à *Quel beau dimanche*, mais interne au texte (intratextuelle et réflexive), s’établit dans l’espace narratif ainsi créé – et permet à la fois une autre lecture du *Grand voyage*¹²⁴ que celle strictement lukacsienne, et d’expliquer pourquoi nombre de lecteurs (et même des critiques versés dans l’esthétique réaliste socialiste) ne perçoivent pas la surdétermination idéologique du récit.

¹²⁴ Pour d’autres lectures du *Grand voyage*, voir en particulier Kathleen Ann Johnson, « Narrative Revolutions/Narrative Resolutions : Jorge Semprun’s *Le Grand Voyage* », in *Romanic Review*, n°80, 1989, et, malgré son jugement sur la question du réalisme socialiste, Ofelia Ferrán, article cité.

« *Ça m'aidera peut-être à y voir clair* »

La première page du *Grand voyage*¹²⁵ introduit le narrateur, désigné par la première personne du singulier, et présenté dans la situation narrative centrale du récit, dans le wagon du train qui l'emmène à Buchenwald :

Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaye de compter les jours, de compter les nuits. Ça m'aidera peut-être à y voir clair. Quatre jours, cinq nuits. Mais j'ai dû mal compter ou alors il y a des jours qui se sont changés en nuits. J'ai des nuits en trop ; des nuits à revendre. Un matin, c'est sûr, c'est un matin que ce voyage a commencé. Toute cette journée-là. Une nuit ensuite. Je dresse mon pouce dans la pénombre du wagon. (GV11)

La première phrase oscille entre le personnel et l'impersonnel : au « il y a » initial, général et présentatif succède immédiatement l'adjectif démonstratif et déictique « cet », qui montre l'objet regardé à une personne distincte du sujet de l'énonciation. Le sujet « je » est encore implicite, il n'est pour l'instant que celui qui montre au lecteur « cet entassement des corps dans le wagon » ; cela suffit pourtant à sous-entendre sa présence. Mais cette présence est problématique, le sujet semble en peine de se définir : « cette lancinante douleur dans le genou droit » reprend le déictique mais cette fois pour désigner quelque chose, une douleur physique, qui tout en étant *a priori* ressentie par le sujet, est associée ici à une partie du corps montrée comme à lui extérieure, « le genou droit » (je souligne). C'est donc un sujet anonyme et caractérisé par une distance envers lui-même, envers sa propre douleur, qui présente le point de vue initial.

¹²⁵ Incipit : où doit se mettre en place, le plus rapidement et le plus efficacement possible, la relation du lecteur au récit.

Du point de vue du lecteur, cet autre est encore général : il invoque, dans le présent du « il y a », une situation donnée, montre l'entassement des corps et désigne la douleur. La fin de la phrase, « le genou droit », est le moment où ce sujet commence à s'individualiser, puisqu'il a un genou ; mais comme il ne dit pas *mon* genou il demeure encore dans l'ombre : ce peut être le genou de n'importe qui présent dans le wagon, un individu générique, c'est même un peu le genou du lecteur, lequel s'identifie d'autant plus facilement au sujet que celui-ci reste indéterminé. Ainsi, cette première phrase inscrit radicalement le récit qui débute dans une relation interpersonnelle, aux termes encore indéfinis, qui vont s'articuler entre l'universel et le particulier, dans la relation du lecteur au sujet qui se présente à lui, et s'apprête à se préciser.

« Les jours, les nuits. » : laissant le sujet en suspens, voici une nouvelle situation. Opposition qui va devenir question, dans l'effort fait pour compter ces jours et ces nuits, pour donner un ordre à l'expérience vécue. C'est dans le contexte de ce questionnement que le sujet s'affirme progressivement : d'abord en devenant « je », un *je* en souffrance, qui doit faire un effort, *essayer* de compter les jours et les nuits – un *je* dépassé par sa situation, essayant de s'y retrouver¹²⁶. Ensuite, alors que le décompte des jours et des nuits se précise progressivement, à travers la mise en scène de cet effort, explorant sa mémoire pour reconstituer la chronologie du voyage, dans un mouvement de reconstitution qu'accompagnent ses doigts qui se dressent « dans la pénombre du

¹²⁶ L'expérience est de telle nature qu'il est déjà difficile de la comprendre au présent, de se la raconter à soi-même alors qu'elle est encore en cours ; cette difficulté donne du relief au problème inhérent à l'acte de raconter, plus tard, cette expérience. L'expérience n'est pas « indicible », nous a dit Semprun, mais elle a été « invivable » (EV25).

wagon ». Un « je », une mémoire, un corps, petit à petit le sujet apparaît, se constitue à mesure que sa situation s'éclaircit.

Le lecteur, qui vient d'entrer dans le récit, se repose entièrement sur cet effort de mémoire problématique pour comprendre où il se trouve, où commence l'intrigue du récit. C'est ainsi qu'en même temps s'établissent et le cadre spatio-temporel du récit, et la figure du narrateur, voix narrative et sujet de l'action, dont la fragilité initiale attire le lecteur, par empathie d'une part (on sait bien ce qu'est ce wagon, normalement, on peut compatir) et par besoin d'information d'autre part (le seul moyen d'« y voir clair », pour nous, est d'accompagner le narrateur dans son effort de mémoire, de nous glisser dans ce mouvement et de le suivre). Le lecteur est donc, dans cet incipit, invité ou incité à entrer dans une relation directe et presque fusionnelle (à ce stade) avec le sujet de la narration.

Ensuite, progressivement, l'effort du *je* pour s'orienter, pour réorganiser la chronologie de son expérience, l'amène à se définir comme faisant partie d'un *nous* :

Mon pouce pour cette nuit-là. Et puis une autre journée. Nous étions encore en France et le train a à peine bougé. Nous entendions des voix, parfois, de cheminots, au-delà du bruit de bottes des sentinelles. Oublie cette journée, ce fut le désespoir. 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. Nous avançons vers la quatrième nuit, le cinquième jour. Vers la cinquième nuit, le sixième jour. Mais c'est nous qui avançons ? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles. Il me vient un grand éclat de rire : ça va être la Nuit des Bulgares, vraiment.
« Te fatigue pas », dit le gars. (GV11-12)

Alors que le décompte des jours et des nuits se poursuit, les doigts du narrateur se levant à mesure, quelques fragments descriptifs apparaissent (« des voix », le « bruit de

bottes des sentinelles ») qui assurent l'équilibre du début *in media res* : le lecteur apprend, ou se voit confirmer, d'où vient le train, de quelle sorte de train il s'agit, et le moment où le récit débute est situé au milieu d'une histoire, d'un événement qui a déjà commencé, qui est déjà en cours. Or cet événement est vécu de manière collective : « *Nous* étions encore en France », « *nous* entendions des voix » (je souligne). Le sujet qui compte les jours et les nuits, précise son souvenir du passé proche (s'enjoignant d'en oublier les moments de pire « désespoir »), fait partie d'un *nous*, d'un groupe encore indifférencié – dont l'expérience est fondamentalement la même, identique et partagée. De ce point de vue, le lecteur est invité à faire l'expérience du *nous* : ne sachant pas encore qui est le narrateur, n'ayant pas d'autres figures personnelles sur lesquelles se reposer, organiser une structure relationnelle, le lecteur qui s'est identifié au *je* s'installe à présent dans cette situation collective, conçoit le sujet partagé comme partie d'un groupe de « futurs cadavres immobiles ».

Pourtant, cette fin de paragraphe précise en même temps la figure du narrateur et même, progressivement, à une distinction des personnes du récit. Une des caractéristiques principales du narrateur, sa grande culture littéraire qu'il confronte constamment aux événements, est d'abord suggérée par une allusion à Ronsard: « c'est nous qui avançons ? Nous sommes immobiles, [...], c'est la nuit qui s'avance. ». Le renversement logique d'un mouvement qui est une métaphore spatiale (rendue ici doublement pertinente par le contexte du « voyage » en train) pour le passage du temps reproduit en effet celui des vers fameux : « Le temps s'en va, le temps s'en va Madame/ Las le temps ! non, mais nous nous en allons,/ Et tôt serons étendus sous la lame. » – vers dont la conclusion fatale

convient parfaitement à la situation du narrateur. Plus explicite, la référence à *Plume* d'Henri Michaux se fonde sur le parallèle frappant entre « La nuit des Bulgares », à la fois massacre et voyage en train, et l'expérience présente. Ici, le « grand éclat de rire » du narrateur le présente dès l'abord comme une personne capable d'humour, d'un humour noir et cultivé, en dépit de son statut de victime potentielle. C'est aussi, à sa façon, une indication du pouvoir qu'a la littérature de remodeler la réalité, d'exprimer ici son absurdité éventuellement mortifère : sans détourner le regard, de puiser un regain d'énergie dans l'éclat d'une image poétique.

Mais « le gars » n'est pas d'accord. « Te fatigue pas », dit-il, précisant un paragraphe plus loin : « Ça t'avance à quoi, de rire [...] Ça fatigue pour rien. » (GV12). Ce « gars », qui sera plus loin présenté comme « le gars de Semur », et sera l'interlocuteur principal du narrateur pendant toute la durée du voyage, est doué d'un bon sens pratique qui s'oppose à l'idéalisme poétique du narrateur. Leur interaction, dont certains aspects ont été décrits plus haut¹²⁷, va définir le rapport du *je* à un *autre*, rapport fondé sur un dialogue et dont l'évolution enclenchera diverses remarques et digressions du narrateur, ainsi que les scènes où ils entrent en contact avec d'autres déportés, des personnages extérieurs, etc.

Dès la fin du premier paragraphe sont ainsi mis en place les différents intervenants (le *je*, le « gars », le groupe) entre lesquels l'action du récit va se dérouler. Le lecteur les découvre à travers le mouvement de pensée du narrateur, qui du décompte des jours et des nuits en est venu à décrire brièvement les jours précédents et la situation

¹²⁷ Voir chapitre III.

dans le wagon, puis à proposer une référence poétique. L'incipit a introduit le lecteur dans l'intimité du *je*, et c'est à partir de ce point de vue que le récit se développe. Ceci, à quoi il faut ajouter la tendance persistante du narrateur à évoquer son passé, ainsi qu'à se projeter dans son avenir, liant le mouvement de la narration aux avancées et aux reculs spontanés de sa mémoire, de sa conscience, explique sans doute l'affirmation de Lukács selon laquelle *Le grand voyage* est « purement un monologue intérieur »¹²⁸. Non que cette définition s'applique précisément au *Grand voyage*, mais il est vrai que l'intériorité du *je*, son point de vue et les mouvements de sa conscience, guident et gouvernent le déroulement du récit, ou en tout cas apparaissent comme tels au lecteur qui a accepté, dès les premières lignes, d'entrer dans la subjectivité chancelante du narrateur.

Dans une certaine mesure, le rôle central joué par cette intériorité du *je*, la manière dont elle happe l'attention du lecteur dès l'incipit, servent de contrepoids à la surdétermination idéologique de la narration. Le lecteur qui se projette dans le *je*, qui accompagne soit en s'identifiant, soit dans un face-à-face intersubjectif, la progression de ce *je* dans l'univers du récit, ce lecteur n'est pas le même que celui qui analyse les caractéristiques des personnages typiques, s'intéresse à la transposition fictionnelle d'un discours politique. Ce sont deux *états de lecture* distincts, deux modes d'appréhension du texte qui tendent à réciproquement s'exclure. Le lecteur peut éventuellement alterner l'un et l'autre, voire s'y trouver forcé (car ce n'est pas nécessairement une distinction consciente ni délibérée) par sa sensibilité variable au discours politique, mais ils sont par

¹²⁸ Op. cit., p. 28.

essence différents et n'ont *a priori* pas vocation à coexister¹²⁹. Ainsi, lorsque Barbara Foley désigne comme la dynamique centrale du *Grand voyage* la transmission de « la blessure traumatique de l'Holocauste dans une conscience individuelle » (348), c'est clairement en vertu d'une lecture centrée sur l'intériorité du *je* et qui délaisse, *par conséquent*, la détermination idéologique des éléments du récit.

Pour bien comprendre ce phénomène, il faut garder à l'esprit le rapport complexe entre le *je* du narrateur et la personne de l'auteur. Un *je* narratif, non désigné par ailleurs comme appartenant à une personne précise et distincte de l'auteur, est toujours ambigu. Lorsque le lecteur *sait* (de source externe au texte, ou du moins paratextuelle) qu'il existe un rapport déterminé entre le narrateur et l'auteur, que l'expérience narrée correspond à une expérience vécue par l'auteur, la distinction entre narrateur et auteur tend à s'effacer, du moins à se brouiller dans l'esprit du lecteur. Il n'est guère spontané dans ce cas d'internaliser en même temps le *je* narratif, de s'y associer imaginativement, et d'en

¹²⁹ Est-il possible ou nécessaire, à ce stade, de définir précisément ces *états de lecture* ? Ce serait à mes yeux l'objet d'une future recherche. Quelques indications schématiques : l'un est imaginaire tandis que l'autre est analytique ; l'un est conditionné au temps de la lecture (on n'en fait l'expérience qu'en lisant dans la continuité du récit un passage plus ou moins long, en adoptant un présent situé sur la ligne temporelle du récit et non de la réalité) tandis que l'autre nie le temps du récit, est atemporel au sens où les éléments du récit ont une signification autonome, indépendante de leur situation temporelle ; l'un demande que le lecteur s'oublie, se projette mentalement dans l'espace-temps du récit en délaissant son espace-temps individuel et concret, tandis que l'autre inscrit des éléments choisis du récit dans la réalité présente du lecteur, dans une approche intellectuelle qui se rapporte au monde réel. Leur différence est l'histoire d'un conflit entre deux univers concurrents, qui revendiquent tous deux un statut de *vérité*, fût-il provisoire. La première lecture consiste, pour l'individu, à se choisir une subjectivité, à faire du texte sa propre subjectivité, tandis que la seconde attribue au texte une objectivité, le force à se faire objet sous l'influence d'un regard analytique, objectivant. – Une dernière remarque : j'insiste ici sur l'opposition entre ces deux lectures, car c'est ce qui importe principalement pour l'exemple concret qui nous intéresse, dans *Le grand voyage*. Il serait prématuré d'en tirer aucune conclusion d'ordre général sur la nécessité ou la contingence de cette opposition, dans l'abstrait.

analyser la construction délibérée (ainsi que celle des autres éléments du récit) par l'auteur.

Dans ce contexte, le moment, quelques pages après le début du livre, où le narrateur s'affirme explicitement comme auteur du récit, acquiert une importance particulière vis-à-vis du statut du *je* narrateur, de son rapport à l'auteur et de l'influence de ce rapport sur la réception du discours idéologique par le lecteur.

« c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux »

Le passage dont cette affirmation est le centre débute par la description d'un état physique. Voyant depuis le train « des promeneurs sur la route, en bordure de la voie »(GV25), *je* « réalise subitement [...] que je suis dedans et qu'ils sont dehors. Une profonde tristesse physique m'envahit. »(GV25-26). Un long paragraphe développe alors la distinction entre le « dedans » et le « dehors », au cours duquel le « je » qui désignait d'abord le personnage, dans la situation spécifique du voyage en train, est amené à faire référence à la personne du narrateur d'un point de vue général, qui concerne la trajectoire de sa vie dans son ensemble : « Je n'ai jamais été tellement libre d'aller où je voulais. »(GV26).

En même temps, le récit se transforme progressivement en discours : le sentiment particulier du personnage, dans le train, est l'occasion d'une discussion abstraite sur le rapport entre liberté et enfermement, qui ne sont pas contradictoires.

Ce n'est pas tellement le fait de ne pas être libre d'aller où je veux, on n'est jamais tellement libre d'aller où l'on veut. [...] J'étais libre d'aller dans ce train, tout à fait libre, et j'ai bien profité de cette liberté. J'y suis, dans ce train. J'y suis librement, puisque j'aurais pu ne pas y être. Ce n'est donc pas ça du tout. C'est tout simplement une sensation physique : on est dedans. (GV26)

En s'attachant à décrire, à développer la définition de cette sensation, la narration s'écarte de la réalité du récit, de sa situation concrète, pour occuper un espace de pensée abstraite, de réflexion discursive adressée au lecteur. Certes, « J'y suis, dans ce train », c'est depuis ce train que *je* parle : mais l'objet de sa parole dépasse cette origine et met en relief la dimension discursive de l'écriture et de la lecture. Le récit n'est pas uniquement l'action de raconter une suite d'événement, mais le lieu d'une transmission d'opinions, d'idées propres au narrateur et proposées au lecteur, pour son édification et/ou sa propre réflexion.

Dans ce contexte, l'organisation du récit, en fonction de ce discours plus ou moins sous-jacent (selon les moments), est remise en cause :

Plus tard, cette sensation est devenue plus violente encore. A l'occasion, elle est devenue intolérable. Maintenant, je regarde ces promeneurs et je ne sais pas encore que cette sensation d'être dedans va devenir intolérable. 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. Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux. (GV26)

Un espace méta-narratif est ouvert par la simple rupture temporelle qui résulte de la projection dans l'avenir. Un narrateur qui peut dire « Plus tard » se situe par rapport au présent du récit dans une position surplombante : si les références au passé, qui relèvent de la même omniscience, peuvent être présentées comme des souvenirs et donc, plus ou

moins artificiellement, être prises en charge par le personnage, la référence à l'avenir, si l'on exclut l'astrologie ou la voyance, implique la distinction entre temps du récit et temps de l'écriture et présente le point de vue temporel du narrateur comme celui de l'écrivain, ultérieur et rétrospectif.

Une distinction entre les différents « je » s'établit donc dans ce paragraphe. « Maintenant, je regarde ces promeneurs » situe le « je » personnage dans le présent, dans l'illusion d'un *dire* au présent. « je ne sais pas encore », en revanche, implique une différence entre le « je » syntactique et narratif, qui est le personnage, et la voix narrative ici entièrement distincte de la voix énonciative. Poursuivant ce mouvement qui éloigne le « je » du personnage, « je ne devrais peut-être parler » inscrit le « je » dans l'acte de production du récit. A ce stade, ce n'est pas encore nécessairement le *je* auteur d'un récit écrit, ni une référence à ce récit-même que le lecteur est en train de lire : puisque le verbe employé est « parler », cela pourrait être le narrateur d'un récit oral, imaginaire, advenant dans l'espace de l'écriture. L'autoréférence directe, explicite, n'est établie que dans la phrase suivante, au moyen du déictique : « c'est moi qui écris *cette* histoire et je fais comme je veux » (je souligne).

Dans cette phrase cruciale, l'emploi du verbe « écrire » lève tout doute quant au statut de la remarque : il s'agit bien d'un moment de *réflexivité* du récit, du texte écrit dans lequel cette phrase apparaît, qui se désigne lui-même en imposant le « je » comme figure d'auteur, ou « personnage de romancier ». « C'est moi qui écris cette histoire » affirme l'identité des trois incarnations narratives du *je*, la continuité qui relie le *je*-personnage au *je*-narrateur et au *je*-auteur. Cette affirmation est elle-même, bien entendu,

un effet narratif : en tant que telle, rien n'interdit qu'elle fasse partie de la fiction, de la définition du texte comme récit romanesque. Même sans aller jusqu'à supposer la possibilité que le récit soit inventé, le personnage de romancier n'apporte aucune garantie quant à sa relation avec l'auteur réel. Mais, comme c'était le cas dans les romans de Gide, comme Semprun lui-même le souligne dans *L'Algarabie*, le personnage de romancier suggère suffisamment cette relation, sa consanguinité abstraite avec l'auteur réel, pour que le lecteur soit amené à la concevoir, à formuler ce rapport possible, à inscrire sa lecture dans une dynamique interpersonnelle, fût-elle par nature fluctuante. « C'est moi qui écris cette histoire » *veut dire* que « je » n'est pas un personnage de fiction, affirmer la réalité de son point de vue sur l'événement historique, la dimension personnelle et vécue du récit.

Mais il ne suffit pas à Semprun de montrer son rapport identitaire au je-personnage, il lui importe aussi de se mettre en scène comme auteur écrivant. Ce que le verbe « écrire » (sans lequel il ne s'agirait que d'une forme réduite de pacte autobiographique : c'est moi, quoique non nommé, qui suis dans cette histoire, qui ai vécu ce que je raconte) suggérait déjà, la seconde partie de la phrase vient l'établir avec force : « et je fais comme je veux ». Cette affirmation de toute-puissance répond directement au doute (feint ?) de la phrase précédente : « Je ne devrais peut-être parler que de ces promeneurs [...] afin de ne pas bouleverser l'ordre du récit. » Ce doute semblait raisonnable, le lecteur aime bien les récits ordonnés et était sans doute ravi qu'on pense à lui, à l'aisance de sa lecture. Mais non : « je fais comme je veux », pas comme « je » devrais – et « je » a bien l'intention de bouleverser l'ordre du récit !

Dans ce premier roman qu'est *Le grand voyage*, Semprun n'explique pas systématiquement les principes esthétiques qu'il met en œuvre : comme nous l'avons vu¹³⁰, c'est d'abord dans *L'évanouissement* (son deuxième livre), puis surtout dans *L'écriture ou la vie*, que la nécessité du désordre narratif est établie explicitement, décrite et discutée. Cependant, cette caractéristique fondamentale du style narratif de Semprun est déjà centrale dans ce premier récit.

« ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire »

Ainsi, nous allons l'accompagner dans les paragraphes suivants, qui introduisent et justifient le désordre du récit, avant de revenir à l'enjeu autoréflexif de la mise en scène de l'auteur. Avant de poursuivre sa description de la « sensation de tristesse physique » en question, dans ses occurrences ultérieures, Semprun nous donne en effet un exemple et une justification du « je fais comme je veux ». En partie par eux-mêmes, en partie dans la lecture intertextuelle qu'on peut en faire rétrospectivement, ceux-ci expriment en effet le projet esthétique attaché par Semprun à cette mise en scène de sa toute-puissance, éventuellement capricieuse (« je fais comme je veux » !), d'auteur.

La justification est assez simple. Elle vient en second, après l'exemple dont je parlerai dans un instant, et développe le point de vue d'auteur, au présent de l'écriture, mis en place précédemment :

¹³⁰ Cf. chapitre II.

De toute façon, quand je décris cette impression d'être dedans qui m'a saisi dans la vallée de la Moselle, devant ces promeneurs sur la route, je ne suis plus dans la vallée de la Moselle. Seize ans ont passé. Je ne peux plus m'en tenir à cet instant-là. D'autres instants sont venus se surajouter à celui-là, formant un tout avec cette sensation violente de tristesse physique qui m'a envahi dans la vallée de la Moselle.

C'est le dimanche que cela pouvait arriver. (GV27)

La disjonction temporelle entre le temps du récit et le temps de l'écriture est désignée de manière précise, quantifiée, et cela suffit (« De toute façon ») à justifier la nécessité de « bouleverser l'ordre du récit ». Les instants de « tristesse physique » qui ont suivi le premier, dans la vallée de la Moselle, sont essentiels, doivent être décrits car ils composent, pour le « moi qui écris cette histoire », la notion-même de cette impression ou sensation. Si l'auteur veut communiquer cette sensation au lecteur telle qu'il la conçoit, c'est à partir du présent de l'écriture, en montrant la façon dont divers instants contribuent à la définir, qu'il sera capable d'en restituer la complexité. Il faut que le récit prenne en compte cet espace temporel, s'y développe et s'y meuve, fût-ce aux dépens de la linéarité chronologique.

En conséquence, des choix sont nécessaires, ou autrement dit le choix des instants évoqués et de l'ordre de leur succession constitue la dynamique du récit, la loi de son déroulement. C'est dans ce contexte, entre l'affirmation de l'arbitraire narratif et sa justification psychologique, que l'exemple du gars de Semur est proposé :

J'aurais pu ne pas parler de ce gars de Semur. Il a fait ce voyage avec moi, il en est mort, c'est une histoire, au fond, qui ne regarde personne. Mais j'ai décidé d'en parler. A cause de Semur-en-Auxois, d'abord, à cause de cette coïncidence de faire un tel voyage avec un gars de Semur. J'aime bien Semur, ou je ne suis plus jamais retourné. J'aimais bien Semur, en automne. Nous y avons été, Julien et moi [...] J'ai décidé de parler de Semur, à cause de Semur, et à cause de ce

voyage. Il est mort à mes côtés, à la fin de ce voyage. J'ai fini ce voyage avec son cadavre debout contre moi. J'ai décidé de parler de lui, ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire. C'est une histoire entre ce gars de Semur et moi. (GV26-27)

Ayant annoncé qu'il allait faire ce qu'il voulait, le narrateur-auteur illustre son propos par l'explicitation d'un choix narratif, la décision de parler ou non du gars de Semur. Il commence par déclarer la contingence de cette évocation : il s'agit d'une histoire intime, d'une amitié brève et conclue par la mort de l'autre, qui pourrait tout à fait être passé sous silence, par pudeur ou pour toute autre raison qui « ne regarde personne ». De ce point de vue, « nul n'a rien à dire » et je devrais me taire, laisser telle quelle cette explication parler pour elle-même. Le choix de parler du gars de Semur est en effet accompagné d'un *pacte testimonial*, dans lequel la relation à l'autre, qui est mort, est centrale, gouverne l'enjeu moral du récit et se fonde sur le statut du survivant – passeur, intermédiaire ayant traversé la mort et décidant d'en parler, mais lié moralement et psychologiquement aux victimes autant qu'aux destinataires de son récit. « Je fais comme je veux » n'est donc pas uniquement l'expression d'un caprice, d'un arbitraire lié à la liberté narrative du roman, mais également l'affirmation du statut particulier du témoin, qui est responsable de son récit, en répond à une autorité abstraite et morale distincte de l'exigence esthétique, qui s'y ajoute et en détermine les enjeux.

De ce point de vue, la mise en scène de l'auteur, en tant qu'outil de réflexivité narrative, est aussi l'établissement d'une relation éthique qui inscrit le récit dans un rapport aux victimes. Cette relation concerne en premier lieu l'auteur, mais, lorsque celui-ci *se montre* y être engagé, en appelle également au lecteur, exige qu'il s'y associe. L'arbitraire du récit, sa forme romanesque qui bouleverse l'ordre des épisodes, ne doivent

pas être perçus comme un caprice décoratif, ni comme une atténuation du rapport du récit à la réalité, mais comme une donnée intrinsèque de la narration testimoniale telle que Semprun la conçoit, qui sert son propos et provient de la nature de l'expérience vécue, des décisions morales que celle-ci implique.

Cependant...

« j'ai inventé le gas de Semur pour me tenir compagnie »

Le lecteur qui compare ce passage à une page de *L'écriture ou la vie* n'est pas peu surpris d'apprendre que « le gas de Semur est un personnage romanesque » (EV336) !

L'affirmation que « ça ne regarde personne, nul n'a rien à dire » concernait-elle alors la décision d'introduire un personnage fictionnel ? Lisons l'explication donnée, trente et un ans plus tard, par Semprun¹³¹ :

J'ai inventé le gas 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 gas 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.

L'acteur qui avait joué le rôle du gas de Semur dans le film de télévision que Jean Prat avait tiré du *Grand voyage* aurait préféré que son personnage fût réel. Il était déconcerté, triste quasiment, qu'il ne le fût pas. « J'aurais aimé vous avoir

¹³¹ Explication qui apparaît dans un récit lui-même non dénué de fiction : rien n'interdit donc d'imaginer que Semprun joue, fait semblant, bien plus tard, d'avoir inventé ce personnage ! Ce pourrait être une façon d'illustrer le potentiel de la fiction – mais ce genre de supposition est interminable. Je ne veux qu'indiquer qu'à faire jouer un texte contre l'autre, le plus récent acquiert par rapport au précédent une valeur de vérité qui n'est pourtant que relative. Importe surtout, non quelque illusoire reconstruction figée du factuel, mais ce que révèle l'interaction des récits romanesques.

vraiment tenu compagnie, pendant le voyage », me disait Jean Le Mouël, mélangeant la fiction et le réel. Mais la fraternité n'est pas seulement une donnée du réel. Elle est aussi, surtout peut-être, un besoin de l'âme : un continent à découvrir, à inventer. Une fiction pertinente et chaleureuse. (EV336-337)

Que signifie donc l'invention du gars de Semur ? En ce qui concerne l'ensemble du récit du *Grand voyage*, le rôle central que joue ce personnage en tant qu'interlocuteur privilégié du *je*, elle permet, nous dit Semprun, d'« éviter la solitude » : solitude qui est présentée du point de vue de l'écrivain, amené à revivre son voyage à travers l'écriture¹³², mais que l'on peut comprendre également du point de vue du lecteur. Le fil narratif central, à l'intérieur du wagon, reçoit en effet son dynamisme de la présence d'un interlocuteur : sans lui, pas de dialogue et pas d'action, et le lecteur pourrait se sentir un peu seul, en tête-à-tête avec le personnage-narrateur. De plus, nous avons déjà vu comment le contraste entre le *je* et le gars de Semur joue également un rôle idéologique, par la création d'un contraste entre leurs origines sociales, niveaux d'éducation, etc. Là aussi est évitée la « solitude » d'un personnage unique, pourvu d'un seul point de vue sur le monde et, qui plus est, d'origines bourgeoises¹³³.

Le rapport entre les deux personnages, leur appréhension dialogique de la situation, permet aussi d'« emporter la conviction, l'émotion du lecteur » : conviction, en ce qu'un double regard confère davantage de réalité, pour le lecteur, à ce qui est regardé, aux événements du voyage ; émotion, car la mort du gars de Semur, annoncée page 27 et

¹³² Ce qui n'est pas une expérience facile, cf. chapitre II.

¹³³ J'adopte pour ce dernier point l'attitude de l'auteur communiste : pour dire la vérité sur lui-même, il doit montrer ses origines bourgeoises, mais pour dire la « vérité » historique, vue à travers le prisme de ses opinions politiques, il doit montrer le prolétaire en action.

retardée jusqu'à la page 252, informe le rapport du lecteur aux personnages, à la situation, rappelle constamment la présence de la mort et la destination du voyage.

Ainsi, le gars de Semur joue bien le rôle qui lui était attribué dans le passage précédent : il incarne la victime, le camarade mort auquel s'adresse le récit du témoin. Qu'il soit un personnage inventé, en ce sens, n'y change rien – sauf sans doute à *ajouter* de l'efficacité au récit, à accroître sa capacité à dire la vérité de l'expérience vécue. Rien n'est retiré au personnage, ni à sa signification, parce qu'il est fictionnel. Notre réaction initiale, de surprise et peut-être un peu de scandale, était fondée sur l'idée fausse, mais persistante, que la fiction est un mensonge, inapte à porter un discours moral, un témoignage authentique. Or, s'il est évidemment toujours possible de mentir, cette possibilité vaut-elle que l'on refuse son contraire, le pari d'une « fiction pertinente et chaleureuse » ?

« c'est moi qui écris cette histoire »

Du point de vue de la mise en scène de l'auteur dans *Le grand voyage*, la découverte de ce statut fictionnel du gars de Semur modifie la signification du passage lu précédemment.

D'abord, on peut se demander, en ayant à l'esprit notre lecture du personnage de Hans¹³⁴, si les raisons données par Semprun pour avoir « décidé d'en parler »(GV27), de parler de ce personnage, ne sont pas en fait ses raisons de l'avoir inventé, ou plus

¹³⁴ Cf. chapitre III/, 1).

précisément les raisons concrètes qui ont déterminé certaines de ses caractéristiques, lors de cette invention. Nous avons déjà rencontré la ville de Semur-en-Auxois dans *L'écriture ou la vie* : c'est là que le narrateur et son ami Julien ont tué le soldat allemand qui chantait *La Paloma*, dans la réécriture d'une scène de *L'évanouissement* où Hans tenait le rôle de Julien. Justement, c'est aussi avec Julien que le narrateur (en position d'auteur dans ce passage, rappelons-le) raconte avoir été à Semur. C'est le passage que j'avais coupé précédemment pour des raisons de place :

Nous y avons été, Julien et moi, avec trois valises pleines de plastic et de mitraillettes « sten ». Les cheminots nous avaient aidés à les planquer, en attendant qu'on prenne contact avec le maquis. Puis, on les a transportées au cimetière, c'est là que les gars sont allés les chercher. C'était beau, Semur en automne. Nous sommes restés deux jours avec les gars, sur la colline. Il faisait beau, c'était septembre d'un bout à l'autre du paysage. J'ai décidé de parler de ce gars de Semur, à cause de Semur, et à cause de ce voyage. (GV27)

Le lyrisme qui émaille cet instantané de l'action résistante (« c'était beau, Semur en automne », « c'était septembre d'un bout à l'autre du paysage ») incite à imaginer qu'il s'agit là d'un souvenir personnel. Semur étant un des lieux de la mémoire maquisarde de Semprun, Julien ayant été remplacé ailleurs par un personnage fictif, il devient possible de comprendre la dernière phrase (« à cause de Semur » en particulier) comme une allusion, obscure et sans doute à usage personnel, jusqu'à ce que la lecture intertextuelle vienne en faire jouer les éléments, au statut fictionnel, inspiré d'une réalité personnelle, du personnage du gars de Semur.

Par conséquent, si cette hypothèse est exacte (et le simple fait qu'elle existe suffit à justifier d'en rechercher les conséquences), l'évocation du gars de Semur, de la

possibilité d'en parler ou non, juste après l'entrée en scène de l'auteur (« c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux », GV26) et juste avant la justification du désordre temporel du récit (« Seize ans ont passé. Je ne peux plus m'en tenir à cet instant-là », GV27), suggère que dans cet espace temporel qui sépare temps de l'écriture et temps du récit, espace où l'auteur mis en scène affirme sa toute-puissance, la fiction puisse entrer en jeu. Tout en se souvenant que l'enjeu de ce passage n'est pas explicite, mais se laisse deviner, l'on perçoit une relation de continuité entre le triple *je* du récit, la mise en scène de sa personne d'auteur dans un mouvement autoréflexif (« cette histoire »), et l'usage spécifique de la fiction dans ce récit de témoignage. L'enjeu du je, dont on a déjà vu l'importance en termes de point de vue narratif, d'intériorité et de rapport au lecteur, s'accroît par ce moyen pour inclure et l'organisation temporelle du récit, et les possibilités de transposition fictionnelle des épisodes et personnages.

Certes, la réflexivité personnelle du *je* d'auteur n'est pas réaffirmée au long du récit : il n'y a pas de mise en abyme à proprement parler, après cette unique instance d'autodésignation du récit dans les premières pages. C'est que l'objet du récit limite tout de même l'usage du procédé romanesque : en particulier, l'usage de la première personne est abandonné au moment où le train arrive à destination, et dans la seconde partie du récit c'est un personnage à la troisième personne, Gérard, qui entre dans le camp et est ainsi forcé de « quitter le monde des vivants »(GV279). Bien qu'il soit clair que Gérard et le *je* sont un seul et même individu, ce changement de personne exprime à la fois la perte de réflexivité par rapport à soi, qui est une perte d'humanité, du déporté lorsqu'il entre dans le camp, et la limite assignée à la réflexivité romanesque. Dans cette seconde partie,

Gérard est encore sujet à des souvenirs, mais il n'est pas l'auteur de son propre récit, il ne possède pas de point de vue rétrospectif qui lui permette de savoir ce qui va lui arriver : au contraire, le narrateur (implicite) souligne son incapacité à imaginer ce qui l'attend, et qu'il s'apprête précisément à quitter le monde où le mot « inimaginable » a encore un sens (GV278).

Cependant, les conséquences de la mise en scène de l'auteur pour la mobilité du temps narratif se poursuivent durant toute la première partie du récit, qui occupe 246 pages contre 18 pages pour la seconde. Pendant l'essentiel du récit, donc, le lecteur sait que c'est à partir de ce point de vue (« c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux ») que la narration adopte la trajectoire sinueuse qui, revenant vers des instants passés, s'avançant vers des instants futurs, se libère du trajet linéaire du wagon, de la pure « tristesse physique » d'être « dedans ». Cette brève mise en scène de l'auteur inscrit la forme du récit dans un espace de subjectivité et, par conséquent, le lecteur – déjà amené par l'incipit à adopter le point de vue du je-personnage – accompagne tout au long de la narration le mouvement de cette subjectivité, s'y associe dans un face-à-face intersubjectif¹³⁵.

Dans ce contexte, l'invention des personnages n'altère en rien la valeur de vérité du témoignage, lorsqu'elle est perçue par l'intermédiaire de la figure d'auteur¹³⁶. En revanche, la question demeure en ce qui concerne l'invention des personnages typiques,

¹³⁵ Dont la description est l'objet du chapitre suivant.

¹³⁶ Comme l'a montré l'exemple du gars de Semur. J'hésite à me prononcer sur la possibilité de lire le caractère fictif de ce personnage *avant* la publication de *L'écriture ou la vie*, qui le révèle explicitement. Mais la contingence affirmée de sa présence dans le récit suffit à exclure une correspondance stricte entre les événements de la narration et l'expérience vécue, et entrouvre la porte de l'invention.

selon l'idéologie communiste. On a vu que le personnage du gars de Semur se prête à une double interprétation, selon l'angle de lecture adopté ; mais les autres personnages typiques ne présentent pas la même relation privilégiée avec le narrateur, ne s'inscrivent pas *directement* dans l'espace où l'auteur est mis en scène (son espace scénique).

Cependant, ces personnages peuvent s'intégrer sans heurt au déroulement du récit *dans la continuité de la lecture* : alors qu'il lit ce qui est mis en scène comme un mouvement de subjectivité, le lecteur n'est pas en état de percevoir la détermination idéologique du récit, nécessairement objectivante pour les personnages et situations qu'elle concerne. La mise en scène de l'auteur permet, incite même à une lecture où la politique n'est pas un élément analysable de la construction du récit, mais une des caractéristiques de la subjectivité du « je ».

Ici, la distinction entre lecteur communiste et lecteur non communiste, établie par Semprun dans *Quel beau dimanche*, semble en effet pertinente. Sans s'arrêter à présent à l'impératif moral postulé par Semprun dans le cas d'un lecteur communiste (ou l'ayant été)¹³⁷, ce dernier, de par sa sensibilité politique et sa formation idéologique, est davantage susceptible de s'arrêter aux caractéristiques typiques des personnages. Peut-être alors interrompra-t-il sa lecture, portera-t-il un jugement déterminé par ses opinions politiques du moment. En revanche, pour un lecteur non communiste, il faudrait pour cela sortir de la lecture subjective, revenir au texte *à froid*, armé d'un bagage théorique non intériorisé. En tout état de cause, l'enjeu de cette problématique semble concerner principalement le type de lecture adopté : soit une lecture analytique, qui trouvera la

¹³⁷ Discuté au chapitre précédent.

détermination idéologique décrite au chapitre précédent, soit une lecture subjective, appelée par la mise en scène de l'auteur et qui ne s'arrêtera pas aux personnages typiques, si même elle les perçoit. Le texte lui-même est double, présente ces deux structures parallèles et permet les deux lectures.

L'introduction d'un personnage de romancier à la première personne n'est pas un choix narratif parmi d'autres possibles, mais au contraire une condition essentielle à la problématisation du discours romanesque, à son inclusion harmonieuse dans le roman et à son appropriation critique par le lecteur. La mise en scène de l'auteur, en tant que procédé narratif, permet de réconcilier récit et discours en désignant leur origine commune, ainsi qu'en définissant les termes de leur interaction et la complémentarité de leurs modes de référence à la réalité. Dans ce contexte, une présence active du lecteur est requise, dont le parcours imaginaire et interprétatif réalise les potentiels de signification du texte, selon la subjectivité de chacun.

CHAPITRE V

MISE EN SCÈNE DE L'AUTEUR ET ÉTHIQUE DU TÉMOIGNAGE

A partir de cette relecture du *Grand voyage*, on entrevoit que la mise en scène de l'auteur est un procédé narratif capital pour l'esthétique romanesque de Semprun – pour sa constitution d'un roman de l'histoire, mêlant témoignage et discours politique, dans un rapport dynamique au lecteur. S'inspirant en particulier des innovations narratives de Gide, Semprun construit un roman autoréflexif, centré sur une personne d'auteur, qui lui permet de présenter son rapport aux événements historiques comme une performance textuelle, à laquelle le lecteur est invité à se joindre.

L'importance de cette mise en scène de l'auteur m'est d'abord apparue en tant que spectateur de la pièce de théâtre intitulée *Gurs*, écrite par Semprun pour la Convention Théâtrale Européenne et mise en scène par Daniel Benoin au Théâtre National de Nice en 2004, puis au Théâtre du Rond-Point en 2006¹³⁸. Dans cette pièce,

¹³⁸ Le texte de cette pièce n'étant pas encore été publié, il faut me reposer sur une expérience personnelle, lors d'une des représentations parisiennes.

l'action fictionnelle se situe dans le camp de Gurs en 1941 ; cependant, au moment qui m'intéresse, les comédiens s'interrompent pour discuter de leurs personnages et du sens à donner à leurs actions. Cette scène méta-dramatique est à son tour interrompue, les comédiens ne parvenant pas à se mettre d'accord, par une intervention vidéographique de « l'auteur de la pièce », Jorge Semprun, qui élabore et justifie les raisons de ses choix d'écriture. Ce message de l'auteur à ses comédiens (indirectement, à ses personnages ?) est daté du 10 mars 2006, jour de la première représentation, et fait référence à des événements de l'automne précédent, c'est-à-dire postérieurs aux premières représentation de Nice. L'intervention est ainsi inscrite dans le présent, un présent auquel s'associent les spectateurs qui reconnaissent leur propre réalité, le jour où nous sommes, les événements en question¹³⁹. De plus, matériellement, le fait que l'image vidéographique de l'auteur est projetée directement sur les éléments du décor scénique (le mur de la pièce où se passe l'action, pas un écran rajouté) propose, par extrapolation au domaine du roman, une représentation symbolique de la manière dont l'image de l'auteur se surimpose aux éléments de la narration. Retracer précisément le parallèle entre la situation théâtrale et la lecture romanesque n'est pas ici mon propos, mais il me semble utile pour la lecture des analyses suivantes d'avoir cette image à l'esprit, qui illustre à sa manière la phrase de Blanchot (à propos de Montherlant) selon laquelle : « C'est l'écrivain qui aujourd'hui est plus symbolique que son personnage. »¹⁴⁰.

¹³⁹ Il s'agit des « émeutes » de l'automne 2005.

¹⁴⁰ Maurice Blanchot, « Le *Je* littéraire », 1^{er} juin 1944, in *Chroniques littéraires du Journal des débats*, Paris, Gallimard, 2007, p. 616.

Dans ce contexte, nous allons à présent observer comment cette mise en scène de l'auteur et de son travail d'écriture définit un mode de lecture où peut se réaliser la relation éthique du témoignage, à travers les procédés narratifs du roman. En relisant d'abord le passage d'*Autobiographie de Federico Sánchez* déjà étudié au chapitre II, on verra comment la démultiplication des instances narratives, et l'incertitude où celle-ci plonge le lecteur quant au statut générique de ce texte, constitue un appel à la subjectivité du lecteur, qui prend conscience de la subjectivité d'auteur à laquelle il fait face. L'étude de la structure et des points de vue narratifs dans un chapitre de *Quel beau dimanche* permettra ensuite d'observer la relation intersubjective définie par la dimension performative des procédés narratifs de Semprun, où se crée un « face-à-face » (Levinas) entre auteur et lecteur qui permet la relation éthique du témoignage.

1) Mise en scène de l'auteur et indéfinition générique dans *Autobiographie de Federico Sánchez*

« *et puis moi – enfin non pas moi [...] – non pas tant moi que toi* »

On a déjà¹⁴¹ lu un passage de l'*Autobiographie de Federico Sánchez* (1976) dans lequel le déroulement non-linéaire de la narration, justifié par l'intrusion inopinée de souvenirs, visait à « conférer au récit une densité » particulière (AFS11). Reprenons à

¹⁴¹ Cf I, 4), « Non pas son articulation, mais sa densité ».

présent cette lecture, à l'échelle du premier chapitre de l'*Autobiographie*, pour observer plus précisément les moments où se montre l'auteur.

On peut s'attendre à ce que cette présence de l'auteur ne soit pas univoque, puisque le titre du livre, déjà, brouille les pistes. L'*Autobiographie de Federico Sánchez*, normalement, devrait être écrite par Federico Sánchez, qui n'aurait alors pas besoin d'inclure son nom dans le titre, puisqu'il serait présent sur la couverture en tant que nom d'auteur. – C'est bien sûr « Jorge Semprún »¹⁴² que l'on peut lire sur la couverture. Cette apparente incohérence se résout dès que l'on sait que « Federico Sánchez » était le pseudonyme de Jorge Semprun à l'époque dont il parle dans ce livre. Cependant, cette différence¹⁴³ attire l'attention sur la personne de l'auteur, avant même d'avoir ouvert le livre : il y a deux noms en concurrence pour le statut d'auteur, dont l'un (Semprún) a prééminence sur le second (Sánchez). On sait que ces noms renvoient tous deux à une même personne réelle, mais que l'un des deux (Sánchez) désigne une période et un domaine de sa vie bien délimités – l'époque où, acquérant des responsabilités de plus en plus élevées au sein du Parti Communiste Espagnol, il endosse du même coup une identité fictive. On sait donc bien qui est l'auteur réel, mais pas encore lequel des deux est vraiment le narrateur de l'*Autobiographie*. La relation entre narrateur et auteur étant fondamentale pour notre notion de *mise en scène de l'auteur*, commençons par observer le statut du narrateur dans le premier chapitre.

¹⁴² Avec l'accent sur le « u » : c'est ici l'auteur de langue espagnole qui est désigné. Je travaille avec la traduction française pour des raisons de cohérence linguistique, pour mon texte, mais avec un œil sur la version originale, au cas où des différences importantes mériteraient l'attention.

¹⁴³ Analogue à celle mise en place par Manuel Vázquez Montalbán dans *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta, 1992.

Ce chapitre s'ouvre à la troisième personne : « La Pasionaria a demandé la parole. » (AFS9) A troisième personne, narrateur implicite : le narrateur n'est pour l'instant que la source de l'énonciation à la troisième personne. Cependant, un nouveau paragraphe débute aussitôt à la deuxième personne : « Tu quittes des yeux les papiers posés devant toi sur la table et regardes la Pasionaria. Elle est nerveuse, c'est visible. » (AFS9)¹⁴⁴. Deux phénomènes adviennent en même temps : d'une part, la narration à la troisième personne passe par le point de vue de la personne « tu », la Pasionaria est observée à travers le regard du « tu » qui perçoit sa nervosité. D'autre part, l'introduction d'un « tu », qui est à la fois un personnage et un point de vue de narrateur, implique la présence, pour l'instant implicite, d'un « je » qui s'adresse à lui. Ni « tu » ni « je » ne sont encore nommés ni décrits davantage : on est encore dans la scène d'ouverture, sans figure d'auteur.

Passons quelques lignes et à propos d'un détail (la Pasionaria a « préparé son intervention par écrit », AFS9), voici que « tu » et « je » entrent en relation :

elle avait également préparé son intervention par écrit, souviens-toi
 (et comment que je m'en souviens, penses-tu à présent en rédigeant ces Mémoires, bien des années plus tard, en 1976, je m'en souviens même très bien [...] – je faisais partie de la délégation désignée pour se rendre à Moscou [...] – en faisaient partie Enrique Lister Santiago Alvarez [...] – et puis moi – enfin non pas moi – c'est à peine si j'existais à l'époque – non pas tant moi que toi – Federico Sánchez (AFS9)

¹⁴⁴ Pour une étude de l'usage de la deuxième personne dans ce livre, je renvoie à Andrés Villagrà, « Actos performativos de la segunda persona autobiográfica : Jorge Semprún y Serrano Poncea », in *Confluencia : Revista hispanica de cultura y literatura*, vol. 6, n°1, automne 2000.

D'abord, « souviens-toi » implique que le « tu » se parle à lui-même, ce qui introduit une séparation entre soi et soi où un « je » n'est pas loin – est impliqué syntactiquement, implicite sémantiquement. Puis, avec une rupture graphique, le « je » entre en scène : « et comment que je m'en souviens ». Au début, ce « je » est la voix intérieure d'un « tu » qui pense : ce n'est donc pas le même « je » que celui qui dit « tu ». Il y aurait un « je » de la narration, un « tu » auquel il s'adresse, lequel, à son tour, pense « je » alors qu'il rédige « ces Mémoires » et qu'il se souvient.

Il continue de se souvenir, à la première personne, et son « je » devient le sujet d'une action passée : « je faisais partie de la délégation ». Ici, c'est toujours le « je » intérieur du « tu » qui pense. Mais, après avoir parlé des autres membres de la délégation, le « je » se contredit : « enfin non pas moi – c'est à peine si j'existais à l'époque – non pas tant moi que toi – Federico Sánchez ». Une distinction est mise en place entre les deux personnes : toi, c'est Federico Sánchez, moi, je suis quelqu'un d'autre.

Ce « je », le « je » de « à peine si j'existais », n'est donc plus le « je » du « tu » qui pense – ou alors ce « tu », le « tu » de « penses-tu », n'était pas Federico Sánchez. Dans l'un ou l'autre cas, il y a eu un glissement des personnes désignées par la paire je/tu. Glissement qui advient aux alentours d'une référence directe à l'écriture du livre : « en rédigeant ces Mémoires ». Cette référence met en scène l'écriture du texte qu'on est en train de lire : l'auteur, dans ce processus d'écriture, est le « tu » (« penses-tu à présent en rédigeant ces Mémoires »), mais aussi le « je » (« et comment que je m'en souviens,

penses-tu à présent en rédigeant ces Mémoires »). Il y a donc une paire je/tu d'auteur, dans laquelle *je* se souvient et *tu* rédige¹⁴⁵.

Plus loin, en revanche, « je » et « tu » sont des personnages : « je faisais partie de la délégation [...] – enfin non pas moi [...] toi – Federico Sánchez ». Il y a donc une seconde paire je/tu, distincte de la première, où *je* et *tu* font partie de l'action narrative, en tant que personnages. Il semblerait qu'une fois la correction apportée (« enfin non pas moi »), ce *je* n'ait plus vocation à reparaître – le *tu* de Federico Sánchez étant le personnage principal de l'*Autobiographie*¹⁴⁶. Nous allons voir plus loin que cette opposition est pourtant répétée.

A ce stade, on peut donc distinguer deux paires je/tu, qui présentent le narrateur d'une part comme auteur du récit, d'autre part comme personnage. Mais ce narrateur n'est pas uniquement le « je » implicite dans l'adresse au personnage « tu ». A la fin de la parenthèse qui s'est ouverte dans la citation précédente, le « tu » apparaît également comme narrateur :

Dolores nous lut son petit papier annonçant sa démission irrévocable du poste de secrétaire général)

bon, ce que tu voulais dire, rappelle-toi, c'est qu'à ce moment là aussi la Pasionaria était nerveuse. (AFS10)

¹⁴⁵ Pour être précis : d'auteur mis en scène, c'est-à-dire d'une relation entre un double narrateur et une double image d'auteur dont l'un est supposé réel et l'autre supposé fictif, c'est-à-dire dont l'un est dans la réalité l'image fictive de l'autre. Tout cela est beaucoup plus compliqué à dire qu'à lire.

¹⁴⁶ Je parlerai dans un instant des différentes désignations génériques de ce texte. Il y a pour l'instant deux termes en compétition, autobiographie et mémoires.

Le « tu » de « ce que tu voulais dire » est présenté comme source de l'énonciation. Il y a certes un « je » implicite qui l'invite à se rappeler – on ne sait pas trop depuis quel espace de la narration ce « je » s'exprime (la méta-narration ?) – mais celui-ci, en reconnaissant que *tu* voulait dire quelque chose, implique que *tu* est en train de dire, en train de narrer. C'est une troisième paire *je/tu* qui occupe la position de narrateur¹⁴⁷.

La structure narrative s'articule donc autour de trois figures doubles qui renvoient, à travers la référence à la rédaction de « ces Mémoires » – du texte que l'on est en train de lire – à la double figure d'auteur que constituent Semprun et son alter ego, Federico Sánchez. La mise en scène de l'auteur prend en compte structurellement cette dualité, la reflète à tous les niveaux de la narration. C'est autour de cette dualité que va s'organiser également la définition générique du texte – dont on a vu qu'elle mettait en concurrence autobiographie et mémoires, mais qui relève également du roman.

« Si tu te trouvais là dans un roman, dis-je en me répétant encore »

On a déjà¹⁴⁸ observé comment une discussion du statut des souvenirs, et de la « densité » qu'ils confèrent au récit, s'inscrit dans la supposition : « Si tu te trouvais là dans un roman » (AFS11). Hypothèse qui est explicitement niée (« si tu te trouvais là dans un roman, au lieu de te retrouver dans une réunion du comité exécutif du parti

¹⁴⁷ Et si ce *je* et ce *tu* se mettaient à dialoguer, comme cela s'esquisse ici, on pourrait penser à *Enfance* de Sarraute.

¹⁴⁸ Cf. chapitre II.

communiste », AFS11), mais qui semble confirmée par la dimension performative du texte : ce qui *aurait lieu* si c'était un roman – se souvenir « d'autres rencontres avec Dolores Ibárruri », AFS11) – a en effet bien lieu dans la suite immédiate du récit. On est donc peut-être en présence d'un roman – cette question va revenir à la fin du chapitre.

Entre temps, l'opposition entre *je* et *tu*-personnages est remise en scène à plusieurs reprises :

pendant votre propre guerre civile
 (la vôtre, Federico – cela va sans dire – pas la
 mienne – que ce soit bien clair – mais reprenons reprenons – je ne te couperai plus
 la parole). (AFS12)

Ici, la distinction entre les deux personnages repose sur leur rapport à la guerre civile espagnole : Federico fait partie des communistes qui s'approprient la mémoire de la guerre civile pour justifier leur propre lutte contre Franco, tandis que le *je* se tient à distance de ce phénomène. Très rapidement, cependant, le rapport *je/tu* glisse du niveau des personnages à celui des narrateurs, avec la promesse « je ne te couperai plus la parole ».

Cette promesse est loin d'être tenue : il faut lire, de nouveau, toutes ces interventions narratives dans la plus complète mobilité entre positif et négatif. A ce niveau, le narrateur (ou le méta-narrateur) peut dire une chose ou son contraire ; c'est le fait que cette opposition existe, est mise en scène, ce que cette mise en scène signifie, qui importe. Ainsi, quelques pages plus loin, nouvelle interruption :

Et il y avait toi

(enfin non, pas toi Federico – il y avait moi – toi, Sánchez, tu n’existais pas encore – et à nul d’entre ceux qui se trouvaient là il n’aurait sans doute pu venir à l’idée que tu existerais un jour (AFS18))

A ce moment du récit, le personnage (double, certes) se trouve à une réunion d’un groupe d’intellectuels communistes, avant l’époque où sa prise de responsabilité l’amène à prendre le pseudonyme de Federico Sánchez. La distinction, au niveau du personnage, entre *je* et *tu* pourrait donc se faire suivant cette chronologie : *je* avant et après *tu*, la période Federico Sánchez étant insérée dans la continuité de l’existence de Semprun. Cependant, lorsque la parenthèse ici ouverte se referme, le récit reprend à la deuxième personne :

et il y avait toi, écoutant ce que pouvait dire Francisco Antón à propos de la mission et du rôle de l’intellectuel communiste [...] S’adressant à toi, la Pasionaria te félicita pour un article que tu venais de faire paraître [...]

Si tu te trouvais là dans un roman, dis-je en me répétant encore, tu te remémorerais cette première rencontre avec la Pasionaria.

[citation d’un poème dédié à la Pasionaria]

(C’est toi qui as écrit ça. Enfin non, pas toi ; moi, moi en personne.

C’est moi qui ai écrit ça, bien des années avant d’être Federico Sánchez (AFS19))

On a d’abord pu croire que la distinction chronologique élaborée dans la parenthèse précédente était abandonnée. C’est bien finalement « toi » qui se retrouve dans cette réunion, qui est félicité par la Pasionaria, qui lui a écrit un poème... Ah tiens non, le poème, c’est « moi » qui l’ai écrit ! Et cela « bien des années avant d’être Federico Sánchez », c’est-à-dire que se remet en place la distinction chronologique.

Le va et vient entre *je* et *tu* ne s’organise plus ici selon une cohérence stricte ; ou, du moins, cette cohérence doit-elle inclure la possibilité d’inverser ses termes, de faire le

contraire de ce que l'on dit, puis le contraire du contraire, *ad libitum*. Remarquons ici qu'au centre de cette incohérence, ou de ces contradictions, se trouve répétée l'hypothèse « si tu te trouvais là dans un roman ». Celle-ci est cette fois prise en charge par un « je » de narrateur, qui va jusqu'à se réapproprier les formulations précédentes de cette phrase : « dis-je *en me répétant encore* » (je souligne). Pourtant, le « je » n'apparaissait pas auparavant dans ce contexte : avoue-t-il ici être l'unique auteur/narrateur du récit ? Il faut peut-être renoncer à modéliser tout ce système de rapports entre *je* et *tu* – d'autant que si dans ce passage, le « tu » est utilisé à contre-emploi (puisque nous sommes avant l'époque de Federico Sánchez), peut-être est-il inversé avec le « je » ?

A ce stade, il importe surtout de remarquer l'interaction entre l'hypothèse romanesque et le jeu des pronoms personnels. Dans les deux cas, l'enjeu est le statut du texte, sa définition générique à travers les structures narratives. Si ce sont des Mémoires, pas un roman, alors l'organisation du *tu* et du *je* est fondamentale, puisqu'il faut savoir qui parle, qui prend en charge le récit du passé, sa véracité historique. Mais ce texte est également un roman, ou en tout cas *fait* ce qui serait caractéristique d'un roman, profite des « illuminations de la mémoire » (AFS11) pour passer souplement d'un niveau narratif à un autre. Dans ce cas, l'auteur de roman est beaucoup plus libre d'échanger les pronoms personnels. Enfin, d'après le titre, c'est aussi une autobiographie : distingué des Mémoires par « l'accent [mis par l'auteur] sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité »¹⁴⁹, ce genre semble bien présent. En fait, la relation entre *je* et *tu*,

¹⁴⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points », p. 14

entre Semprun et Sánchez, résume de ce point de vue tout l'enjeu autobiographique, l'histoire d'un dédoublement de personnalité¹⁵⁰. Les trois genres ont donc des exigences narratives distinctes, auxquelles correspondent normalement des usages spécifiques des pronoms personnels.

« *(je ne me trouve pas) tu ne te trouves pas ici dans un roman* »

Poursuivons donc : après le poème à la Pasionaria, et le retour à la première personne qui le suit, les neuf pages suivantes sont prises en charge par le *je*. Ces pages contiennent une manière de pacte autobiographique, aux accents qui rappellent

Rousseau :

Je parlerai de moi avec sérénité. Point n'est besoin que Tano fasse mon autocritique. Je me la ferai moi-même. (AFS26)

Il était sans doute important, pour que cette déclaration soit prise au sérieux par le lecteur, qu'elle soit à la première personne. Il ne s'agit plus là de fiction, mais d'une déclaration d'intention assez solennelle. Le « je » s'y pose comme sujet et objet de l'écriture, professe sa « sérénité » de manière à suggérer un regard paisible, *donc* objectif, sur lui-même. Il inclut également dans son projet un sous-genre communiste de l'autobiographie : l'« autocritique », qu'il se fera lui-même, tant il est serein.

¹⁵⁰ Le titre était donc parfaitement cohérent : c'est bien la différence entre Federico Sánchez (désigné par l'*auto* de l'*Autobiographie*) et Jorge Semprun (nom d'auteur) qui est le sujet et l'enjeu de l'autobiographie. La première de couverture contient la dynamique centrale du livre.

Ces pages s'inscrivent dans une relation de *je* à *moi* qui relève de l'autobiographie et, par conséquence, le *tu* y disparaît. Pourtant, ce n'est pas exactement un récit autobiographique qui s'y développe, mais un discours sur la « religiosité communiste » (AFS26) où se mêlent, d'une part une analyse, à la première personne, des poèmes communistes écrits par le narrateur dans ce passé lointain – on est donc bien dans l'autobiographie ; d'autre part, et de façon thématiquement pertinente, des commentaires sur la poésie et l'idéologie communistes qui relèvent davantage de l'essai. En partant de son expérience personnelle, Semprun décrit des phénomènes qui ne se limitent pas à « l'histoire de sa personnalité », étend l'objet du récit autobiographique à un discours sociologique et historique. Une fois de plus, et dans une nouvelle direction, les limites du genre sont repoussées.

Ce passage sans deuxième personne se termine sur un décrochage narratif et générique qui initie la conclusion du chapitre et remet en jeu, pour un dernier « feu d'artifice », les éléments mis en place auparavant :

Mais pour l'heure, je n'ai pas le temps d'approfondir ce thème. La Pasionaria a demandé la parole et (je ne me trouve pas)

tu ne te trouves pas ici dans un roman. Tu te trouves non loin de Prague, dans un ancien château des rois de Bohême où se tient depuis quelques jours une réunion plénière du comité exécutif du parti communiste d'Espagne.
(AFS29)

On remarquera que « je » parle « d'approfondir ce thème », et non de continuer un récit : le *je* autobiographique confirme sa tendance à écrire un essai. Ici, cependant, le

je retrouve sa relation avec un *tu*, dans un saut narratif marqué par un espace de quelques lignes. Plusieurs remarques s'imposent.

D'abord, le déroulement narratif repose sur une relation fictive entre le *je* personnage et le *je* narrateur. Parce que « la Pasionaria a demandé la parole », le narrateur – qui, montré en position d'écrivain, renvoie à l'auteur – n'a « pas le temps d'approfondir ce thème ». On sait¹⁵¹ que la Pasionaria a demandé la parole depuis vingt pages déjà, et qu'elle ne la prendra qu'à la fin du livre : il n'y a donc pas de véritable urgence à se taire ! Ce qui se présente comme une nécessité – s'interrompre (dans l'espace de l'écriture) pour laisser la Pasionaria parler (dans l'espace de l'univers narré) – est de toute évidence une décision arbitraire, une narrativisation fictive d'un choix narratif. Cette figure rhétorique affirme ainsi, au niveau de la fiction, une relation impossible entre narrateur et personnage (le narrateur n'est pas présent à la réunion, seul le personnage l'est), et insiste du même coup sur l'arbitraire de l'auteur, sur son pouvoir de décision. Il y a donc une mise en scène de la position d'auteur, de son contrôle sur le déroulement du récit.

Ensuite, il apparaît qu'à ce moment crucial le « je » se retransforme en « tu ». Mais, contrairement aux exemples précédents, où l'ouverture ou la fermeture d'une parenthèse symbolisait le changement de personne, et donc de statut narratif, ici le « je » est contenu dans une parenthèse qui s'ouvre et se referme immédiatement – pour laisser ensuite le « tu » le remplacer au premier plan du récit. Le *je* de « je ne me trouve pas » est ainsi isolé : distingué du *je* narrateur autobiographique précédent (« je n'ai pas le

¹⁵¹ Voir le chapitre II.

temps »), il est désigné et immédiatement nié comme *je* de personnage. Désigné dans sa différence avec ce qui précède, nié dans sa différence avec ce qui suit (le « tu »). Le fait que la parenthèse se referme suggère aussi que le récit a terminé d'osciller d'une personne à l'autre : ce « tu » n'est pas provisoire, il marque un retour au « tu » du début du chapitre, au niveau premier de la narration. C'est le « tu » qui convient pour ce retour au personnage, dans la situation narrative initiale, face à la Pasionaria.

Enfin, la logique de cette transition repose sur la même hypothèse que précédemment : « tu ne te trouves pas ici dans un roman ». Ici, le discours implicite est : si l'on se trouvait dans un roman, l'on pourrait approfondir le thème, faire attendre la Pasionaria pendant que l'on se souvient d'une chose, puis d'une autre ; mais puisque ce n'est pas un roman, on ne peut pas la faire attendre. Cependant, c'est bien ce qui vient de se passer : la Pasionaria attend depuis vingt pages, depuis le début du chapitre. De plus, s'il faut apparemment revenir à la Pasionaria, c'est en vertu d'une convention romanesque, selon laquelle le rythme de la narration serait déterminée par l'action narrée. De ce point de vue, le texte *fait* encore une fois exactement le contraire de ce qu'il dit sur lui-même, au moment même et par l'acte même de le dire (de dire le contraire). Une anti-mise en abyme, si l'on veut : le texte se reflète, se représente de manière inversée, en négatif.

Le retour au *tu* s'accompagne donc de deux phénomènes distincts : au niveau de la narration, c'est un retour à la situation de départ, au récit de ce qui était présenté comme des Mémoires, ou une autobiographie, en tout cas un texte qui représente des événements réels du passé ; au niveau de la définition générique, telle que le texte la met

en jeu (non telle qu'elle est décrite, mais telle qu'elle se fait), c'est une affirmation de la forme romanesque, de ses libertés et de sa volatilité. La fin du chapitre vient confirmer cette prééminence apparente du roman : *tu* est de retour à la réunion du comité exécutif, dans un château. Ce château a un parc. « Ce parc pourrait à son tour te rappeler d'autres parcs. » (AFS30).

Mais bref, pas plus que *tu* ne te trouves ici dans un roman, *tu* ne vas te mettre à évoquer avec tristesse tous les parcs qu'étrangement pourrait te rappeler celui-ci [...] *Tu* ne vas chercher à nouveau à te faire mousser avec on ne sait quelles trouvailles littéraires, jouant de toutes les possibilités qu'offrent les marche avant et arrière de la mémoire. (AFS30)

On retrouve ici le *tu* en position de narrateur (qui pourrait « évoquer avec tristesse tous les parcs »), ainsi qu'en position d'auteur potentiel (qui pourrait « chercher à nouveau à [s]e faire mousser avec on ne sait quelles trouvailles littéraires »). Remarquons que, si ce *tu* se laissait aller à sa pente naturelle, ce serait « à nouveau » : rétrospectivement, le *tu* semble prendre en charge les mouvements passés du récit. Pourtant, le « *tu* » n'apparaissait pas auparavant dans ce contexte : avoue-t-il ici être l'unique auteur/narrateur du récit ? Il faut peut-être renoncer à modéliser tout ce système de rapports entre *je* et *tu*... En tout état de cause, dans ce passage le *tu* se retient de retomber dans le roman, se force à ne pas décrire les parcs, pour rester dans la réalité de sa présence à la réunion du comité exécutif.

A ce stade, on s'attendrait donc, selon une certaine logique de la contradiction, à ce que suivent plusieurs pages de description de ces parcs. Mais le récit demeure au

contraire au niveau de la réunion, pendant plusieurs paragraphes, jusqu'au moment où sont évoqués les camarades absents :

Manquait également Simón Sánchez Montero, mais pour d'autres raisons. Simón se trouvait au pénitencier del Dueso depuis qu'on l'avait à nouveau arrêté, une nuit de juin 1959.

A la pensée de Simón et de cette nuit de juin te revient alors en mémoire le numéro cinq de la rue Concepción Bahamonde. (AFS31)

Or, le numéro cinq de la rue Concepción Bahamonde sera, immédiatement après, le titre du deuxième chapitre, son centre narratif autour duquel, bien entendu, d'autres souvenirs ou digressions s'organiseront, lançant le récit sur une orbite qui ne reviendra à la réunion, pour conclure, que dans les dernières pages du livre. Ne pas décrire les parcs n'était donc qu'une façon de détourner l'attention : la contradiction arrivait à grands pas, et une contradiction d'ampleur inégalée jusqu'ici, puisqu'elle inclut le reste du livre dans une structure romanesque. A l'intérieur de cette structure, il y aura de nouveau des variations narratives et génériques, mais les observations rassemblées à la lecture de ce premier chapitre résument, je crois, l'essentiel du phénomène (il serait d'ailleurs impossible de le décrire dans son intégralité).

« L'objectif ne devient objectif que par la communication »

La construction d'une sextuple figure narrative (jouant à la fois sur l'axe auteur-narrateur-personnage et sur la dualité je/tu) constitue une extrapolation du principe de mise en abyme interne au *je* mis illustré par Gide dans *Paludes*. C'est ici un triple je/tu

qui lance et relance la dimension méta-romanesque dans un jeu de miroirs apparemment sans fin. Ce dialogue méta-romanesque interne à la narration renouvelle également le jeu des antiphrases observé dans *L'Algarabie* : que ce soit au sujet du statut générique du texte ou de la relation entre le *je* et le *tu*, le discours méta-narratif se contredit lui-même, est contredit également par la *performance* proposée par le texte. L'entrelacs narratif et auto-interprétatif ainsi créé vise, dans ce chapitre, à mettre en scène l'établissement du texte selon les règles de divers genres littéraires en même temps qu'à le déconstruire. Plusieurs hypothèses génériques contradictoires sont proposées, éventuellement en se niant elles-mêmes, pour n'aboutir à aucune certitude, mais au contraire à un questionnement dynamique, intensifié par le récit. Le lecteur est poussé à se poser la question du genre, mais ne pourra pas conclure et devra poursuivre sa lecture dans cette interrogation, dans cette coexistence imaginaire de plusieurs genres qui font un seul et même texte – tout comme il y a plusieurs narrateurs qui sont une seule et même personne.

Mais il ne faut pas oublier que tout cela fait partie du récit, fait partie de la mise en scène. Au-delà des divers narrateurs et des figures d'auteurs, fictif ou réel, qui leur correspondent, ces procédés narratifs considérés dans leur ensemble désignent l'auteur de tout cela. Semprun, qui joue avec ses identités diverses, avec les différents projets d'écriture qu'il entend cumuler. Projeter ainsi une figure d'auteur qui est l'architecte de ce labyrinthe est le seul moyen de s'y retrouver, pour le lecteur. D'un point de vue textuel, tous ces multiples moments méta-narratifs, quel que soit leur statut à l'intérieur du texte, désignent plus ou moins directement la figure de l'auteur réel : la pensée qui organise, ses motivations telles qu'elle se révèlent dans cette organisation, sont lisibles à

travers tous les jeux, constituent en dernière instance leur enjeu. La mise en scène de l'auteur est ainsi un outil, un procédé rhétorique par lequel le texte s'ouvre à une lecture réflexive, l'anticipe en travaillant à échapper à toute définition univoque. Le lecteur est appelé à rester en éveil, à faire de sa lecture un questionnement (actif) plutôt qu'une réception (passive). Les variations temporelles dans l'ordre du récit s'inscrivent dans une mise en scène de l'auteur particulièrement complexe (mêlant à chaque niveau, auteur narrateur et personnage, un *je* et un *tu* qui se font face, dialoguent et échangent de place) à travers laquelle est interrogé le statut générique d'un livre qui est à la fois roman, autobiographie, Mémoire, essai¹⁵².

Dans ce contexte, au-delà d'une définition générique qui persiste à se refuser au lecteur, c'est la relation entre auteur et lecteur établie dans l'acte de lecture qui est mise en avant. Face aux multiples figures de l'auteur/narrateur/personnage, le lecteur doit s'inclure dans la réalisation performative du texte. En effet, en multipliant les figures narratrices et les définitions génériques, dans un jeu où les antiphrases multiples dépolarisent la valeur de vérité du *discours* explicite¹⁵³ du narrateur, Semprun présente et représente un texte refusant de s'objectifier. Comme l'écrit Emmanuel Levinas : « En parlant je ne transmets pas à autrui ce qui est objectif pour moi : l'objectif ne devient

¹⁵² « Mais au fait, la question [générique] a-t-elle un sens ? », demande à ce sujet Guy Mercadier, voir « Federico Sanchez et Jorge Semprún : une autobiographie en quête de romancier », in *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, mai 1979, Université de Provence.

¹⁵³ Tout à fait indépendamment de la valeur de vérité du récit.

objectif que par la communication. »¹⁵⁴. Ainsi, dans l'écriture de Semprun, les auto-interprétations contradictoires que le texte donne de lui-même constituent un appel à communication, une représentation de la communication entre auteur et lecteur nécessaire pour que le texte acquière son sens, devienne un objet de témoignage¹⁵⁵. Les deux éléments essentiels à ce phénomène sont d'une part la fragmentation de la voix narrative, qui désigne ainsi son origine unique et met en place une personne, non directement textuelle et objective mais impliquée par le texte comme subjectivité, d'auteur ; d'autre part la déconstruction du processus interprétatif et objectifiant par lequel un livre est normalement défini (dans ce cas précis comme appartenant à un genre littéraire spécifique), afin de situer la signification centrale du texte dans un acte de lecture active, de communication dynamique, plutôt que dans un contenu objectif déjà présent tel quel dans le langage écrit.

En conséquence, le lecteur est appelé à construire, en dialogue avec l'auteur mis en scène qui se tient en amont du texte écrit, son propre parcours interprétatif. De ce point de vue, Semprun exige de son lecteur une attitude critique¹⁵⁶ : la vérité du témoignage, à plus forte raison dans le roman, n'est pas un contenu à recevoir passivement (même si le

¹⁵⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1961, p. 185.

¹⁵⁵ Si *Autobiographie de Federico Sánchez* ne concerne pas principalement l'expérience concentrationnaire, ce texte participe pourtant de la problématique du témoignage. D'une part, il est essentiel à l'image de soi comme écrivain élaborée par Semprun *pour* le témoignage. D'autre part, les « trouvailles littéraires » (AFS30) qui y sont présentées contribuent à la recherche d'un roman de l'histoire sur lequel repose le projet de témoignage.

¹⁵⁶ Qu'il réclame parfois non sans humour : « Et ce n'est pas moi qui le dit, c'est Lénine : imbécile fini, dont on ne peut rien espérer, celui qui croit les gens sur parole. » (AFS141).

texte a aussi une valeur informative), mais un processus actif par lequel le lecteur s'engage dans l'acte de représentation et d'interprétation des événements historiques. Le lecteur répond ainsi à l'appel de l'auteur dans ce qui est, en dernière instance, la « relation irréductible » et la « situation ultime » de l'écriture du témoignage : le « face-à-face »¹⁵⁷ de la relation éthique décrite par Levinas. Face-à-face qui débute dans une situation inégale, puisque l'auteur a d'abord tout contrôle sur l'élaboration du matériau textuel qui sert de support à la communication, mais ce déséquilibre est peu à peu corrigé par l'indéfinition volontaire des éléments de contrôle : voix et structures narratives, règles du genre.

C'est sans doute le sens d'une affirmation qui serait pour le moins surprenante, si l'on se contentait de la comparer à l'omniprésence narrative de son énonciateur : « Un mot pour rappeler une phrase de Claude-Edmonde Magny dont les effets sont décisifs sur mon travail d'écrivain. 'Nul ne peut écrire' a-t-elle dit, 's'il n'a pas le cœur pur, c'est-à-dire s'il n'est pas assez dépris de soi...'. Je m'y efforce »¹⁵⁸. Etre « dépris de soi » ne semble pas au premier regard la principale caractéristique d'un écrivain dont la vie, la voix, les opinions imprègnent tout le travail d'écriture. Dans le contexte qui nous occupe, cependant, c'est bien à un effacement de soi qu'aboutissent les multiples postures narratives et auto-représentatives de Semprun. Effacement qui permet la communication

¹⁵⁷ Ibid., pp. 52-53 (pour ces trois formulations).

¹⁵⁸ Préface à la réédition de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Claude-Edmonde Magny, première édition Seghers 1947, réédition Climats 1993. Semprun est le dédicataire de ce texte.

entre l'auteur et le lecteur, plutôt qu'une relation dominée par la toute-puissance de l'auteur¹⁵⁹.

Dans ce sens, la possibilité de « transmettre partiellement la vérité du témoignage » (EV26) ne repose pas sur un acte de langage dénué de procédés rhétoriques (transparence absolue et illusoire), mais au contraire sur la multiplication desdits procédés à tel point qu'ils désignent un au-delà de la rhétorique. Le face-à-face de la relation éthique repose ainsi sur des structures narratives qu'il dépasse cependant par nature, se situant hors du texte. De ce point de vue, sa description par l'analyse textuelle est vouée à rencontrer une limite, où elle ne pourra que suggérer ce qui la dépasse. Pour explorer ce phénomène, observons, à l'aide des outils de lecture développés jusqu'ici, la mise en scène de l'auteur dans un chapitre de *Quel beau dimanche*.

2) Mise en scène de l'auteur et éthique du témoignage dans *Quel beau dimanche*

« *Barizon est sur la place d'appel* »

Chaque chapitre de *Quel beau dimanche* correspond, dans la structure chronologique d'ensemble du livre, à une heure de la journée, un dimanche à Buchenwald.

¹⁵⁹ Dans un sens, affirmer « je suis le rusé Dieu le père de tous ces fils » (QBD110), c'est déjà s'interdire de l'être (d'être un narrateur omniscient). Un Dieu ne peut que dire « je suis », se définir est déjà se réduire.

Le chapitre « Deux » se situe ainsi à cinq heures du matin, au moment de l'appel. Le chapitre s'ouvre (59-60) et se clôture (125-127) dans cet espace-temps narratif, qui revient également à deux reprises (91-96, 100-106). Pour décrire schématiquement l'organisation de ce chapitre, nous appellerons ce niveau narratif le niveau I. Il est narré à la troisième personne, selon le point de vue du personnage, Fernand Barizon.

Cette scène de l'appel présente une continuité linéaire qui traverse le chapitre, mais la durée contenue dans cette linéarité est réduite à son minimum : « Fernand Barizon est sur la place d'appel. » (59) ; « Barizon est sur la place d'appel de Buchenwald. » (91) ; « Fernand Barizon est sur la place d'appel. » (100) ; « [...] annonce la fin de l'appel. » (125) ; « L'appel est terminé. » (127). On retrouve donc à ce niveau le procédé narratif déjà observé¹⁶⁰, qui consiste à immobiliser, à figer artificiellement les personnages le temps que le récit digresse, sous forme de souvenirs ou non, au conditionnel ou non, puis revienne à son propos initial.

Le deuxième espace-temps narratif principal du chapitre consiste en un voyage de Paris à Prague en 1960, qu'effectue le narrateur en compagnie de Barizon. Cet espace-temps revient à huit reprises (61-63, 66, 67-68, 71-73, 89-90, 106, 110-114, 117-118, 122-125). Nous l'appellerons le niveau II. Il est narré selon le point de vue du narrateur, à la première personne.

Ce niveau présente également une linéarité chronologique à laquelle s'ajoute la linéarité spatiale du voyage. En comparaison avec le niveau I, le mouvement de Paris vers Prague en passant par Nantua et Genève s'oppose à l'immobilité de Barizon sur la

¹⁶⁰ Cf. Chapitre II, « Dans l'ordre les choses sont indicibles » et Chapitre III, « Avions-nous inventé Hans ? ».

place d'appel, tandis que les dialogues et repas contrastent avec la morosité de l'univers carcéral. Pourtant, l'action est encore relativement réduite, au regard des digressions auxquelles ce niveau sert de support.

Car entre ces deux niveaux linéaires parallèles sont intercalés une multiplicité d'épisodes, qui mêlent le souvenir personnel et le discours historique et politique : le récit de Manuel Azaustre à Madrid en 1960 (68-71) à l'intérieur duquel est enchâssé un aperçu historique du camp de Mauthausen, (69-70) ; des vacances en Russie en 1960 (73-84), dans lesquelles s'insèrent deux épisodes sur Kolomieï aux V^e et VI^e Congrès du PCE, soit en 1954 et 1960 (75-78) ; un passage en 1945, boulevard Saint-Germain et à Montparnasse (85) ; deux entrevues avec Szekeres et Robert A. en 1949 (86-89) ; une réunion de parti de Fernand Barizon agrémentée d'une scène érotique en 1929 (96-98) ; le même Barizon en 1936 (99-100) ; des moments de la Résistance, soit entre 1942 et 1944 (106-109) ; un commentaire méta-narratif qui s'affranchit momentanément de tout espace-temps (110) ; une intrusion dans le présent de l'écriture, « aujourd'hui », au sujet de la Russie (selon une problématique déjà évoquée à travers le niveau I (104-105) et lors du récit de vacances) (116-117) ; un passage de la frontière franco-espagnole à Bayonne en 1953 (118) ; et enfin des souvenirs de l'exil en 1936 et 1937 (118-122).

Cette liste, destinée à donner un aperçu de la structure d'ensemble du chapitre, n'est pas seulement fastidieuse (et fascinante ?) : elle est aussi inexacte. L'échelle des références aux différents niveaux de narration peut en effet devenir si réduite qu'elle en défie la compulsion classifiante. Davantage que d'une structure formelle stricte, qui serait essentielle à la compréhension d'une intrigue par exemple, ces enchâssement narratifs

tendent, dans la lecture, à brouiller les frontières entre les divers niveaux temporels, pour les rassembler dans un parcours de mémoire partagé entre le narrateur et le lecteur¹⁶¹.

Pour un regard analytique¹⁶², en revanche, ils permettent d'approcher, dans une certaine mesure, la manière dont Semprun construit son récit, ses intentions structurelles et, on va le voir, le rôle qu'y joue la mise en scène de l'auteur.

En effet, tous ces changements de niveau narratif s'organisent selon un principe de succession récurrent : la quasi-totalité des digressions hors des niveaux I et II se trouve enchâssée entre des passages de niveau II – selon la formule (II, x, II). Une seule de ces digressions, au centre du chapitre, est enchâssée entre des passages de niveau I – selon la formule (I, x, I). A cette exception près, il faut donc que le récit, qui débute au niveau I, passe par le niveau II pour sortir de la linéarité et s'épanouir dans la multitude des digressions : la formule générale du chapitre selon ces termes donne ainsi : (I, II, x, II, I). En restituant l'ensemble des variations autour des deux niveaux linéaires, la structure du chapitre se présente sous la forme symétrique :

$$(I, II, x, II, x, II, x, II, I, x, I, II, x, II, x, II, x, II, I)$$

La multiplicité d'abord déconcertante des changements de niveau narratif répond donc à une logique formelle fondée sur des règles de succession entre les différents niveaux. Ceux-ci, comme on l'a vu, sont définis par leur cadre spatio-temporel, mais aussi par le point de vue narratif qui s'y développe : les épisodes de niveau I sont à la

¹⁶¹ De la même façon qu'au niveau du livre entier la trame chronologique des heures du dimanche à Buchenwald est souvent oubliée par le lecteur et devient le contrepoint minimal d'une narration qui l'absorbe.

¹⁶² Qui considère les « illuminations de la mémoire » (AFS11) comme des procédés narratifs, cf. Chapitre II, « Non pas son articulation, mais sa densité ».

troisième personne, selon le point de vue de Barizon, ceux de niveau II à la première personne, selon le point de vue du narrateur. Les digressions narratives ou discursives (représentées par des « x ») sont quant à elles assumées par la première personne du narrateur, portées par sa mémoire et les associations qu'il établit entre les divers épisodes – à l'exception notable de la digression centrale (96-100, notée par un « x » en italiques) qui est du point de vue de Barizon, est portée par *ses* souvenirs à lui.

Ainsi, la logique des changements de niveaux narratifs s'organise autour d'une opposition entre le « je » du narrateur et le « il » qui désigne Barizon. Le point de vue de l'un ou de l'autre détermine la succession des épisodes, et l'espace de récit ou de discours qu'il permet d'atteindre. Le récit ne peut passer directement du point de vue de Barizon, à l'intérieur du camp, aux souvenirs ou commentaires du narrateur, sans une transition narrative par le niveau II, où Barizon et le narrateur se rencontrent, sont face-à-face. Il y a ainsi une distinction claire, structurellement exprimée, entre ce qui peut se dire au sujet de l'autre, à partir de la rencontre, de ce que l'on sait de l'autre, et ce qui peut se dire au sujet de soi, à partir de soi. L'unique exception centrale met en exergue un moment où la narration se développe à partir de la subjectivité du personnage, pour illustrer à la fois la possibilité de témoigner pour l'autre, grâce aux techniques du roman¹⁶³, et la difficulté éthique que cela entraîne, la nécessité de limiter l'usage de cette technique, de l'encadrer de précautions narratives qui mettent en scène la subjectivité du narrateur, l'organisation subjective, personnelle, de la narration.

¹⁶³ Et, le lecteur s'en aperçoit à la lecture des dialogues de niveau II, à partir de ce que le narrateur sait vraiment de Barizon, de ce que Barizon lui a révélé de lui-même.

« Alors, je ne vais pas essayer de vous raconter »

La mise en scène du narrateur comme auteur du récit joue un rôle central dans l'établissement de cet espace narratif intersubjectif. Celle-ci est intégrée aux techniques d'écriture de Semprun au point qu'on peut la retrouver jusque dans les plus petits détails. Certains « donc » en début de paragraphe (« A Foros, donc, en juillet 1960 », QBD74, « A Foros, donc, cet été-là », QBD78, par exemple), qui marquent le retour de la narration à une histoire interrompue par des digressions, révèlent la présence d'un narrateur conscient de s'être écarté de son propos, et par projection d'un auteur conscient d'avoir dérouté son lecteur – qui lui adresse un signe de connivence pour l'aider à reprendre le fil. Il serait, là aussi, délicat et trop long d'analyser systématiquement tous les exemples analogues présents dans le texte. Il faut cependant retenir, alors que je vais choisir les moments les plus significatifs de mise en scène de l'auteur dans ce chapitre, que ce n'est qu'une sélection représentative d'un phénomène plus large, présent à diverses échelles stylistiques.

En arrivant à Nantua, durant le voyage de Paris à Prague qui constitue la trame narrative du niveau II, le narrateur est frappé par un demi-souvenir :

pendant que Barizon commandait des écrevisses à la sauce Nantua, il m'a semblé que j'aurais dû connaître quelqu'un qui avait été professeur d'anglais dans un collège de Nantua. Mais qui avait bien pu être professeur d'anglais à Nantua ? C'était un peu incongru de se rappeler un détail aussi précis et de ne plus savoir à qui se rapportait ce détail. J'essayais de me souvenir. Mais aucune image ne surgissait, aucun nom.

Quoi qu'il en fût, Nantua ne me faisait pas du tout penser à la sauce Nantua (QBD62)

Ce souvenir incomplet s'impose à la conscience du narrateur, interrompant l'action du passage (action culinaire, certes, Barizon commande des écrevisses et, juste après, va donner la recette de la sauce Nantua) de manière en effet un peu incongrue. On peut remarquer au passage que « quoi qu'il en fût » relève de ces signes discrets de la présence du narrateur-auteur qui, comme dans le cas des « donc » évoqué précédemment, prend acte de s'être détourné de son propos, signale qu'il y revient, d'une manière qui rappelle la conversation orale : le locuteur, en s'adressant ainsi à son interlocuteur, montre qu'il contrôle son récit, se montre comme un producteur de l'élocution attentif à la forme, plein d'attentions pour son auditeur. Mais ce passage importe surtout comme préparation d'une remarque suivante, dix pages plus loin¹⁶⁴ :

la vie des camps n'est pas facile à raconter. Moi non plus, je ne sais comment m'en sortir. Moi aussi je m'embrouille. Qu'est-ce que je raconte, à vrai dire ? Un dimanche de décembre 1944 à Buchenwald [...] ? Ou bien cette journée de voyage avec Barizon, en 1960, qui m'a conduit de Paris à Nantua et de Nantua à Prague, avec tout ce qu'elle peut évoquer dans ma mémoire ?

Tenez, par exemple, à ce moment même, à Nantua, en écoutant distraitement les récits de Fernand Barizon, je viens de me rappeler qui avait été professeur d'anglais dans un collège de Nantua. C'est Pierre Courtade. A moins que je ne mélange la réalité et la fiction. Peut-être est-ce le personnage d'une nouvelle de Courtade qui a été prof à Nantua. [...]

Il m'est impossible, bien entendu, de dire avec exactitude ce que j'ai pensé de Courtade, fugitivement, ce jour-là, au cours de cette halte gastronomique à Nantua. *J'écris ceci quinze ans après*. Les idées, les sensations, les jugements se superposent dans une couche chronologique restructurée par mes opinions actuelles. [...]

¹⁶⁴ L'espace qui sépare les deux passages fait lui-même partie de la structure narrative : il oblige le lecteur à se souvenir, à relier deux moments différents, c'est-à-dire à imiter ce que le narrateur lui-même affirme faire. Que le souvenir soit un artifice d'écriture n'empêche pas d'inciter le lecteur à y participer *comme si c'était vrai*.

Alors, je ne vais pas essayer de vous raconter cette halte à Nantua comme si nous y étions, comme si vous y étiez. (QBD72-73, je souligne)

Le premier paragraphe exprime, de manière joueuse, l'indécision feinte du récit entre deux histoires, entre les deux niveau narratifs. Que la vie des camps soit « difficile à raconter » est certes vrai, mais nous n'avons pas affaire à un narrateur qui s'« embrouille » : on sait au contraire que l'ordre du récit est capital dans son projet de témoignage¹⁶⁵. Il fait semblant de s'embrouiller, selon l'inversion du positif et du négatif observée précédemment, afin de montrer directement à son lecteur ce qu'il est en train de faire : ici, mener de front deux narrations entrelacées avec une multiplicité d'autres épisodes.

C'est ensuite sur un ton marqué par l'oralité (« Tenez, par exemple ») que le *je* du narrateur met en scène l'arrivée du souvenir. « Par exemple », dans ce contexte, c'est littéralement un exemple de « tout ce que [cette journée de voyage] peut évoquer dans ma mémoire », évocation qui est présentée comme spontanée ; mais c'est aussi, en rapport avec le paragraphe précédent, un exemple de l'arbitraire narratif par lequel *je* passe d'un épisode narratif à un autre, se permet de ne revenir précisément à aucune des deux histoires principales, mais à une anecdote secondaire introduite précédemment.

Ce souvenir lui-même n'est pas réellement développé, est simplement désigné dans l'incertitude entre réalité et fiction qui le caractérise : on ne saura pas si c'était réellement Courtade qui était professeur d'anglais à Nantua, ou un personnage d'une de ses nouvelles. Ce n'est d'ailleurs pas très important pour nous, d'autant que Courtade

¹⁶⁵ Cf. Chapitre II.

réapparaîtra quinze pages plus loin, dans une autre scène, selon un autre contexte, et que sa présence ici, mis à part l'effet d'anticipation de ces pages encore éloignées, sert surtout à introduire un commentaire du narrateur sur son travail d'écriture.

Celui-ci repose sur une phrase décisive, qui rend explicite la mise en scène de l'auteur : « J'écris ceci quinze ans après. »¹⁶⁶ Le narrateur s'identifie à l'auteur du récit, désignant comme « ceci » ce que nous lisons et qu'il déclare écrire. La précision chronologique, cependant, ouvre une distance temporelle entre le *je* de la narration précédente (« je viens de me rappeler ») et le *je* de l'écriture (« j'écris ceci »). Tous les jeux sur les pronoms personnels que nous avons remarqués jusqu'ici sont rendus possibles par l'indéfinition du référent du pronom : le référent dépend du contexte, le contexte change, mais le *je* reste le même, en apparence. C'est ce qu'exprime la phrase suivante : idées, sensations, jugements, « se superposent dans une couche chronologique restructurée par mes opinions actuelles », c'est-à-dire que tous les *je* du passé s'intègrent dans le *je* qui écrit, tout en continuant d'exister séparément. C'est une multiplicité de *je*-personnages, chacun appartenant à son contexte narratif – chacun étant, dans un sens, son propre *je*-narrateur provisoire, qui s'additionne aux autres pour former le *je*-narrateur d'ensemble – qui se retrouvent dans le *je*-auteur.

En ce sens, la restructuration du récit par les « opinions actuelles » du *je* de l'écrivain correspond à ce que Levinas nomme la « thématization » :

Si le sujet capable d'objectivité n'est pas encore complètement, ce « pas encore », cet état de puissance par rapport à l'acte, ne désigne pas un moins que l'être, mais le temps. La conscience de l'objet – la thématization – repose sur la distance à

¹⁶⁶ Selon un procédé analogue à celui observé dans *Le grand voyage*, cf. chapitre IV.

l'égard de soi qui ne peut être que temps ; ou si l'on préfère il repose sur la conscience de soi à condition que l'on reconnaisse comme « temps » la « distance de soi à soi », dans la conscience de soi.¹⁶⁷

Que dans l'acte de langage les événements du passé soient restructurés par le point de vue actuel, au présent de l'écriture, du locuteur, n'est donc pas négatif. Ni perte ni mensonge, il s'agit au contraire d'une condition *a priori* de la constitution d'une « conscience de l'objet », laquelle est également une constitution de l'objet *en tant qu'objet concevable* (donc de son existence pour un sujet). Par suite, c'est dans cette dimension temporelle que se situe, de manière nécessaire et positive, le rapport à autrui de la communication linguistique en cours dans l'acte de raconter : « Thématiser, c'est offrir le monde à Autrui par la parole. »¹⁶⁸.

Dans ce contexte, le lecteur est apostrophé, invité à lire dans la conscience de cette profondeur temporelle du récit. En effet, le passage se clôt sur une phrase à double sens : « Alors, je ne vais pas essayer de vous raconter cette halte à Nantua comme si nous y étions, comme si vous y étiez. ». Cette phrase est vraie car, précisément, le paragraphe précédent vient de rompre l'effet de fiction, d'exprimer la distance qui sépare le je-narrateur du je-personnage. Cette phrase est fautive car une bonne partie du chapitre raconte, précisément, cette halte à Nantua « comme si nous y étions ». Cette phrase confirme la disjonction temporelle des *je* : je-auteur ne va pas essayer de raconter cette halte à Nantua comme s'il y était, car c'est le je-personnage qui y était. C'est-à-dire qu'en lisant les passages où cette halte est vraiment racontée « comme si nous y étions », le

¹⁶⁷ Op. cit., p. 185.

¹⁶⁸ Ibid., p. 184.

lecteur est invité à garder à l'esprit cette différence temporelle, à comprendre le récit comme étant rétrospectivement restructuré par des idées, sensations et jugements qui appartiennent au présent. La lecture de cette restructuration s'ajoute donc à la lecture de l'objet restructuré, une lecture réflexive ou critique à la lecture littérale du récit. Le lecteur est appelé à être le sujet actif de sa lecture, dans une posture engagée qui est une condition essentielle de sa relation communicative à l'auteur.

« *Si je racontais ma vie* »

Le statut changeant du *je* est souligné plus loin par d'autres interventions du narrateur-auteur. L'une d'entre elles, en particulier, renouvelle un procédé narratif observé dans *Autobiographie de Federico Sánchez*, pour aboutir à un détail significatif. Cela débute par une hypothèse sur le propos du récit, c'est-à-dire également sur son statut générique :

Si je racontais ma vie, au lieu de narrer plus simplement, plus modestement aussi, un dimanche d'antan à Buchenwald, voici l'occasion rêvée de faire une digression – sans doute touchante, peut-être même brillante – sur la ville de Genève. Car c'est à Genève qu'a commencé l'exil, pour moi (QBD118)

Comme le voyage de Paris à Prague, qui passait par Nantua, s'est poursuivi, nous sommes à présent à Genève. Ce serait donc « l'occasion rêvée » pour un passage autobiographique, *raconter sa vie*, si le propos du récit n'était de raconter « un dimanche d'antan à Buchenwald », c'est-à-dire un récit de témoignage. Certes, ce n'est pas vraiment de Genève qu'il va s'agir, mais bien de l'exil, car les pages suivantes,

autobiographiques, relatent le début de l'exil dans la ville de Bayonne, puis dans le « petit village béarnais » (QBD119) de Lestelle-Bétharram. L'hypothèse « si je racontais ma vie » se réalise malgré le conditionnel ; pas de surprise jusque-là.

Quelques pages plus loin, l'hypothèse est répétée pour relancer le récit :

Mais si j'étais en train de raconter ma vie au lieu de raconter un dimanche à Buchenwald [...] je serais bien obligé d'avouer que la chose la plus importante de mon séjour à Lestelle-Bétharram [...] a été la lecture de *Belle de jour*, de Joseph Kessel. (QBD121)

Bien entendu, l'aveu suit immédiatement. Semprun raconte sa découverte de la sexualité adolescente, accompagnée de la lecture « passionnée et pédagogique » (QBD121) de *Belle de jour*. Le narrateur, cependant se trouble quelque peu de l'impudeur de cette confession :

Sans doute n'est-ce pas très convenable. D'ailleurs, l'enfant de Lestelle-Bétharram, devenu plus tard le Narrateur de cette histoire [...], d'ailleurs le Narrateur a-t-il eu pour impulsion première la tentation d'oublier cet épisode, de censurer une nouvelle fois le souvenir de la lecture de *Belle de jour*. (QBD121-122)

Sous couvert d'évoquer la tentation de l'autocensure, au sujet d'un épisode intime, cette phrase établit une forme de pacte autobiographique, en affirmant l'identité de « l'enfant de Lestelle-Bétharram » et du « Narrateur ». Ce « Narrateur » avec un N majuscule, que nous avons déjà rencontré dans *L'Algarabie*, correspond à ce que j'appellerais l'auteur mis en scène : incarnation présente d'un *je* passé (« l'enfant »), il est le *Je* écrivant, dans lequel sont rassemblés les divers *je* narrants et personnages, objectivisé en une troisième personne capitale. C'est *celui en moi qui écrit*, qui est

distinct du *moi* dans la mesure où il en projette une image publique, sujette à l'autocensure. Dans le passage qui suit, où les raisons de cette autocensure passée sont expliquées, la vérité rétablie, ce « Narrateur » prend en charge le point de vue du présent de l'écriture, tandis que « je » réapparaît comme personnage d'enfant : « je l'avait tout simplement subtilisé, au hasard, mais avec une prescience remarquable, dans la bibliothèque de la famille Soutou » (QBD122).

Immédiatement après, les digressions introduites par « si je racontais ma vie » s'achèvent par le retour de plusieurs autres *je* :

Mais je suis à Genève, en 1960, et je ne raconte pas ma vie, c'est-à-dire la vie de cet enfant de treize ans *que je suis finalement devenu, en retrouvant* le souvenir trouble et prodigieusement foisonnant du roman de Kessel. Je raconte un dimanche à Buchenwald, en 1944, et accessoirement, un voyage de Paris à Prague, en 1960, en passant par Nantua, Genève et Zurich, avec plusieurs haltes de longueur indéterminée dans ma mémoire. Dans la mémoire, plutôt, de ce Sorel, Artigas, Salagnac, ou Sanchez, *que je suis finalement devenu*, de façon aussi plurielle qu'univoque. (QBD122, je souligne)

Le récit revient à Genève en 1960, dans un présent fictif porté par le *je* personnage, pour s'échapper aussitôt vers le présent de la narration, porté par le *je* narrateur qui « ne raconte pas [sa] vie ». Cela, bien entendu, est à la fois vrai et faux, positif et négatif : dans ce cas, « je » racontait sa vie jusqu'au moment où il dit « je ne raconte pas ma vie » et passe à autre chose. La distinction entre les deux « je » (« je suis à Genève, en 1960 » et « je ne raconte pas ma vie ») est claire puisque, rappelons-le, « j'écris ceci quinze ans après », c'est-à-dire en 1975.

Le troisième « je », celui de « cet enfant de treize ans que je suis finalement devenu », est encore d'une autre nature. « Je » est devenu cet enfant de treize ans « en

retrouvant le souvenir » de sa lecture de Kessel, c'est-à-dire dans le récit qui vient d'en être fait. C'est donc un *je* personnage au passé, par rapport au temps du récit : *je personnage* était cet enfant de treize ans pendant le récit de cette époque, à présent *je personnage* est à Genève en 1960, tandis que *je narrateur* met en abyme l'écriture de ces divers *je*, à travers le fait de raconter ou non sa vie. Le verbe « devenir », inscrit dans la succession des *je*, indique une transformation imaginaire du *je narrateur* en divers *je* personnages, selon les tours et détours du récit.

Plusieurs de ces *je* sont d'ailleurs nommés immédiatement après : « Sorel, Artigas, Salagnac, ou Sanchez » sont tous des pseudonymes utilisés par Semprun dans sa vie de résistant ou de militant, et réutilisés comme personnages littéraires¹⁶⁹. La définition qu'en donne Semprun résume bien la nature de leur relation avec le Narrateur: « de façon aussi plurielle qu'*univoque* » (je souligne), cela signifie qu'ils sont plusieurs personnages *unis* dans une seule *voix*. Si le *je narrateur* est mouvant, *devient* provisoirement, et imaginairement, chacune de ces incarnations, ses diverses formes se rapportent toutes à un Narrateur, ou à l'auteur, bref, à la personne unique de Semprun, à la voix unique qui, malgré ou à travers toutes les voix narratives, s'exprime dans ce récit.

Là encore, le récit s'affirme comme performance : le fait de mettre en scène ces différentes voix narratives, leur union dans un Narrateur « univoque », n'est pas un discours méta-romanesque statique, significatif en lui-même, mais une manière de modifier le récit, de lui donner une densité ou une substance spécifique. La mise en scène de l'auteur n'est pas une représentation de soi narcissique : son effet sur le récit de

¹⁶⁹ Nous avons ainsi rencontré Artigas dans *L'Algarabie*, Sanchez dans son *Autobiographie*, et Sorel est présenté un peu plus loin dans *Quel beau dimanche*, page 107.

témoignage est au contraire de situer l'enjeu du récit au-delà d'une désignation objectivante et monolithique du vécu ou des opinions qui le restructurent, de viser un Dire au-delà du Dit (Levinas). Cette ambition est ainsi centrée sur la question de la personne narrative en ce qu'elle dépend d'une conception du sujet, et d'un rapport à l'autre, spécifiques :

Le sujet du *Dire* ne donne pas signe, il se fait signe, s'en va en allégeance. L'exposition a ici un sens radicalement différent de la thématization. L'*un* s'expose à l'*autre* comme une peau s'expose à ce qui la blesse, comme une jour offerte à celui qui frappe. En deçà de l'ambiguïté de l'être et de l'étant, *avant le Dit*, le Dire découvre l'*un* qui parle, non point comme un objet dévoilé à la théorie, mais comme on se découvre en négligeant les défenses, en quittant l'abri, en s'exposant à l'outrage – offense et blessure.¹⁷⁰

En opposition à la « thématization », par laquelle la communication peut se réaliser concrètement, Levinas définit l'« exposition » comme un acte de dévoilement « en deçà » ou « avant » la constitution de l'objet. « En deçà » ou « avant » auquel la mise en scène de l'auteur renvoie le lecteur, comme la mise en abyme qui est son origine suggère, fait imaginer abstraitement l'« en deçà » du récit, découvre la relation de représentation originelle à travers la relation seconde entre l'œuvre et sa propre image qu'elle contient. Ici, c'est la nature première du sujet, son existence comme subjectivité antérieure à l'objectivation textuelle, qui est désignée. « Le Dire où le sujet le parlant s'expose à autrui, ne se réduit pas à l'objectivation du thème énoncé : qu'est-ce qui est donc venu blesser le sujet pour qu'il expose ses pensées ou s'expose dans son

¹⁷⁰ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978, p. 63. Remarquons à cette occasion que Semprun raconte, dans *Adieu, vive clarté...*, avoir fréquenté enfant la librairie de Martinus Nijhoff à La Haye (AVC58, entre autres). Peut-on voir dans cette évocation une allusion à l'éditeur de Levinas ?

Dire ?! »¹⁷¹. La double ponctuation interrogative et exclamative de Levinas prend sens dans le cas de Semprun et de la littérature de témoignage par la blessure originelle, la présence de la mort au centre du projet d'écriture, qui définit la constitution du récit. A travers une représentation de soi qui dévoile les modes d'existence narrative du sujet, Semprun attire le lecteur dans l'espace du Dire, dans un « en deçà » du Dit où nous projette la multiplication des dits.

« Comme si je cessais d'être moi, d'être Je »

Un peu plus tôt dans le chapitre, l'un des pseudonymes à peine évoqués était le sujet d'une digression méta-romanesque brillante et pleine d'humour – et d'enjeu :

Fernand Barizon, à Buchenwald, m'appelait Gérard. Mais seize ans après, à Nantua, ça me fait sursauter, que Barizon m'appelle encore Gérard. C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. Comme si je cessais d'être le Je de ce récit pour en devenir un simple Jeu, ou Enjeu, un Il. Mais lequel ? Le Il du Narrateur qui tient les fils de ce récit ? Ou le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit ? Quoi qu'il en soit, je ne vais pas me laisser faire, bien sûr, puisque je suis le rusé Dieu le Père de tous ces fils et tous ces ils. La Première Personne par antonomase, donc, même lorsqu'elle s'occulte dans la figure hégélienne de l'Un se divisant en Trois, pour la plus grande joie du lecteur sensible aux ruses narratives, quelle que soit par ailleurs son opinion sur la délicate question de la dialectique. (QBD109-110)

On serait tenté de reprendre la métaphore religieuse de Semprun et de parler d'une Sainte Trinité narrative, où les trois personnes sont à la fois distinctes et n'en font qu'une (c'est ce qu'on appelle un *mystère*), et de s'en tenir là. Car ce passage, alors

¹⁷¹ Ibid., p. 105-106.

même qu'il semble expliquer, désigner les diverses personnes de la narration, les unit dans un même mouvement, passe de l'une à l'autre en cours de phrase d'une manière qui désigne une limite de l'analyse narrative.

« Barizon, à Buchenwald, m'appelait Gérard » : le pronom personnel d'objet désigne le moi passé du narrateur, *je* personnage à Buchenwald, en 1944. Puis, « seize ans après, à Nantua, ça me fait sursauter » : cette fois-ci « me » est *je* personnage à Nantua, en 1960. Jusque-là, la distinction est claire, mais le jeu des *je* ne fait que commencer.

« C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. » Le premier « je » n'a pas de raison d'être autre chose que le *je* personnage de Nantua. Celui-ci peut se sentir désincarné par l'usage d'un pseudonyme, cesser d'être lui-même, devenir un autre. Cependant, s'il cesse d'être « Je », on entre déjà, de manière elliptique, dans le méta-roman : « Je », à Nantua en 1960, est impossible ; le lecteur ne peut concevoir le « Je » que comme *je capital* de la narration. Immédiatement après, « le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi » complique encore les choses : cette formulation embraye le discours méta-romanesque, le lecteur sachant que c'est un récit, que *je* est un personnage (entre autres choses), et reconnaissant un effet de mise en abyme ; mais on peut également la comprendre du point de vue du personnage, soit qu'il utilise le fait d'être « personnage d'un récit » comme métaphore de la désincarnation qu'il ressent à l'usage de son pseudonyme, soit, ce n'est pas impossible, qu'il ait conscience d'être un personnage de récit. Dans ce dernier cas, le discours méta-romanesque serait pris en charge par le personnage, ce qui

ne serait pas la même chose qu'un discours méta-romanesque pris en charge par l'auteur mis en scène... et semble illogique !

Progressivement, par la répétition du « Je » dans la phrase suivante, qui se transforme en « Jeu », en « Enjeu », en « Il », le passage s'inscrit bien dans un discours méta-romanesque que vient prendre en charge le « je » de « je ne vais pas me laisser faire », « je suis le rusé Dieu le Père ». Un *je* d'auteur auto-affirmé, donc, tout-puissant et divin. « Première Personne par antonomase », qui « s'occulte » dans le cours du récit, s'affirme ici dans le méta-récit, se met en scène tout en se refusant à une définition précise (ou non mystérieuse). Ce *je* d'auteur vient répondre à la double question joueuse : suis-je « le Il du Narrateur » ou « le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit » ? Réponse : l'un, l'autre, les deux à la fois et successivement, davantage même. Mais ce *je* d'auteur est-il le « Je de ce récit » qu'il lui semblait avoir cessé d'être ? Le lecteur tenté par une interprétation systématique doit y renoncer¹⁷².

En fin de compte, l'illogisme d'un discours méta-romanesque pris en charge par le *je* personnage, à Nantua en 1960, puis immédiatement repris par un *je* « Dieu le Père », se résout par la remarque évidente, mais extra-textuelle, qu'ils ne sont qu'une seule et même personne. En se compliquant à l'extrême, en devenant illogique, le jeu de la mise

¹⁷² Le jeu, d'ailleurs, continue : dans le passage suivant, après un vide typographique qui montre bien que l'on avait quitté le niveau narratif de Nantua en 1960, qu'il faut sauter quelques lignes pour y revenir, « Gérard » et « je » coexistent temporairement en une seule incarnation :

- Le camp, dit Barizon. [...] Tu n'as pas l'impression, parfois, que t'as rêvé tout ça ?
Je le regarde.

- Même pas, dit Gérard. J'ai l'impression que c'est un rêve, oui, mais je ne suis même pas sûr de l'avoir rêvé, moi. C'est peut-être quelqu'un d'autre.

Je ne dis pas tout ce que je pense. (QBD110-111)

Le « je » est également une troisième personne, « Gérard », s'exprime sous l'une ou l'autre forme, en alternance – phénomène qui illustre bien le caractère changeant de l'identité du personnage/narrateur.

en abyme se désigne ainsi lui-même, ou pour mieux dire désigne son *je*, le *je* qui est à l'origine de tout cela. L'auteur qui, comme tout être humain, est fait de ses incarnations passées, est bien celui qui écrit et se représente. L'accumulation des effets de mise en abyme, de réflexivité narrative – effets qui provenaient du constat qu'il n'y a pas de récit neutre, directement représentatif, que l'artifice est nécessaire à la représentation – désigne un au-delà de l'artifice, la personne à l'origine de ces effets.

Le lecteur, dépassé par la complexité de la structure narrative, revient à l'évidence qu'il s'agit d'un récit écrit par Semprun pour témoigner d'une expérience passée, tout en étant forcé de garder à l'esprit, dans sa lecture, le caractère romanesque de ce récit, la manière toujours changeante dont il représente, et met en scène sa représentation. Le processus est de même nature que la mise en abyme gidienne, qui créait une image de l'auteur ; mais en systématisant à outrance ce processus, Semprun *impose* sa propre image au-delà du jeu, voire hors du texte : pour établir avec le lecteur la relation éthique du témoignage.

« *Vous voyez bien que c'est compliqué* »

Car le narrateur de *Quel beau dimanche*, en même temps qu'il change de forme et d'incarnation à la moindre occasion, s'attache à établir un lien avec son personnage (dans ce chapitre, Barizon, dans les passages à la troisième personne du niveau I), ainsi qu'avec son lecteur.

On a vu comment l'organisation narrative du chapitre, avec ses niveaux de narration strictement hiérarchisés en fonction du point de vue adopté, de la subjectivité (celle du *je*, celle de l'autre) qui s'y exprime, visait à établir avec justesse les limites du récit de témoignage. Ce qui concerne l'auteur personnellement, ce qui concerne les autres et, entre les deux (dans l'inter-dit), la vérité de l'expérience à transmettre : tout cela n'a pas le même statut narratif, ne peut être traité de la même façon. Dans un second temps, la complexité des voix narratives, l'unicité trinitaire et changeante de la figure du narrateur, ont montré qu'il s'agissait aussi, pour le lecteur, de dépasser ces jeux de miroir qui s'étendent à l'infini, et d'appréhender à travers eux la figure de l'auteur, telle qu'elle se présente en transparence.

Dans ce contexte, une forme de communication s'établit directement entre l'auteur et le lecteur, qui constitue l'éthique du témoignage. Cette communication, d'une part implique de la part de l'auteur un respect de la vérité, des limites de la représentation, d'autre part se situe au-delà de l'élocution discursive, que déconstruisent les multiples voix narratives et la labilité joueuse de l'univers romanesque. Les procédés narratifs visent ainsi, en objectivant la « thématization », à désigner l'« exposition » essentielle qui permet le témoignage. C'est donc un phénomène qui, par nature, dépasse et englobe les différentes postures narratives du texte, et tend à échapper à l'analyse textuelle. Je n'en trouve qu'une indication, ou une image, dans les moments où une voix, non prise en charge par un *je* narrateur (quel qu'il eût été), s'adresse directement au personnage ou au lecteur.

Un exemple représentatif se trouve dans un passage de niveau I, narré à la troisième personne, (principalement) du point de vue de Barizon. Celui-ci « ne sait pas toujours très bien à quoi s'en tenir avec cet Espagnol qu'on appelle Gérard » (QBD91). Le récit propose ainsi le point de vue de Barizon sur le narrateur, par l'entremise de la périphrase « cet Espagnol qu'on appelle Gérard » : la situation de représentation, dans laquelle c'est normalement le narrateur qui parle de Barizon, est inversée.

Sur la place d'appel, Fernand Barizon tape des pieds pour se réchauffer. Il se frotte les mains.

L'Espagnol a dû monter à l'*Arbeit*, sans se presser, peinard. Bien au chaud, pour passer l'appel. Un planqué, en somme.

Ce n'est pas si simple, pourtant. Il faut réfléchir.

« Il faut réfléchir, Fernand », se dit-il à mi-voix. (QBD92)

Le problème que se pose Barizon – l'Espagnol est-il ou non « un planqué », du fait d'avoir une position privilégiée dans la hiérarchie du camp – est, on le conçoit aisément, d'une importance particulière pour Semprun. C'est une question morale, lourde d'implications personnelles – il ne faut donc pas oublier que c'est Semprun qui écrit, et que prendre le point de vue du personnage est une bonne manière de faire paraître objective son analyse de la situation, la réponse qu'il apporte à cette question. De ce point de vue, le statut narratif des paragraphes cités est d'importance. Le premier est en focalisation externe, montre Barizon de l'extérieur, décrit sa situation et ses gestes. Le second est du discours indirect libre (il pense que « l'Espagnol a dû monter à l'*Arbeit* ») : il révèle donc les pensées de Barizon, ce qui est souligné par le registre familier de ses remarques. Le troisième (« Ce n'est pas si simple, pourtant. Il faut réfléchir. ») peut donc être lu de la même façon : ce sont les pensées de Barizon. Cependant, c'est un autre

paragraphe, et rien n'interdit que le narrateur y ait repris la narration à son compte. Cela semble d'autant plus probable que Barizon, juste après, se dit à lui-même : « Il faut réfléchir, Fernand. ». Soit Barizon pense d'abord ces mots, puis se les dit à mi-voix, soit c'est le narrateur qui l'affirmait d'abord, et Barizon se trouve penser la même chose, se le dire à mi-voix. Il n'est pas besoin (ni possible ?) de lever l'ambiguïté, car elle se clarifie et se renouvelle une page plus loin, par le retour des mêmes remarques, selon un autre régime d'adresse.

Entre temps, Barizon a réfléchi, c'est-à-dire que le narrateur a exposé, sur le mode du discours, avec un seul « je » pour marquer sa présence, les données de l'organisation du camp pertinentes à la réflexion de Fernand : les statuts respectifs des différents groupes nationaux, qui commencent d'expliquer, peut-être, le statut de l'Espagnol à l'*Arbeit*. Vient alors un court paragraphe :

Vous voyez bien que c'est compliqué. Il faut réfléchir, Fernand. (QBD93)

Ici, le statut narratif de l'incitation à réfléchir, dont la répétition constitue le fil conducteur minimal de ce développement, est précisé par la phrase précédente. Celle-ci s'adresse à une deuxième personne plurielle, un « vous » qui prend à partie le lecteur, ou les lecteurs dans leur ensemble. C'est donc la voix du narrateur qui s'adresse au lecteur, sur un ton marqué par l'oralité. La voix du narrateur ? du Narrateur ? de l'auteur ? Dans le contexte du passage, le narrateur-personnage s'étant objectivé, distingué de la voix narrative dans la figure de « l'Espagnol », le *je* passé est mis à part, l'incarnation passée du narrateur est devenue une troisième personne muette, l'objet des réflexions de

Fernand. De plus, dans le contexte du chapitre, la multiplication des niveaux narratifs, la représentation autoréflexive de leur organisation, la mobilité des points de vue narratifs, tout contribue à permettre au lecteur de recevoir cette adresse comme provenant de la figure d'auteur. L'auteur mis en scène est l'interlocuteur du lecteur, dans ces remarques dont la syntaxe suggère une apostrophe orale.

Ainsi, le lecteur observe Fernand qui réfléchit, suit le déroulement de ses réflexions (qui vont se poursuivre jusqu'à la page 106), à partir d'un point de vue surplombant qu'il partage avec l'auteur, où l'auteur l'invite à se situer pour observer ensemble Fernand et sa situation. La distance, créée par les différents jeux narratifs, entre une personne d'auteur et sa propre représentation dans le récit, profite également au lecteur. Elle lui permet de lire à la fois dans l'abandon de la fiction, selon ce qui se passe directement dans le récit, et d'observer de manière réflexive ce qu'il est en train de lire, la manière dont ce qu'il lit se donne à lire, les modalités selon lesquelles le texte est construit¹⁷³. Cette distance, enfin, ajoute un enjeu à la lecture : il s'agit aussi, et fondamentalement, d'une relation interpersonnelle, fût-elle imaginaire (terme qu'il faut comprendre non pas comme *moins réel*, mais plutôt comme *plus intime*), entre le lecteur et l'auteur.

Bien entendu, cette relation n'est pas aussi équitable que l'exemple précédent pourrait le laisser croire. Semprun souligne ce déséquilibre à maintes reprises (toutes les fois qu'il affirme sa toute-puissance d'auteur), et ne s'en prive pas, de manière joueuse,

¹⁷³ C'est d'ailleurs cette même distance qui lui permet parfois d'accepter de ne pas comprendre, d'apprécier une complexité narrative qui dépasse parfois ses capacités d'analyse – ce qui, dans la lecture, est une source de plaisir.

dans la suite des réflexions de Fernand. Il s'agit de nouveau d'un bref paragraphe autonome :

Sur la place d'appel de Buchenwald, Barizon sourit aux anges. Vous saurez pourquoi dans un instant ! (QBD96)

Inséré dans les souvenirs indirects (introduits à la troisième personne : « Il se rappelle parfaitement », QBD96) de Barizon, cette apostrophe ironique souligne le contrôle de l'auteur-narrateur sur l'organisation du récit, hiérarchise sa relation au lecteur. Simultanément, elle crée une disjonction entre l'état de conscience de Barizon et le récit qui en est fait : « Barizon sourit » au présent, mais le récit de sa pensée se poursuit selon une logique discursive (qui est celle de la narration, les souvenirs devenant discours historique) qui retarde l'exposition du motif de ce sourire. Ainsi, le lecteur n'est pas non plus censé croire en une correspondance idéale entre les réflexions de Barizon, telles qu'elles se présentent à sa conscience, et leur représentation par le récit – mais au contraire lire une correspondance relative, artificielle, la lire en tant qu'artifice romanesque. Ce n'est que deux pages plus loin, en effet, que le lecteur apprend ce qui faisait sourire Fernand : un souvenir érotique.

Ces exemples sont une représentation d'un phénomène qui est par essence extra-, ou infra-textuel : une relation entre l'auteur et le lecteur, une relation du lecteur au texte et aux personnages, qui se mettent en place en fonction des structures narratives, mais par nature les dépassent, ou les précèdent. En tant qu'image indicative d'un phénomène plus large, ces exemples d'interlocution narrative permettent de concevoir la portée de la mise en scène de l'auteur, où se négocie l'intersubjectivité qui fonde la relation éthique du

témoignage. Les apostrophes au lecteur, la relation de l'auteur mis en scène avec son personnage, l'organisation narrative qui encadre la représentation du camp : tous ces procédés narratifs visent à *exposer* le processus de *thématisation* par lequel le récit prend forme, à engager en dernière instance le lecteur dans la constitution du témoignage. Celui-ci, fondamentalement, se situe dans un mouvement vers autrui qui transcende la représentation factuelle, se réalise à travers les formes du roman.

L'éthique du témoignage et la lecture

La problématique de l'écrit de témoignage s'organise ainsi autour de deux obstacles : d'une part, le témoignage brut, ainsi qu'on l'a vu, s'il peut se prévaloir d'une fidélité photographique à ce que le témoin « croit avoir vécu »¹⁷⁴, tend à échouer à « emporter la conviction, l'émotion du lecteur » (EV337). La conséquence, pleinement adoptée par Semprun, est la nécessité de l'artifice, de l'arrangement du récit dans un but de communication. Mais le second obstacle, à ce stade, réside dans le degré de confiance ou d'abandon que doit avoir le lecteur envers l'auteur, si le récit *artificiel* a vocation d'être accepté comme témoignage.

Dans ce contexte, la mise en scène de l'auteur, autour de laquelle s'organisent les multiples jeux narratifs, invite à une lecture réflexive, fait du texte un objet qui se conçoit comme texte, qui présente ses procédés rhétoriques, ses recours à l'artifice. Le lecteur doit être convaincu, ému, mais de manière active et non selon une réception passive :

¹⁷⁴ L'expression, critiquable mais nécessaire pour la question qu'elle pose, est de Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, P.O.L., 1985, Folio p. 82.

convaincu et ému tout en réalisant *comment* le texte parvient à le convaincre et à l'émouvoir. Ou, pour le dire autrement, l'auteur joue de toute son inventivité pour gagner la partie, mais en même temps montre ses cartes et prouve qu'en trichant sciemment, ouvertement, il ne triche pas vraiment – mais exprime par son jeu une relation qui dépasse la forme romanesque, tout en s'y fondant.

La réflexivité du texte, fondée sur la présentation de soi, sur une image métanarrative de l'auteur en action, aspire à garantir l'honnêteté, la sincérité du témoignage romanesque. Le lecteur ne peut être trompé, car le texte lui rappelle constamment qu'il est une construction kaléidoscopique, qu'il met en scène les divers modes de son ambition à représenter et à dire la vérité du témoignage, appelle par conséquent une lecture active qui s'associe et partage les indécisions, les jeux, l'autocritique littéraire toujours renouvelée du récit.

C'est donc en fin de compte une esthétique de la lecture qui est proposée par Semprun, élaborée à travers tous les artifices d'écriture. Celle-ci requiert, pour être formulée ou du moins suggérée, une conception de la lecture en tant qu'acte, afin de pouvoir décrire la relation d'intersubjectivité qui fonde l'éthique et se situe « en deçà » ou « avant » la thématization, l'objectivation constitutive du matériau textuel. L'analyse narrative atteint une limite et ce faisant désigne un lieu qui la dépasse (où la précède) et où elle s'inscrit. La distinction entre un objet-texte et un sujet-lecteur tend à s'effacer dans la rencontre de deux subjectivités, le texte devenant un espace mouvant et toujours reconstruit par l'imagination et la multiplicité des niveaux interprétatifs, espace que se partagent l'auteur et le lecteur.

L'invitation ainsi formulée par Semprun à son lecteur, qui situe la relation éthique du témoignage dans le mouvement de la lecture (ou *performance* du texte), implique de penser la lecture comme phénomène. Dans ce contexte, les observations théoriques de Wolfgang Iser¹⁷⁵ vont apporter des éléments de conclusion, en développant une conception phénoménologique de la lecture qui permet de formaliser les termes de la relation éthique appelée par Semprun.

¹⁷⁵ Voir *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1974, chapitre 11, « The Reading Process : A Phenomenological Approach », les citations seront de ma traduction.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Les textes de Semprun conduisent à s'interroger sur l'acte de lecture, sur la nature de l'interaction qu'ils proposent. Dans l'éthique du témoignage qui constitue l'enjeu de la représentation d'un *je* aux prises avec l'histoire, Semprun exige en effet de son lecteur une attitude de lecture spécifique. Appel adressé à travers les procédés narratifs du roman, et en particulier la mise en scène de l'acte créatif (représentation de soi, invention fictionnelle, principes esthétiques et agencement du récit), qui amène le lecteur à prendre conscience de la subjectivité de l'auteur, ainsi que de la nécessité de faire intervenir sa propre subjectivité dans la réalisation de l'œuvre de témoignage, conçue comme performance.

Dans un sens, cette attitude de lecture est déjà désignée par la méthode adoptée pour les analyses précédentes, qui accompagnent les mouvements du texte de manière tantôt complice, tantôt critique¹⁷⁶, afin de s'en approprier le sens et d'en décrire les fonctionnements. De ce point de vue, la théorie phénoménologique de la lecture proposée

¹⁷⁶ On va voir que cette dualité est constitutive de l'expérience de lecture.

par Wolfgang Iser, qui va être discutée à présent en rapport avec Semprun, vient à la fois confirmer et clarifier rétrospectivement des choix méthodologiques déjà mis en œuvre. Il ne s'agit pas d'un *a priori* théorique appliqué aux textes de Semprun, mais bien de la conclusion logique d'un parcours de lecture qui mène à ces réflexions.

Semprun entend-il explicitement illustrer cette conception de la lecture ? Est-elle plutôt une conséquence de choix narratifs effectués à titre personnel, dans la nécessité et l'arbitraire du processus de création ? En quoi cette conception de la lecture est-elle spécifique à Semprun (dans l'interprétation que je vais faire de la théorie d'Iser, et qui rejoint, à un autre niveau, l'éthique de Levinas discutée précédemment) ? Ce potentiel communicatif de la lecture, dans sa relation à l'éthique de Levinas, peut-il être rapproché de formulations morales et politiques (d'une « reconnaissance de l'autre »¹⁷⁷ qui fonde l'esprit démocratique) et selon quels termes de correspondance ?

Ces questions informent les remarques qui suivent, et invitent à considérer la discussion théorique comme une ouverture vers des continuations possibles de l'étude et de la lecture de Semprun.

Dans le chapitre de *The Implied Reader* qui s'attache à décrire l'expérience mentale de la lecture, Iser prend pour point de départ le constat que le texte, dans sa réalisation (*Konkretisation*) par le lecteur, est une virtualité (ou *gestalt*) plutôt qu'un objet.

La convergence du texte et du lecteur donne son existence à l'œuvre littéraire, et cette convergence ne peut jamais être précisément définie, mais doit toujours

¹⁷⁷ Voir « La société dans laquelle nous vivons est un horizon indépassable », entretien avec Jean-Marie Colombani, *Le Monde* du 15/10/91.

demeurer virtuelle, en ce qu'elle ne peut être identifiée ni dans la réalité du texte, ni dans les dispositions individuelles du lecteur.

C'est la virtualité de l'œuvre qui entraîne sa nature dynamique, et celle-ci est à son tour la précondition des effets que l'œuvre produit. (275)

Le texte est bien doué d'une réalité matérielle observable, mais celle-ci ne prend sens, n'existe vraiment qu'au contact d'un lecteur pourvu de « dispositions individuelles ». Ces dernières déterminent en particulier la signification sociale ou politique qui est donnée au texte, comme on a pu le voir au sujet du réalisme socialiste dans *Le grand voyage* (où cette signification dépend en partie de la formation politique du lecteur). Dans ce contexte, ce que le texte *dit* détermine les *potentiels* de signification qui sont à la disposition du lecteur (il ne s'agit pas d'arbitraire) – mais c'est aussi le cas de ce que le texte *ne dit pas* :

Les aspects non-écrits de scènes apparemment triviales [...] n'attirent pas seulement le lecteur dans l'action, mais l'amènent aussi à remplir les nombreuses ébauches suggérées par les situations données, au point que celles-ci acquièrent une existence autonome. Mais tandis que l'imagination du lecteur active ces « ébauches », celles-ci à leur tour vont influencer les effets de la partie écrite du texte. Ainsi débute tout un processus dynamique : le texte écrit impose certaines limites sur les implications non écrites pour les empêcher de devenir trop imprécises et floues, mais en même temps ces implications, élaborées par l'imagination du lecteur, situent la situation donnée sur un arrière-plan qui lui confère une signification bien plus large que ce qu'elle aurait pu sembler posséder d'elle-même. [...] Ce qui constitue la forme n'est jamais nommé, encore moins expliqué dans le texte, même s'il s'agit bien du produit final de l'interaction entre texte et lecteur. (276)

C'est dans cet intervalle entre ce que le texte dit et ce qu'il ne dit pas, et où l'imagination (guidée) du lecteur vient s'inscrire, que se situe le *Dire* de Levinas dans l'œuvre littéraire : dans une *exposition* en deçà de la *thématisation*, comme on l'a vu au

chapitre précédent. Le « produit final de l'interaction entre texte et lecteur » est cette relation au dit et au non-dit dont l'équilibre révèle la présence de l'auteur et permet la rencontre intersubjective. Ce que le texte fait pour le lecteur sans le dire, ou même parfois en opposition à ce qui est dit explicitement dit (comme on l'a observé chez Semprun), correspond à ce que j'ai appelé la *performance* du texte.

C'est la nature de cette performance, ses structures de fonctionnement, qu'il s'agit de décrire si l'on veut comprendre la relation qu'elle entretient entre texte et lecteur et, en deçà, entre auteur et lecteur. Iser débute cette description à l'aide de la notion de *corrélations phrastiques intentionnelles* d'Ingarden. Celle-ci décrit les associations qui relient les phrases d'un texte comme « moins concrètes que les affirmations, assertions et observations » (277) qui sont explicitement énoncées. Le lecteur adopte les perspectives impliquées par l'énonciation, mais met ces perspectives en rapport les unes aux autres d'une manière qui dépasse « ce qui est de fait dit » (277). « En tant qu'affirmations, [les phrases] sont toujours des indications de quelque chose en attente, dont la structure est anticipée par leur contenu spécifique » (277). Iser situe dans ce phénomène la « qualité spécifique des textes littéraires » (277) qui fait émerger un contenu, « en perpétuelle modification » (278), de l'expérience de lecture. Ce contenu n'est pas énoncé dans le texte, mais provient de l'interaction du texte et de l'imagination du lecteur. De plus, il est fondé sur une anticipation des structures à venir, qui sera confirmée ou modifiée par la suite, dans un double mouvement de lecture à la fois prospectif et rétrospectif.

La proportion dans laquelle le texte confirme ses propres anticipations détermine en partie, selon Iser, sa qualité littéraire :

Etrangement, nous ressentons tout effet de confirmation – tel qu'on l'exige implicitement des textes explicatifs, car l'on se réfère aux objets qu'ils ont pour fonction de présenter – comme un défaut, dans un texte littéraire. En effet, plus un texte individualise ou confirme une attente qu'il a précédemment suscitée, plus nous prenons conscience de son but didactique, qui nous permet tout au plus d'accepter ou de refuser la thèse qui nous est imposée. (278)

De ce point de vue, l'interaction des personnages typiques dans l'esthétique réaliste socialiste, qui relève en effet d'un « but didactique », fonctionne d'autant moins que leurs relations se réduisent à une confirmation des attentes précédemment mises en place¹⁷⁸. Si les caractéristiques et les situations de ces personnages sont déterminées de manière univoque par une idéologie politique stable et assurée, non critique, la participation du lecteur se réduit à une acceptation ou un refus des arguments politiques proposés. Or, si le lecteur ne s'implique pas davantage dans la constitution du texte, tout le fonctionnement de l'œuvre littéraire, comme interaction du texte et de l'imagination du lecteur, est menacé. Dans cette mesure, un jugement de la qualité du texte littéraire fondé sur le degré d'autonomie qu'il assigne au lecteur dans la constitution du sens, autonomie à laquelle s'oppose la surdétermination idéologique du récit, semble justifié¹⁷⁹.

Cette ouverture du texte à une « perpétuelle modification » par le lecteur confirme la nature à la fois créative et déterminée de l'acte de lecture. En ce sens, « le lecteur, en établissant ces interrelations entre passé, présent et futur, conduit le texte à révéler ses multiples potentiels associatifs » (278). Iser nuance cette affirmation en précisant que

¹⁷⁸ Voir le personnage de Bloch dans *Le grand voyage*, qui déçoit en confirmant trop clairement un propos politique, chapitre III, 3).

¹⁷⁹ Jugement analogue à celui proposé au chapitre III, 3).

« ces associations sont le produit de l'esprit du lecteur qui travaille sur le matériau brut du texte, bien qu'elles ne soient pas le texte lui-même – car celui-ci n'est fait que de phrases, affirmations, information, etc. » (278). Cependant, dans le cas de Semprun, il est frappant que le récit propose déjà, de par sa structure narrative qui bouleverse l'ordre temporel, un parcours entre passé, présent et futur dont l'organisation répond à une logique associative¹⁸⁰. Quoique ce parcours n'annule pas celui du lecteur, ce dernier lisant toujours selon sa propre subjectivité à l'intérieur de ces structures narratives, les récits de Semprun présentent déjà leur propre acte de lecture, qui est une lecture de soi et de l'histoire.

De ce point de vue, Semprun représente le fonctionnement de la lecture et se montre lui-même comme lecteur autant que comme personnage, narrateur et auteur. Les nombreuses lectures (citations) poétiques, philosophiques, historiques proposées par Semprun ne sont donc pas qu'un ajout, qu'une inscription dans un univers culturel, mais prennent place au contraire dans un récit qui est tout entier lecture. Il n'est ainsi pas surprenant que le lecteur critique soit troublé, comme on l'a vu en introduction, par la possibilité de répéter ou reproduire la démarche réflexive de l'auteur (Semilla Durán). Semprun est en effet déjà lecteur, dans la substance même de ses récits, un lecteur qui en invite d'autres à se joindre à lui pour explorer ses expériences personnelles, les événements historiques, d'autres interprétations ou lectures de ceux-ci qui peuvent se multiplier à l'infini, comme c'est le cas dans toute lecture.

Sur ce point, la nuance apportée par Iser ne correspond pas aux textes de Semprun, qui présentent d'eux-mêmes, en plus de ce qu'ils énoncent, le type de mouvement que le

¹⁸⁰ Et non d'un véritable parcours de mémoire, comme on l'a vu au chapitre II.

lecteur à son tour réalise à partir d'eux. Cette nouvelle dimension réflexive de l'écriture de Semprun¹⁸¹ esquisse un parallèle entre le mouvement de pensée de l'auteur, lecteur de lui-même, et celui du lecteur de ses textes. Iser décrit ce rapport entre la pensée de l'auteur et la pensée du lecteur comme une abolition de la distinction entre sujet et objet :

Il est vrai que [les livres] consistent d'idées pensées par quelqu'un d'autre, mais dans la lecture le lecteur devient le sujet qui les pense. Ainsi disparaît la division sujet-objet qui est généralement la condition de toute connaissance et de toute observation, et le retrait de cette division confère à la lecture une situation unique en termes de l'absorption possible de nouvelles expériences. (292)

La disparition de la séparation entre sujet et objet permet une appropriation, par le lecteur, des pensées de l'auteur, dans un mouvement qui transcende l'objet-texte pour établir la rencontre de deux sujets. Cependant, Iser adopte à ce sujet deux conditions postulées par Georges Poulet : « l'histoire personnelle de l'auteur doit être exclue de l'œuvre et les dispositions individuelles du lecteur doivent être exclues de l'acte de lecture » (292-293). Selon Poulet, c'est uniquement dans ces circonstances que « je pense quelque chose qui manifestement fait partie d'un autre univers mental, qui est pensé en moi comme si je n'existais pas »¹⁸². Le moment d'absence à soi-même impliqué par ce partage de pensée n'est jamais que temporaire : le lecteur « oscille entre sa participation à et son observation de cette illusion »¹⁸³ (286). Cependant, dans ce processus, la division entre sujet et objet est déjà supplantée par une division interne à l'univers mental du

¹⁸¹ Qui pose la question de l'intention de l'auteur : Semprun illustre-t-il ici volontairement une conception phénoménologique du rapport à autrui dans la lecture ? Il faudrait le lui demander.

¹⁸² Cf. Georges Poulet, « Phenomenology of reading », in *New Literary History I*, 1969, p. 54.

¹⁸³ Ainsi la double attitude, complice et critique, à laquelle j'ai fait allusion précédemment.

lecteur, où entrent en contact deux subjectivités, la sienne et celle de l'auteur – à condition que chacun accepte de se tenir en retrait, de renoncer ce qui fait son individualité pour s'offrir à la relation avec l'autre.

De ce point de vue, la spécificité des textes de Semprun est de parvenir à créer ce phénomène chez le lecteur tout en n'effaçant pas, bien au contraire, son histoire personnelle. L'effacement de soi, chez Semprun, est d'un autre ordre : en se faisant lecteur de soi-même, il se situe à l'égal du lecteur vis-à-vis de sa propre existence et abandonne ainsi toute posture de contrôle extérieure au récit, qui interdirait la participation active du lecteur. Semprun contrôle bien son récit mais de l'intérieur, dans le mouvement de l'auto-lecture, par les associations et interprétations qu'il présente de lui-même. Le lecteur est libre d'effectuer sa propre lecture, de s'abandonner à celle offerte par le récit ou de reconstituer la sienne propre¹⁸⁴.

Cependant, la lecture de soi proposée par le texte risque parfois d'exclure le lecteur : Semprun y multiplie en effet les preuves d'érudition et d'intellect, et définit ainsi une exigence culturelle envers son lecteur qu'il n'est pas aisé de satisfaire. Tout lecteur ne pourra ou ne voudra naviguer entre plusieurs langues dont il faut parfois attendre longtemps les traductions françaises, ni n'acceptera la multiplication des références cultivées sans une réaction d'impatience ou de rejet¹⁸⁵. C'est sans doute la limitation principale de l'intersubjectivité dans la lecture de Semprun : la difficulté de cette lecture,

¹⁸⁴ Etablissant des rapports qui demeurent implicites (non-dits), s'attachant à révéler la performance du texte lorsqu'elle s'oppose à ce qui est énoncé.

¹⁸⁵ Cette remarque provient d'expériences personnelles, alors que je voulais faire partager mon goût pour les livres de Semprun. Elle me semble pourtant importante en ce que la difficulté des textes de Semprun semble sélectionner les lecteurs à même de les apprécier, ce qui pourrait limiter l'universalité du rapport à autrui envisagé.

la nécessité d'une certaine formation culturelle pour apprécier toute la valeur des textes. Cependant, à cette nuance près, la posture de lecteur adoptée par Semprun, ainsi que toutes ses conséquences narratives (toujours montrer ce qui est fait, se mettre en scène en tant qu'auteur), est de nature à permettre au lecteur de s'impliquer subjectivement dans le récit, de s'approprier la pensée qui s'y déroule dans la relation intersubjective de la lecture littéraire, tout en faisant de l'histoire personnelle de l'auteur le sujet du récit.

Dans ce phénomène, où se met en place la relation éthique décrite par Levinas, il est alors possible de « transmettre partiellement la vérité du témoignage »¹⁸⁶ (EV26). De plus, par cette transmission le lecteur se découvre lui-même, prend conscience de sa capacité à comprendre autrui, à se lier à autrui à travers les œuvres littéraires¹⁸⁷. En effet (et ces phrases acquièrent dans la problématique du témoignage une signification qu'elles n'anticipaient sans doute pas) :

Dans l'acte de lecture, le fait de devoir penser quelque chose dont nous n'avons pas encore fait l'expérience ne veut pas seulement dire être en position de la concevoir ou même de la comprendre ; cela veut aussi dire que de tels actes de conception sont possibles et réussissent dans la mesure où ils font que quelque chose est formulé en nous. Car les pensées d'autrui ne peuvent prendre forme dans notre conscience que si, dans ce processus, notre capacité informulée à déchiffrer ces pensées est mise en action – une capacité qui, dans l'acte de déchiffrer, se formule également elle-même. Et puisque cette formulation s'effectue selon des termes définis par quelqu'un d'autre, dont les pensées sont le thème de notre lecture, il s'ensuit que la formulation de notre capacité à déchiffrer ne peut s'effectuer selon nos propres axes d'orientation. (294)

¹⁸⁶ Les lectures proposées dans les chapitres précédents ont montré que l'artifice romanesque y est nécessaire : c'est lui qui crée cette relation spécifique de la lecture.

¹⁸⁷ Ce rapport à autrui, abstraitement défini par Levinas et à l'œuvre dans la lecture littéraire, est également à la source de l'engagement politique. La politique est cependant toujours une traduction hypothétique, dépendante des circonstances sociales et historiques, de ce principe moral. On pourrait envisager sous cet angle la trajectoire politique de Semprun.

Alors, la pensée d'autrui qui devient nôtre dans la lecture révèle en nous de nouvelles capacités de compréhension, à la fois nous permet de « penser quelque chose dont nous n'avons pas encore fait l'expérience » et nous amène à formuler notre capacité à formuler cette pensée, notre infini potentiel d'ouverture à l'autre. Non seulement la lecture de Semprun nous permet-elle de penser des expériences historiques capitales (les camps de concentration, les totalitarismes du siècle dernier), elle nous invite également à formuler cette capacité que nous avons, à travers la lecture, de recevoir d'autrui la vérité d'une expérience vécue. L'écriture du témoignage ne se limite pas à la représentation du passé, mais désigne également, au présent, une spécificité de l'expérience de lecture, met en évidence la dimension éthique de la littérature, qui est un rapport à autrui.

APPENDICE

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Les titres sont suivis des éditions de référence lorsqu'elles diffèrent de l'édition originale indiquée en bibliographie.

Œuvres de Semprun

A : *L'Algarabie*, Folio.

AFS : *Autobiographie de Federico Sánchez*, Points Seuil.

AVC : *Adieu, vive clarté...*, Folio.

E : *L'évanouissement*.

EV : *L'écriture ou la vie*, Folio.

GV : *Le grand voyage*, Folio.

QBD : *Quel beau dimanche*, Cahiers Rouges.

Œuvres de Gide

FM : *Les Faux-Monnayeurs*.

JFM : *Journal des Faux-Monnayeurs*.

BIBLIOGRAPHIE

1) ŒUVRES DE SEMPRUN

a) Avant *Le grand voyage* (1963)

"Le rêve ancien", *Anthologie des poèmes de Buchenwald*, Edité par André Verdet, Paris Robert Laffont, 1945.

"Análisis del "Índice de Cultura Española"", *Independencia*, 2, Novembre 1946, p. 6.

"La angustia de Eugenio Montes", *Independencia*, 3, Décembre 1946, p. 7-8.

Soledad, pièce de théâtre inédite, 1947?

"Ardiente Proximidad", *Independencia*, 5, Février-Mars 1947, p. 4-6.

"La muerte se vuelve vida", *Independencia*, 6, Avril 1947, p. 8.

"Corrientes ideológicas", *Independencia*, 7, Mai 1947, p. 6.

Sánchez, Federico, "El método orteguiano de las generaciones y las leyes objetivas del desarrollo histórico", *Nuestras Ideas*, 1, Mai-Juin 1947, p. 33-45.

"Cantar para el 8 de Marzo", poème inédit, sans date, circa 1950.

"Habla Isabel Vicente el 9 de Diciembre", poème inédit, sans date, circa 1950

"Libertad para los 34 de Barcelona !", courte pièce de théâtre inédite, sans date, circa 1950.

"Nada, La Literatura nihilista del Capitalismo Decadente", *Cultura y Democracia*, 2, Février 1950, p. 41-46.

"Panorama de la cultura bajo el franquismo", *Cultura y Democracia*, 3, Mars 1950, p. 61-66.

"En la ideología del comunismo está la verdadera salida para la juventud intelectual española", *Cultura y Democracia*, 4, Avril 1950, p. 65-68.

"Presentación de España al Estado Mayor Yanqui", *Nuestro Tiempo*, 3, Novembre 1951, p. 19-23.

"Primavera de España en Barcelona", *Nuestro Tiempo*, 4, Décembre 1951, p. 31-32.

"Los yanquis invasores", *Cuadernos de Cultura*, 7, Juillet 1952, p. 23-26.

"Juramento Español en la muerte de Stalin", *Cuadernos de Cultura*, 11, 1953, p. 15-16.

Sánchez, Federico, "Intervenciones de intelectuales en el V Congreso del Partido Comunista de España", *Cuadernos de Cultura*, 18, 1955, p. 7-12.

Sánchez, Federico, "Ortega y Gasset, o la filosofía de una época de crisis", *Nuestra Bandera*, 15, 1956, p. 50-55.

Sánchez, Federico, "Filosofía y Revolución", *Nuestras Ideas*, 3, Janvier 1958, p. 24-28.

Sánchez, Federico, "Marxismo y lucha ideológica", *Nuestras Ideas*, 9, Octubre 1960, p. 9-18.

Sánchez, Federico, "Un partido de masas para acciones de masas", *Nuestra Bandera*, 28, Octubre 1960, p. 67-80.

Sánchez, Federico, "Observaciones a una discusión", *Realidad*, 1, Septiembre-Octubre 1963, p. 5-20.

b) Œuvres principales du *Grand voyage* à aujourd'hui

Le grand voyage, Paris, Gallimard, 1963.

avec Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, et al., *Que peut la littérature ?*, Paris, 10/18, 1965.

L'évanouissement, Paris, Gallimard, 1967.

La deuxième mort de Ramón Mercader, Paris Gallimard, 1969.

"Una noche de junio, no la de San Juan", *El cuento de España*, Buenos Aires, Ediciones Noe, 1972.

avec Alain Resnais, *Repérages*, Paris, Editions du Chêne, 1974.

Autobiografía de Federico Sánchez, Barcelone, Editorial Planeta, 1977.

Quel beau dimanche, Paris, Grasset & Fasquelle, 1980.

L'Algarabie, Paris, Fayard, 1981.

Montand, la vie continue, Paris, Denoël, 1983.

La montagne blanche, Paris, Gallimard, 1986.

Netchaïev est de retour, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.

Federico Sanchez vous salue bien, Paris, Grasset, 1993.

Federico Sánchez se despide de ustedes, Barcelone, Tusquets Editores, 1993.

L'écriture ou la vie, Paris, Gallimard, 1994.

Mal et modernité, Castelnau-le-lez, Climats, 1995.

avec Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995.

Adieu, vive clarté... Paris, Gallimard, 1998.

Le retour de Carola Neher, Paris Gallimard, 1998.

Le mort qu'il faut, Paris, Gallimard, 2001.

Les sandales, Paris, Mercure de France, 2002.

Veinte años y un día, Barcelone, Tusquets Editores, 2003.

Espagnol, Paris, Editions de la Cité, 2004.

avec Dominique de Villepin, *L'homme européen*, Paris, Plon, 2005.

Pensar en Europa, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.

Une tombe au creux des nuages, Paris Climats, 2010.

c) Préfaces et articles choisis

Les peintures d'Eduardo Arroyo, Paris, Galerie A. Schoeller et Galerie Bernhein jeune, 1965.

Bonafoux, Pascal, *Moi je, par soi-même: l'autoportrait au XXe siècle*, Paris, D. de Selliers, 2004.

Bouju, Emmanuel, *Réinventer la littérature: démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

Claudín, Fernando, *La crise du mouvement communiste: du Komintern au Kominform*, Paris, François Maspéro, 1972.

Demon, Valérie, *Madrid, Tolède, Avila et Ségovie*, Paris, Autrement, 1997.

---, *Madrid*, Paris, Autrement, 1998.

Depardon, Raymond, *100 photos pour défendre la liberté de la presse*, Paris, Reporters sans frontières-FNAC, 1997.

Ferrero, Jesús, *Les treizes roses*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2005.

Folon, Jean-Michel, *Affiches*, Genève, Alice Editions, 1983.

Guilloux, Louis, *Le sang noir*, Paris, France loisirs, 2001.

Herling, Gustaw, *Un monde à part*, Paris, Denoël, 1986.

Kizny, Tomasz, *Goulag*, Paris, Balland, 2003.

- Lalieu, Olivier, *La zone grise?: La Résistance française à Buchenwald*, Paris, Tallandier, 2005.
- Magny, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1993.
- Maillis, Annie, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Nolte, Ernst, *Le fascisme (Encyclopédie politique 4)*, Paris, Librairie universelle, 1973.
- Para, Jean-Baptiste, ed. *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2000.
- Poretzki, Elisabeth K., *Les nôtres: essai*, Paris, Denoël, 1985.
- Semprun, Jorge, "'Las ruinas de la muralla" o los escombros del naturalismo", *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 1, Juin-Juillet 1965, p. 88-89.
- , "Notas sobre izquierdismo y reformismo", *Cuadernos de Ruedo ibérico*, 2, Août-septembre 1965.
- , "'Il était une fois un vieil homme...'", *Hemingway*, Paris, Hachette, 1966.
- , "Souvenir d'enfance de Valerio Adami", *Le Nouvel Observateur*, 7 février 1986.
- , "Del *Quijote* a *Yo el Supremo*", *Quimera*, 100, 1990, p. 41-45.
- , "Le mot 'honey' dans le blues...", *Le Journal du Dimanche*, 18/02/1996.
- Steinberg, Paul, *Chroniques d'ailleurs*, Paris, Ramsay, 2000.
- Villega, Jean-Claude, ed. *Plages d'exil : Les camps de réfugiés espagnols en France*, Paris, La découverte, 1989.
- Zamâtin, Evgenij Ivanovic, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 1971.

d) Cinéma

Resnais, Alain, *La guerre est finie*, 1966 (Paris, Gallimard, 1966).

Schoendoerffer, Pierre, *Objectif 500 millions*, 1966 (collaboration).

Costa-Gavras, Z, 1969.

---, *L'aveu*, 1970.

Boisset, Yves, *L'attentat*, 1972 (dialoguiste).

Resnais, Alain, *Stavisky*, 1974 (Paris, Gallimard, 1974).

Semprun, Jorge, *Les deux mémoires*, 1974.

Costa-Gavras, *Section spéciale*, 1975.

Granier-Deferre, Pierre, *Une femme à sa fenêtre*, 1976.

Losey, Joseph, *Les routes du Sud*, 1978.

Santiago, Hugo, *Les trottoirs de Saturne*, 1985.

Vancini, Florestano, *El Salvador, "La pays des quatorze volcans"*, 1990.

Boisset, Yves, *L'affaire Dreyfus* 1995 (adaptation télévisée).

Arcady, Alexandre, *K*, 1997 (collaboration).

Apprederis, Franck, *Ah, c'était ça la vie!*, 2009 (télévision).

2) ÉTUDES CRITIQUES SUR SEMPRUN

Alliès, Paul, "Jorge Semprun: une « autobiographie politique »", *Pôle Sud*, 1, 1, 1994, p. 11-21.

Anderson, Connie, "Artifice and Autobiographical Pact in Semprun's *L'écriture ou la vie*", *Neophilologus*, 90, 4, 2006, p. 555-573.

Audejean, Christian, "Jorge Semprun: *L'évanouissement*", *Esprit*, 35, 364, 1967, p. 703-704.

- , "Jorge Semprun: *La deuxième mort de Ramon Mercader*", *Esprit*, 37, 383, 1969, p. 187-189.
- Authier, François-Jean, "Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans *Le mort qu'il faut* de Jorge Semprun", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, p. 65-78.
- Aznar Soler, Manuel, ed. *El exilio literario español de 1939 : actas del primer congreso internacional : Bellaterra, 27 de noviembre--1 de diciembre de 1995*, Barcelona, Cop d'Idees, 1998.
- Baretaud, Anne, *L'identité à l'épreuve : babélisme, confusion et altérité dans L'Algarabie de Jorge Semprun*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 1, 1999.
- Boyers, Robert, *Atrocity and Amnesia: The Political Novel since 1945*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Brodzki, Bella, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- Bucarelli, Anna, "La lunga genesi di Veinte años y un día: Dal racconto di Domingo Dominguin al romanzo di Jorge Semprun", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 61, 2, 2008, p. 185-210.
- Cespedes Gallego, Jaime, "André Malraux chez Jorge Semprun: l'héritage d'une quête", *Revue André Malraux*, 33, 1, 2006, p. 86-99.
- Chessex, Jacques, "Jorge Semprun : *Le Grand Voyage* (Gallimard)", *Nouvelle Revue Française*, 131, 1963, p. 914-915.
- Czarny, Norbert, "Le mort qu'il faut", *Quinzaine Littéraire*, 806, 2001, p. 6-7.
- Davis, Colin, "Understanding the Concentration Camps: Elie Wiesel's *La nuit* and Jorge Semprun's *Quel Beau Dimanche!*", *Australian Journal of French Studies*, 28, 1991.
- , et Elizabeth Fallaize, *French Fiction in the Mitterrand Years*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Dell'acqua, Gian Piero, *La biblioteca di Buchenwald: storia di Jorge Semprun intellettuale europeo*, Imola, La Mandragora, 2001.

- Egri, Peter, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne, Proust-Dery-Semprun*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1969.
- Esteve, Laia Quilez et Rosa-Auria Mute Ramos, "Autobiography and Fiction in Semprun's texts", *Comparative Literature and Culture*, 11, 1, 2009.
- Estruch Tobella, Joan "Un intento de realismo socialista español, La literatura y el PCE en la década de los 50", *Actas del I simposio para profesores de lengua y literatura española*, 1980.
- Ette, Ottmar, "Fuga de la Vida", *Humboldt*, 50, 150, 2008, p. 60-63.
- Fernández, Carlos, "Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprun", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 32, 2004.
- Ferrán, Ofelia, "Memory and Forgetting, Resistance and Noise in the Spanish Tradition: Semprún and Vásquez Montalbán", *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory Since the Spanish Transition to Democracy*, Edité par Joan Ramon Resina, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- , "'Cuanto más escribo, más me queda por decir': Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún", *MLN*, 116, 2001, p. 266-294.
- , *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.
- Foley, Barbara, "Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives", *Comparative Literature*, 34, 4, Autumn, 1982, p. 330-360.
- Fondo-Valette, Madeleine, "Claude-Edmonde Magny, 'alliée substantielle'", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro Spécial, Mai 2003, p. 9-20.
- Friedemann, Joe, *Langages du désastre: Robert Antelme, Anna Langfus, André Schwarz-Bart, Jorge Semprun, Elie Wiesel*, Saint-Genouph, Nizet, 2007.
- Garscha, Karsten, "La mémoire littérisée de Jorge Semprun", *Ecrire après Auschwitz*, Edité par Bruno Gelas, Karsten Garscha, Jean-Pierre Martin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- Gartland, Patricia A., "Three Holocaust Writers: Speaking the Unspeakable", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 25, 1983.

- Gelas, Bruno, "Jorge Semprun : Réécrire sans fin", *Ecrire après Auschwitz*, Edité par Karsten Garscha, Bruno Gelas et Jean-Pierre Martin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- Guérin, Jeanyves, "Portrait de Jorge Semprun en lecteur", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, p. 47-64.
- Hellín, Norma Ribelles, "El discurso del dolor del exilio en 'Adieu, vive clarté...' de Jorge Semprún", *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 2006, p. 185-197.
- Herrmann, Gina, *Written in Red: The Communist Memoir in Spain*, Chicago, University of Illinois Press, 2010.
- Johnson, Kathleen Ann, "Narrative Revolutions/Narrative Resolutions: Jorge Semprun's *Le Grand Voyage*", *Romanic Review*, 80, 1989.
- Kaplan, Brett Ashley, "'The Bitter Residue of Death': Jorge Semprun and the Aesthetics of Holocaust Memory", *Comparative Literature*, 55, 4, Fall 2003.
- Karam, Juan Pablo Patino, "El silencio y la muerte simbolica en la obra de Jorge Semprun", *Especulo: Revista de estudios literarios*, 37, 2007.
- Kelly, Van, "Passages Beyond the Resistance: René Char's 'Seuls demeurent' and Its Harmonics in Semprun and Foucault", *Sub-stance*, 102, 2003, p. 109-132.
- King, J. H., "Jorge Semprun's Long Journey", *Australian Journal of French Studies*, X, 2, May-August 1973, p. 223-235.
- Kinsella, Clodagh, "Writing or Life? Sartre, Semprun, and the Limits of Fiction", *French Studies Bulletin*, 111, 2009, p. 29-37.
- Kohut, Karl, *Escribir en Paris*, Frankfurt/Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.
- Lanning, Robert, "Lukács's Concept of *Imputed Consciousness* in Realist Literature", *Nature, Society, and Thought*, 15, 2, 2002, p. 133-155.
- Lévi-Valensi, Jacqueline, "La littérature et la vie. A propos de trois livres de Jorge Semprun: *L'écriture ou la vie*, *Adieu vive clarté...*, *Le Mort qu'il faut*", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, p. 33-46.
- Liénard-Ortega, Maria, *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprún*, Thèse de doctorat, Université Charles De Gaulle-Lille 3, 2004.

Loureiro, Angel G., *The Ethics of Autobiography, Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2001.

Louwagie, Fransiska, "L'imaginaire de Jorge Semprun: Narcisse entre miroir et fleur", *Orbis Litterarum*, 63, 2, 2008, p. 152-171.

Marquart, Sharon, *Witnessing Communities and an Ethics of Reading*, Thèse de doctorat, University of Michigan, 2009.

Matonti, Frédérique, *Intellectuels communistes: Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.

Mercadier, Guy, "Federico Sánchez et Jorge Semprún: une autobiographie en quête de romancier", *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1979, p. 259-279.

---, "Adieu, vive clarté... Jorge Semprún et son garde-mémoire", *Cahier d'études romanes*, La citation, 2 (nouvelle série), 1999.

Mertens, Pierre, *Ecrire après Auschwitz? : Semprun, Levi, Cayrol, Kertesz*, Tournai, Renaissance du Livre, 2003.

Molero de la Iglesia, Alicia *La autoficción en España : Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, New York, P. Lang, 2000.

Nicoladzé, Françoise, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, Castelnau-le-lez, Climats, 1997.

---, *La lecture et la vie: oeuvre attendue, oeuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Paris, Gallimard, 2002.

---, "Quarante ans d'une écriture mémorielle mouvante: de la quête à l'affirmation identitaire, du champ littéraire au champ testimonial", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, p. 79-88.

Ortega, Marie-Linda, "La littérature, une question d'accent", *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Autour de Semprun, Numéro spécial, Mai 2003, p. 21-32.

Pal, Ferenc, "La ecfrasis como elemento organizador en la novela *Veinte años y un día* de Jorge Semprun", *La metamorphosis en las literaturas en lengua española*, Edité par Laszlo Scholz, Budapest, Eotvos Jozsef Konyvkiado, 2006.

- Pavis, Marie-Christine, "Jorge Semprun, le militant au camp", *Fiction et engagement politique: La représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Edité par Jeanyves Guérin, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Puppo, Maria Lucia, "Lecturas y Experiencias en La escritura o la vida (1995) de Jorge Semprun", *Letras (Universidad Catolica Argentina)*, 54, 2006, p. 127-134.
- Richardson, Anna, "Mapping the Lines of Fact and Fiction in Holocaust Testimonial Novels", *Comparative Central European Holocaust Studies*, Edité par Steven Totosy de Zepetnek, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- Ruiz Galbete, Maria *Jorge Semprun: réécriture et mémoire idéologique*, Thèse de doctorat, Université de Provence, 2001.
- Semilla Durán, María Angélica, "Jorge Semprun et l'imbrication des langues: l'image et l'écran", *Esprit créateur*, 44, 2, 2004, p. 18-28.
- , *Le masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- Silk, Sally Margaret, *The Dialogical Traveler: Discursive Practice and Homelessness in Three Modern Travel Narratives*, Thèse de doctorat, University of Michigan, 1989.
- Sinnigen, Jack, *Narrativa e ideologia*, Madrid, Nuestra Cultura, 1982.
- Suleiman, Susan, *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- Sungolowsky, Joseph, "L'évanouissement, La danse de Gengis Cohn, Jorge Semprun, Romain Gary", *The French Review*, 41, 6, 1968, p. 901-902.
- Tanqueiro, Helena, "Censorship and the Self-Translator", *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Edité par Teresa Seruya et Maria Lin Moniz, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2008.
- Tidd, Ursula, "Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun", *Modern Language Review*, 103, 3, 2008, p. 697-714.

Turschmann, Jorg, "Socialisme délabré et fatalisme littéraire: la "Zone d'Utopie Populaire" dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun", *Histoires inventées: La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Edité par Dagmar Reichardt et Elke Richter, Frankfurt, Peter Lang, 2008.

Villagrà, Andrés, "Actos performativos de la segunda persona autobiográfica: Jorge Semprún y Serrano Poncela", *Confluencia: Revista hispanica de cultura y literatura*, 16, 1, 2000, p. 90-98.

3) AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Abendroth, Wolfgang, et al., *Entretiens avec Georg Lukacs*, Paris, François Maspéro, 1969.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.

---, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

---, *Le plaisir du texte*, Paris Seuil, 1973.

---, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

Baxandall, Lee, ed. *Radical Perspectives in the Arts*, Baltimore, Pelican Books, 1972.

Bayard, Pierre, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

Bernard-Donals, Michael et Richard Glejzer, *Between Witness and Testimony*, New York, State University of New York Press, 2001.

Blanchot, Maurice, "Le Je littéraire", *Chroniques littéraires du journal des débats*, Paris, Gallimard, 1944.

- , *Chroniques littéraires du Journal des débats*, Paris, Gallimard, 2007.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1961.
- , *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1974.
- , *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.
- Calin, Françoise, *Les marques de l'histoire dans le roman français, 1939-1944*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2004.
- Carpentiers, Nicolas, *La lecture selon Barthes*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.
- Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- Claudín, Fernando, *Documentos de una divergencia comunista*, Barcelona, El viejo topo, 1978.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- Dällenbach, Lucien et Jean Ricardou, eds. *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.
- de Man, Paul, *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- DeKoven Ezrahi, Sidra, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London, Verso Editions, 1976.
- Eagleton, Terry et Drew Milne, eds. *Marxist Literary Theory: A Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979.
- , *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? : The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Friedlander, Saul, ed. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, London, Continuum, 1975.
- , *Chi sono io, chi sei tu: Su Paul Celan*, Genova, Marietti, 1989.
- Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- , *Figures 2*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Figures 3*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- , "Fiction et Diction", *Poétique*, 134, Avril 2003.
- Gervais, Bertrand, *Récits et actions : Pour une théorie de la lecture*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1990.
- , "Lecture: tensions et régies", *Poétique*, 89, Février 1992, p. 105-125.
- Gide, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- , *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.
- Goldmann, Lucien, *Lukacs et Heidegger*, Paris, Denoël, 1973.
- Greglet-Vultaggio, Nadège, *Poétique du protagoniste dans trois romans de Julien Green (Adrienne Mesurat, Moïra, L'Autre): contribution à une phénoménologie de la lecture*, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle, 2003.
- Gutkin, Irina, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.

- Hadot, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard, 1995.
- Holub, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1984.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- , *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- , "Patterns of Communication in Joyce's *Ulysses*", *A Companion to James Joyce's Ulysses*, Boston, Bedford Books, 1998.
- , *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000.
- , "Talk like Whales: A Reply to Stanley Fish", *Diacritics*, 11, 3, Autumn, 1981, p. 82-87.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- , "1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's *Zone* and *Lundi Rue Christine*", *Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History*, Yale French Studies New Haven, Yale University Press, 1988.
- Jennings, Frank G., *This is Reading*, New York, Delta, 1965.
- Klare, George R., *The Measurement of Readability*, Ames, Iowa, The Iowa State University Press, 1963.
- Koch, Theodore Wesley, *Reading: A Vice or a Virtue?*, Dayton, University of Dayton, 1929.
- Kolesnikoff, Nina et Walter Smyrniw, eds. *Socialist Realism Revisited*, Hamilton, McMaster University, 1994.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Laforet, Carmen, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 1945.

- Landsberg, Paul-Louis, *Essai sur l'expérience de la mort*, Paris, Seuil, 1951.
- Langer, Lawrence L., *The holocaust and the literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1975.
- , *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memories*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- Leak, Andrew et George Paizis, eds. *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*, New York Saint Martin's Press, 2000.
- Lee, Charles, *How to Enjoy Reading*, New York, The World Publishing Co., 1939.
- Lee, Gerald Stanley, *The Lost Art of Reading*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1907.
- LeRoy, Gaylord C. et Ursula Beitz, eds. *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, New York, Humanities Press, 1973.
- Levine, Michael G., *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- Lollini, Massimo, *Il vuoto della forma: scrittura, testimonianza e verità*, Genova, Marietti, 2001.
- Lukács, Georg, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Editions de Minuit, 1960.
- , *Studies in European Realism*, New York, Grosset and Dunlap, 1964.
- , *The Historical Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1969.
- , *Writer and Critic*, New York, Grosset and Dunlap, 1971.
- , *Soul and Form*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1974.
- , *Aesthetics and Politics*, London, New Left Books, 1977.
- , *Essays on Realism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspéro, 1966.
- Manguel, Alberto, *A history of reading*, London, HarperCollins, 1996.

- , *A Reading Diary*, Toronto, Alfred A. Knopf, 2004.
- Marcus, Judith et Zoltan Tarr, eds. *Georg Lukacs: Theory, Culture, and Politics*, New Brunswick (U.S.A.) and Oxford (U.K.), Transaction Publishers, 1989.
- Marion, Jean-Luc, *Certitudes négatives*, Paris, Grasset, 2010.
- Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading*, New York, Columbia University Press, 1987.
- Mouchard, Claude, *Qui si je criais?: Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle*, Paris, Editions Laurence Teper, 2007.
- Parkinson, G. H. R., ed. *Georg Lukács: The man, his work and his ideas*, New York, Vintage Books, 1970.
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, 1986.
- Prince, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973, p. 178-196.
- Proust, Marcel, *On Reading Ruskin*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- Quiller-Couch, Sir Arthur, *On The Art of Reading*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928.
- Rendall, Steven, "Fish vs. Fish", *Diacritics*, 12, 4, Winter 1982, p. 49-56.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- , *Temps et récit*, Paris Seuil, 1983.
- , *La configuration du temps dans le récit de fiction: Temps et récit II*, Paris Seuil, 1984.
- , *Le temps raconté: Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985.
- , *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*, Paris Seuil, 1986.
- Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- , *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Robin, Régine, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetics*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

- Rony, Jean, *Trente ans de parti: Un communiste s'interroge*, Paris, Christian Bourgeois, 1978.
- Roustang, François, "De la relecture", *MLN*, 101, 4, Septembre 1986, p. 796-807.
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- Scriven, Michael et Dennis Tate, eds. *European Socialist Realism*, Oxford, Berg Publishers, 1988.
- Serra, Renato, *Scritti letterari, morali e politici*, Torino, Einaudi, 1974.
- Soljenitsyne, Alexandre, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Julliard, 1963.
- Sontag, Susan, *Against interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- Steiner, George, *The Uncommon Reader*, S.I., s.n. (Originally delivered at Bennington College as Lecture One in the Ben Belit Lectureship Series, October third, 1978.), 1978.
- Stock, Brian, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, The Bleknap Press of Harvard University Press, 1996.
- , *After Augustine: The Meditative Reader and the Text*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.
- Suleiman, Susan R. et Inge Crosman, eds. *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Tertz, Abram, *On Socialist Realism*, New York, Pantheon Books, 1960.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris Seuil, 1971.
- Tompkins, Jane P., ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Valéry, Paul, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1944.
- , *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946.
- Vásquez Montalbán, Manuel, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- Woolf, Virginia, *The Common Reader*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1925.

---, *The Second Common Reader*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1932.