

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND
LITERATURE 40(2), 2016, [HTTP://WWW.LSMLL.UMCS.LUBLIN.PL](http://www.lsml.umcs.lublin.pl),
[HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://lsml.journals.umcs.pl)

Giulia Ferri

École doctorale Langues, littératures, sciences humaines
Université Grenoble Alpes
38058 Grenoble cedex 9
France
Università “Sapienza” di Roma
Piazzale Aldo Moro 5
00185 Roma
Italia

**Passé et présent dans *L'écriture ou la vie*
de Jorge Semprun**

ABSTRACT

Being a survivor to the Buchenwald concentration camp may imply the inability to tell this tragic experience. Semprun tries to go beyond this difficulty by writing *L'écriture ou la vie*. His trauma and the camp's omnipresence determine a noncoincidence between interior and exterior time and the fragmentation of the text. Chronological linearity makes way for a labyrinthic time characterized by a continuous change of present into past tense and by several flashbacks and metatextual digressions. The latter are also the indication that the elaboration process is underway and this suggests that art in itself makes the evolution possible.

Keywords: concentration camp ; autobiography ; memoir ; metatextuality ; trauma, deportation ; survival

1. Introduction

L'écriture ou la vie de Jorge Semprun est l'histoire d'un esprit choqué par le traumatisme de l'expérience concentrationnaire, et incapable d'en sortir par son retour à la vie normale. Avec son triple statut de protagoniste, narrateur et auteur, Semprun cherche à composer avec le souvenir de ces mois de captivité inhumaine, mais le but reste très difficile à atteindre à cause de la triste spécificité de l'expérience elle-même. Il s'agit pourtant d'une nécessité impérative, dont il est déjà conscient dans le camp où avec ses compagnons il se demande comment on pourrait transmettre la mémoire de ce drame. Le récit mémoriel semble inévitable, et ses compagnons et lui discutent de la manière de raconter, et non pas de la nécessité de le faire ; mais le problème de la réception et du genre littéraire à utiliser se posent. Le protagoniste semble avoir une idée assez claire des choses : « raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art » (Semprun 1994 : 165). On trouve dans ces mots le germe de l'œuvre et on comprend que *L'écriture ou la vie* est à la fois la tentative de reconstruction du souvenir et l'histoire de cette tentative. Ce roman est donc deux fois autobiographique : d'un côté on a l'histoire d'un déporté, de l'autre on a un tableau de la vie d'un écrivain et du procédé douloureux de composition de son texte.

Le lecteur est conduit à travers les détours de cette mémoire traumatisée, ce qui rend la réception du texte difficile à son tour. Suivre le parcours du traumatisme signifie en effet faire face à un temps bouleversé qui ne suit pas une chronologie linéaire. Le souvenir se fragmente entre plusieurs passés et plusieurs présents : le passé de Buchenwald, qui est longuement perçu comme présent, le passé de l'enfance et de la jeunesse, le passé qui suit immédiatement l'expérience du camp et enfin le « présent immédiat où s'inscrivent les mots » (Semprun 1994 : 331). La mémoire traumatisée va d'une dimension à l'autre, les souvenirs se croisent et souvent le passé redevient présent, de sorte que l'écriture tarde à se définir et acquiert un caractère fragmentaire et discontinu. Cependant, au fur et à mesure que le récit se développe, une certaine harmonie semble s'établir. On a

l'impression que la mémoire regagne de plus en plus son pouvoir, en se détachant de la toile d'araignée immobilisante du souvenir de Buchenwald, et que les différents plans temporels convergent vers une certaine linéarité. Comment cela arrive-t-il ? La réponse réside peut-être dans le récit lui-même, mais pour la trouver il faut d'abord chercher à comprendre quels sont les éléments qui caractérisent les temps du « revenant », et quel rapport s'établit entre eux.

2. Le présent comme temps de la mort intérieure

Le « revenant » du camp se trouve dans une condition de survie qui est tout à fait particulière. Il n'a pas échappé à la mort. Il est mort et ressuscité en quelque sorte, mais il garde en lui toutes les blessures de cette traversée. C'est la *vivencia*, dont l'équivalent français n'existe pas, une expérience de la vie qui inclut la mort et qui est « au présent, forcément » (Semprun 1994 : 184). Dans le texte elle est aussi associée à l'idée de rêve, développée à partir de l'œuvre de Primo Levi, *La tregua*, où ce dernier affirme : « rien n'était vrai en dehors du camp. Le reste n'aura été que brève vacance, illusion des sens, songe incertain¹ » (Levi 2014 : 219 ; Semprun 1994 : 323). À propos de certains moments passés avec d'autres revenants après la libération, le protagoniste de *L'écriture ou la vie* raconte :

il nous arrivait de soupçonner que la vie n'avait été qu'un rêve, parfois plaisant [...]. Ce n'était pas la réalité de la mort, soudain rappelée, qui était angoissante. C'était le rêve de la vie, même paisible, même remplie de petits bonheurs. C'était le fait d'être vivant, même en rêve, qui était angoissant. (Semprun 1994: 24).

Cette angoisse se traduit par un sentiment d'atemporalité et d'aliénation de l'individu pour lequel, mis à part des moments où le sentiment de la vie domine, « cette traversée devient la seule réalité pensable, la seule expérience vraie » (Semprun 1994 : 29). La dimension propre au revenant est alors le présent infini du camp.

¹ La traduction est par mes soins. Le texte est en italien dans l'œuvre de Semprun: « nulla era vero all' infuori del Lager. Il resto era breve vacanza o inganno dei sensi, sogno... ».

Le présent n'est pas seulement une condition mentale, c'est une nécessité. Trois mois après son retour de Buchenwald, Semprun parle avec Claude-Edmonde Magny de la lettre qu'elle avait décidé de lui adresser deux ans auparavant, mais qu'il vient de recevoir (Magny : 2012). Il avoue ne pas réussir à écrire à propos de son expérience concentrationnaire à cause d'un « problème moral », révélant son incapacité à « pénétrer dans le présent du camp » et à « le raconter au présent » (Semprun 1994 : 218). S'il reléguait la dimension de Buchenwald dans le passé du souvenir écrit, en affirmant le présent de l'écriture, il se le nierait à lui-même, et cela minimiserait peut-être la puissance du traumatisme. Cependant, Semprun nous suggère qu'il existe une dissociation entre la capacité de se souvenir et celle d'écrire le souvenir, parce qu'il y a une mémoire involontaire qui parfois surgit, en faisant affleurer Buchenwald comme s'il s'agissait d'une dimension présente.

Il suffit d'un instant de rêverie éveillée, n'importe où, n'importe quand, ou d'un instant de distraction délibérée afin de m'évader d'une conversation oiseuse, d'un récit mal fagoté, d'un spectacle médiocre, pour que brusquement, sans rapport apparent avec les préoccupations ou les désirs circonstanciels, se déploie dans ma mémoire un envol d'éclatante blancheur d'images au ralenti. [...] Quelque chose se défait, sitôt surgi, comme un désir inassouvi. Mais il arrive aussi qu'elles se précisent, qu'elles cessent d'être floues, de me flouer (Semprun 1994 : 200).

Les souvenirs inattendus reviennent à l'esprit comme s'il étaient des objets cachées dans le brouillard, qu'on n'arrive pas à voir distinctement parce qu'ils sont enveloppés d'un voile blanc. Cette « blancheur » nous rappelle la neige, qui est le symbole de la visualisation du camp « au présent », de la plongée dans la vérité du traumatisme. Le narrateur l'appelle « la neige de la mémoire » (Semprun 1994 : 310), et parfois elle se matérialise, comme par exemple dans le calme de la contemplation du paysage du Lac Majeur, alors qu'on écoute une chanson ou qu'on fume. Même si on se rapproche de la mémoire proustienne, « il s'agit bien davantage d'un temps revisité plutôt que de la reconquête du passé » (Nicoladzé 1997 : 169). De plus, il faut souligner que chez Proust ce sont

des moments privilégiés d'un passé heureux qui peuvent être retrouvés, reconquis grâce à une mémoire sensorielle, alors que, chez Semprun, revisiter son expérience concentrationnaire exige un effort, un travail difficile voire douloureux (Guérin 2003 : 53).

Ces plongées profondes et presque inattendues dans la mémoire déterminent souvent le passage soudain du passé au présent dans la narration d'un seul ou de plusieurs faits, notamment dans la première partie de l'œuvre.

3. Un temps traumatisé

De toutes ces longues journées, seuls quelques instants se maintiennent spontanément dans la lumière du souvenir [...]. Instants qu'il m'est souvent impossible de dater [...] (Semprun 1994 : 229).

Si d'un côté on constate la grande difficulté du narrateur protagoniste à reconstruire le souvenir de Buchenwald, de l'autre on remarque le caractère fragmentaire de ce dernier, ce qui reflète le traumatisme subi. Ce fractionnement et cette discontinuité s'articulent de deux manières différentes : d'une part, comme on vient de le dire, la narration va du passé au présent pour un même fait raconté, de l'autre il y a un constant mouvement d'une dimension temporelle à l'autre, parfois sans lien explicité entre les deux, parfois par un écho de quelque chose qu'on avait déjà relaté auparavant.

Le présent prend souvent la place du passé, ce qui rend explicite le passage du temps de la narration au temps de l'écriture. On le voit déjà au début du roman, quand le protagoniste raconte au présent la scène du regard des deux officiers en uniforme britannique :

ils *sont* en face de moi, l'œil rond, et je me *vois* soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. Depuis deux ans, je *vivais* sans visage². (Semprun 1994 : 229)

On constate un passage du présent à l'imparfait qui indique une double manière de considérer le même fait raconté, et qui nous montre le conflit existant entre l'acte d'écrire – et donc d'assigner au passé – des épisodes liés au camp et la sensation d'être en train de les vivre. On retrouve cela quelques pages plus tard : le souvenir est centré sur

² C'est moi qui souligne.

le survivant juif que le protagoniste retrouve dans le camp libéré, agonisant mais en train de chanter la prière des morts. Il s'agit d'une scène qui demeure réelle aux yeux du narrateur, au point qu'il commence à la raconter au présent au beau milieu d'un souvenir au passé (Semprun 1994 : 55-60).

Ce procédé n'intervient pas seulement pour des événements qu'on pourrait qualifier de traumatiques. Quand le protagoniste rencontre son compagnon russe, après la libération, ce dernier lui demande de lui donner son arme : la narration semble se plonger dans les profondeurs de la mémoire, en provoquant un passage des verbes du passé au présent. Plus tard, la rencontre avec Claude-Edmonde Magny est racontée d'abord au plus-que-parfait et au passé composé, mais d'un moment à l'autre on passe au présent de la visualisation (Semprun 1994 : 210-211). Le protagoniste semble faire un effort involontaire pour donner une certaine solidité à ses souvenirs, comme s'il fallait les faire revivre et les soustraire au passé où ils sont relégués pour pouvoir les raconter. Tout cela produit inévitablement des ruptures dans la narration.

De nombreuses digressions accentuent cette fragmentation, reflétant ainsi l'articulation de la pensée. Les souvenirs se lient les uns aux autres, formant une chaîne potentiellement infinie dont les anneaux font partie de différentes dimensions temporelles. Un exemple intéressant se trouve dans le troisième chapitre, où d'abord il est question du retour à Buchenwald juste après la libération. Peu après, le narrateur fait référence au passé du camp, à l'agonie de Halbwachs, mais aussi à un passé plus récent par rapport au moment de l'écriture, c'est-à-dire les jours suivant la libération. Il se concentre alors sur le souvenir du dialogue avec un jeune officier français. À l'intérieur de ce discours, il insère le souvenir du souvenir, c'est-à-dire le récit qu'il fait à propos des dimanches à Buchenwald, récit qui à son tour l'amène à parler de son enfance à Madrid. Les informations données par le soldat à propos de la scène littéraire française rouvrent la mémoire de 1939 : on est ramené à une promenade du narrateur avec son père. Plusieurs plans temporels sont mis en jeu dans ce chapitre. Ils se distribuent autour du souvenir central – l'image du

retour à Buchenwald – selon un mouvement d'éloignement et de rapprochement imprévisible. On assiste, d'une certaine façon, au retour du souvenir sur lui-même, ce qui engendre la sensation d'être dans un labyrinthe, où le protagoniste – et le lecteur, par conséquent – se retrouve souvent dans un endroit qu'il avait déjà traversé.

Cet effet est donné aussi par le fait que le même souvenir revient parfois tout au long de l'œuvre, et non pas seulement dans un chapitre. C'est le cas, par exemple, de la visite à la maison de Goethe que le protagoniste fait avec le lieutenant Rosenfeld. On trouve ce souvenir pour la première fois dans le quatrième chapitre, et il revient dans le dernier (Semprun 1994 : 363). Parmi les souvenirs récurrents on trouve aussi celui de Halbwachs qui est en train de mourir (Semprun 1994 : 36-38, 60, 250, 355), le dialogue à propos de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* de Claude-Edmonde Magny, la scène de danse avec le personnage d'Odile (et une chanson d'Armstrong ; Semprun 1994 : 150-151, 207), et la rencontre avec Laurence, veuve du jeune officier français (Semprun 1994 : 155-156, 300-301).

Il faut cependant souligner que

le récit lui-même revient, inlassablement, sur ses traces, mais sans les épouser parfaitement, sans coïncider étroitement avec elles, en se plaçant plutôt en deçà, ou au-delà du déjà dit, en s'accostant aux mots anciens (Authier 2003 : 67).

L'œuvre même devient un souvenir, le texte incluant plusieurs réflexions méta-textuelles, où on s'interroge sur la façon d'écrire et sur le pouvoir de l'art.

4. L'art, un intermédiaire temporel

L'art est une présence très forte dans cette œuvre, non seulement à cause du statut d'écrivain et d'intellectuel de son auteur mais aussi parce qu'il joue un rôle fondamental pendant l'expérience mortifère du camp de concentration et pendant la *vivencia*. Dans un premier cas, cette présence sert à maintenir un contact avec la vie et avec le langage, et permet aussi l'instauration des relations interpersonnelles :

c'est dans les latrines collectives, dans l'ambiance délétère où se mélangeaient les puanteurs des urines, des défécations, des sueurs malsaines et de l'âcre tabac de *machorka* que nous nous sommes retrouvés. [...] C'est là, un soir mémorable, que

Darriet et moi [...] avons découvert un goût commun pour la musique de jazz et la poésie. Un peu plus tard, alors qu'on commençait à entendre au loin les premiers coups de sifflet annonçant le couvre-feu, Miller est venu se joindre à nous. Nous échangeons des poèmes, à ce moment là : Darriet venait de me réciter du Baudelaire, je lui disais *La fileuse* de Paul Valéry (Semprun 1994 : 59).

Dans un deuxième cas la présence de l'art est peut-être encore plus déterminante : elle aide à établir un rapport entre différentes dimensions temporelles et à recomposer une mémoire qui est traumatisée, en engendrant une évolution du rapport entre le protagoniste et les expériences qu'il a vécues. Il y a dans le texte des moments où cette fonction d'intermédiaire temporel est bien mise en évidence, ce qui montre son importance centrale dans le processus de réappropriation par le revenant de son propre esprit.

Le cinéma se révèle avoir une place déterminante. Le film de Willi Forst, *Mazurka*, est cité dans le souvenir du dialogue avec le jeune soldat français, peu après la libération. Le protagoniste lui raconte des dimanches passés à Buchenwald et il parle des séances de cinéma qui étaient parfois organisées pour les soldats. On est donc déjà dans le souvenir du souvenir et, juste après, un autre se présente à l'esprit du narrateur. Il se rappelle d'un jour de son enfance à Madrid, quand il était allé voir le même film avec son frère et avec leurs institutrices. Le passé lointain, le passé de Buchenwald, le passé succédant immédiatement à la libération et le présent de l'écriture sont mis en avant, et l'œuvre d'art crée une conjonction temporelle entre eux. De plus, elle détermine une importante prise de conscience :

[...] à première vue, il semblerait que le souvenir de Buchenwald, de la projection dans l'immense baraque de bois [...] aurait dû être plus marquant que celui de l'enfance dans un cinéma de la place madrilène de l'Opéra. Eh bien, pas du tout: mystères de la mémoire et de la vie (Semprun 1994 : 101).

L'art permet donc au souvenir de la vie de surclasser le souvenir de la mort, voire du camp de concentration.

Le cinéma et les moyens particuliers qu'il met en jeu aident aussi au développement de l'expérience douloureuse en produisant par exemple une représentation de la coïncidence si désirée entre présent intérieur et présent extérieur. Dans la scène du film sur le camp de

concentration, vu à Locarno avec Lorène, le présent de la vision collective se croise avec le passé des images filmées (Semprun 1994 : 258-262) :

Reconnaissant les lieux familiers où déambulent les déportés, le revenant de Buchenwald [...] retrouve alors ce sentiment du réel qui s'était évanoui chez lui [parce que] les souvenirs du personnage-narrateur peuvent, à ce moment, s'ancrer dans une vérité admise par tous [...] (Nicoladzé 1997 : 217).

La musique est une autre forme d'art très utile pour le véritable retour à la vie. Un chapitre entier est en effet consacré à celle-ci (et à Louis Armstrong en particulier). Le souvenir de ses chansons lie le passé qui suit immédiatement la libération – passé tissé de fragments, de la scène de danse avec une femme au mois d'avril à celle de la rencontre avec Laurence, veuve du jeune soldat français, au mois de mai (Semprun 1994 : 153, 157) – le passé du camp (Semprun 1994 : 172, 177), et le présent de l'écriture. L'art ne produit pas seulement une conjonction entre différents plans temporels, mais aussi une sorte de catharsis qui aide à élaborer le traumatisme : « pendant une fraction de seconde, un fragment d'éternité, j'ai eu l'impression d'être vraiment revenu. D'être de retour, vraiment. Rentré chez moi » (Semprun 1994 : 157).

La paloma est une chanson dont Semprun se rappelle lorsqu'il est en train de veiller sur un survivant juif dans le camp à peine libéré (Semprun 1994 : 48). À ce moment-là, la mélodie fait surgir un autre souvenir, celui de la rencontre avec un soldat allemand, en 1943. De là, la mémoire du protagoniste va vers un passé plus récent, celui de l'écriture de son œuvre *L'évanouissement*, qui inclut cet épisode. La musique met en relation, à nouveau, plusieurs plans temporels, tout en montrant la résistance de la mémoire à l'effacement des souvenirs, possible à cause du grave traumatisme originel.

La littérature a une place privilégiée parmi les autres arts, car avant d'être un écrivain, Semprun est un véritable passionné de littérature et dans le cours de l'œuvre des lectures sont fréquemment rappelées. Le souvenir de René Char, par exemple, est une présence importante tout au long de l'œuvre. Le narrateur révèle avoir découvert cet auteur grâce à un jeune officier français qui lui avait donné son exemplaire

de *Seuls demeurent*, il raconte avoir murmuré des mots d'un de ses poèmes à Odile, sa première femme après le retour du camp ; il ajoute qu'il a rendu le livre – qu'il avait longtemps gardé, y lisant fréquemment des passages – à la veuve du soldat, Laurence, et enfin se souvient en avoir crié des vers sur la place d'appel du camp une fois qu'il y est revenu, après la libération. Cette poésie met donc en contact différents moments de la vie du narrateur-protagoniste, chacun lié à un espace temporel spécifique.

La poésie de Brecht tient elle aussi une place fondamentale : le narrateur en parle dans le quatrième chapitre, alors qu'il se rappelle les mots échangés avec le lieutenant américain Rosenfeld pendant une visite à la maison de Goethe. Il associe immédiatement ce souvenir à celui du passé qui précède Buchenwald, c'est-à-dire à la période de clandestinité en France, en 1943, lorsque il avait découvert cet auteur, et au passé récent de la visite au camp en 1992, où il avait murmuré quelques-uns de ses vers. Ces moments s'entrelacent, et conduisent à une prise de conscience :

[...] deux ans sont passés depuis que Julia m'a fait découvrir la poésie de Bertold Brecht. Deux ans seulement. J'ai l'impression pourtant qu'une éternité nous sépare de ce printemps-là [...]. Une certitude me vient, je souris. Une certitude incongrue mais sereine. Une éternité, bien sûr : celle de la mort. (Semprun 1994 : 141)

Le présent de l'écriture est mis en évidence, et ces deux moments subsistent. La littérature, qui unit des moments différents, permet d'en définir la chronologie et donc de retrouver une certaine linéarité.

5. Conclusion

La dépendance vis-à-vis du présent de l'expérience concentrationnaire est un des éléments qui déterminent la fragmentation et la discontinuité du temps intérieur et donc du temps de la narration autobiographique. Un temps labyrinthique prédomine et se caractérise par le passage du passé au présent de la visualisation (dans le cadre de la narration du même fait), et par maintes digressions et réflexions méta-textuelles, fragmentées et/ou en parties séparées dans certains chapitres ou tout au long de l'œuvre. De là, les retours du souvenir sur lui-même et de l'écriture sur elle-même constituent des indices d'un

travail sur le traumatisme qui est en train d'être réalisé, ce qui manifeste l'existence d'une évolution.

Cette dernière est possible surtout grâce à l'art (au sens large de ce mot). Le souvenir « artistique » permet de rapprocher différentes dimensions temporelles que le traumatisme avait fragmentées, et donc d'affirmer d'une part la survie d'une mémoire qui n'est pas liée au camp, et de l'autre la possibilité d'intégrer celle qui lui est liée dans le flux normal de la vie.

Bibliographie

- Authier F. J. (2003) : « Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans *La mort qu'il faut* de Jorge Semprun », *Travaux et recherches de l'UMLV*, n° spécial, pp. 65-78.
- Cortanze G. de (2004) : *Jorge Semprun : l'écriture de la vie*. Paris : Gallimard.
- Guérin J. (2003) : « Portrait de Jorge Semprun en lecteur », *Travaux et recherches de l'UMLV*, n° spécial, mai, pp. 47-54.
- Levi P. (2014) : *La tregua*. Turin : Einaudi.
- Magny C.E. (2012) : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Castelnau-le-Nez : Climats.
- Nicoladzé F. (1997) : *La deuxième vie de Jorge Semprun : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*. Castelnau-le-Nez : Climats.
- Semprun J. (1994) : *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard.