

Université de Montréal

**Témoigner par la fiction : une étude de *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun et de *L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin**

par Hélène Lépinay-Thomas

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en Littératures de langue française

Août 2014

© Hélène Lépinay-Thomas, 2014

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
**Témoigner par la fiction : une étude de *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun et de  
*L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin**

Présenté par :  
Hélène Lépinay-Thomas

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge  
**Présidente-rapporteure**

Catherine Mavrikakis  
**Directrice de recherche**

Martine-Emmanuelle Lapointe  
**Membre du jury**

## Résumé

Prenant comme point de départ le rapport paradoxal qui existe entre le témoignage et la littérature (l'un étant considéré comme véridique et l'autre, comme fictive) le présent mémoire s'intéresse à l'utilisation de la fiction dans les récits autobiographiques et testimoniaux de Jorge Semprun, avec *L'Écriture ou la vie* (1994), et de Régine Robin, avec *L'Immense fatigue des pierres* (1996). L'étude de ces textes tente de vérifier l'hypothèse selon laquelle, en faisant de leur témoignage une œuvre littéraire qui assume sa part de fiction, les deux auteurs arriveraient à offrir un témoignage plus juste de leur expérience de la Shoah. Le premier chapitre constitue un panorama critique et historique des deux axes théoriques principaux sur lesquels s'appuie ce travail, d'une part les études sur l'écriture testimoniale et sur la littérature de la Shoah (Derrida, Bornand, Prstojevic) et d'autre part les travaux sur l'autobiographie (Lejeune, Robin, Viart et Vercier). Il s'interroge sur les liens qui les unissent tout en tentant de positionner Robin et Semprun à travers ce champ de pratiques littéraires. Les deuxièmes et troisièmes chapitres s'intéressent ensuite aux différents effets de fiction et de réel qui se trouvent dans les deux œuvres du corpus et analysent, dans un premier temps, la mise en scène d'un pacte de vérité ambiguë passant par la représentation littéraire de la figure auctoriale et de l'acte d'écriture et, dans un deuxième temps, la représentation littéraire du réel en étudiant les nombreuses références intertextuelles, la présence du topos de la visite au camp de concentration, ainsi que l'utilisation particulière de l'archive par Semprun et Robin.

Mots clés :

Témoignage – Récit de soi – Autobiographie – Shoah – Fiction – Vérité – Jorge Semprun – Régine Robin

## **Abstract**

Taking as a starting point the paradoxical link that exists between testimony and literature (one being considered veracious and the other, fictional), this master's thesis explores the use of fiction in the autobiographical and testimonial works of Jorge Semprun, with *L'Écriture ou la vie* (1994), and Régine Robin, with *L'Immense fatigue des pierres* (1996). This study tries to confirm the assumption that, in making their testimony a literary work which assumes a fair share of fiction, the two authors succeed in offering a more accurate testimony of their experience of Holocaust. Chapter one consists in a critic and historic overview of the two approaches, which are this thesis foundations : the Holocaust studies and the testimonial writings (Derrida, Bornand, Prstojevic) on one hand, and the studies on autobiographical writings (Lejeune, Robin, Viart and Vercier) on the other. It focusses on finding what unifies them and tries to position Robin and Semprun in this large literary conventions spectrum. The next two chapters of this thesis are focussing on the various fictional effects as well as on the reality-occurencies in both novels of the corpus, first by studying the staging of this ambiguous truth pact through the literary representation of the auctorial figures and the act of writing, and then, by observing the literary representation of reality through the many intertextual references, the actual concentration camp visits descriptions (that have become a topos of Holocaust literature) and finally Semprun and Robin's particular use of the archives.

Keywords :

Testimony – Autobiography – Holocaust – Fiction – Truth – Jorge Semprun – Régine Robin

## Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>III</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>V</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : Bases théoriques.....</b>	<b>15</b>
<b>A) Une littérature contractuelle.....</b>	<b>16</b>
Le pacte autobiographique.....	16
Le pacte testimonial.....	17
<b>B) Le bouleversement autobiographique.....</b>	<b>21</b>
<b>C) La fiction du témoignage ou le témoignage littéraire.....</b>	<b>26</b>
<b>Chapitre 2 : Mise en scène d'un pacte de vérité.....</b>	<b>31</b>
<b>A) Mise en scène de soi : la posture énonciatrice.....</b>	<b>31</b>
<b>B) Mise en scène de l'acte testimonial et de l'acte d'écriture.....</b>	<b>46</b>
<b>Chapitre 3 : Ancrages du littéraire dans la réalité et ancrages du réel dans la fiction.....</b>	<b>62</b>
<b>A) Intertexte testimonial.....</b>	<b>62</b>
La filiation littéraire.....	63
Topos de la visite au camp.....	74
<b>B) L'archive et la preuve.....</b>	<b>81</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>103</b>

## **Remerciements**

En premier lieu, j'aimerais remercier ma directrice de recherche Catherine Mavrikakis pour ses encouragements, ses conseils et sa confiance indéfectible en mon projet.

J'aimerais aussi remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi que le Fonds québécois de recherche en sciences humaines du Canada (FQRSC) pour leur soutien financier. Grâce à ces deux organismes, j'ai pu me consacrer à temps plein à mes études et l'écriture de ce mémoire s'est déroulée dans d'excellentes conditions.

Merci à mes lecteurs, Camille Robidoux et Jean-François Thériault, pour leurs corrections et leurs commentaires toujours justes qui ont contribué à faire de ce mémoire un travail dont je peux être fière.

Merci aussi à ma famille, mes amis et mes collègues de classe qui n'ont cessé de m'entendre parler de mon projet de mémoire de maîtrise au cours des deux dernières années et qui ont toujours eu la patience de m'écouter, de m'encourager, de me questionner et même de me confronter lorsque c'était nécessaire.

Finalement, un merci tout spécial à Jean-François Thériault qui m'a apporté au cours de ces deux années de maîtrise tout le réconfort, les encouragements et l'amour dont j'ai eu besoin pour mener à bien ce projet. Merci de m'avoir toujours encouragée à repousser mes limites et d'avoir cru en moi dans mes nombreux moments de doute.

« À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité ? »  
Jorge Semprun, *Le Mort qu'il faut*

## Introduction

Peut-on *raconter* Auschwitz ? Plusieurs écrivains et critiques ont postulé que l'expérience concentrationnaire aurait un caractère indicible. Selon eux, une partie de cette expérience résisterait à la représentation, une résistance que le témoignage, aussi sincère soit-il, ne parviendrait pas à surmonter. Pourtant, malgré cette aporie du récit testimonial, les tentatives de témoignages de la Shoah ne se comptent plus et, à travers les années, de nombreux témoins ont rendu compte de leur expérience. En s'intéressant à certains de ces témoignages, Linda Pipet, dans *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, arrive d'ailleurs à la conclusion qu'« un enjeu est présent dans ces textes qui doivent aborder de front la difficulté de la mise en mots d'une expérience inconcevable<sup>1</sup> », mais que le témoignage reste possible s'il choisit la liberté permise par la littérature.

Ce point de vue sur l'indicibilité des événements semble partagé par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Il remarque que « qui se charge de témoigner pour eux [ceux qui ont péri dans la Shoah] sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage, et oblige à chercher son sens dans une zone inattendue<sup>2</sup>. » Agamben en appelle ici à l'idée selon laquelle les véritables témoins seraient ceux qui ont péri dans les camps, ceux qui ont vécu l'expérience jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Ainsi, le survivant ne pourrait témoigner que de façon incomplète de cette expérience puisqu'il y a survécu. L'importance du témoignage trouverait donc son sens ailleurs que dans la volonté de produire un témoignage *réaliste* et *intégral*. Dans *L'Écriture ou la vie* (1994), Jorge Semprun explique que, selon lui, il n'y a pas d'indicible et qu'« on peut

---

<sup>1</sup> Linda Pipet. *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 41-42.



tout dire de cette expérience<sup>3</sup> », mais que « seul l’artifice d’un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. » (ÉV, 23) Il reprend une question souvent abordée dans les études sur la littérature des camps, celle du rapport paradoxal qui existe entre la littérature et le témoignage, entre la fiction et le réel. En effet, comme le remarque Anny Dayan Rosenman, « on sait à quel point les termes de témoignage et de littérature peuvent sembler contradictoires, avec quelle force s’impose le préjugé selon lequel plus il y a travail de l’écriture, moins il y aurait de vérité<sup>4</sup>. » Pourtant, tout témoignage, comme tout récit autobiographique, contient une part indéniable de fiction, ne serait-ce que pour combler les trous de mémoire ou encore pour arriver à organiser les événements *a posteriori*. Malgré tout, la présence de fiction dans les témoignages et plus encore l’utilisation de la fiction pour parler de la Shoah, dans un film comme *La Vie est belle* (1997) de Roberto Benigni ou encore dans un roman comme *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, ont suscité de fortes réactions<sup>5</sup>. Nathalie Heinich, dans un article où elle réfléchit à la place accordée à la fiction dans les récits de déportation, mentionne qu’il existe deux attitudes du lecteur par rapport à la présence de fiction dans les récits sur la Shoah.

Entre disqualification du témoignage et unique expression adéquate du vécu, la forme littéraire – et en particulier la fiction – possède un statut ambigu dès lors qu’il s’agit de rendre compte d’une expérience extrême comme l’est celle de la déportation. Car de deux choses l’une : ou bien elle apparaît au lecteur comme susceptible d’entamer la crédibilité du récit, et le rôle du chercheur sera alors d’en repérer les marques lorsque celles-ci ne sont pas explicites [...]. Ou bien elle apparaît au locuteur comme ce qui rend ce discours

---

<sup>3</sup> Jorge Semprun. *L’Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres ÉV suivies de la page et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>4</sup> Anny Dayan Rosenman. *Les Alphabets de la Shoah : Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS, 2007, p. 167.

<sup>5</sup> De nombreuses critiques ont été faites à l’endroit de ces deux œuvres et de plusieurs autres qui fictionnalisent les événements de la Shoah, par exemple *La liste de Schindler* (1993) de Spielberg. Le témoignage de Benjamin Wilkomirski, *Fragments, une enfance* (1995), a fait un scandale encore plus grand lorsqu’il a été révélé qu’il s’agissait d’un faux témoignage. Pour plusieurs, l’utilisation de la fiction pour parler de la Shoah pose un problème éthique, d’autant plus si l’auteur n’a pas vécu les camps de concentration. Il ne s’agira pas, dans le cadre du présent mémoire, de poser ce type de jugement sur les œuvres de mon corpus où sur les autres œuvres auxquelles je serai parfois amenée à faire référence. Je considérerai, ainsi, que la littérature peut tout accueillir et que son intérêt réside dans sa capacité à faire réagir.

possible, et le chercheur devra alors s'interroger aussi [...] sur les fonctions assumées par le recours, sinon à la fiction avérée, du moins à l'écriture romanesque<sup>6</sup>.

La tendance actuelle semble plutôt pencher du côté de cette deuxième attitude puisque, alors que les témoins directs sont de moins en moins nombreux, les auteurs se tournent vers la fiction pour continuer à parler de la Shoah et pour transmettre une mémoire, un récit, qui puisse survivre à la disparition graduelle des rescapés. Semprun insiste à plusieurs reprises sur la véridicité de son témoignage malgré la présence de fiction dans celui-ci, puisque, dit-il, « la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. » (ÉV, 271) C'est aussi ce qu'avance Pipet lorsqu'elle écrit que « ne pas dire exactement ce qui est ne signifie pas mentir, si cela permet de mieux faire appréhender la vérité du fait dans sa globalité<sup>7</sup>. » La fiction ne serait donc pas nécessairement un mensonge qui détourne le rôle du témoignage. Ainsi, pour reprendre les mots de Jacques Derrida dans *Demeure – Maurice Blanchot*, « un témoignage peut être faux, c'est-à-dire erroné, sans être un faux témoignage, c'est-à-dire sans impliquer le parjure, le mensonge, l'intention délibérée de tromper<sup>8</sup>. » La fiction serait même une condition à la possibilité du témoignage. Elle serait peut-être cette « zone inattendue » dont parle Agamben, dans laquelle il doit aller puiser son sens. Cette idée de l'importance de la fiction dans la possibilité du témoignage est aussi chère à Derrida, qui a beaucoup réfléchi à l'écriture testimoniale. Toujours dans *Demeure – Maurice Blanchot*, il explique que

si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge, du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage.

---

<sup>6</sup> Nathalie Heinich. « Le Témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », dans Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Chambon, 2004, p. 137.

<sup>7</sup> Linda Pipet. *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, op. cit., p. 14.

<sup>8</sup> Jacques Derrida. *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 41.

Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature<sup>9</sup>.

Pour Derrida, la possibilité de la fiction dans un témoignage, bien plus que de donner la possibilité de dire, de rendre compte de l'expérience traumatisante, devient une condition essentielle à sa valeur.

Toutefois, si Derrida dit que le témoignage doit « se laisser hanter » par la fiction, pour Jorge Semprun, dans *L'Écriture ou la vie*, il s'agit plutôt d'en assumer pleinement la présence. En effet, en évoquant son expérience au camp de Buchenwald, ses actions dans la résistance française puis espagnole et son implication au sein du Parti communiste, Semprun revient sur différents moments de sa vie pour montrer comment, dans ses livres précédents, il leur avait parfois donné une part de fiction, mais remet aussi en question les différents souvenirs qu'il évoque en questionnant sa propre mémoire et en cherchant la forme la plus adaptée pour arriver à témoigner de son expérience.

Dans *Témoignage en résistance*, Philippe Mesnard développe une typologie des témoignages. Il distingue quatre configurations différentes. Il existe selon lui, l'écriture « réaliste » qui se veut la transposition fidèle de la réalité concentrationnaire, l'écriture « transcendante » qui fait appel à différents symboles pour témoigner de l'expérience, les témoignages qui adoptent une « configuration critique » qui réfléchissent à la possibilité même de rendre compte de l'expérience et finalement l'écriture « pathique » qui tend à faire surgir des émotions chez le lecteur en recomposant l'expérience avec des images saisissantes. Bien que ces quatre types de témoignages ne soient pas hermétiques les uns aux autres, la présence d'une remise en question de la validité de ses souvenirs par Semprun dans *L'Écriture ou la vie* permet de l'inscrire dans les témoignages de la « configuration critique » que Mesnard définit,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31. C'est lui qui souligne.

dans un article qui s'y intéresse plus spécifiquement, comme ceux qui, « tout en pratiquant un mimétisme partiel, ne prétendent pas restituer fidèlement la réalité concentrationnaire, mais entendent s'interroger sur la qualité des souvenirs gardés de cette réalité<sup>10</sup>. »

Dans *Témoignage en résistance*, Mesnard, en plus d'étudier les témoignages de rescapés, s'intéresse aux témoignages de ceux qui commencent à prendre la parole dans les années 1970 et qui n'étaient que des enfants à l'époque de la guerre ou qui sont nés pendant la guerre. Ces nouveaux témoignages qui apparaissent sur la scène littéraire s'apparentent aussi, selon Mesnard, à la configuration critique. Il aborde ainsi brièvement *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, dans lequel l'auteur se questionne sur les souvenirs (réels ou inventés) qu'il garde de son enfance, ainsi que l'œuvre de Patrick Modiano.

La définition de la configuration critique semble aussi s'appliquer à un autre texte, que Mesnard n'aborde pas, mais qui s'inscrit, comme *W ou le souvenir d'enfance*, dans la vague des récits d'enfants de la Deuxième Guerre mondiale et qui interroge la mémoire de la Shoah. Il s'agit de *L'Immense fatigue des pierres* (1996) de Régine Robin, un recueil de sept nouvelles qui porte la désignation générique « *Biofictions* ». L'auteure y met en scène différents personnages-auteurs qui ont perdu des membres de leur famille dans la Shoah. Ces personnages se présentent comme des avatars de Robin, qui n'a pas vécu les camps de concentration, mais dont nombre de proches y ont péri. Ces nouvelles, qui ne s'associent pas d'emblée à l'écriture testimoniale, comportent tout de même une forme de témoignage. L'exploration du vide laissé par la perte d'êtres chers et le questionnement identitaire qui traversent les textes permettent à une forme bien particulière de témoignage d'advenir. Il s'agit non pas pour l'auteure de tenter de témoigner pour les disparus en leur donnant une voix, mais

---

<sup>10</sup> Philippe Mesnard. « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, hiver 2007, p. 26.

plutôt de témoigner de leur absence en leur inventant, à quelques reprises, une survie potentielle à travers la fiction. L'auteure se met alors à imaginer différents scénarios qui leur auraient permis de survivre. À travers ces nouvelles et ces scénarios inventés, c'est une réflexion sur la mémoire des camps et la forme que doit prendre le récit pour témoigner qui se développe.

*L'Écriture ou la vie* et *L'Immense fatigue des pierres* se présentent comme des œuvres très différentes. Si *L'Écriture ou la vie* s'associe assez clairement à la littérature de témoignage de la Shoah, puisque l'auteur y aborde sa déportation au camp de Buchenwald comme prisonnier politique, il n'en est pas de même pour le recueil de Robin. *L'Immense fatigue des pierres*, qui est un recueil de nouvelles fictives, ne s'associe pas aussi nettement au témoignage, mais peut tout de même se rattacher à une forme d'écriture de soi grâce à l'utilisation du terme « *Biofictions* » qui se trouve sur la page couverture et qui vient lier ces fictions à un travail sur le biographique. Le lien avec les témoignages sur la Shoah peut aussi être établi grâce à la présence marquée de la guerre dans les nouvelles qui hante les personnages qui y sont mis en scène et qui souhaitent trouver un moyen de conserver la mémoire des disparus. Malgré leurs différences, ces deux œuvres permettent toutefois de réfléchir à la forme testimoniale et à la commémoration de la Shoah en ayant recours à la fiction comme moyen textuel pour arriver à rendre compte de l'expérience directe ou indirecte de la Shoah.

L'écriture de soi est présentée, dans *L'Écriture ou la vie* comme dans *L'Immense fatigue des pierres*, comme indissociable d'une réflexion sur la mémoire de la Shoah, tant individuelle que collective, mais cette mémoire est aussi entendue comme un obstacle à l'écriture. Il importe donc, pour chacun des auteurs, d'inventer une forme de récit qui permette

de surmonter cette difficulté d'écrire causée par le traumatisme. C'est en faisant de leur témoignage une œuvre littéraire qui assume sa part de fiction que les deux auteurs semblent y arriver. À travers l'étude de *L'Immense fatigue des pierres* et de *L'Écriture ou la vie*, je tenterai donc de cerner les relations qui existent dans les textes entre réel et fiction et à quelle forme de témoignage elles donnent lieu.

Robin et Semprun s'interrogent, en effet, beaucoup sur la forme à donner à leur récit et sur la capacité de celui-ci à transmettre un témoignage qui puisse être reçu, c'est-à-dire entendu. « Le récit ne se contente jamais de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ; il la produit, la fabrique, la modèle<sup>11</sup> », remarque Jean-François Hamel dans *Revenances de l'histoire*. Je m'intéresserai ainsi au travail formel de chacun de ces auteurs et à la façon dont ils « produisent, modèlent et fabriquent » leur témoignage, mais aussi à la thématization de ce travail dans le récit, à travers, entre autres, les réflexions offertes par Semprun dans *L'Écriture ou la vie* lorsqu'il raconte ses différentes tentatives de témoignage, ou encore en étudiant les nombreux personnages-auteurs mis en scène par Robin et leur difficulté à écrire. Pour ce faire, j'étudierai les effets de fiction et de réel permis par les différentes formes qu'adoptent leurs récits testimoniaux. Le travail de la forme est d'ailleurs une des caractéristiques des témoignages de la configuration critique qui « ont fini par fonder quelque chose comme le genre même du témoignage littéraire<sup>12</sup> ». Dans ce type de témoignage, « [le] souci [des auteurs] de mettre en évidence la construction sur laquelle

---

<sup>11</sup> Jean-François Hamel. *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 7.

<sup>12</sup> Philippe Mesnard. *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007, p. 219.

s'appuie [leur] texte met l'accent sur le rapport entre ce qui a été vécu et le langage requis pour en témoigner<sup>13</sup> », explique Mesnard.

Ma recherche s'appuiera sur deux axes théoriques principaux. J'irai, bien sûr, puiser dans les études sur la littérature de la Shoah et sur l'écriture testimoniale, dont j'ai esquissé quelques-uns des enjeux plus haut. Je considérerai aussi certains aspects de la nouvelle conception de l'autobiographie qui fait son apparition peu après la parution d'abord de *L'Autobiographie en France* de Philippe Lejeune en 1971, puis de son *Pacte autobiographique* en 1975.

Les deux œuvres qui feront l'objet de ma recherche ont, en effet, été publiées dans la foulée du renouvellement de la forme autobiographique telle que Dominique Viart et Bruno Vercier la définissent dans leur ouvrage *La Littérature française au présent : héritages, modernités, mutations*. Selon eux, les tentatives de théoriser l'écriture autobiographique et les différentes critiques qui sont opposées au genre, dans les années 1970, provoquent une réaction de la part des auteurs qui tentent de réinventer ce type de récit et même de contourner les théories. En effet, plusieurs récits autobiographiques publiés depuis cette époque permettent de repenser les différentes frontières du tableau présenté par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

Nom du personnage	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
Pacte			
Romanesque	1 a ROMAN	2 a ROMAN	
= O	1 b ROMAN	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a AUTOBIO.
autobiographique		2 c AUTOBIO.	3 b AUTOBIO.

Tableau 1<sup>14</sup>

Pour ne donner qu'un exemple de cette remise en question, *L'Immense fatigue des pierres*, dont la plupart des nouvelles présentent des personnages fictifs qui ne portent pas le nom de l'auteure, ne met pas en place un pacte totalement romanesque puisque le « *Biofictions* » qui accompagne le recueil vient faire signe vers un certain pacte autobiographique qui place le travail de Robin dans une des zones grises du tableau de Lejeune. Cette transgression des frontières est aussi présente à d'autres niveaux chez Semprun, notamment à travers l'utilisation de différents prénoms que j'étudierai plus loin.

Viart et Vercier définissent ce renouvellement de l'écriture de soi en se basant sur trois constats principaux :

[Ils] constate[nt] ainsi :

1. que l'autobiographie n'est plus un genre « autre », à côté du roman, mais qu'elle entre en composition et même en dialogue avec lui au sein d'une œuvre qu'il faut désormais recevoir indépendamment de ses divisions génériques ;
2. que le mouvement qui anime l'œuvre est celui d'un approfondissement, d'une recherche sans cesse relancée, dont les germes sont des « moments » ;
3. que cette division de l'œuvre en moments est liée aux conceptions que les sciences humaines et leur vulgarisation permettent de se faire du « sujet », notion incertaine, à soi-même inaccessible, d'une unité fallacieuse et de représentation fictive<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 28.

<sup>15</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent : héritages, modernités, mutations*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 45.



Ces récits de soi *nouveau genre* se fondent donc sur des préoccupations qui ne sont pas étrangères aux questions qui m'intéressent à propos des récits testimoniaux de la configuration critique, ne serait-ce qu'à travers le questionnement sur le « sujet ». Comme la littérature concentrationnaire, l'autobiographie, depuis les années 1970, aborde des questions telles que les relations qui existent entre le réel et la fiction, la remise en question de la capacité à rendre un récit intégral des événements vécus et le questionnement sur la posture énonciatrice.

Avant d'entreprendre ce travail d'analyses formelles et thématiques, je tiens à faire quelques mises au point sur ma conception du témoin et sur mon choix de vocabulaire pour nommer le génocide des juifs de la Deuxième Guerre mondiale.

Chacun des deux auteurs dont il sera question ici aborde la mémoire de la Shoah à sa manière, chacun ayant été marqué par les événements de façon différente. En effet, Semprun, contrairement à Robin, est un témoin direct de la Shoah, puisqu'il a été détenu dans un camp de concentration. Robin, qui n'était qu'une enfant pendant la guerre et qui n'a pas été déportée dans un camp, fait plutôt partie des témoins indirects qui sont aussi désignés par Susan Rubin Suleiman comme « la génération 1.5<sup>16</sup> ». De plus, leur mémoire des événements est aussi différente puisque Robin est d'origine juive et que ses nouvelles portent la mémoire de ce peuple, alors que Semprun ne l'est pas et se trouve dans une position particulière ayant partagé partiellement leur expérience dans les camps, mais étant étranger à leur religion et à leur culture. Malgré la différence certaine qui existe entre les témoins directs et indirects de la Shoah et entre la mémoire qu'en gardent les juifs et les non-juifs, il ne s'agira pas, dans la présente recherche, d'opposer ces différentes positions et de déterminer quel type de témoin a la plus grande légitimité. Au contraire, je crois, comme Mesnard, qu'« il ne s'agit pas pour

---

<sup>16</sup> Susan Rubin Suleiman. « The 1.5 Generation Thinking about Child Survivors of the Holocaust », *American Imago*, vol. 59, n° 3, 2002, p. 277-295.

nous de penser ces questions en termes de rupture ni entre deux époques, ni entre deux ou plusieurs groupes, les survivants d'un côté, ceux qui n'ont pas vécu la déportation de l'autre, mais de s'interroger sur la manière dont s'effectue le passage du témoin à travers les œuvres<sup>17</sup>. »

Aborder les événements de la Deuxième Guerre mondiale et la littérature qui en découle implique aussi un choix terminologique. Plusieurs termes sont utilisés pour parler du génocide juif et il importe de se renseigner sur leurs différents sens ou connotations. Shoah et Holocauste sont probablement les mots les plus employés, mais il en existe d'autres que Régine Robin, dans *La Mémoire saturée*, définit rapidement avant d'expliquer son choix d'utiliser tous les termes :

Divers termes circulent pour désigner l'extermination des juifs par les nazis et leurs complices. « Holocauste » ne me convient pas à cause de sa connotation religieuse et liturgique mais, comme il est devenu le terme employé dans le monde anglo-saxon, il est incontournable. « Shoah », mot hébreu qui veut dire « catastrophe », est largement utilisé depuis la sortie du film de Claude Lanzmann, en 1985. « Génocide » paraît à beaucoup trop neutre, trop général, ne faisant pas assez ressortir la spécificité de l'extermination des juifs dans l'Histoire. « Hurbn », mot yiddish qui signifie « catastrophe », est très peu usité. J'utiliserai indifféremment ces termes. Que le lecteur n'y voie pas de signification particulière<sup>18</sup>.

Agamben aussi s'interroge sur les différentes façons de nommer ces événements dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Il concentre ses réflexions sur les deux termes les plus utilisés, soit Holocauste et Shoah. Il retourne aux origines du mot Holocauste qui a peu à peu pris le sens de sacrifice suprême et d'abandon total à des forces sacrées et qui a souvent été utilisé comme un euphémisme. Holocauste, explique-t-il, ayant été employé, au Moyen-Âge, par des catholiques pour éviter d'avoir à nommer un massacre de juifs. L'utilisation de Shoah constitue aussi un euphémisme comme l'explique Agamben. Shoah, qui est le mot hébreu

---

<sup>17</sup> Philippe Mesnard. *Témoignage en résistance*, op. cit., p. 305.

<sup>18</sup> Régine Robin. *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 220-221.

pour dire « catastrophe », fait référence, comme Holocauste, à l'idée d'un châtement divin, ce qui ne fait qu'atténuer l'horreur des événements regroupés sous ce terme,

mais au moins, l'euphémisme ne contient-il ici aucune dérision. Dans le cas du terme « holocauste », en revanche, le rapprochement, fût-il vague, entre Auschwitz et le *ôlah* biblique, entre la mort dans les chambres à gaz et « l'abandon total à des motifs supérieurs et sacrés », sonne fatalement comme un affront. Non seulement le terme suppose une équation inacceptable entre fours crématoires et autels, mais il recueille un héritage sémantique qui a dès l'origine une coloration antijudaïque<sup>19</sup>.

Agamben choisit ainsi de se garder de parler d'Holocauste.

Les auteurs qui feront l'objet de mon mémoire se positionnent très différemment par rapport aux événements auxquels ils font référence. Malgré tout, il me semble que, chacun à sa manière, c'est d'une « catastrophe », tant individuelle que collective, dont ils témoignent. C'est pourquoi je me rangerai du côté d'Agamben et regrouperai les événements sous le terme de Shoah. Toutefois, comme Régine Robin, je remarque que le mot Holocauste est souvent utilisé dans différentes études que je serai peut-être amenée à citer à l'occasion, je conserverai donc intacts les propos des auteurs en ne modifiant pas leur choix de vocabulaire.

Mon mémoire se divisera en trois chapitres. Le premier chapitre, pour faire suite à cette introduction dans laquelle j'ai esquissé quelques enjeux de l'écriture testimoniale et de l'écriture autobiographique, constituera les assises théoriques de mes recherches. J'y ferai un panorama critique de ces deux formes d'écriture de soi et je tenterai de voir les liens qui les unissent. En partant d'un résumé des travaux de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique, je tenterai d'abord de voir dans quelle mesure ce pacte défini par Lejeune peut se rattacher au pacte de vérité présent dans le témoignage (*Une littérature contractuelle*). Je m'intéresserai ensuite à la remise en question des théories de Lejeune par différents auteurs, notamment les Nouveaux Romanciers avec leurs Nouvelles Autobiographies, et à l'intérêt de

---

<sup>19</sup> Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 37-38.

ces auteurs pour la réinvention de la forme autobiographique à travers la fiction (*Le bouleversement autobiographique*). Je postulerais finalement que ces nouvelles formes d'écriture de soi ont pu influencer une nouvelle conception de l'écriture testimoniale et favoriser l'entrée du témoignage dans la littérature (*La fiction du témoignage ou le témoignage littéraire*).

Je m'intéresserai, dans un deuxième temps, plus spécifiquement aux deux œuvres de mon corpus. En prenant appui sur les différentes réflexions menées dans le premier chapitre, j'étudierai de quelle façon Robin et Semprun mettent en scène un pacte de vérité incertain, relevant à la fois d'une filiation et d'une dissociation d'avec le pacte autobiographique tel que défini par Lejeune et quel type de posture énonciatrice ils adoptent dans leurs œuvres respectives (*Mise en scène de soi : la posture énonciatrice*). Ainsi, je remarquerai comment, pour Semprun il s'agit souvent d'introduire des éléments fictifs dans son récit autobiographique et testimonial, alors que pour Robin, il s'agit plutôt d'introduire des indices biographiques dans ses fictions à travers l'utilisation, par exemple, de biographèmes. La deuxième partie de ce chapitre concernera la réflexion menée tant par Robin que par Semprun sur le témoignage et la forme qu'il doit adopter ainsi que, plus globalement, sur tout le processus d'écriture et la possibilité de rendre compte des événements de la Shoah par l'écriture (*Mise en scène de l'acte testimonial et de l'acte d'écriture*). J'analyserai alors les nombreuses tentatives de témoignages racontées par Semprun et ses réflexions sur leur réussite ou leur échec ainsi que les nombreuses entraves au témoignage présentées par Robin et l'écrasant devoir de mémoire ressenti par les personnages qu'elle met en scène.

Finalement, dans le troisième chapitre, je m'intéresserai à la présence de la littérature et de la fiction dans la représentation du réel ainsi qu'aux ancrages de la réalité dans la fiction.

J'étudierai alors le type de relations avec la littérature et avec différents témoignages de la Shoah qui sont entretenues par Robin et par Semprun à travers leurs œuvres respectives (*Intertexte testimonial*). J'observerai, dans un premier temps, les différentes références intertextuelles directes présentes dans *L'Écriture ou la vie* et dans *L'Immense fatigue des pierres* pour voir quel rôle la littérature acquiert pour chacun des auteurs et comment elle permet d'influencer leur témoignage. Je m'intéresserai ensuite à leur reprise du topos de la visite commémorative au camp de concentration, permettant à leurs témoignages de s'inscrire dans la littérature de la Shoah. La deuxième et dernière partie de ce chapitre s'intéressera à l'utilisation de l'archive et à l'ambiguïté de la preuve qu'elle peut permettre dans le récit testimonial (*L'archive et la preuve*). J'observerai alors comment le document d'archives peut devenir non seulement source de fiction, mais aussi être lui-même fictif.

## Chapitre 1 : Bases théoriques

Avant d'observer quel type de pacte est mis en scène par Semprun dans *L'Écriture ou la vie* et par Robin dans *L'Immense fatigue des pierres* et de s'intéresser ensuite aux différents traitements du réel et de la fiction présents dans leurs œuvres respectives, il importe de faire un pas de côté pour observer de quel contexte littéraire sont issues ces deux œuvres. Il s'agira, à travers ce petit détour théorique, de réfléchir aux relations qui existent entre les deux axes à l'origine de ce mémoire, soit l'écriture autobiographique et le récit testimonial, et d'en questionner les ressemblances et divergences. Ce questionnement débutera autour des travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et sur son concept de pacte autobiographique que je mettrai en relation avec le pacte testimonial. J'observerai ensuite de quelle façon plusieurs auteurs ont tenté de subvertir le pacte, tel que défini par Lejeune, en accordant à la fiction une place de choix dans leur écriture autobiographique à travers ce que certains ont appelé la Nouvelle Autobiographie ou encore l'autofiction. Ce panorama se conclura sur certains travaux réfléchissant à la présence paradoxale de fiction dans les témoignages sur la Shoah qui n'est pas sans rappeler le désir de plusieurs auteurs de Nouvelles Autobiographies ou d'autofictions de penser l'autobiographique dans une perspective fictionnelle. Je parcourrai donc trois moments critiques parmi tant d'autres pour tenter de positionner les œuvres de mon corpus à travers les tendances littéraires et critiques des années 1980 et 1990.

## A) Une littérature contractuelle

### *Le pacte autobiographique*

Dans les études sur l'autobiographie, Philippe Lejeune s'est imposé comme un incontournable depuis la parution, en 1971, de *L'Autobiographie en France* et surtout de son *Pacte autobiographique* en 1975. Dans ce dernier texte, il revient sur la définition qu'il avait donnée de l'autobiographie dans son premier ouvrage pour en proposer une version légèrement modifiée. L'autobiographie est alors présentée comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>20</sup>. » En liant l'auteur, le réel et le sujet, Lejeune fait de l'autobiographie un genre référentiel qui, explique-t-il, implique un pacte référentiel. En effet, il ne s'agit pas simplement pour l'auteur d'assumer la signature de son texte, comme avec un roman, mais aussi d'en assurer la vérité. Pour ce faire, un contrat doit être passé entre l'auteur et le lecteur. L'auteur doit, par différents moyens textuels et paratextuels, attester de la véracité de son récit. Lejeune explore ces différents moyens qui permettent de poser un pacte autobiographique clair. Un de ces moyens, qui constitue le critère essentiel pour parler d'autobiographie, est l'identité entre le nom de l'auteur et le nom du narrateur-personnage<sup>21</sup>. Bien que les frontières installées par Lejeune pour définir les textes autobiographiques semblent très rigides, elles sont toutefois légèrement assouplies puisque, lorsque le pacte est laissé dans l'incertitude, par exemple lorsque le nom du personnage n'est nulle part mentionné et que le pacte reste indéterminé<sup>22</sup>, Lejeune laisse à la discrétion du

---

<sup>20</sup> Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> Ou, à tout le moins, que le nom du personnage ne soit jamais nommé, ce qui laisse la porte ouverte à établir une identité entre l'auteur et son personnage.

<sup>22</sup> Ce qui correspond à la case 2b du tableau de Lejeune présenté en introduction.

lecteur<sup>23</sup> le choix de lire l'œuvre selon un pacte romanesque ou autobiographique. Dans ces cas-là, explique-t-il, nous lisons « selon notre humeur [les textes qui ne permettent pas de définir un pacte clair] (mais sans nous dissimuler que c'est *nous* qui choisissons)<sup>24</sup>. » La lecture du texte autobiographique appelle donc un acte de lecture conscient qui peut influencer sur le pacte de vérité mis en place ou non dans le texte.

### ***Le pacte testimonial***

Le témoignage aussi s'appuie sur un pacte de vérité. S'agit-il toutefois du même pacte que celui que doit passer l'autobiographe avec son lecteur ? Comme l'autobiographie, le témoignage est une forme de récit de soi. La première partie de la définition offerte par Lejeune s'applique d'ailleurs plutôt bien au témoignage. En effet, il s'agit d'un « récit rétrospectif en prose<sup>25</sup> qu'une personne réelle fait de son existence<sup>26</sup> », mais contrairement à l'autobiographie, qui met l'accent sur la vie individuelle, le témoignage comporte une dimension collective importante. Il implique pour l'auteur de porter un regard rétrospectif sur un événement qui a eu des répercussions non seulement sur lui, mais sur plusieurs personnes, souvent même sur tout un peuple, voire sur le monde entier. Dans le cas de guerres, de catastrophes naturelles ou encore de génocides, comme la Shoah qui m'intéresse ici plus

---

<sup>23</sup> Cette importance accordée au lecteur par Lejeune reviendra aussi chez d'autres critiques, notamment chez Jacques Derrida et Marie Bornand.

<sup>24</sup> Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 31. C'est lui qui souligne.

<sup>25</sup> Je conserve le mot « prose » pour reprendre le début de la définition de Lejeune. Toutefois, bien que le témoignage adopte le plus souvent une forme narrative en prose, il ne faut pas oublier que certains textes théâtraux, comme ceux de Charlotte Delbo, notamment *Qui rapportera ces paroles ?*, ou encore certains poèmes en vers comme « Aschenglorie » de Paul Celan (voir à ce sujet le commentaire de Derrida dans *Poétique et politique du témoignage*, qui fait de ce poème un véritable témoignage) ou « Chanson pour oublier Dachau » de Louis Aragon, peuvent aussi être considérés comme des formes de témoignages.

<sup>26</sup> Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.



particulièrement, le témoin acquiert, selon plusieurs<sup>27</sup>, une responsabilité supplémentaire. Non seulement doit-il rendre compte des événements qu'il a vécus, de près ou de loin, mais il doit, de plus, témoigner pour ceux qui ne sont plus là pour le faire, pour ceux qui ont péri. La responsabilité de dire la vérité dans ces situations peut alors sembler plus grande puisqu'elle résulte d'un souci éthique. Le témoin acquiert la responsabilité d'offrir sa voix, sa parole, à ces disparus qui n'en ont plus. Mentir, et, dans certains cas, simplement écrire une fiction sur le sujet, reviendrait alors à trahir la mémoire de ceux-ci.

En plus de ce souci éthique, la primordialité accordée au pacte de vérité qui accompagne le témoignage relève aussi du lien qui unit ce dernier au domaine juridique. En effet, la dimension légale à la base du témoignage permet de cerner un peu mieux toute l'importance du pacte. En Cour, le témoin doit prêter serment devant Dieu ou faire l'affirmation solennelle qu'il dira la vérité. « Jurez-vous de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ? Dites : “Je le jure.” » La crédibilité du témoin et de son témoignage devient fondamentale puisqu'en droit, le témoignage devient preuve. Le juge doit déterminer quelle crédibilité accorder au témoin, ce qui décide de l'importance plus ou moins grande qui sera donnée à son témoignage dans le jugement final. Le témoin a donc une responsabilité civile et morale et doit s'engager à dire la vérité. La crédibilité de son serment, de son pacte de vérité, importe puisqu'elle pourra influencer l'issue d'un procès. En littérature, le témoignage aussi répond à ce type d'engagement, mais celui-ci, plutôt que de résulter d'une promesse solennelle sur la Bible ou sur l'honneur, est mis par écrit. Dans son récit, le plus souvent au début,

---

<sup>27</sup> Les survivants, le public, les critiques, les auteurs, ils ont été nombreux à parler d'une éthique du témoignage, d'une responsabilité de dire et d'écrire la vérité au sujet de la Shoah. La tendance actuelle tend toutefois plutôt vers une plus grande liberté accordée aux auteurs. Alexandre Prstojevic, dans *Le Témoin et la bibliothèque*, étudie le passage graduel de la Shoah vers un sujet romanesque. J'aurai l'occasion de revenir sur le travail de Prstojevic et sur l'affranchissement du témoignage par rapport aux faits réels et vérifiables.

l'auteur met en place sa posture de témoin et son désir de raconter ce qui est réellement arrivé, tel qu'il l'a vécu.

Mais malgré tous les serments qui peuvent être faits, tant par oral que par écrit, la possibilité d'un parjure reste toujours présente et le pacte de vérité, dans le témoignage, est instable. Le témoin peut, consciemment ou non, modifier les faits ou encore, sa mémoire peut simplement lui faire défaut. Il faut donc éviter d'associer trop rapidement la preuve au témoignage puisque, comme l'explique Derrida, « *témoigner* n'est pas *prouver*<sup>28</sup> ».

On peut lire le même texte – qui donc n'existe jamais « en soi » – comme un témoignage dit sérieux et authentique, ou comme une archive, ou comme un document ou comme un symptôme – ou comme l'œuvre d'une fiction littéraire qui simule tous les statuts que nous venons d'énumérer. Car la littérature peut tout dire, tout accepter, tout recevoir, tout souffrir et tout simuler, elle peut feindre même le leurre [...].<sup>29</sup>

Le témoignage resterait donc toujours dans l'indécidabilité. La vérité du témoignage, tout comme le pacte autobiographique, ne serait qu'un concept auquel le lecteur déciderait ou non d'adhérer, qu'une mise en scène dans laquelle le partage entre le réel et la fiction n'aurait que peu d'intérêt puisque tout peut y être vrai comme tout peut aussi y être faussé, ou donner l'impression d'être faussé.

Si la valeur du témoignage ne repose plus, en littérature, sur la vérifiabilité de celui-ci et sur la crédibilité des faits rapportés, comment le témoignage et le témoin peuvent-ils conserver une importance aussi grande dans notre époque qui a été désignée par Annette Wieviorka comme *L'Ère du témoin* ? C'est encore du côté de Derrida qu'une réponse peut être apportée à cette question. Pour lui, la possibilité de la fiction dans le récit testimonial est ce qui lui confère sa valeur.

Quand un témoignage paraît assuré et devient donc une vérité théorique démontrable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce à

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 30. C'est lui qui souligne.

<sup>29</sup> Jacques Derrida. *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 30.

conviction, il risque de perdre sa valeur, son sens ou son statut de témoignage. Toujours le même paradoxe, la même matrice paradoxopoétique. Car cela revient à dire que dès qu'il est assuré, assuré comme *preuve théorique*, un témoignage n'est plus assuré *comme* témoignage. Pour être assuré comme témoignage, il ne peut pas, il ne doit pas être absolument assuré, absolument sûr et certain dans l'ordre de la connaissance comme telle<sup>30</sup>.

C'est dans le tremblement entre le réel et la fiction, dans l'incontournable possibilité de la fiction au sein du témoignage que celui-ci acquiert sa valeur. Serait-ce que la littérature permettrait d'aller là où la preuve ne nous le permettrait pas ? D'atteindre une forme de vérité différente, mais tout aussi essentielle que la preuve ? Serait-ce que le témoignage porterait un récit unique et personnel, un point de vue sur les événements essentiellement subjectif que le récit technique et exact des faits ne saurait permettre ?

La possibilité de la fiction dans l'écriture autobiographique, sans être complètement exclue par Lejeune, puisqu'il ne nie pas qu'un travail de mise en récit doive être fait par l'autobiographe, ne fait pourtant pas l'objet de ses réflexions. Comme pour le témoignage, la possibilité de fiction dans une autobiographie respectant à la lettre le pacte autobiographique est toujours présente. Pour certains auteurs, qui semblent considérer qu'un récit exact des faits est impossible et qu'elle n'est pas le meilleur moyen pour arriver à saisir le sujet autobiographique, la fiction devient même essentielle pour arriver à se raconter à travers l'écriture. C'est le cas de plusieurs Nouveaux Romanciers qui, dans les années suivant la parution des ouvrages de Lejeune, se sont mis à explorer les possibilités de l'écriture de soi et de la fiction comme moyen pour y parvenir.

---

<sup>30</sup> Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 14. C'est lui qui souligne.

## B) Le bouleversement autobiographique

Comme je l'ai déjà mentionné rapidement en introduction de ce mémoire, les années qui ont suivi la parution de *L'Autobiographie en France* et du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune ont été marquées par un mouvement de rébellion contre les éléments de l'écriture autobiographique posés par ce dernier, que plusieurs trouvaient trop rigides. C'est pourquoi, à partir de la fin des années 1970, la tendance autobiographique tente de faire mentir les théories. Comme le mentionnent Viart et Vercier, « alors que la science littéraire théorise ces principes [...], les écrivains s'en libèrent<sup>31</sup>. » Cette réaction peut entre autres s'observer chez Alain Robbe-Grillet qui, comme le remarque Roger-Michel Allemand, à partir de la publication du *Miroir qui revient*<sup>32</sup> en 1985, « chang[e] de terrain genrologique et théorique [et] va désormais s'évertuer à subvertir les codes autobiographiques<sup>33</sup> ». C'est d'ailleurs au « pape » du Nouveau Roman qu'est attribuée la première utilisation du terme de Nouvelle Autobiographie, employé pour désigner les différents projets d'écriture autobiographique entrepris par les auteurs associés au Nouveau Roman comme Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier et plusieurs autres. L'intérêt des Nouveaux Romanciers pour ce type d'écriture surprend puisque ceux-ci, à travers diverses expérimentations formelles, tendaient plutôt vers un certain effacement de la psychologie des personnages allant même jusqu'à les faire disparaître complètement.

C'est la fixité du sujet écrivain que les Nouveaux Autobiographes reprochent à la définition de Lejeune. L'autobiographie, telle que la définit Lejeune, semble issue d'un

---

<sup>31</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent : héritages, modernités, mutations*, op. cit., p. 30.

<sup>32</sup> Qui formera avec *Angélique ou l'Enchantement* (1988) et *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994) le cycle des *Romanesques*, projet autobiographique de l'auteur.

<sup>33</sup> Roger-Michel Allemand. « Une Nouvelle Autobiographie ? », *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 88.

parcours d'écriture clair et balisé, comme si tout était donné d'avance et que le chemin pour que l'auteur parvienne à lui-même était déjà tracé.

Robbe-Grillet vient à proposer une définition en trois points de la "Nouvelle Autobiographie" :

— l'autobiographe ne sait pas qui il est ni où il va, et c'est pour cela qu'il se met à écrire sur lui ;

— puisque la vérité de l'être ne préexiste pas à l'écriture, mais s'élabore en elle, il n'est en rien obligé de souscrire au "contrat de sincérité" et peut inventer des opérateurs textuels imaginaires ;

— les éléments de la mémoire (souvenirs et fantasmes) présentent des qualités de fragmentation et de mobilité qu'il faut s'efforcer de préserver pour conserver toute la vitalité de l'existence et ne pas composer un autoportrait figé pour toujours en une image somme toute artificielle<sup>34</sup>.

L'écriture autobiographique devient alors, pour l'auteur, un tâtonnement vers une identité impossible à cerner totalement. Le sujet étant profondément instable, fragmenté et insaisissable, il ne peut adhérer à aucun pacte de vérité, puisqu'il ne peut dire avec assurance qui il est véritablement.

L'apparition de ce nouveau type de projet autobiographique, en plus de relever d'un mouvement de révolte contre la rigidité des concepts théoriques de Lejeune, peut aussi recevoir une explication postmoderne. C'est en effet ce type d'explication qui est apportée par *La Revue des lettres modernes* qui consacre le cinquième tome de sa série *Le « Nouveau Roman » en questions* à la Nouvelle Autobiographie. Dans l'article inaugural, Roger-Michel Allemand et Christian Milat invoquent la fin des grandes idéologies, la montée de l'individualisme et le regain d'intérêt pour le sujet (qui avait été écarté par les formalistes) pour expliquer la popularité croissante de l'autobiographie qui retient même l'attention de plusieurs auteurs qui tentent de « contester l'entreprise autobiographique en plaçant sur le

---

<sup>34</sup> *Le « Nouveau Roman » en questions, vol. 5 : Une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes », 2004, p. 21.

même plan le référentiel et l’imaginaire<sup>35</sup> ». Dans les expérimentations de ces auteurs pour cerner le sujet différemment, fiction et réel deviennent inextricablement entremêlés. C’est ce type d’écriture que Robbe-Grillet nomme la Nouvelle Autobiographie, « mais que d’autres [, postulent Allemand et Milat dans *Le « Nouveau Roman » en questions,*] ont appelé “autofiction”<sup>36</sup> ». Mais l’autofiction et la Nouvelle Autobiographie relèvent-elles d’un même projet, d’une même pratique d’écriture?

L’autofiction est un terme employé par Serge Doubrovsky dès 1977 pour désigner initialement son roman *Fils* puis ses romans suivants. Dans un article où il s’intéresse au rapport entre l’autofiction et l’autobiographie, Philippe Gasparini revient sur la définition de l’autofiction proposée par Doubrovsky. En s’inspirant des propos du romancier dans un article intitulé « Autobiographie/vérité/psychanalyse », il écrit : « L’autofiction, quant à elle, ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un “roman” qui “démultiplie” les récits possibles de soi<sup>37</sup>. » Cette exploration des multiples facettes du sujet autobiographique à travers la fiction fait de l’autofiction une pratique très semblable à la Nouvelle Autobiographie. Dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Vincent Colonna explique que les œuvres autofictives

sont aussi différentes par la forme et l’ampleur de leur hybridation, mais elles manifestent toutes une époque, un moment de l’histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées<sup>38</sup>.

L’autofiction ne désignerait donc pas un genre bien défini, mais pourrait regrouper les diverses pratiques d’écriture de soi qui brouillent les liens entre l’imaginaire et la réalité. Ainsi, que l’on parle de Nouvelle Autobiographie, d’autofiction, ou encore de « récit autofictionnaire »

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>37</sup> Philippe Gasparini. « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 11-24.

<sup>38</sup> Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 11.

(Paul Nizon), de « surfiction » (Raymond Federman) ou de « roman vrai » (Philippe Forest), ces termes témoignent tous d'un changement dans les pratiques d'écritures de soi dont le sujet ne sort pas indemne, témoignent d'un bouleversement dans la conception du sujet en littérature qui va affecter toutes les entreprises autobiographiques littéraires subséquentes et notre façon de les lire.

Dans cet éventail de pratiques autofictionnelles, *L'Écriture ou la vie* et *L'Immense fatigue des pierres* se positionnent très différemment. Interrogés à ce sujet, les auteurs ne définiraient probablement pas leurs œuvres comme des autofictions. Toutefois, un héritage indéniable de ce bouleversement autobiographique est présent dans celles-ci.

Jorge Semprun publie *L'Écriture ou la vie* après la vague des Nouvelles Autobiographies les plus connues (*Enfance* de Sarraute en 1983, *L'Amant* de Duras en 1984 et *Le Miroir qui revient* de Robbe-Grillet en 1985). La présence de fiction dans les témoignages de Semprun remonte toutefois à bien avant la parution de *L'Écriture ou la vie*. En effet, dès 1963, année de publication du *Grand Voyage*, premier témoignage publié par Semprun, la fiction occupait une place importante dans le texte, sans que cela ne soit révélé. En effet, le personnage du Gars de Semur qui accompagne le narrateur du *Grand Voyage* tout au long du trajet en train vers Buchenwald, avant de décéder peu avant l'arrivée au camp, est un être de fiction. La fiction n'est toutefois pas révélée immédiatement, ce n'est qu'en 1994, plus de trente ans plus tard, que Semprun, dans *L'Écriture ou la vie*, dévoilera le caractère fictif du Gars de Semur et en profitera aussi pour rectifier d'autres événements auxquels il avait apporté une part de fiction dans ses œuvres précédentes. Le fait que la fiction ne soit assumée, ou à tout le moins révélée, qu'en 1994 témoigne peut-être d'une certaine influence des auteurs pratiquant l'autofiction et de leur remise en question de l'écriture autobiographique sur le

positionnement de Semprun par rapport à la présence de fiction dans son œuvre testimoniale. Alors que dans ses œuvres précédentes, la fiction était présente sans être avouée, elle devient un élément central de l'écriture de Semprun dans *L'Écriture ou la vie*<sup>39</sup>. Cette mouvance autofictive aurait donc contribué à la révélation de la part de fiction de ses témoignages qui faisait déjà partie de son écriture depuis de nombreuses années.

Du côté de *L'Immense fatigue des pierres*, la filiation avec un certain héritage de la Nouvelle Autobiographie semble se tracer plus facilement, me semble-t-il. Le souci formel de l'écriture de Robin, additionné de la présence d'une fiction claire parsemée d'indices autobiographiques s'apparente à la conception nouvelle du sujet autobiographique instable et mouvant qui a marqué les auteurs des années 1980. En effet, comme je l'étudierai plus loin, les nouvelles de Robin contiennent une inscription auctoriale qui se remet sans cesse en question en brouillant les limites entre personnage, narrateur et auteur.

Cette nouvelle relation avec le pacte autobiographique et avec la représentation du réel qui s'instaure au tournant des années 1980, alors que la fiction prend de plus en plus de place dans la tentative des auteurs de se raconter, peut aussi s'observer plus globalement à travers les récits testimoniaux. L'autonomisation graduelle des témoignages sur la Shoah face au souci éthique de vérité, ainsi que l'acceptation qui se fait peu à peu de l'apparition sur la scène littéraire de témoignages comportant une part importante de fiction ont lancé les critiques dans

---

<sup>39</sup> Cette hypothèse qu'il existerait un changement dans l'œuvre de Semprun qui aurait été provoqué par la révolution autobiographique amorcée par les Nouveaux Autobiographes dans les années 1980 n'est qu'une intuition qu'il faudrait étudier plus en profondeur avant d'affirmer quoi que ce soit. Cependant, l'attitude de Semprun par rapport à la fiction et à la façon de la traiter dans ses récits semble connaître certaines transformations à partir de *L'Écriture ou la vie*, transformations qui n'en étaient qu'à leurs balbutiements dans son récit précédent *Quel beau dimanche !* (1980) et qui sont poursuivies avec *Le Mort qu'il faut* (2001), cinquième titre de la série des œuvres de l'auteur sur son expérience concentrationnaire (réunies en 2012 par les éditions Gallimard dans *Le Fer rouge de la mémoire*) qui aborde la question de la fiction et de l'invention autobiographique sans détour et sans dissimulation.



une longue réflexion sur le paradoxal témoignage littéraire ; littérature et vérité étant, *a priori*, incompatibles.

### C) La fiction du témoignage ou le témoignage littéraire

Quoique tous ne postulent pas une corrélation entre les changements de l'autobiographie dont il vient d'être question et l'inclusion graduelle des témoignages de la Shoah dans le domaine littéraire, une véritable transformation se produit autant dans l'écriture de témoignages que dans la réception de ceux-ci. Pour certains, la transformation s'amorce bien avant la venue des Nouveaux Autobiographes ou de Doubrovsky. C'est le cas, entre autres, d'Alexandre Prstojevic qui, dans *Le Témoin et la bibliothèque*, retrace les changements qu'a subi le genre testimonial depuis la fin de la guerre jusque dans les années 2000. Il s'intéresse aux différents événements, tant historiques qu'esthétiques qui ont modelé peu à peu la mémoire de la Shoah et à la façon dont les témoins directs ou indirects en ont rendu compte à travers l'écriture. Il étudie, pour reprendre le sous-titre qu'il donne à son livre, « comment la Shoah est devenue un sujet romanesque », c'est-à-dire, de quelle façon, comme dans le cas de l'autobiographie, les auteurs se sont tranquillement affranchis du pacte de vérité et de la dimension juridique du témoignage pour que le genre testimonial puisse, peu à peu, pénétrer le monde littéraire. Il explique que, dans un premier temps, les témoignages se sont voulus très près des faits et de la description technique du fonctionnement des camps, relevant d'une volonté archivistique. Bien que les témoignages que l'on garde de cette époque contiennent souvent une part de réflexion et de remise en question de la mémoire gardée des événements<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Je pense, par exemple, à *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, publié en 1947, que Philippe Mesnard, dans *Témoignage en résistance*, associe aux témoignages de la configuration critique qui n'ont pas comme principal objectif de décrire fidèlement les événements, mais plutôt d'questionner la mémoire.

et qu'ils sont donc plutôt éloignés d'un type de témoignage très technique, ils ne seraient, selon Prstojevic, que le fruit de « plusieurs décennies d'une sélection naturelle qui a privilégié les témoignages marqués par une volonté de dépassement générique<sup>41</sup>. » Le tournant de cette tendance documentaire du témoignage serait, postule Prstojevic, la publication du *Sang du ciel* de Piotr Rawicz en 1961, qui marque une étape importante dans cette littérisation du témoignage, ce qui situe la transformation plusieurs années avant les travaux de Lejeune et le désir de repenser le sujet autobiographique qui en a découlé chez plusieurs auteurs, dont les Nouveaux Romanciers. Prstojevic explique qu'« aux témoignages des années quarante et cinquante, soucieux d'exactitude factuelle, marqués par une haute exigence d'information immédiate sur l'univers concentrationnaire, Rawicz oppose le régime fictionnel profondément ancré dans une culture du roman occidental du début du siècle<sup>42</sup> ». Il institue ainsi le roman de Rawicz, qui ne prend plus simplement en compte les faits, mais aussi l'importance de la forme pour les raconter, comme le moment de l'entrée du témoignage en littérature. C'est, selon lui, grâce à ce qu'il considère comme une véritable « révolution rawiczienne<sup>43</sup> » que le témoignage peut enfin investir la fiction et que la représentation de la Shoah passe d'un questionnement éthique et historique à un questionnement esthétique et formel.

Pour d'autres critiques, cette transformation graduelle qui s'opère dans le récit testimonial et dans le type de témoins qui y sont mis en scène est le résultat de l'arrivée graduelle sur la scène littéraire d'auteurs qui étaient enfants pendant la guerre, qui ont été des témoins indirects des événements et qui commencent à prendre la parole. Cette idée sert de point de départ à la réflexion de Marie Bornand dans *Témoignage et fiction*. « [Elle part] du

---

<sup>41</sup> Alexandre Prstojevic. *Le Témoin et la bibliothèque : Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 33-34.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 85.

postulat selon lequel la progressive disparition des témoins directs des événements, le passage des générations, le renouvellement de la mémoire exigent l'invention de formes esthétiques signifiantes pour la représentation du passé récent<sup>44</sup>. » Le point de vue des témoins indirects offrirait un renouvellement du discours sur la Shoah et une distance plus grande qui permettrait une certaine inclusion de fiction. Pour Bornand toutefois, « le contrat de vérité est l'enjeu fondamental de l'écriture du témoignage<sup>45</sup> », que celui-ci soit fictif ou non. La définition qu'elle offre du témoignage rappelle justement celle de Lejeune à propos de l'autobiographie tout en y incluant la dimension collective dont je parlais plus haut.

Le témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables, car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. Cette pratique se rapproche dans certains cas de l'écriture biographique, également très prisée aujourd'hui. La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de parole<sup>46</sup>.

Cette définition peut cependant sembler s'opposer à la présence de fiction dans le témoignage. Elle mentionne, en effet, que le pacte de vérité est essentiel et que le témoin doit être fiable. C'est dans ce que Bornand nomme la « fiction de témoignage » que se produit le bouleversement de la forme testimoniale et l'apparition de son questionnement sur la fiction au sein de l'écriture du témoignage. Elle la définit ainsi :

La fiction du témoignage est une *représentation* de la garantie d'authenticité, un *contrat de vérité* passé avec le lecteur. Un cadre est posé qui détermine le rapport de l'auteur à son récit, sa position de témoin direct ou indirect de l'altérité, le genre adopté pour son texte (récit-témoignage, roman de fiction, etc.), en bref les circonstances de son expérience de l'écriture, afin que la condition de vérité qui régit le témoignage soit garantie et que la représentation littéraire puisse se développer selon des conditions

---

<sup>44</sup> Marie Bornand. *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 17.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 8.

clairement établies<sup>47</sup>. Une fois ce cadre précisé, le texte littéraire engendre sa propre expérience de l'altérité que le lecteur est amené à son tour à traverser de part en part – expérience dont il existe un référent extralittéraire plus ou moins directement représenté à l'aide de ce que Barthes nomme les *effets de réel* –, et à transposer en une dynamique responsable<sup>48</sup>.

Michel Riffaterre définit dans des termes semblables ce qu'il nomme le « témoignage littéraire ». Selon lui, « le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la *représentation* de cet acte authentique<sup>49</sup>. » La présence de fiction dans le témoignage relèverait donc d'un travail de mise en scène de la réalité et des événements passés, doublé d'une mise en scène de la situation d'énonciation qui pose un pacte clair de fiction ou de vérité. C'est à travers ces représentations que le texte conserverait une portée testimoniale.

Si une fiction peut acquérir le pouvoir de témoigner, c'est grâce au rôle conféré au lecteur par Bornand. C'est à travers l'acte de lecture que le lecteur devient témoin à son tour des événements qui lui sont racontés. Celui-ci devient ce que Derrida nomme le témoin du témoin, celui qui « doit témoigner de l'expérience au cours de laquelle, ayant été présent, mis en présence du témoignage, il a pu l'entendre, le comprendre et peut encore en reproduire ici l'essentiel<sup>50</sup> ». Le rôle du lecteur, pour Bornand, n'est plus simplement de recevoir le témoignage et de le lire comme tel. À une époque où témoignage et fiction ne sont plus incompatibles, c'est plutôt à travers le lecteur qu'une fiction peut devenir témoignage.

L'auteur, qui a été personnellement affecté, ou indirectement touché par l'expérience des rescapés, construit, à travers un système narratif instable, une expérience

---

<sup>47</sup> Sur ce point, je n'adhère pas à la définition de Bornand. Il me semble que les témoignages littéraires jouent sur les différents codes autobiographiques et testimoniaux pour brouiller les pistes et créer un texte littéraire qui ne soit pas fixé dans un genre précis. Contrairement à ce que dit Bornand, le cadre n'a pas à être clairement établi et c'est là toute la richesse de ce type de témoignage. Le chapitre suivant s'attardera justement à analyser de quelle façon le pacte est réinventé, mis en scène, affirmé puis infirmé par Semprun et par Robin.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 59-60. C'est elle qui souligne.

<sup>49</sup> Michael Riffaterre. « Le témoignage littéraire », *Les cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 33. C'est lui qui souligne.

<sup>50</sup> Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 65.

bouleversante pour le lecteur réel. Ce lecteur réel, affecté par les textes qu'il a lus, devient « rescapé » et témoin d'un traumatisme textuel<sup>51</sup>.

Ainsi, si le témoignage peut devenir fictif, son effet demeure réel. En plus de s'intéresser à des témoignages de survivants comme ceux de Robert Antelme, Charlotte Delbo ou Elie Wiesel, Bornand traite donc aussi de romans qui abordent la Shoah de façon plus allégorique comme *La Peste* d'Albert Camus, ou encore la trilogie des jumeaux d'Agota Kristof. Le corpus très large étudié par Bornand, en plus d'illustrer la diversité qui existe au sein des récits testimoniaux, confirme qu'une véritable ouverture à l'utilisation de la fiction pour transmettre la mémoire de la Shoah s'est produite.

En passant d'un attachement profond à la vérité et aux faits pour tendre de plus en plus vers la fiction, les transformations subies par les récits autobiographiques et par les récits testimoniaux semblent avoir suivi un parcours semblable. Toutefois, l'affranchissement par rapport au pacte de vérité posé par l'autobiographe ou par le témoin n'est pas total. Certains auteurs qui présentent leurs œuvres comme des fictions (et non pas comme des témoignages ou des autobiographies) semblent ne jamais se libérer totalement du pacte. S'ils ne le respectent pas tous, ils l'utilisent et le mettent en scène, que ce soit pour y adhérer, pour donner l'impression d'y adhérer ou même carrément pour le refuser. Semprun et Robin, à des degrés divers, utilisent la fiction pour arriver à témoigner de leur expérience de la Shoah tout en utilisant les codes de l'autobiographie et du pacte de vérité pour se mettre en scène dans leurs œuvres sans jamais promettre de s'en tenir à la vérité, sans jamais trancher entre la fiction et le réel.

---

<sup>51</sup> Marie Bornand. *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, op. cit., p. 173.

## Chapitre 2 : Mise en scène d'un pacte de vérité

L'écriture autobiographique et le témoignage ont en commun la présence d'un pacte de vérité posé par l'auteur. En effet, comme ce type d'œuvres suppose le récit d'événements vécus par l'auteur ou dont il a été témoin, il suppose aussi un certain engagement de l'auteur à les raconter le plus fidèlement possible. Toutefois, la dimension référentielle de ces œuvres qui renvoient à des événements tant personnels qu'historiques fait bien souvent l'objet d'une transformation par les auteurs qui, plutôt que d'offrir une description méticuleuse des faits, préfèrent offrir une certaine version de la réalité, une version refaçonée, remodelée, bref : un récit. D'un auteur à l'autre, cette « version de la réalité » peut atteindre divers degrés de fictionnalisation. En prenant appui sur les théories du récit de soi exposées dans le chapitre précédent et en me questionnant sur les liens qui unissent autobiographie, témoignage et vérité, j'étudierai, dans le présent chapitre, quelle version du réel ou quelle mise en scène de celui-ci est travaillée par Semprun et Robin dans leurs œuvres respectives. Mon analyse des procédés utilisés par ces auteurs pour jouer sur les frontières entre le réel et la fiction s'intéressera donc à la tension mise en scène par les auteurs entre l'autobiographique et le narratif dans *L'Immense fatigue des pierres* et *L'Écriture ou la vie*.

### A) Mise en scène de soi : la posture énonciatrice

Jorge Semprun, dans *L'Écriture ou la vie*, reste assez proche du pacte autobiographique et du genre testimonial. L'identité entre le narrateur et l'auteur est en effet posée avant même l'entrée du lecteur dans le texte, puisque ce dernier a pu lire, sur le résumé de la quatrième de couverture, qu'il s'agissait bel et bien d'un récit autobiographique :

Déporté à Buchenwald, membre d'un des réseaux Buckmaster, devenu l'un des dirigeants des communistes espagnols du camp, Jorge Semprun est libéré par les troupes de Patton, le 11 avril 1945. Ce récit, fait d'obsessions qui reviennent comme les thèmes d'une rhapsodie de cauchemar, montre comment il lui a fallu quinze ans pour accepter la vie. (ÉV, quatrième de couverture)

Semprun s'intéresse donc à sa propre histoire et retrace sa relation à sa mémoire du camp sur une période de plus de cinquante ans, allant de la libération à l'année de publication de *L'Écriture ou la vie*. Son texte effectue des va-et-vient chronologiques, évoquant des souvenirs allant de son implication dans la résistance avant sa déportation à Buchenwald jusqu'aux mois précédant la fin de l'écriture de ce livre. De plus, le pacte autobiographique est renforcé dès les premières pages du livre, alors que l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage est confirmée par l'énonciation à la première personne du singulier. « Je suis là » (ÉV, 13), écrit-il, comme pour poser clairement sa présence au texte. Toutefois, malgré l'affirmation du résumé de la quatrième couverture et la narration au « je », la véritable identité du narrateur, son nom, n'est révélée que très tard dans le texte. En effet, lorsqu'il est nommé par les différents personnages qu'il met en scène, le narrateur porte différents noms. Tour à tour appelé Gérard, Manuel ou Federico, ces noms sont présentés comme faux. « Manuel n'est pas mon vrai prénom » (ÉV, 220), dira-t-il à Lorène, et Federico Sanchez<sup>52</sup> est présenté comme son pseudonyme dans ses actions clandestines alors qu'il était « responsable de l'organisation communiste de Madrid » (ÉV, 247). Jorge Semprun a, en effet, vécu sous différentes fausses identités. Son implication dans la Résistance française puis dans le parti communiste espagnol l'a forcé à voyager et à travailler sous différents noms pour se protéger.

Cette instabilité dans l'identité du narrateur pourrait venir ébranler le pacte autobiographique du récit, mais Manuel et Gérard sont des patronymes que Semprun a déjà

---

<sup>52</sup> Federico Sanchez est aussi le personnage principal de deux récits autobiographiques de Semprun : *Autobiographie de Federico Sanchez* (1976), *Federico Sanchez vous salue bien* (1993).

utilisés dans ses œuvres précédentes et dont il a déjà établi qu'ils étaient les différents noms sous lesquels les personnages qu'il mettait en scène dans ses romans le connaissaient. Le narrateur du *Grand Voyage*, par exemple, se nomme Gérard. Ce n'est toutefois qu'à la fin du livre, alors que le narrateur tente de se souvenir des derniers mots du Gars de Semur (qui meurt dans le train avant l'arrivée au camp) que ce nom est révélé. « Je ne me souviens plus s'il avait dit ça : “Ne me laisse pas, vieux”, ou s'il m'avait appelé par mon nom, c'est-à-dire par le seul nom qu'il me connaissait. Peut-être avait-il dit : “Ne me laisse pas, Gérard”<sup>53</sup>. » Le nom du narrateur est alors dévoilé et posé comme un pseudonyme au même moment. Le nom de Manuel, quant à lui, est celui du personnage de *L'Évanouissement* dans lequel celui-ci est posé comme étant une identité dont l'adéquation avec l'auteur-narrateur est ambiguë. Dans ce roman, la narration alterne entre le « je » et le « il » et ne tranche jamais quant à la concordance ou la non-concordance entre Manuel et le narrateur<sup>54</sup>. La réutilisation par Semprun des noms qu'il avait donnés à ses personnages dans ses œuvres précédentes, ainsi que les passages qui confirment l'utilisation de fausses identités par l'auteur à de nombreux moments de sa vie, écartent, pour *L'Écriture ou la vie*, l'hypothèse d'un personnage fictif. De plus, malgré les nombreux pseudonymes de Semprun qui s'y retrouvent, l'auteur finit par révéler son nom lorsqu'il évoque le premier moment où, après la libération du camp, il se fait appeler à l'interphone par « [une voix qui] disait mon vrai nom. [Une voix qui] appelait le camarade Semprun. » (ÉV, 69) Cette identité est ensuite confirmée vers la toute fin, alors que le narrateur, de retour à Buchenwald en mars 1992, y retrouve sa fiche d'identification

---

<sup>53</sup> Jorge Semprun. *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, p. 257.

<sup>54</sup> Une analyse plus approfondie mériterait d'être faite sur les différents niveaux narratifs présents dans *L'Évanouissement* marquant parfois la distance, parfois un rapprochement entre le narrateur et son personnage qui se trouve à être lui-même, plus jeune, et qu'il n'arrive pas à considérer totalement comme tel. La narration à la troisième personne en fait un personnage de fiction, détaché du narrateur, alors que la narration à la première personne en fait la même personne.



personnelle du camp où apparaissent son nom et son matricule<sup>55</sup>. La présence de ce document d'archives<sup>56</sup> dans le texte vient alors garantir un certain pacte de vérité : le narrateur est bien Jorge Semprun et il a bien été détenu à Buchenwald, sa fiche d'identité tient en quelque sorte lieu de preuve.

La portée historique et collective de ce récit autobiographique, qui aborde plusieurs événements marquants du XX<sup>e</sup> siècle comme la Shoah, le communisme, les dictatures et la Résistance, fait aussi du texte un témoignage. L'auteur réaffirme d'ailleurs à plusieurs reprises sa posture de témoin. « Me voici survivant de service » (ÉV, 22), écrit-il, lui qui se désigne aussi comme « un résidu conscient de toute cette mort » (ÉV, 131). *L'Écriture ou la vie*, en plus de retracer les événements de la vie de Semprun, est marqué par un désir de laisser une trace de son expérience. D'une part, l'auteur est conscient de la disparition graduelle des témoins directs de la Shoah. Il sait qu'« un jour prochain, pourtant, personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur [celle de la fumée des crématoires] : ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore donc. » (ÉV, 302) L'écriture devient donc garante de cette mémoire qui disparaîtra avec la mort du dernier survivant. D'autre part, il se sent investi d'un devoir de mémoire, celui de porter la mémoire des disparus. Ceux que Semprun a côtoyés dans le camp et qui n'en sont pas revenus peuplent ses souvenirs. « L'écriture fait revivre ces mourants dans le texte devenu tombeau, les arrache à l'oubli<sup>57</sup> », écrit Jean-Paul Pilorget, au sujet de ceux que Semprun a accompagnés jusqu'aux frontières de

---

<sup>55</sup> La fiche retrouvée possède une signification beaucoup plus grande que la simple confirmation de l'identité du narrateur. J'aurai l'occasion d'y revenir.

<sup>56</sup> La question de l'archive et de son usage littéraire sera abordée dans le troisième chapitre de ce mémoire.

<sup>57</sup> Jean-Paul Pilorget. « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun », dans Christiane KÈGLE (dir.), *Les Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, PUL, 2007, p.135.

la mort : Maurice Halbwachs, Diego Morales, le Juif qui chantait le Kaddish, et tous les autres dont les derniers moments sont racontés par Semprun.

Le pacte de vérité est aussi établi à travers les nombreuses références de Semprun à ses autres œuvres. Celles-ci viennent poser, à rebours, le pacte de vérité de cesdites œuvres, tout en confirmant celui de *L'Écriture ou la vie*. L'écriture semprunienne fonctionne selon un principe de répétition et de ressassement que Françoise Nicoladzé, pour reprendre son sous-titre de *La Deuxième vie de Jorge Semprun*, qualifie d'« écriture tressée aux spirales de l'histoire<sup>58</sup> ». Cette forme spiroïdale se rapproche en fait d'un courant de conscience, empruntant le parcours de la mémoire, d'une mémoire qui reviendrait constamment sur les mêmes événements. Les références à ses autres œuvres sont parfois explicites, par exemple lorsque l'auteur réfléchit à son processus d'écriture ou à la façon dont il a abordé tel ou tel souvenir dans *Le Grand Voyage*, *L'Évanouissement*, *La Montagne blanche*, ou encore dans *Netchaïev est de retour*, pour ne nommer que ceux-là. Le pacte autobiographique est alors posé clairement puisque le narrateur se présente comme l'auteur de ces livres qui portent le nom de Jorge Semprun sur la page couverture.

Les références aux autres œuvres de Semprun ne sont toutefois pas toujours mentionnées. En effet, *L'Écriture ou la vie* raconte de nombreux événements qui ont déjà été racontés par l'auteur dans ses livres précédents sans nécessairement mentionner qu'il ne les raconte pas pour la première fois. Ces événements sont parfois racontés presque dans les mêmes mots, allant même jusqu'à être recopiés tels quels. Ainsi, dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun fait le récit d'une discussion avec Lorène au sujet de sa blessure à l'oreille, discussion qu'il avait déjà racontée dans *L'Évanouissement* quelques années plus tôt.

---

<sup>58</sup> Françoise Nicoladzé. *La Deuxième vie de Jorge Semprun : Une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-Le-Lez, Éditions Climats, 1997.

- Attention, c’est ma mauvaise oreille ! disais-je à Lorène quinze jours plus tard.  
Elle s’écartait de moi.
- T’as une oreille bonne et une mauvaise ? (ÉV, 218-219)

Ce passage, écrit par Semprun en 1994 était raconté ainsi en 1967 :

- Attention ! C’est ma mauvaise oreille !  
Elle s’écarte de lui et rit.
- T’as une oreille bonne et une mauvaise ? dit-elle<sup>59</sup>.

Mis à part quelques différences, notamment le mode d’énonciation, l’événement est raconté dans les deux textes de façon très semblable. La ressemblance entre les deux récits se poursuit d’ailleurs sur quelques pages. Dans ces moments, c’est le pacte de vérité de l’œuvre qui tend à être confirmé. En reprenant presque mot pour mot certains passages de ses livres précédents, Semprun affirme la vérité de ces événements. La copie devient le moyen de réitérer que c’est bien ainsi qu’ils se sont déroulés. C’est de cette façon que Semprun donne sa parole que ce qu’il raconte est réellement arrivé.

Il ne faut cependant pas être dupe de cette mise en place des éléments rattachant l’écriture de Semprun à l’autobiographie et au témoignage. Semprun ne fait pas que recopier des passages de ses livres précédents dans *L’Écriture ou la vie*, il revient aussi sur certains passages de ceux-ci pour en révéler la fiction. Dans un article où elle s’intéresse aux liens qui existent entre l’écriture de Semprun et le pacte autobiographique tel que défini par Lejeune, Connie Anderson remarque que « *L’Écriture ou la vie* établit un pacte autobiographique fort, mais non sans une certaine ambiguïté<sup>60</sup>. » Pourtant, bien que, selon elle, les références métanarratives au processus d’écriture viennent consolider le pacte autobiographique, la narration arrive, à de nombreuses reprises, à discréditer et à ébranler le pacte de vérité. Un des

---

<sup>59</sup> Jorge Semprun. *L’Évanouissement*, dans *Le Fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 288.

<sup>60</sup> Connie Anderson. « Artifice and Autobiographical Pact in Semprun’s *L’Écriture ou la vie* », *Neophilologus*, vol. 90, n° 4, 2006, p. 562. « *L’Écriture ou la vie* establishes a strong autobiographical pact, though not without some ambiguity. »

passages très intéressants qu'Anderson n'étudie pas est la révélation du caractère fictif du Gars de Semur. Comme je l'ai déjà mentionné, Semprun reconnaît, dans *L'Écriture ou la vie*, que le Gars de Semur qui l'accompagnait dans *Le Grand Voyage* était un personnage inventé. « J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture » (ÉV, 271), explique-t-il. Malgré cet aveu, un autre passage de *L'Écriture ou la vie* présente pourtant ce personnage fictif comme faisant partie d'un souvenir réel. Semprun évoque sa chute d'un train l'été suivant la Libération et évoque la dernière phrase du Gars de Semur qui lui est revenue en tête au moment de tomber : « Ne me laisse pas, Gérard, ne me laisse pas ! » (ÉV, 228) Le Gars de Semur qui sera dévoilé comme un personnage de fiction quelques pages plus loin est, à cet instant, présenté comme issu d'un souvenir réel de l'auteur. Le fait d'écrire un récit dans lequel l'auteur semble vouloir rétablir les faits en avouant la fiction de ses œuvres précédentes n'empêche donc pas la présence d'une certaine fiction dans celui-ci. La stratégie de l'aveu peut être vue comme une tentative de contourner « l'essentielle possibilité » de la fiction dont parle Derrida, mais cette tentative échoue puisque son aveu n'exclut pas le fait que ce témoignage reprenne des éléments posés comme étant fictifs en les présentant comme réels. La posture énonciatrice de Semprun, qui peut sembler *a priori* très clairement autobiographique, n'est donc pas exempte d'une certaine part d'invention.

Contrairement à Semprun, Robin ne passe pas de pacte autobiographique avec son lecteur dans *L'Immense fatigue des pierres*. Comme je l'ai déjà établi, il s'agit d'un recueil de nouvelles mettant en scène des personnages de fiction qui ont été profondément marqués par la Shoah. De plus, la désignation générique « Biofictions » qui se retrouve sur la page

couverture du recueil écarte la possibilité qu'il s'agisse d'une autobiographie au sens entendu par Lejeune. Toutefois, le syntagme « bio » n'écarte pas la possibilité d'une certaine inscription de l'auteure dans son texte, mais une inscription qui serait totalement libérée du pacte de vérité. Marie-Hélène Ferland, qui a consacré son mémoire de maîtrise à *L'Immense fatigue des pierres*, propose une définition de la biofiction.

Le genre biofictionnel pourrait consister en une forme d'écriture qui a comme point de départ certains événements réels d'une vie tout aussi réelle. Cependant, à partir de là, il n'y aurait plus de codes, plus de règles. Ces éléments pourraient être transformés, embellis, liés entre eux par du fantasme, à la fois pour servir le "texte enfabrique" comme dans le cas du biotexte de Ricardou, et sans doute aussi pour combler les manques, boucher les trous d'une existence moins passionnante qu'il aurait été souhaité. La biofiction ne suppose pas nécessairement une correspondance entre l'auteur et le personnage. S'il s'agit effectivement d'utiliser des éléments vécus, il s'agit surtout de fiction. Une fiction qui rompt avec tous les codes<sup>61</sup>.

Avec cette définition, qui pourrait aussi convenir à une certaine conception de l'autofiction<sup>62</sup>, Ferland confirme le potentiel autobiographique contenu dans les nouvelles de Robin bien que celles-ci mettent en scène des personnages de fiction.

Michel Himmelfarb, Nancy Nibor, Pamela Wilkinson et les autres personnages que le lecteur découvre au fil des nouvelles sont bien des êtres de papier. La création de certains de ces personnages relève toutefois d'un jeu onomastique qui tend à tisser des liens entre eux et l'auteure. Ce jeu prend parfois la forme de la simple allusion. Par exemple, la petite sœur, décédée à Treblinka, de Michel, le narrateur du « Dibbouk inconnu », s'appelle Rivka Himmelfarb, alors que Rivka est aussi le prénom de naissance de Régine Robin. Cette Rivka Himmelfarb fait de nouveau surface plus tard dans le recueil et devient, dans « Mère perdue sur le World Wide Web », la mère de Michel Himmelfarb (dont on ne sait pas s'il s'agit du

---

<sup>61</sup> Marie-Hélène Ferland. *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003, p. 12-13.

<sup>62</sup> Bien que Ferland considère que « le biotexte s'oppose [...] à l'autofiction et à l'(auto)biographie en ce sens qu'il ne consiste pas à faire part d'une vie complète mais bien de certains fragments d'une vie » (Ferland, 2003, p. 11), je crois que les autofictions n'ont pas toujours le projet de faire le récit d'une vie complète.

même que dans « Le dibbouk inconnu ») déportée dans un camp de concentration, mais qui aurait survécu et émigré aux États-Unis. L'identité de cette Rivka est donc présentée comme étant instable, passant de petite sœur à mère de Michel rappelant au passage le prénom de l'auteure, traçant des pistes qui resteront sans réponse. Le jeu onomastique se complexifie dans le cas du personnage de la première nouvelle du recueil, « L'immense fatigue des pierres », qui s'appelle Nancy Nibor et qui est « un écrivain célèbre de best-sellers et de scénarios de feuilletons<sup>63</sup> » (IFP, 44). La narration de cette nouvelle alterne, tout au long du texte, entre la mère, Nancy Nibor, et sa fille qui s'expriment, tour à tour, à la première personne du singulier. Ce mode de narration s'interrompt dans les dernières pages alors qu'une nouvelle narratrice prend la parole et se pose comme l'auteure de l'histoire que le lecteur vient de lire. Elle explique les choix qui sont à l'origine de la création du personnage de Nancy Nibor en écrivant : « J'ai vieilli la mère. Par rapport à moi, évidemment. Elle a plus de soixante ans. Cela écartera les malentendus avec vous lecteur et les tentations de projection chez moi. » (IFP, 43) Cette prise de parole auctoriale située à la fin de la nouvelle éponyme du recueil pour tenter de dissuader les lecteurs de faire des associations entre l'auteure et son personnage perd toutefois de son efficacité lorsque le lecteur remarque que le nom de famille du personnage n'est en fait qu'une anagramme du nom de l'auteure : Nibor/Robin. Les indices autobiographiques dispersés à travers les noms de personnages sont donc contradictoires et témoignent d'un désir de brouiller les pistes quant aux possibles éléments autobiographiques contenus dans le texte.

Les personnages du recueil ont aussi certaines ressemblances avec Robin et peuvent, à bien des égards, être considérés comme ses avatars. Toutes les nouvelles mettent en scènes des

---

<sup>63</sup> Régine Robin. *L'Immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1999 [1996]. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres IFP suivies de la page et placées entre parenthèses dans le texte.

personnages qui sont, comme Régine Robin, écrivains ou qui ont le projet d'écrire et qui sont, pour la plupart, aussi d'origine juive. Biographies, fictions, essais : l'acte d'écriture est au cœur du recueil. Seule la protagoniste de « Gratok. Langue de vie et langue de mort » n'est pas auteure. Un lien peut néanmoins être fait avec l'auteure puisque la nouvelle raconte l'enfance d'une petite fille cachée à Paris pendant la guerre qui est « devenue traductrice de cette langue des morts » (IFP, 95), le yiddish, ce qui n'est pas sans rappeler l'enfance parisienne de Robin qui a aussi publié quelques traductions de textes yiddish. Comme leur auteure, les nombreux personnages ont aussi en commun d'avoir perdu un ou des êtres chers dans la Shoah.

Au-delà des simples associations biographiques et onomastiques, la relation entre Robin et les différents personnages de son recueil se construit aussi à travers un réseau de biographèmes. Le biographème est un terme utilisé par Roland Barthes pour désigner la plus petite unité significative de la vie d'un individu qui peut être mise par écrit<sup>64</sup>. Pour expliquer le biographème, Régine Robin, dans un bref article sur l'autofiction, revient sur les notions de *punctum* et de *studium* proposées par Barthes dans *La Chambre claire* au sujet de la photographie. Je reprendrai ici l'explication donnée par Robin dans son article.

Le *studium* informe, représente, fait signifier. Il travaille sur un sens « déjà-là », « déjà-dit », « déjà-représenté ». Le *studium*, c'est l'investissement sociologique de la photo. Il est toujours codé, attendu. Il chasse l'incongru. À cet univers « idéal-typique », « unaire », R. Barthes oppose dans la photo le *punctum*, excès de sens, détail qui mobilise l'affect, choc, surprise, contingence dont le sens échappe, car il ne peut d'emblée se classer, se ranger dans une catégorie conceptuelle préalable. Au *punctum* correspond le *biographème*. Non pas la linéarité apparente d'un trajet, mais des détails, des inflexions, une vie trouée, l'irruption de signifiants inattendus<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Roland Barthes n'offre pas de définition précise du biographème. La définition que je propose ici repose sur une analyse du terme qui se compose du préfixe « bio » dérivé du grec *bios* qui signifie « vie », ainsi que du nom « graphème » qui est défini par *Le Petit Robert* comme « La plus petite unité distinctive et significative de l'écriture, lettre ou groupe de lettres correspondant à un phonème ou à un repère morphologique, étymologique. »

<sup>65</sup> Régine Robin. « Point de vue : l'autofiction », *CV Photo*, n° 44, 1998, p. 6.

Ces signifiants inattendus correspondent, pour Barthes, « à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions<sup>66</sup> » qui permettent en quelque sorte de s'approcher de l'essentiel d'un individu et de ne pas s'en tenir aux faits biographiques. Toutefois, pour Barthes, « le *biographème* n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime<sup>67</sup>. » Leur repérage dans une œuvre relève donc d'un acte de lecture qui implique que le lecteur décide de lire tel ou tel détail comme une marque d'inscription de l'auteur dans son texte. Le biographème serait donc un élément fictif, construit, travaillé, qui produirait un effet de réel, qui deviendrait signifiant, sans pourtant signifier la vérité.

L'œuvre de Régine Robin est riche en biographèmes. Son écriture construit, à travers la présence presque systématique de certains traits caractéristiques, de certains détails et de certaines obsessions attribués aux différents personnages, un véritable réseau que le lecteur finit par reconnaître et attendre. Ainsi, les personnages de *L'Immense fatigue des pierres* boivent du whisky, vont au Select (un café de Paris), lisent *Le Monde*, fréquentent les bistrots, fument des Saint Moritz Menthol et notent tout soigneusement dans leur agenda. Les Saint Moritz Menthol sont d'ailleurs présentes dans toutes les nouvelles du recueil<sup>68</sup> (à l'exception de « Gratok. Langue de vie et langue de mort »<sup>69</sup>). Ces cigarettes sont fumées par tous les personnages, incluant la narratrice de la dernière nouvelle du recueil, « Manhattan Bistro », Régine Robin elle-même. Le fil tissé par la présence des Saint Moritz Menthol depuis les personnages fictifs jusqu'à la représentation littéraire de l'auteure est alors étendu à Régine Robin elle-même par un travail d'association du lecteur. Mais Régine Robin est-elle

---

<sup>66</sup> Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 14.

<sup>67</sup> Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995 [1975], p. 102.

<sup>68</sup> Voir *L'Immense fatigue des pierres* : p. 49, 55, 76, 103, 128, 173. Pour ne mentionner que ces occurrences.

<sup>69</sup> Le très jeune âge du personnage principal peut justifier l'absence de la cigarette dans cette nouvelle.



réellement amatrice de whisky, passe-t-elle ses après-midi dans les bistros et fume-t-elle vraiment des Saint Moritz Menthol ? Que ces éléments soient vrais ou non, l'important est qu'ils finissent par être perçus comme tels par le lecteur.

Ce réseau de biographèmes ne s'en tient d'ailleurs pas qu'à *L'Immense fatigue des pierres*. Il est élaboré par Robin à travers ses autres œuvres ce qui le rend encore plus fort. Le réseau de biographèmes de *Cybermigrances : traversées fugitives*, un recueil d'essais et de nouvelles où l'auteure se met en scène, travaille des détails et des motifs semblables à ceux de *L'Immense fatigue des pierres*. Je pense notamment à la nouvelle « Les bistros » de *Cybermigrances* dans lequel la narratrice va de bistro en bistro à travers Paris et imagine la vie qu'elle aurait pu avoir si ses parents avaient émigré aux États-Unis plutôt qu'en France. Dans cette nouvelle, elle passe son temps à lire *Le Monde* en fumant d'innombrables Saint Moritz Menthol accompagnées d'une bière, d'un scotch ou d'un café. Dans un des essais de ce recueil, Robin mentionne justement que l'utilisation des biographèmes est consciente chez elle. « Ce sont mes biographèmes qui vont servir de fil conducteur, de liens entre les fragments du dispositif textuel : la guerre, l'horodatier autofictionnel, la déambulation urbaine et les formes hybrides de l'écriture<sup>70</sup> », écrit-elle, en ajoutant aux éléments concrets que j'ai identifiés comme biographèmes des thématiques plus larges et des aspects formels de son œuvre. Mais, l'écriture de Robin dépasse sa simple présence dans ses livres. Il ne s'agit pas uniquement pour elle d'inscrire dans ses textes certaines caractéristiques qui lui sont propres ou qui finissent par être considérées comme telles par le lecteur. Toujours dans la partie essayistique de *Cybermigrances*, l'auteure nous met en garde contre certaines lectures de son œuvre qui feraient fausse piste.

---

<sup>70</sup> Régine Robin. *Cybermigrances : traversées fugitives*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, p. 49.

Mes fragments sont au-delà de l'autofiction. Peut-être amorcent-ils à leur façon l'horographie du XXI<sup>e</sup> siècle. Ils ne constituent en rien de l'autobiographie romancée, ou de l'inscription biographique dans la fiction, ce qui est aussi vieux que la littérature en général. Ils ne sont pas non plus simplement des mises en scène de soi qui permettraient de donner un sens au kaléidoscope du vécu, d'impressions, d'images, de rencontres, de lectures, de films, de menus événements qui jalonnent une vie. Mais une ligne mouvante, liminale et flottante, une ligne interstitielle ou l'autobiographique mis en mots, en logique, en chronologie, en causalité, déjà fictionnalisé par le dispositif lui-même, n'est qu'un des possibles du destin, un possible effectué, mais sur une ligne de bifurcations multiples<sup>71</sup>.

C'est à la frontière entre le réel et la fiction que s'inscrit *L'Immense fatigue des pierres* sans jamais trancher entre les deux. Les biographèmes ne servent donc pas à signaler la présence de l'auteure dans ses textes, mais plutôt à jouer sur celle-ci en la faisant devenir elle-même un personnage de fiction.

C'est effectivement en tant que personnage de fiction que Robin se présente dans l'œuvre. Bien que, dans certaines nouvelles, la narration à la première personne du singulier présente clairement Régine Robin comme l'auteure du recueil, cette posture auctoriale finit par être renversée à la fin du recueil, ne laissant plus à l'auteure qu'une existence fictive. Dans un premier temps, Robin se pose bel et bien comme l'auteure de son texte. À la fin de la nouvelle éponyme du recueil, la narration homodiégétique, qui jusqu'alors alternait entre la voix de la mère et la voix de la fille, s'interrompt pour laisser place à l'auteure qui s'adresse directement à son « cher lecteur » (IFP, 43) et commence à discourir sur les différentes possibilités qu'elle envisage pour terminer ce roman dont nous venons de lire un extrait et qu'elle « persiste à intituler *L'Immense fatigue des pierres* » (IFP, 43). À ce moment précis de la nouvelle, l'inscription de l'auteure dans son texte permet à Robin de se détacher de la fiction qu'elle écrit. C'est ensuite une véritable autorité auctoriale qui est posée par cette nouvelle voix narrative lorsque celle-ci mentionne qu'elle pourrait choisir de faire mourir un

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

de ses personnages dans un accident d'avion si l'envie lui en prenait : « il y a toujours la possibilité, avant l'arrivée, d'un crash spectaculaire ou d'un détournement d'avion, un détournement de fiction, on verra bien... » (IFP, 51) Cette emprise de Régine Robin sur les fictions qu'elle écrit est toutefois contestée plus loin dans le recueil. Dans « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », la narratrice, qui tient une sorte de journal intime, évoque « une singulière aventure » (IFP, 135) qui lui serait arrivée quelques années plus tôt. À ce moment, la narration passe de la première personne à la troisième personne, la narratrice se détache de cette anecdote en la racontant comme si elle était arrivée à un personnage de fiction. Assise à la terrasse du Select, elle se fait aborder par une certaine Emilia Morgan qui lui demande : « Ne seriez-vous pas Pamela Wilkinson par hasard ? », question à laquelle elle répond oui, même si elle n'a aucune idée de qui est cette Pamela Wilkinson. S'en suit une série de mélanges identitaires et de jeux de fausses identités. Les entrées du journal intime de la narratrice deviennent le lieu d'une véritable fiction poursuivant l'histoire de la femme s'étant fait passer pour Pamela Wilkinson et étoffant le personnage. Toutefois, l'auteure du journal ne tranche pas vraiment sur la nature fictive de cette histoire. « Est-ce un scénario de plus, une histoire qui lui est vraiment arrivée ? Allez savoir ? » (IFP, 156) Elle ajoute, à la page suivante : « Moi je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur Compuserve ou sur Internet ; je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez. » (IFP, 157-158, repris tel quel à la p. 171)<sup>72</sup> En faisant appel

---

<sup>72</sup> Dans « L'anniversaire de Mai 68, ou je ne suis pas Brenda Mills », une nouvelle qui se retrouve dans *Cybermigrances* et qui met en scène un mélange identitaire où se retrouvent encore Pamela Wilkinson et Régine Robin, la narratrice décrit bien le processus d'écriture de cette nouvelle, description qui pourrait aussi s'appliquer à « Journal de déglingue » : « L'un de ses stratagèmes était de brouiller les pistes, de faire croire que le narrateur était l'auteur, que l'auteur était le personnage, que le personnage était l'auteur. » (Régine Robin. *Cybermigrances : traversées fugitives, op. cit.*, p. 185.)

aux personnages des autres nouvelles (comme Nancy Nibor, la mère de « L'immense fatigue des pierres »), l'auteure vient brouiller définitivement toutes les pistes, tant au sein de la nouvelle qu'à travers tout le recueil. Elle ne se représente alors plus comme ayant le plein pouvoir sur sa fiction et devient un simple personnage qui a le même statut que les autres, c'est-à-dire, dont le nom n'est qu'« un pseudonyme en or massif » (IFP, 158). Pour Barbara Havercroft, « cette prolifération de noms propres signale en fait une dissémination de l'identité, voire l'enchevêtrement de personnages censément distincts<sup>73</sup> ». À travers ses personnages, auxquels elle a donné certains éléments de sa biographie et auxquels elle a associé certains biographèmes, comme je l'ai montré, l'auteure se présente comme ne sachant plus très bien qui elle est. Elle est à la fois tous et aucun de ses personnages, à la fois leur créatrice et une des leurs.

Toujours dans « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », Régine Robin propose même que son existence dépendrait du texte. Elle s'interroge : « Pourquoi est-ce que je ne me sens véritablement exister que par le journal ? À le relire, ma vie prend corps. Le journal lui redonne de l'épaisseur, de la réalité. » (IFP, 141) L'existence de la narratrice est alors réduite à une existence textuelle. Sans le texte, elle reste sans substance. Le type d'écriture du journal présenté dans cette nouvelle n'a pourtant rien d'autobiographique, rien d'une écriture qui permettrait de structurer et de synthétiser une vie. En effet, comme je l'ai déjà mentionné, cette nouvelle s'amuse à brouiller et à entremêler l'identité de Pamela Wilkinson, de Régine Robin et de plusieurs autres. Cette existence que Robin dit se sentir regagner à travers l'écriture n'est donc que le résultat d'un travail stylistique et formel du réel :

---

<sup>73</sup> Barbara Havercroft. « Hybridité linguistique et identité plurielle dans *L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin », dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Montréal, Nota Bene, 2002, p. 425.

une fiction. Pour elle, il ne s'agit donc en aucun cas d'offrir un récit autobiographique ou un témoignage qui adhérerait à un pacte de vérité, ni même à disperser des éléments autobiographiques dans le texte, mais plutôt de jouer sur les différentes représentations de soi que permet l'écriture en mettant en scène un sujet dont l'identité restera toujours insaisissable, à mi-chemin entre le réel et la fiction.

Semprun et Robin reprennent donc des éléments de l'autobiographie et du témoignage, mais leur écriture demeure dans l'indécision, jamais totalement testimoniale, jamais totalement autobiographique, mais jamais purement fictive non plus. Plutôt que d'adhérer au testimonial ou à l'autobiographique, les auteurs mettent en place une dialectique qui leur permet de creuser les deux genres pour en ébranler les fondements et de les repenser pour réinventer le témoignage, chacun à sa façon.

## **B) Mise en scène de l'acte testimonial et de l'acte d'écriture**

Pour Semprun et pour Robin, le récit devient le lieu d'une réflexion sur le témoignage et même, plus globalement, sur l'écriture. La relation entre le témoignage et l'acte d'écriture est mise en tension par les deux auteurs. Le témoignage littéraire est-il possible ? Et si oui, sous quelle forme ? Ce sont ces questions qui les occupent à travers leur écriture.

Au-delà du récit des camps de concentration, *L'Écriture ou la vie* est, d'abord et avant tout, un long questionnement sur le témoignage. Semprun ne cesse de se mettre en scène dans des situations où il a eu à raconter, à témoigner de son expérience au camp de concentration. L'œuvre est donc traversée par une constante mise en scène de l'action de témoigner, souvent suivie d'une réflexion métadiscursive sur la réussite ou l'échec du témoignage. Ces mises en abîme de l'acte testimonial permettent à Semprun de représenter les différentes formes

possibles du témoignage, allant du récit non verbal au récit d'horreur, et illustrent les tâtonnements de Semprun qui l'ont mené à *L'Écriture ou la vie*.

C'est sur le récit d'un témoignage non verbal que s'ouvre l'histoire, le tout premier que Semprun offre, sans même s'en apercevoir, à sa sortie du camp. Les premières pages de *L'Écriture ou la vie* se déroulent le jour de la libération de Buchenwald. Semprun y raconte sa rencontre avec des officiers britanniques. « Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. » (ÉV, 13) Avec cet incipit, Semprun pose clairement la situation initiale de tout témoignage, celle de la mise en présence d'un témoin et d'un récepteur. Tout se passe dans le regard, aucune parole n'est échangée, mais c'est comme si celui-ci en disait plus long que toute parole ne pourrait le faire. C'est même ainsi que le présente Semprun plus loin lorsqu'il écrit qu'il « ne parv[ient] pas à faire taire [s]on regard » (ÉV, 119). Le corps et le regard du témoin (celui qui dit « je ») deviennent le témoignage et les officiers britanniques en sont les spectateurs, les récepteurs, même les lecteurs en quelque sorte. Que voient-ils ? Que lisent-ils en lui qui leur cause une telle épouvante ? Si ce n'est pas son corps « amaigri, mais vivant » (ÉV, 13) ni « [s]es cheveux ras [ou] [s]es hardes disparates » (ÉV, 14), « il ne reste que [s]on regard, [conclut-il], qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de « [s]on regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, [il] doi[t] avoir un regard fou, dévasté » (ÉV, 14). Le témoignage devient visuel et sensoriel. Celui d'un regard qui a vu l'horreur et qui la transmet. Il s'agit aussi d'un gage de vérité. Ce témoignage qu'il accomplit malgré lui et qui n'est façonné ni par l'écriture, ni par la parole, ne peut pas mentir. Mais bien qu'il atteigne des spectateurs, sa réussite n'en est pas pour autant assurée. C'est un sentiment d'horreur qui s'empare des trois officiers à la rencontre de Semprun, ils reçoivent un témoignage brut et sans détour qui les paralyse. Le

choc provoqué aux officiers à travers le regard de Semprun ne leur permet pas d'effectuer une transmission de la mémoire, ceux-ci restent troublés par l'horreur, mais ne peuvent pas transmettre le récit à leur tour puisqu'il n'y a pas eu de récit à proprement parler. Le regard des officiers ne peut que refléter le regard de Semprun, il ne peut pas le reproduire, comme il pourrait le faire d'un récit. Les officiers ne pourront pas devenir le témoin du témoin, dont parle Derrida, celui qui assure la transmission du témoignage, la pérennité de cette mémoire. Cet échec initial du témoignage lance Semprun dans une longue réflexion sur la possibilité de rendre le témoignage à la fois vrai et recevable.

La question de la possibilité de la transmission de l'horreur de la Shoah et de son efficacité à offrir un témoignage complet revient à plusieurs reprises dans *L'Écriture ou la vie*. Après avoir offert un témoignage aux officiers britanniques par l'intermédiaire de son regard, c'est un témoignage impliquant encore le regard, mais cette fois-ci sans intermédiaire, que l'auteur offre au groupe de femmes de Mission France venu prêter main-forte à Buchenwald dans les jours suivants la libération du camp. Semprun raconte comment, alors qu'il se trouvait toujours à Buchenwald en attendant d'être rapatrié en France, ces femmes lui avaient demandé de leur faire visiter le camp. Le récit de la vie concentrationnaire que leur offre alors Semprun, et qu'il offre par le fait même au lecteur à travers le texte, est très visuel. À ce moment, il croit que « peut-être la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir. » (ÉV, 131) Ainsi, il leur montre, sans avoir besoin de leur expliquer, le camp, les cadavres empilés, le crématoire, les fours, etc. Bref, il leur montre l'horreur. Les femmes de Mission France sont, en effet, horrifiées et s'enfuient. Le témoignage mis en scène par Semprun dans ce passage a donc raté. Il n'a pas pu être entendu puisque l'horreur qu'il faisait voir était insoutenable. À la lumière de cette expérience testimoniale, quelques pages plus loin, pendant

une discussion au sujet de la meilleure manière pour raconter, Semprun arrive à un constat important : « 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 ! » (ÉV, 135) Il comprend alors que l’horreur brute n’est pas une forme adaptée pour que le témoignage soit entendu<sup>74</sup>. Cette réflexion lui permet aussi d’énoncer une des caractéristiques principales de son écriture, c’est-à-dire la présence assumée et essentielle de la fiction dans ses récits autobiographiques. « À quoi bon écrire des livres si on n’invente pas la vérité ? Ou, encore mieux, la vraisemblance ?<sup>75</sup> » écrira-t-il d’ailleurs, plusieurs années plus tard, dans *Le Mort qu’il faut*. C’est donc à travers le filtre de la littérature et la réorganisation de l’horreur que la transmission du témoignage a des chances de réussir. Mais, pour atteindre cette forme de témoignage, l’auteur a eu besoin de pratique et c’est ce qu’il explique grâce aux mises en scène de ses premières tentatives testimoniales.

L’horreur n’est toutefois pas le seul obstacle à la réussite du témoignage. Au militaire français qu’il rencontre quelques jours après la libération de Buchenwald, Semprun décide d’offrir un témoignage qui ne correspond pas aux attentes de son interlocuteur. Plutôt que de lui parler des morts, des fusillades et des conditions de vie inhumaines, il entre dans le camp par le récit des dimanches à Buchenwald qui marquaient une sorte de pause dans toute cette horreur.

---

<sup>74</sup> Ce problème est aussi celui du témoignage de Manuel A., un ancien détenu de Mauthausen, que Semprun met en scène dans *L’Écriture ou la vie* en plus de ses propres tentatives. Semprun fait de ce témoignage son anti-modèle. En écoutant Manuel lui raconter ses années au camp, Semprun explique que, alors qu’il est pourtant lui aussi survivant et a connu les camps, il ne se retrouve pas à travers le récit qu’il entend. « C’était désordonné, confus, trop prolixe, 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. » (ÉV, 249) Ce qui manque, selon lui, au témoignage du survivant de Mauthausen, c’est une réorganisation de la mémoire qui permettrait de donner un sens aux souvenirs et qui permettrait une réelle transmission.

<sup>75</sup> Jorge Semprun. *Le Mort qu’il faut*, Paris, Gallimard, 2001, p. 148.



Instinctivement, pour amadouer les Dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical : chemin buissonnier, en quelque sorte. Plus paisible, au premier abord. Je l'avais conduit dans l'enfer du Mal radical, *das radikal Böse*, par son accès le plus banal. Le moins éloigné, en tout cas, de l'expérience habituelle de la vie. (ÉV, 82, c'est l'auteur qui souligne.)

Il lui parle ainsi de Pola Negri dans le film *Mazurka* qu'il avait vu lors d'une projection organisée par les S.S. un dimanche après-midi. Il lui parle aussi des réunions de l'organisation communiste du camp et de l'orchestre de jazz qui était organisé par Jiri Zak, un des détenus. À l'écoute de ce récit, le militaire français est troublé et Semprun sent qu'il n'arrive pas à le rejoindre avec son témoignage, que son auditeur « pren[d] ses distances. » (ÉV, 82) Alors que Semprun pensait avoir trouvé une porte d'entrée originale pour raconter Buchenwald, il se rend compte que son récit est tellement loin du stéréotype de l'horreur que le militaire ne peut y trouver de repères et est déstabilisé par celui-ci. « Il ne mettait pas forcément en cause la vérité de mon témoignage, mais il était choqué. Comme si j'avais dit une inconvenance. Comme si j'avais commencé ce témoignage par le mauvais bout, à l'envers » (ÉV, 82), écrit Semprun. Bien que le pacte de vérité soit intact, le témoignage n'atteint toutefois pas sa cible. Le silence embarrassant qui s'installe entre eux force Semprun à admettre que « [son] premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet. » (ÉV, 84) Ainsi, si l'horreur est insupportable, la douceur choque. Le récit doit donc aussi correspondre un minimum aux attentes de ceux qui le reçoivent pour que la transmission ait une chance de réussir.

C'est en discutant longuement avec le Lieutenant Rosenfeld que Semprun commence à concevoir une forme de témoignage qui se rapproche de sa perception de l'expérience tout en étant recevable par ceux qui ne l'ont pas vécu. Lors de leur première rencontre, un souvenir revient à la mémoire de Semprun qu'il se met à raconter spontanément au Lieutenant. Il s'agit du récit de son arrivée au camp et de l'enregistrement des détenus.

- C'est un bon début, murmure-t-il [le Lieutenant] ensuite.
  - Début de quoi ? lui dis-je, surpris par sa voix assourdie.
  - [...]
  - Début de l'expérience, dit-il. Et du récit que vous pourriez faire de cette expérience !
- (ÉV, 97)

À travers leurs discussions sur l'écriture testimoniale, Semprun en vient à proposer différents débuts qui se rapprochent de ce qu'il souhaite atteindre, c'est-à-dire « l'essentiel de cette expérience » (ÉV, 97). Au commencement sur l'enregistrement des détenus qu'il trouve trop anecdotique, Semprun ajoute d'autres possibilités. « C'est dans la puanteur du block 56, celui des invalides, que j'aurais dû commencer ce récit, dis-je au lieutenant américain. Dans la puanteur étouffante et fraternelle des dimanches autour de Halbwachs et de Maspero. » (ÉV, 99) « Goethe ne serait pas non plus un mauvais début[, ajoute-t-il, quelques pages plus loin,] en recommençant la conversation qu[']ils] n'[ont] cessé de poursuivre depuis le premier jour. » (ÉV, 105) Cette longue conversation avec le Lieutenant Rosenfeld que Semprun met en scène dans *L'Écriture ou la vie* est en quelque sorte une mise en abîme de tout son projet testimonial. Les œuvres de Semprun offrent, en effet, un témoignage sans fin, toujours à poursuivre. Elles explorent une infinité de possibilités, repensant sans cesse l'enchaînement des souvenirs et les choix narratifs et stylistiques. Il y a donc une réorganisation constante des éléments biographiques, car, comme le remarque Jean-Paul Pilorget, « raconter l'expérience du camp contraint aussi Semprun à reprendre inlassablement son récit, à le recommencer sans cesse ou à en multiplier les débuts, comme dans *L'Écriture ou la vie*<sup>76</sup> ».

En plus des nombreuses mises en abîme du témoignage oral, *L'Écriture ou la vie* constitue aussi une longue réflexion sur l'acte d'écriture. En plus de réorganiser sans cesse les événements dans ses témoignages, « comme une poupée gigogne, chaque livre contient [aussi]

---

<sup>76</sup> Jean-Paul Pilorget. « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun », *op. cit.*, p. 138.

tous les textes antérieurs<sup>77</sup> », remarque Karsten Garsha. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun fait de multiples références à ses témoignages précédents en y faisant simplement allusion, en revenant sur certains événements ou encore en citant directement des passages de ceux-ci. L'acte d'écriture est donc bien au cœur de son témoignage. La mise en abîme se complète à travers les nombreuses références faites par l'auteur à ce livre qu'il a le projet d'écrire, à ce livre d'abord intitulé *L'Écriture ou la mort* (ÉV, 241) et qui deviendra finalement *L'Écriture ou la vie*. Cette thématization de l'écriture du livre dans le livre même vient, selon Connie Anderson, renforcer le pacte autobiographique. En plus de la perpétuelle mise en scène de témoignages, « *L'Écriture ou la vie* est parsemé de références métanarratives sur le processus de remémoration, d'écriture, et celles-ci servent uniquement à renforcer le pacte autobiographique<sup>78</sup>. » La longue réflexion sur ce que doit être un « bon » témoignage qui constitue le fil conducteur de *L'Écriture ou la vie* permet donc au pacte de vérité d'être renforcé à travers la mise en scène de ses nombreuses tentatives (celles qui ont réussi, comme celles qui ont échoué) et à travers la genèse du livre que le texte contient. Cette réflexion vient, toutefois, aussi discréditer ce pacte puisque les longues réflexions, tant sur l'écriture que sur l'expérience concentrationnaire, conduisent l'auteur à conclure que la fiction et le travail littéraire sont les plus adaptés à rendre compte de cette expérience. Ainsi, l'écriture littéraire et le témoignage sont mis en relation par Semprun pour tenter de les rendre compatibles plutôt que pour les opposer.

---

<sup>77</sup> Karsten Garsha. « La mémoire littérisée de Jorge Semprun », dans Bruno Gelas, Karsten Garsha, Jean-Pierre Martin (dir.), *Écrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 108.

<sup>78</sup> Connie Anderson. « Artifice and Autobiographical Pact in Semprun's *L'Écriture ou la vie* », *Neophilologus*, vol. 90, n° 4, 2006, p. 563. « *L'Écriture ou la vie* is strewn with such metanarrational references about the process of remembering, writing, and theses only serve to strenghten the autobiographical pact further. »

Dans *L'Immense fatigue des pierres*, la relation entre témoignage et écriture ainsi que l'inscription de l'acte de témoigner dans le texte sont plus paradoxales. Contrairement à Semprun, Robin ne fait pas de mise en abîme du témoignage dans ses nouvelles. Malgré la conscience des personnages d'un devoir de mémoire et leur désir d'un récit familial qui dépasse les simples bribes d'informations factuelles, c'est plutôt une impossibilité et même parfois un refus de témoigner qui émane d'eux.

L'absence de témoins directs de la Shoah dans les nouvelles peut être vue comme une des raisons de cet empêchement du récit et de la transmission d'une mémoire des événements qui dépasserait les faits historiques. En effet, alors que les personnages sont presque tous des témoins indirects qui étaient enfants pendant la guerre, les nouvelles ne mettent en scène aucun survivant des camps de concentration, personne qui ne soit revenu pour en parler. Seule la mère de Michel Himmelfarb, dans « Mère perdue sur le World Wide Web », aurait survécu, mais elle reste introuvable et son fils n'arrivera jamais à reconstituer le récit de sa survie. Écrites à une époque où la littérature et la critique accordent de plus en plus de place aux récits sur la Shoah des témoins indirects ou même des non-témoins, découlant d'une prise de conscience de la disparition graduelle des « vrais » témoins, les nouvelles de Robin évacuent ces derniers, comme s'ils n'étaient déjà plus là. Pourtant, alors que plusieurs critiques parlent de la nécessité de « *passer le témoin*<sup>79</sup> », la transmission, dans certaines nouvelles du recueil, échoue.

C'est ce qui se produit dans la nouvelle « L'immense fatigue des pierres » qui illustre bien, à travers les attitudes opposées de la mère et la fille, la tension qui existe dans tout le recueil entre le désir d'un récit et son impossibilité. L'opposition et la distance entre les deux

---

<sup>79</sup> Marie Bornand. *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, op. cit., p. 69.

femmes s'observent principalement dans leur relation à la mémoire de la Shoah et à l'identité juive. Bien qu'elles soient juives toutes les deux, elles ne vivent pas leur judaïté de la même façon. La mère, qui a vécu en Pologne jusqu'à ses dix ans avant d'émigrer en France avec ses parents, a porté l'étoile jaune pendant l'Occupation. Son père a été assassiné, mais sa mère et elle ont survécu. La religion, comme la guerre, deviennent des sujets qu'elle refuse d'aborder. Pour elle, explique la narratrice, « le besoin de perdre ses traces aura été le plus grand » (IFP, 12). Son attitude vient empêcher la transmission de toute une culture, de toute une mémoire. En effet, alors que, chez les Juifs, la religion se transmet d'une génération à l'autre par la mère, Nancy Nibor refuse cette identité trop liée, pour elle, aux souvenirs de la Shoah et décide de ne pas témoigner pour sa fille. Malgré ce refus de la mère, la fille hérite tout de même d'une certaine mémoire de la Shoah et renoue avec les traditions de la religion juive en déménageant en Israël et en apprenant l'hébreu. C'est grâce à la grand-mère que le récit de ses origines et de l'histoire de son peuple peut lui parvenir. Puisque la mère refuse de parler, c'est auprès de la grand-mère que la petite est allée chercher le récit familial. « C'est Mémé qui m'a parlé de la rafle du Vel d'hiv du juillet 42, pas toi » (IFP, 35), reproche-t-elle d'ailleurs à sa mère. La grand-mère, témoin indirect de la Shoah, accepte de témoigner pour sa petite-fille et lui offre un récit sans détour : « Mémé me parlait des ghettos, de la vie dans le ghetto de Varsovie, dans celui de Lodz, elle insistait sur les camps de la mort, les nommant un par un, elle ne passait pas sur l'horreur. » (IFP, 36) Une transmission a donc tout de même eu lieu entre la grand-mère et sa petite-fille, comme si l'identité et la mémoire juives avaient sauté une génération et s'étaient transmises malgré le silence de la mère.

Toutefois, la réussite du témoignage n'est pas totale et le récit est perçu comme un poids, tant chez la mère que chez la fille. Malgré la transmission qui a eu lieu, la mémoire

reste empêchée. La grand-mère est décédée depuis longtemps et le récit semble voué à disparaître avec la fille qui ne peut parler avec sa mère et qui n'a pas de fille à qui transmettre la mémoire de sa famille, de son peuple. Elle reste donc prise avec son sentiment de devoir de mémoire et entend « comme le chuchotement de tous ces morts, des présences inquiètes nous reprochant de ne pas assez penser à eux. » (IFP, 37) Ces reproches rendent la mémoire lourde à porter. Malgré le témoignage qu'elle a reçu et malgré le fait qu'elle ait choisi d'assumer son origine juive en apprenant l'hébreu et en déménageant en Israël, elle ressent un vide, « [s]es racines sont en l'air, sans identité et sans lieu. » (IFP, 30) Au contraire de sa fille, la mère qui aimerait oublier complètement n'y arrive pas et reste prise avec cette mémoire dont elle ne veut pas. Alors qu'elle tente de refouler ses souvenirs, ils ressurgissent à travers un rêve dans lequel, des survivants de la Shoah sont emmenés au large sur un bateau.

Ce sont des survivants avec du feu dans leur regard insoutenable. Le monde est las d'entendre leur témoignage. Ils sont seuls, de trop. Le Yad Vashem est à eux, ils sont le Yad Vashem. Ils sont devenus Monument à eux seuls, déjà entrés dans le mythe, ne servant plus qu'au mythe. Alors on les renvoie ailleurs, toujours ailleurs, là où ils ne pourront jamais gêner personne. » (IFP, 18)

C'est parce que la mémoire de la Shoah est lourde à porter et a été trop souvent répétée qu'un désir de s'en détacher et même de refuser le devoir de mémoire ressort de ce rêve. En effet, c'est cette mémoire figée qui a fait des survivants un mythe « ne servant plus qu'au mythe » (IFP, 18) qui est refusée par la mère. Elle se sent « fatiguée de tant d'Histoire[,] accablée de ce poids, de ces corps, de ces morts » (IFP, 23), écrasée par « le souvenir de ce qu'[elle] n'a pas vécu, pas connu » (IFP, 20). Elle aimerait s'en débarrasser définitivement, mais ce rêve « montre à l'évidence que rien n'est jamais résolu » (IFP, 19) et pose aussi la question suivante : « A-t-on trop parlé de la Shoah ? » Toute cette histoire figée, tous ces récits fixés ne laissent aucune place à une autre mémoire ou un autre récit et appellent à un renouvellement

du discours sur la Shoah qui permette à de nouveaux récits de faire leur apparition. C'est cette idée que défend Robin dans *La Mémoire saturée*.

Entre le fait de vouloir maintenir le traumatisme coûte que coûte, comme nouvelle identité juive, et la banalisation et le kitsch, il y a peut-être une petite place pour une mémoire critique qui, tout en cherchant à ne pas oublier, à ne rien oblitérer, ne craint pas la nécessaire mise à distance, avec la conscience aiguë que rien ne va de soi, que nous sommes tous confrontés à une tâche énorme, celle de transmettre l'impossible<sup>80</sup>.

Le projet de *L'Immense fatigue des pierres* peut justement être vu, c'est en tout cas l'idée que je souhaite défendre, comme une nouvelle forme de témoignage. Toutefois, le récit reste impossible pour la mère, car en plus d'être écrasé par le poids de la mémoire mythifiée, il est bloqué par ce qu'elle nomme « le vide du langage », le « désert de la langue » (IFP, 20).

La mutité de la langue est aussi un obstacle rencontré par le personnage principal de « Gratok. Langue de vie et langue de mort ». Comme pour Nancy Nibor, la mère de la nouvelle « L'immense fatigue des pierres », c'est un manque dans la langue qui empêche le témoignage du personnage principal de la nouvelle. Cette femme juive, devenue traductrice du yiddish, est un autre des nombreux personnages de témoins indirects mis en scène dans le recueil. La nouvelle raconte son enfance à Paris pendant la guerre alors qu'elle devait se cacher avec sa mère pour éviter la déportation. La petite, qui a pour langue maternelle le yiddish, passe ses journées à se faire garder par une femme qui lui apprend à parler français. Elle ne peut cependant parler aucune de ces deux langues puisqu'elle serait repérée trop facilement si quelqu'un l'entendait parler yiddish et que son accent étranger lorsqu'elle parle français la trahirait aussi. Elle doit donc passer ses soirées en silence pour éviter que leur cachette ne soit découverte. Pour la petite fille, il existe deux mondes :

Le monde de ceux qui portaient l'étoile, qui devaient se cacher, qui parlaient tout bas, qui parlaient yiddish, et le monde de ceux qui buvaient du champagne, qui allaient au

---

<sup>80</sup> Régine Robin. *La Mémoire saturée*, op. cit., p.341.

caf'conc', qui chantaient *J'attendrai* et qui allaient au guignol. Elle apprit à séparer les deux mondes, celui de la mort et celui de la vie. (IFP, 90)

C'est à un entre-deux entre la vie et la mort, entre le yiddish et le français qu'elle apprend à s'identifier. Dans cet entre-deux, elle finit par s'inventer une langue pour pouvoir parler en toute sécurité à son seul ami, Gratok son ours en peluche. La langue garde une place importante et problématique dans la vie de la protagoniste devenue adulte. Alors qu'elle est devenue traductrice du yiddish, elle éprouve beaucoup de difficulté à pratiquer son métier, les textes yiddish semblent lui résister, les mots lui manquent et la mémoire que ces derniers portent avec eux pèse lourd. « En travaillant sur cette langue, elle [...] rendait [les mots] à la vie, mais elle se retrouvait à chaque virgule, à chaque paragraphe sur la rampe de Birkenau. » (IFP, 96) Lorsqu'elle décide d'arrêter la traduction pour devenir écrivaine et commencer à écrire en français tout en tentant d'y inclure des inflexions du yiddish, elle est confrontée aux limites de la langue qui ne lui permettent pas de dire ce qu'elle aimerait dire. « Ce qui la préoccupait surtout, dans son métier d'écrivain, c'était de retrouver cette langue inventée pour Gratok, avec laquelle elle avait traversé la guerre, une langue douce, dite à mi-voix, dans laquelle on pouvait tout dire, absolument tout » (IFP, 97), explique la narratrice. C'est avec cette langue inventée qu'elle pourrait parvenir, pense-t-elle, à surmonter l'indicible de son expérience et à en témoigner. Mais cette langue est perdue depuis longtemps, oubliée. Le récit ne peut donc qu'être incomplet puisque le yiddish, langue de mort, est trop profondément ancré dans une mémoire de la Shoah étouffante et que le français, langue de vie, est trop loin de l'expérience.

Dans les autres nouvelles du recueil, la langue n'est pas nécessairement présentée comme un obstacle à la réalisation du témoignage. C'est plutôt la disparition des êtres chers dans les camps qui cause, chez les témoins indirects mis en scène dans les nouvelles, un



manque qui laisse le récit incomplet, voire impossible. Malgré les différentes tentatives des personnages pour combler le vide à travers la fiction, leurs entreprises sont présentées par le texte comme des échecs. Le Michel Himmelfarb de « Mère perdue sur le World Wide Web » est l'un de ces personnages, qui vit avec un manque à combler. Après avoir appris que sa mère avait survécu aux camps en lisant son nom dans les mémoires d'un important syndicaliste américain, il part à sa recherche à Montréal, où elle aurait émigré au début des années soixante. Ses recherches restent vaines et, bien qu'il arrive à en connaître un peu plus sur elle grâce à son dossier médical et à son dossier d'emprunts à la bibliothèque, il n'arrive pas à s'expliquer comment elle a pu survivre et pourquoi, toutes ces années, elle n'a jamais cherché à le retrouver. Ces documents factuels sont des traces écrites de la vie de sa mère à Montréal et de son existence, mais sont insuffisants pour reconstituer le récit de sa survie et pour répondre aux nombreuses questions que se pose son fils. C'est par la fiction que ce dernier va tenter de combler ce vide obsédant en essayant de la mettre en scène dans un texte où il pourrait lui faire répondre à toutes ses questions. Mais il s'arrête après quelques lignes.

La mettre en scène ? Faire comme si ? Esquisser un dialogue ? Impossible. Il ne se voyait pas lui dire, lui qui venait de dépasser la soixantaine : « Dis, Maman, qu'est-ce qui est arrivé exactement, m'as-tu seulement cherché ? » Impensable. Il referma son carnet, fuma en regardant la rue par la verrière du bar. (IFP, 114)

La mère reste muette, tant dans la réalité que dans la fiction. Malgré sa survie, elle reste une disparue et son témoignage ne peut avoir lieu. Le récit, dans cette nouvelle, fait d'ailleurs l'objet d'un triple empêchement. D'une part, la mère, introuvable, ne peut offrir le récit de sa survie, d'autre part, les documents écrits qui contiennent des bribes de renseignements sur sa vie ne contiennent pas suffisamment d'information pour permettre de reconstituer un récit et finalement, la seule personne qui aurait connu la mère et que Michel finit par retrouver souffre d'Alzheimer. Le fait que la nouvelle se termine sur la rencontre du malade qui ne se souvient

de rien permet de constater l'échec de la mémoire et de la transmission d'un récit. Rien ni personne ne peut donc fournir à Michel les réponses à ses questions.

Pourtant, bien que les nouvelles du recueil semblent thématiser l'impossibilité du récit testimonial, celui-ci se produit malgré tout. Le témoignage contenu dans *L'Immense fatigue des pierres* arrive là où on ne l'attendait pas, car si les personnages mis en scène permettent souvent de conclure à l'échec du récit, celui-ci finit par avoir tout de même lieu lorsque l'on considère les nouvelles non pas individuellement, mais rassemblées en recueil. Ce n'est toutefois pas sous la forme classique du récit autobiographique racontant les expériences d'un individu pendant la guerre, mais plutôt en creux, à travers le récit du vide et de l'absence causés par les événements de la Shoah aux survivants, que se produit le témoignage dans le recueil. C'est à travers la fiction du récit au conditionnel que Robin réussit à témoigner de l'absence et du vide. Chacun à leur façon, les personnages créés par l'auteure se fabriquent un récit potentiel dans lequel ils essaient d'imaginer ce qui aurait pu arriver, dans lequel ils tentent de faire revivre les morts ou plutôt d'empêcher leur disparition, d'empêcher qu'on les oublie. Les différentes identités créées sur les forums internet par Michel Himmelfarb dans « Le dibbouk inconnu » relèvent de ce projet de récit conditionnel. En partant de l'identité de différents disparus, comme sa petite sœur Rivka ou David Morgensztern<sup>81</sup>, Michel imagine comment ceux-ci auraient pu survivre à la guerre et invente ce qu'aurait pu devenir leur vie s'ils avaient réellement survécu. À partir de ces fictions, il leur redonne vie, bien qu'il s'agisse

---

<sup>81</sup> David Morgensztern est le nom apparaissant sur la carte d'identité remise à Michel lors de sa visite au musée de la Shoah à Washington. Cette carte mentionne que selon toute vraisemblance, David aurait été déporté à Treblinka où il aurait été exterminé.

d'une existence purement virtuelle, en leur créant un profil sur un forum internet et en se faisant passer pour eux<sup>82</sup>.

La narratrice de « Manhattan Bistro » envisage aussi la fiction pour offrir aux 51 membres de sa famille décédés dans la Shoah une autre vie. Comme « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », « Manhattan Bistro » se présente comme un journal dans lequel la narratrice consigne ses réflexions et ses idées sur le projet de l'écriture d'un récit sur sa famille.

Un texte autour de la famille, son légendaire et surtout ces cinquante et une cases, noms, places qui me manquent. Vingt-deux du côté de ma mère, vingt et une du côté de mon père. Six disparus dans les rafles parisiennes. Cinquante et un noms à restituer, mais comment ? (IFP, 175)

À ce « comment faire ? », la narratrice répond par le récit au conditionnel. Assise au Manhattan Bistro, « [elle] imagine un premier chapitre tout au conditionnel. Quelque chose d'un peu onirique, ce qui aurait pu se produire. Une mémoire probable, plausible. Une autre vie possible. » (IFP, 177) Elle s'imagine alors comment sa famille aurait pu quitter l'Europe au début du siècle, bien avant la guerre, pour s'établir en Amérique<sup>83</sup>. Grâce à ce chapitre, « ils ne vont pas connaître la guerre. Ils vont rester vivants. » (IFP, 179) Plutôt que de lui donner accès aux témoignages des membres de sa famille emportés par la Shoah, la fiction permet à

---

<sup>82</sup> Il est aussi intéressant de remarquer que ce récit conditionnel inventé par Michel Himmelfarb devient la source d'une remise en question de la limite entre la fiction et la réalité. Vers la toute fin de la nouvelle, Michel reçoit un appel téléphonique d'un homme qui dit être David Morgensztern et qui explique qu'« il y a une erreur sur la carte d'identité du musée » (IFP, 72). Il raconte ensuite comment il a réussi à éviter la déportation et à survivre à la guerre en reprenant, mot pour mot, le récit inventé par Michel pour le forum internet. « C'était la vie qu'il s'était inventée lui [Michel], pour l'autre [David], quand il était l'autre sur le réseau » (IFP, 73), explique la narration. Ce récit fictif inventé par Michel devient alors le récit véridique de la survie de David ou de celui qui se fait passer pour David au téléphone et qui ne fait que rejouer la fiction inventée par Michel. L'indécision entre le vrai et le faux qui s'observe sur ce forum virtuel s'étend ensuite à la réalité de Michel lorsque le miroir de sa salle de bain finit par lui renvoyer le visage de David Morgensztern, puis celui de sa petite sœur Rivka.

<sup>83</sup> Un projet de récit conditionnel semblable se retrouve dans la nouvelle « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve ». Un des artistes avec qui la narratrice correspond sur internet, Luigi, est désigné comme « un artiste du passé alternatif, ou virtuel » (IFP, 159) et fait diverses installations dans lesquelles il imagine ce qui aurait pu arriver « si l'Allemagne avait gagné la guerre, si Staline était mort dans un accident de la route en 37, juste avant le déclenchement des grandes purges, si la France n'avait pas accordé les pleins pouvoirs à Pétain, si les Barbares avaient échoué en face de Rome, etc. » (IFP, 159-160)

Robin de se doter d'une famille, lui permet de réécrire non pas l'Histoire, mais son histoire. La nouvelle se termine toutefois par l'avortement du projet de récit familial lorsque la narratrice le désigne comme « [s]on livre rêvé » (IFP, 220), comme si elle savait qu'un tel récit était impensable. Pourtant, le récit a tout de même lieu, même s'il reste à l'état de projet, puisque la nouvelle existe et réussit à combler partiellement le vide ressenti par l'auteure en offrant aux morts un tombeau à travers les cinquante et une cases blanches qui viennent clore le recueil. Ces cases, que Barbara Havercroft décrit comme « la série des cinquante et une pierres tombales situées à la toute fin du texte, représentation iconique de la mort, mais où chacun a droit à son tombeau manquant<sup>84</sup> », permettent ainsi l'invention d'un cimetière duquel est absente toute forme de texte, mais duquel peut justement surgir une infinité de récits.

Ainsi, plutôt qu'une impossibilité de témoigner, le recueil met en scène le témoignage d'un impossible, le récit de vies qui auraient pu être, mais qui ont été détruites dans la Shoah. Il ne s'agit donc pas uniquement pour l'auteure d'offrir son propre témoignage de la Shoah et de faire le récit de son enfance pendant la guerre, ni d'inventer le témoignage de ceux qu'elle y a perdus. Il s'agit plutôt de témoigner du vide laissé par leur disparition qui se fait sentir, jour après jour, et qui ne peut être apaisé que par le récit, même si ce qu'il raconte reste impossible, fictionnel. Ce vide, ressenti tant par Robin que par Semprun, les deux auteurs vont tenter de le combler, en plus de mettre en scène différentes formes et tentatives de témoignages, à travers, entre autres, de nombreuses références intertextuelles, qui vont leur permettre de trouver les mots pour témoigner.

---

<sup>84</sup> Barbara Havercroft. « Hybridité linguistique et identité plurielle dans *L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin », *op. cit.*, p. 427.

### **Chapitre 3 : Ancrages du littéraire dans la réalité et ancrages du réel dans la fiction**

La fiction et le réel, dans *L'Immense fatigue des pierres* et *L'Écriture ou la vie*, sont présentés comme n'étant jamais totalement indépendants l'un de l'autre. Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, alors qu'un pacte de vérité est habituellement inhérent au récit testimonial, Robin et Semprun parviennent à proposer, grâce à la fiction, un témoignage qui leur semble plus juste ou plus révélateur. Cette relation particulière, qui s'établit entre fiction et réalité à travers la mise en scène de soi et de l'acte d'écriture, est aussi travaillée à travers l'omniprésence de références littéraires dans les deux œuvres et par l'utilisation particulière de l'archive ou par la réflexion sur l'utilité de celle-ci dans l'écriture littéraire et testimoniale. C'est donc à l'utilisation d'œuvres littéraires et de documents d'archives, à la manière dont ces derniers permettent au réel de s'ancrer dans la fiction, mais permettent aussi à la fiction de participer à la représentation du réel que s'intéressera le présent chapitre.

#### **A) Intertexte testimonial**

Robin et Semprun introduisent dans leurs œuvres de nombreuses références intertextuelles<sup>85</sup>. Celles-ci sont de deux types différents. Soit elles permettent aux auteurs de s'inscrire dans une tradition testimoniale en faisant référence à d'autres témoignages ou en reprenant des éléments caractéristiques de ceux-ci, ce qui, sans être un gage de vérité, tend à accentuer l'effet de réel des textes puisqu'ils s'inscrivent alors dans un déjà-lu, soit elles

---

<sup>85</sup> Pour reprendre la définition proposée par Gérard Genette, j'entends par intertextualité la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (Gérard Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.)

permettent aux auteurs de penser leur projet d'écriture et d'en poser les différentes caractéristiques formelles en s'inspirant de différents modèles ne faisant pas toujours partie de la littérature testimoniale. Ce désir de filiation illustre bien l'importance pour Semprun et Robin de créer des récits qui puissent se rapporter à un ensemble plus grand, tant testimonial que littéraire, qui ne soit pas contraint au simple récit autobiographique.

### ***La filiation littéraire***

Les références intertextuelles permettent aux deux auteurs, à travers les réflexions métadiscursives sur l'écriture et sur le témoignage qui les accompagnent, d'arriver à cerner et définir leur projet testimonial. Les œuvres et leurs auteurs sont posés parfois comme des modèles, parfois comme des antimodèles qui permettent de travailler l'écriture.

Chez Semprun, c'est une relation d'accompagnement plutôt que de véritable filiation qui s'instaure avec les différentes œuvres auxquelles il réfère. Celles-ci sont en effet présentées comme ayant accompagné l'auteur dans sa survivance. *L'Écriture ou la vie* s'ouvre avec deux épigraphes qui viennent éclairer toute la lecture du témoignage de Semprun et qui en ont aussi éclairé l'écriture. La première est une citation de Maurice Blanchot, tirée du *Livre à venir* (1959) : « Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. » (ÉV, 9) Cette citation vient agir comme une sorte de résumé de *L'Écriture ou la vie*. En effet, elle illustre bien le parcours relaté par Semprun dans son livre, qui, avant de commencer à écrire, avant de revenir à ses souvenirs du camp, a tenté d'oublier pendant des années pour survivre à son expérience, puisque « seul l'oubli pou[vait] [l]e sauver. » (ÉV, 171) La citation de Blanchot décrit même le processus de remémoration que Semprun adopte à travers la narration, un processus

s'engageant dans les aléas de la mémoire. En parlant du hasard auquel est soumise la mémoire, cette citation convoque aussi un des modèles sous lesquels Semprun place son travail : Proust. En effet, un peu comme pour la madeleine dans le thé qui fait jaillir un souvenir depuis longtemps oublié par le narrateur de *La Recherche du temps perdu*, la mémoire de Semprun fonctionne par association et par surgissement, le souvenir devenant, pour reprendre les mots de Blanchot, un « beau hasard ». Proust, s'il n'est pas un modèle complètement assumé par Semprun dans *L'Écriture ou la vie* (il ne mentionne jamais directement vouloir lui emprunter certaines caractéristiques de son écriture), n'en demeure pas moins présent<sup>86</sup>. L'odeur de la *machorka*<sup>87</sup>, l'odeur de la fumée, la neige, le chant de *La Paloma* agissent dans le texte comme autant de madeleines qui viennent réveiller une mémoire sensorielle chez le narrateur. Par exemple, l'évocation de *La Paloma* rappelle à Semprun quelque chose dont « [il] pourrai[t] [s]e souvenir, en cherchant un peu » (ÉV, 41), et agit comme le déclencheur d'une série de souvenirs qui s'enchaînent dans le texte. De cette façon, après avoir proposé de chanter *La Paloma* pour le Juif mourant, Semprun se souvient d'autres événements marqués par celle-ci, la narration bifurque alors et se met à évoquer les autres souvenirs liés à cette chanson, comme la journée où il a tué un soldat allemand qui la chantait en allemand ou encore son enfance en Espagne. Ces séries de souvenirs sont aussi parfois accompagnées d'un dévoilement des mécanismes mémoriels par l'auteur. C'est le cas, par exemple, lorsque Semprun réfléchit au souvenir qu'il garde de la fumée des fours crématoires.

Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. Il suffirait non pas d'un effort, bien au contraire, d'une distraction de la mémoire remplie à ras bord de balivernes, de

---

<sup>86</sup> Proust est bel et bien présent dans *L'Écriture ou la vie*. Lors d'une discussion avec son amie Claude-Edmonde Magny, Semprun parle de sa première tentative de lecture de *La Recherche* pour laquelle il n'avait eu que peu d'intérêt (ÉV, 153). Quelques pages plus loin, il explique qu'il termine cette lecture près de quarante ans après l'avoir commencé et qu'il lui aura fallu « toute une vie entre le premier et le dernier volume de Proust. » (ÉV, 157)

<sup>87</sup> Tabac russe de mauvaise qualité que fumaient les détenus des camps.

bonheurs insignifiants, pour qu'elle réapparaisse. [...] Il suffirait d'un instant de vraie distraction de soi, d'autrui, du monde : instant de non-désir, de quiétude d'en deçà de la vie, où pourrait affleurer la vérité de cet événement ancien, originaire, où flotterait l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg, patrie étrangère où je reviens toujours. (ÉV, 16)

La « distraction de la mémoire » d'où ressurgit une odeur porteuse de toute l'essence de l'expérience de Buchenwald de Semprun n'est pas sans rappeler la persistance de la mémoire des odeurs ou des goûts décrite par Proust dans le passage sur la madeleine de *Du côté de chez Swann* où il affirme que

quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir<sup>88</sup>.

Ce passage de *La Recherche* devient donc emblématique de *L'Écriture ou la vie* qui se construit sur le modèle des associations mémorielles. Si Proust est ici surtout un modèle d'écriture qui inspire la structure narrative du texte, il a aussi déjà été présenté comme un accompagnateur dans *Le Grand Voyage* alors que, lors de sa première nuit dans le train qui le mène à Buchenwald, le narrateur tente de se remémorer le premier volume de *La Recherche* et de se le réciter de mémoire pour traverser la dure épreuve du transport dans les wagons à bestiaux. Les mots de *Du Côté de chez Swann* deviennent alors pour le narrateur un moyen pour arriver à traverser les longues heures de la nuit et pour leur survivre.

Le poème de Louis Aragon « Chanson pour oublier Dachau », publié dans *Le Nouveau Crève-Cœur* (1948), ainsi que le poème « La liberté » de René Char, paru dans *Seuls demeurent* (1945), accompagnent aussi Semprun, tant dans la vie que dans l'écriture. Le poème d'Aragon permet à Semprun d'organiser toute une séquence mémorielle où

---

<sup>88</sup> Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann (première partie)*, La bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », p.100. Disponible en ligne au : [http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust\\_A\\_la\\_recherche\\_du\\_temps\\_perdu\\_01.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust_A_la_recherche_du_temps_perdu_01.pdf) (consulté le 18 mars 2014)



s'enchaînent les souvenirs liés à celui-ci. Il se remémore tour à tour les discussions avec le poète dans l'atelier de Boris Taslitzky et les différents moments où il s'est récité le poème au fil des ans dans des moments importants comme en mars 1992 sur la place d'appel de Buchenwald alors qu'il y revenait pour la première fois depuis la libération. « Toute ma vie je me serai récité ce poème d'Aragon, toute ma vie il m'aura accompagné », explique d'ailleurs Semprun, confirmant le rôle qu'il a eu dans sa vie<sup>89</sup>. C'est une relation semblable qu'il entretient avec « La liberté » de René Char qui devient véritablement le symbole de son retour à la vie et de la libération du camp. C'est le lendemain de la libération de Buchenwald que Semprun découvre René Char en s'informant auprès d'un officier français sur les nouveautés du monde littéraire parce qu'il souhaite rattraper le retard qu'il a pris pendant son année de détention. L'officier finit par lui parler de René Char, que Semprun ne connaît pas du tout et qui, en avril 1945, vient de publier un recueil intitulé *Seuls demeurent*. Le jeune Français lui prête son exemplaire et c'est dans celui-ci qu'il peut lire « La liberté ». « C'est le 12 avril que j'avais lu pour la première fois le poème *La Liberté*. Ça tombait bien, c'était le lendemain de la libération de Buchenwald. » (ÉV, 80) La libération de Buchenwald coïncide donc, pour Semprun, avec sa découverte de Char et plus spécifiquement avec ce poème qu'il récite sur la place d'appel du camp quelques jours plus tard. Le poème l'accompagne donc dans son retour à la vie. Après cet épisode, il n'est plus question de ce poème de Char dans *L'Écriture ou la vie*, mais le poète reparaît toutefois à une autre reprise, toujours lié à la vie et plus précisément

---

<sup>89</sup> Je ne proposerai pas ici d'analyse approfondie du poème d'Aragon, ni de réflexion sur son pouvoir testimonial, ni même d'analyse comparée avec *L'Écriture ou la vie*. Je me contenterai de remarquer que les thèmes du regard (dans un vers comme « Derrière leurs yeux pourtant cette histoire ») et de l'opposition entre le sommeil et le réveil (comme dans le dernier vers du poème « Ne réveillez pas cette nuit les dormeurs ») sont aussi très importants pour Semprun. « Le regard » est d'ailleurs le titre du premier chapitre de *L'Écriture ou la vie* et l'importance de ce motif traverse tout le texte. Semprun fait aussi une utilisation détournée du sommeil et du réveil. Pour lui, « 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. » (ÉV, 166)

aux femmes. L'été suivant son retour en France, Semprun utilise des vers de Char pour charmer Odile, une femme rencontrée au Petit Schubert. Les femmes ont une grande importance dans l'œuvre de Semprun et deviennent un symbole de vie<sup>90</sup>. En effet, lorsque Semprun décide de choisir l'oubli pour réussir à survivre à sa mémoire de Buchenwald, c'est grâce à Lorène et à son ignorance sur son passé que Semprun arrive à oublier. « Elle est la seule personne à qui je ne peux pas, ne doit pas expliquer. C'est son ignorance qui peut me sauver, son innocence qui me remet dans les chemins de la vie » (ÉV, 221), explique-t-il. Lorène et les autres femmes représentent donc pour Semprun, une échappatoire à ses souvenirs du camp. Le fait qu'il découvre Char le lendemain de la libération ainsi que le fait qu'il utilise ses vers pour charmer Odile vient donc lier le poète et sa poésie à la vie, à la possibilité d'un retour à la vie. Char, un peu comme Aragon, accompagne donc Semprun dans son retour de Buchenwald vers la vie.

La relation d'accompagnement que l'auteur entretient avec Char et Aragon s'observe aussi avec Primo Levi. Cette relation avec l'auteur de *Si c'est un homme* (1947) dépasse toutefois le simple accompagnement et devient une véritable assimilation. Un chapitre entier est consacré à Levi dans lequel Semprun s'intéresse bien moins aux textes de Levi qu'à sa personne. Ce chapitre concerne la mort de Levi en 1987. Semprun y explique qu'il en vient à voir dans le suicide de Levi la possibilité de sa propre mort. Alors qu'il avait l'impression d'avoir « vécu en [s']éloignant de la mort » (ÉV, 257) depuis qu'il était revenu de Buchenwald et qu'«[il] vivai[t] dans l'immortalité désinvolte du revenant » (ÉV, 257), la mort de Levi lui fait « [comprendre] que la mort [est] de nouveau dans [s]on avenir, à l'horizon du

---

<sup>90</sup> Une thèse de doctorat a d'ailleurs été consacrée à l'importance des femmes dans l'œuvre de Semprun. (Maria Liénard Ortega. *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprun*, thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2004.)

futur. » (ÉV, 257) Semprun établit aussi une certaine concordance entre son expérience et celle de Levi en remarquant que « malgré la radicale différence du parcours biographique, des expériences vécues, une coïncidence n'en demeure pas moins troublante » (ÉV, 259) entre leur vie. En effet, *La Trêve* de Levi et *Le Grand Voyage* de Semprun paraissent presque simultanément après une longue période de silence des deux auteurs. Levi devient donc, un peu comme Char, emblématique du retour de Semprun dans la « vraie » vie, celle qui se terminera par la mort et non celle dont la mort est perçue comme une expérience du passé qui semble « plus lointaine chaque jour » (ÉV, 257).

Mais les références intertextuelles de *L'Écriture ou la vie* ne sont pas que des symboles pour Semprun, elles servent aussi parfois à l'auteur de modèle d'écriture. Le deuxième épigraphe, « je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu<sup>91</sup> s'oppose à la fraternité » (ÉV, 9), est une phrase de Malraux que Semprun reprend et commente dans *L'Écriture ou la vie* en faisant de l'auteur un modèle littéraire assumé. Cette citation est tirée d'un roman autobiographique de Malraux, *Le Miroir des limbes* (1976), qui reprend plusieurs passages d'un roman précédent resté inachevé et intitulé *La Lutte avec l'ange* (1943) « dont seule a paru la première partie, *Les Noyers de l'Altenburg* » (ÉV, 62) et que Semprun a pu lire quelques semaines avant son arrestation en 1943. Cette reprise par Malraux d'extraits d'une de ses œuvres précédentes n'est pas sans rappeler les nombreuses citations que Semprun fait de ses

---

<sup>91</sup> Ce « Mal absolu » rappelle « la racine du Mal radical, *das radikal Böse* » (ÉV, 97) que Semprun cherche à atteindre à travers son témoignage pour « toucher à l'essentiel de l'expérience du camp » (ÉV, 97) et qui est une référence à Kant. Semprun établit d'ailleurs un parallèle entre Kant et Malraux qu'il a lus presque simultanément avant son arrestation. « De nos discussions sur les romans de Malraux et l'essai de Kant, où s'élabore la théorie du Mal radical, *das radikal Böse*, jusqu'au récit du Juif polonais du *Sonderkommando* d'Auschwitz – en passant par les conversations dominicales du block 56 du Petit Camp, autour de mon maître Maurice Halbwachs – c'était une même méditation qui s'articulait impérieusement. » (ÉV, 65) Plusieurs philosophes (Wittgenstein, Heidegger, Kant, Bakounine) sont convoqués par Semprun dans *L'Écriture ou la vie* et une réflexion importante mériterait d'être entreprise sur l'héritage philosophique de Semprun qui traverse, éclaire et oriente son œuvre. Pour des raisons de concision, je m'en tiendrai ici simplement aux références littéraires présentes dans *L'Écriture ou la vie*.

autres témoignages. Les caractéristiques de l'œuvre de Malraux qui ressortent de la réflexion de Semprun sur celle-ci s'apparentent d'ailleurs assez bien aux caractéristiques de l'écriture semprunienne.

Il m'a toujours semblé que c'était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif. (ÉV, 62)

À la manière de Malraux, Semprun tente d'« éclair[er] la réalité par la fiction » ou, comme il le dit plus loin en d'autres mots, de produire « une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité[,] qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. » (ÉV, 175) La reprise de fragments d'œuvres précédentes, ainsi que le recours à la fiction dans l'écriture autobiographique par Semprun sont donc des caractéristiques en partie inspirées par Malraux.

Ce ne sont là que quelques exemples des nombreuses références intertextuelles de *L'Écriture ou la vie*. La musique, la philosophie, la littérature et le cinéma sont autant de sources d'inspiration pour Semprun dans sa tentative d'offrir un témoignage total de son expérience du camp. Sa relation aux arts est intimement liée à l'expérience du camp et à sa survivance. L'importance de la littérature et des arts dans le récit qu'il fait de sa vie et plus précisément des années qui ont suivi son expérience concentrationnaire vient justifier la place de choix qu'il décide d'accorder à la fiction littéraire dans son entreprise testimoniale, dans son désir d'offrir une œuvre d'art plutôt que d'un simple témoignage. Les liens très forts tissés entre l'auteur et ses différentes lectures viennent aussi attester le besoin de Semprun de passer par la fiction et la littérature pour dire la vérité de son expérience. Ces filiations peuvent être vues comme un désir de Semprun de s'inscrire dans l'histoire littéraire pour s'affirmer en tant que véritable œuvre d'art. Puisque pour lui, comme pour plusieurs autres me semble-t-il, le témoignage ne peut se concevoir dans un pur rapport au réel, le récit n'est possible que s'il est

pensé dans une perspective littéraire, à l'aide des structures du récit empruntées à différentes œuvres littéraires.

Pour étudier l'intertextualité présente dans *L'Immense fatigue des pierres*, je m'en tiendrai majoritairement à la dernière nouvelle du recueil, « Manhattan Bistro », qui est riche en références littéraires et artistiques et qui constitue une réflexion sur un projet d'écriture de l'auteure présentée sous la forme d'un journal. Dans cette nouvelle, la relation de Robin aux différentes œuvres littéraires lui permet de tenter de cerner son projet testimonial et d'arriver à construire le plan d'un récit sur les membres de sa famille emportés dans la Shoah. Ces références sont divisées en deux catégories. Ainsi, certains auteurs deviennent pour elle des modèles à qui elle aimerait emprunter certaines caractéristiques, alors que d'autres sont posés comme des antimodèles.

Robin ne veut refaire « ni Schwarz-Bart, ni Elie Wiesel, ni Marek Halter » (IFP, 175), trois écrivains juifs marqués par la Shoah. Elie Wiesel a été déporté à Auschwitz et y a perdu ses parents et sa sœur, alors que Schwarz-Bart et Halter ont pu échapper aux nazis (en fuyant pour le premier la Moselle avant son annexion, pour le second le ghetto de Varsovie), mais ont tout de même perdu des êtres chers. Les parents de Schwarz-Bart ainsi que deux de ses frères ont été déportés et la jeune sœur d'Halter meurt de faim alors que la famille se trouve dans un camp de réfugiés. Ces trois auteurs sont donc profondément marqués, comme Robin, par la Shoah et rendent compte de leur expérience dans leurs œuvres respectives, allant du témoignage autobiographique (comme *La Nuit* de Wiesel) au roman de fiction (comme *Le Dernier des justes* de Schwarz-Bart). Pourtant, Robin les pose comme des antimodèles. Elle leur reproche d'être trop émotifs, biographiques, de faire un récit trop axé sur l'horreur.

« Savoir exactement ce qu'on ne doit pas faire. Une écriture liée, suscitant l'émotion, jouant sur la complaisance » (IFP, 175), explique-t-elle. Elle choisit de privilégier une écriture épurée, de se « content[er] de peu. » (IFP, 175) Un peu comme Semprun qui conclut, après l'expérience avec les femmes de Mission France, que de provoquer l'émotion par l'horreur ne permet pas au témoignage de véritablement avoir lieu, Robin choisit, plutôt que d'imaginer la vie au camp des membres de sa famille et les horreurs qu'ils ont pu y subir, de leur inventer un récit positif en quelque sorte, le récit de la survie qu'ils auraient pu avoir. Elle arrive ainsi à garder leur mémoire, sans sentimentalisme. Les témoignages de la Shoah existants, peu importe leur forme, sont d'ailleurs présentés comme insuffisants par le narrateur du « Dibbouk inconnu ». « Aucun texte, fût-ce de Primo Levi ou de Paul Celan, aucun film, que ce soit *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais ou *Shoah* de Claude Lanzmann, aucun tableau, aucun récit de survivant, aucun témoignage ne pourrait mettre en mots ou en images ce qu'il éprouvait. » (IFP, 57) Le témoignage est présenté comme limité et incomplet, insuffisant et Robin tente donc de trouver une autre forme de récit, de faire un témoignage qui témoigne autrement, qui tente de combler l'insuffisance.

Cette nouvelle forme de témoignage, elle l'invente en s'inspirant d'autres auteurs<sup>92</sup> aussi marqués par la Shoah et dont les œuvres proposent une mémoire différente que le simple récit des événements. Dans le journal que constitue « Manhattan Bistro », Robin introduit de nombreux extraits littéraires qu'elle tire de son « carnet de citations » (IFP, 174) et dont elle souhaite retenir certaines caractéristiques ou certaines idées pour écrire son roman familial. Elle cite ainsi Gérard Wajcman au sujet de Serge Klarsfeld (écrivain et avocat ayant mené un

---

<sup>92</sup> Elle s'intéresse aussi à l'œuvre de plusieurs artistes visuels comme Anne et Patrick Poirier, Sophie Calle, Christian Boltanski ou encore Edward Kienholz, qui travaillent la relique, la trace, le fragment, que je n'aborderai pas dans le présent travail, mais qui constituent aussi une inspiration formelle pour Robin.

combat contre les nazis), Jorge Semprun, Danilo Kiš, Romain Gary et mentionne Sarah Kofman et Georges Perec. Le roman qu'elle planifie d'écrire dans « Manhattan Bistro » est donc pensé comme un roman généalogique, un genre qu'elle retrouve chez Perec à qui elle emprunte « la forme de ses ritournelles [et] ses litanies généalogiques. » (IFP, 209) Robin décortique, en effet, son arbre généalogique et présente consciencieusement ses ancêtres en donnant des détails sur leur lieu de naissance, leur profession, etc. Un des extraits du roman en chantier qu'elle présente dans le texte constitue justement une série de « Je suis l'arrière-petite-fille d'Inda Rivka [...] Je suis l'arrière-petite-fille de Schmuël Ajzersztejn [...] Je suis la nièce de Leibou Itsrok, [etc.] » (IFP, 209) dans laquelle elle fait une récapitulation de toutes les informations qu'elle possède sur sa famille. Ce travail récapitulatif s'apparente à celui de Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975) qui s'efforce, à travers l'écriture, de dresser un inventaire des différents souvenirs qu'il garde de son enfance et de ses parents et fait aussi penser à la forme de la liste qu'il travaille dans *Je me souviens* (1978).

Ce travail de consignation s'inspire aussi d'une nouvelle de Danilo Kiš citée par Robin qui s'intitule « L'Encyclopédie des morts » (1985) dans laquelle le personnage principal trouve une encyclopédie où « tout est noté », toute « cette multitude de détails qui font une vie humaine » (IFP, 191, citant *L'Encyclopédie des morts*, Paris, Gallimard, 1985), toutes les informations sur la vie de ceux qui ne figurent pas normalement dans les encyclopédies. Le travail de Robin ne peut toutefois pas être encyclopédique puisque trop de renseignements lui manquent. Au sujet des morts de sa famille, elle n'a « pas beaucoup de rebuts, de fragments. Quelques papiers, quelques photos, une affiche annonçant un concert à Varsovie, quelques cartes postales, des textes écrits après coup à leur mémoire » (IFP, 190). Bref, « [elle] ne dispose pas [...] d'une encyclopédie des morts » (IFP, 190) et ne peut pas en écrire une. Ces

vides, ces trous, ces éléments qui manquent pour constituer un récit doivent donc être comblés par l'auteure et c'est en partie grâce à la forme du récit au conditionnel, du fantasme fictionnel, qu'elle arrive à constituer une histoire malgré tout. « Le travail des noms, toujours cette nécessité de la plus grande précision comme Sarah Kofman pour son père » (IFP, 208), ou comme l'encyclopédie imaginée par Kiš, devient donc essentiel pour Robin qui tente, à travers la description des chapitres qu'elle prévoit écrire, de consigner toutes les informations possibles sur sa famille en allant même parfois vers la fiction.

Toute l'entreprise de Robin dans « Manhattan Bistro » s'inscrit dans un devoir de mémoire. Le travail encyclopédique, le travail généalogique, la consignation ainsi que l'invention d'éléments de son histoire familiale sont motivés par le désir de conserver et de transmettre la mémoire des disparus. Dans la nouvelle, c'est chez Romain Gary que va s'amorcer, pour Robin, une réflexion sur la meilleure façon d'accomplir ce travail. « Les mots servent à cela, à empêcher que les hommes s'effacent complètement. » (IFP, 200, citant Romain Gary cité par Pierre Bayard dans *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990) Ces paroles de Gary suscitent chez Robin la réflexion suivante : « Témoigner, mais faire attention. L'hypermémoire se stérilise, s'empêtre, s'empierre dans ses stèles mémorielles. Faire attention. Redonner vie à ces reliques, les sortir de moi, mais comment ? » (IFP, 200) L'auteure expérimente différents moyens pour ne pas figer la mémoire des siens dans la pierre et pour la rendre vivante en leur inventant, par exemple, une vie potentielle. Un de ces moyens est d'ailleurs inspiré par Gary de façon totalement assumée.

S'inspirer de Romain Gary. Dans son livre sur Gengis Cohn, il met en scène un ancien nazi, Schatz, habité par l'âme d'un des Juifs qu'il a fait fusiller pendant la guerre, Gengis Cohn. Ce qui permet à Gary toutes sortes de développements sur le dibbouk, le diable qui dans le folklore juif fait de celui qu'il vient habiter un « possédé », et sur la parole ventriloque. Parler pour l'autre, à la place de l'autre, par la voix de l'autre. (IFP, 205)



Si le dibbouk ne se retrouve dans aucun des chapitres prévus par l'auteure dans le journal de création que constitue « Manhattan Bistro », il est toutefois présent dans une des nouvelles de *L'Immense fatigue des pierres* qui s'intitule justement « Le dibbouk inconnu » dans laquelle le personnage principal finit par prendre l'apparence d'un disparu. La figure du dibbouk permet donc de faire revivre les morts et de leur donner une parole qu'ils n'ont pas eue, ce qui rappelle le rôle du survivant, investi d'un devoir de mémoire, qui doit témoigner pour ceux qui ne pourront le faire, parler en leur nom, en leur mémoire.

### ***Topos de la visite au camp***

*L'Écriture ou la vie* et *L'Immense fatigue des pierres* s'inscrivent aussi dans l'histoire de la littérature d'après la Deuxième Guerre mondiale en reprenant un élément très exploité par les auteurs de témoignage ou de fiction sur la Shoah, soit celui de la commémoration par la visite au camp de concentration ou au mémorial, devenu un véritable topos de cette littérature. C'est par exemple d'une visite à Auschwitz, dans les années soixante, que naîtra le bref récit de Peter Weiss « Meine Ortshaft » (« Ma localité »). Claude Lanzmann retourne aussi sur les lieux de nombreuses années plus tard pour effectuer des entrevues pour son film *Shoah* et Georges Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance*, évoque la visite d'un musée sur la Shoah avec sa tante. De plus son narrateur, à la toute fin de la partie sur W, imagine la découverte de la cité par des voyageurs qui découvrirait les ruines, des années plus tard, et les amoncellements d'objets si caractéristiques des images concentrationnaires<sup>93</sup>. D'autres font un traitement plus critique de la muséification des camps de concentration. C'est le cas de Ruth

---

<sup>93</sup> Le voyageur découvrira « enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... » (Georges Perec. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1975, p. 220)

Klüger dans *Refus de témoigner : une jeunesse* (1992) ou encore de Catherine Mavrikakis dans *Le Ciel de Bay City* (2008) dans lequel la narratrice relève les incohérences du lieu.

C'est ce type de relation aux camps de concentration convertis en musées et aux mémoriaux de la Shoah qui est entretenue par Michel Himmelfarb dans « Le dibbouk inconnu ». Le fait de se sentir comme un touriste visitant un endroit qui n'a plus rien d'authentique lui cause un profond malaise. Auschwitz est présenté dans le texte comme un lieu de villégiature qui aurait perdu sa vocation première. « On achetait son billet pour une "excursion" à Auschwitz et à Birkenau, comme d'autres achètent une semaine à Paris ou un week-end à Prague » (IFP, 57), explique le narrateur qui ajoute que Michel, en arrivant au camp « avec son Minolta en bandoulière, [se sentait comme] un touriste. » (IFP, 58) Michel doit d'ailleurs visiter Auschwitz en compagnie d'un groupe et suivre un guide, comme s'il s'agissait d'un voyage organisé dont le trajet était fixé à l'avance. Ce qui dérange Michel dans les lieux de commémoration, c'est aussi la mise en scène dont ils font l'objet. À l'ancien camp d'Auschwitz-Birkenau, devenu le Mémorial et musée Auschwitz-Birkenau, le « mur des exécutions » a été complètement refait. À la place d'un mur « peint en noir [...] constitué de plaques de ciment, de sable et de bois, matériaux destinés à éviter le ricochet des balles<sup>94</sup> » se trouve maintenant un mur fait « d'agglomérat de fibres grises noyées dans un enduit, un plâtre ou un ciment liquide<sup>95</sup> », remarque Didi-Huberman dans *Écorces* dans lequel il se questionne sur la mémoire qui survit dans ce lieu. Ce type de transformations apportées au lieu pousse même le philosophe à se demander : « que dire quand Auschwitz doit être oublié dans son lieu même pour se constituer comme lieu fictif destiné à se souvenir d'Auschwitz<sup>96</sup> ? » Les

---

<sup>94</sup> Georges Didi-Huberman. *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p.24.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.25.

modifications apportées au mur ne sont qu'une des nombreuses incohérences, mises en scène ou reconstitutions truquées du lieu et du musée qu'il est devenu. Alors que Michel éprouve un certain malaise lors de sa visite au camp (malaise surtout lié à la quiétude du lieu et à « l'air propre, presque guilleret » (IFP, 58) du camp par un bel après-midi de printemps), c'est plutôt lors de sa visite du musée de la Shoah de Washington que les mises en scène lui semblent frappantes et incohérentes. À l'entrée du musée, chaque visiteur doit prendre une carte sur laquelle figurent les informations d'une personne ayant vécu la Shoah. Il s'agit là d'une véritable mise en scène tendant à provoquer l'identification du visiteur avec une victime. Ce type de mise en scène dans « cet établissement où tout lui sembl[e] [...] fait en carton-pâte » (IFP, 69) ne convient pas à Michel qui ressent un profond malaise pendant sa visite, « le même malaise qu'à Auschwitz » (IFP, 68). Le faux et l'imitation ne permettent donc pas à la mémoire de bien s'inscrire dans le lieu et à un deuil de s'amorcer chez les visiteurs, chez Michel en tout cas. Dans *La Mémoire saturée*, Robin réfléchit d'ailleurs à la mémoire de la Shoah transmise dans ces endroits de laquelle, constate-t-elle, « [découle] une volonté pédagogique [...] qui est très souvent appauvrissante, réductrice, a-historique<sup>97</sup>. » Elle ajoute que cette tendance n'est pas le seul obstacle à l'avènement d'une mémoire critique puisqu'« encore faut-il traverser un autre écran que celui du pédagogisme, celui du “tourisme de la mémoire”<sup>98</sup>. » L'aspect touristique et théâtral du camp et du musée empêche la réelle expérience du lieu de se faire, une expérience qui relèverait plutôt du vide et de la ruine. « On aurait pu ne pas savoir, ne rien éprouver, passer à côté » (IFP, 58), remarque d'ailleurs Michel au sujet d'Auschwitz, comme si les transformations apportées au camp pour en faire un mémorial en avaient effacé l'essence. L'expérience de Michel à Birkenau, situé à quelques

---

<sup>97</sup> Régine Robin. *La Mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 341.

kilomètres seulement du camp principal d'Auschwitz, est différente et semble justement correspondre au type de mémoire qu'il recherche et permettre à un deuil ou à une réflexion sur le deuil de commencer. « L'horreur est là, palpable » (IFP, 59), et le visiteur peut « voir les traces des crématoires » (IFP, 59). L'état dans lequel a été laissé le camp de Birkenau permet à une double mémoire d'être transmise : celle de l'horreur des événements de la Shoah, ainsi que celle du temps qui a passé et qui a laissé une trace en ces lieux, un peu comme la mémoire des morts, vive dans les premières années, s'estompant ensuite pour ne laisser que des traces, des bribes de souvenir. C'est dans ce type de lieu que la mémoire de Michel semble pouvoir s'apaiser légèrement puisque les traces du lieu s'apparentent aux bribes de mémoire qui lui restent. Il n'est donc pas surprenant que le témoignage offert par Robin dans *L'Immense fatigue des pierres* ne prenne pas la forme d'une reconstitution de la fin horrible des morts de sa famille, mais plutôt d'un texte fait de traces et de fragments et dont l'écriture caractéristique de Robin en vers dispersés à travers les pages est justement une belle illustration. Toutes les nouvelles abordent d'ailleurs la question de l'absence, de quelque chose qui serait perdu : un récit familial, une mère, une langue, une mémoire, etc.

L'expérience de Semprun lors de son retour à Buchenwald alors que le camp a aussi été transformé en musée est très différente de celle faite par le personnage de la nouvelle de Robin. Après avoir longtemps refusé de retourner visiter Buchenwald, Semprun, en mars 1992, accepte finalement d'aller y enregistrer un entretien avec Peter Merseburger qui préparait, à l'époque, « une émission de télévision à propos de Weimar, ville de culture et de camp de concentration. » (ÉV, 288) Semprun fait le voyage avec Thomas et Mathieu Landman, ses « petits-fils par les liens du cœur. » (ÉV, 290) Leur présence lors du retour au

camp qu'il effectue relève d'un désir de filiation, d'un désir de Semprun de leur faire connaître cette histoire autrement que par ses mots. En arrivant dans le camp, Semprun pose d'ailleurs « [sa] main sur l'épaule de Thomas, comme un passage de témoin » (ÉV, 301). Le désir de Semprun d'amener les deux jeunes hommes avec lui confirme aussi sa croyance en la capacité du camp et du musée commémoratif qu'il est devenu à parvenir à une transmission de la mémoire. C'est en effet ce qui se produit. Alors que la visite du camp offerte par Semprun dans les jours suivants la libération aux femmes de Mission France avait été un échec total en raison de l'horreur qu'elles y avaient vu, les effets du passage du temps ainsi que les transformations apportées au camp pour en faire un mémorial semblent permettre au témoignage d'avoir lieu et de réussir.

Mais la visite au camp présentée dans *L'Écriture ou la vie* ne sert pas uniquement à transmettre une mémoire et une histoire aux générations subséquentes. Le retour à Buchenwald permet aussi à la mémoire de Semprun d'être ravivée. Sur la route qui les mène à Weimar, Semprun reconnaît les noms de villages qui avaient tous abrité des sous-camps de travail pendant la guerre et dont il avait complètement oublié l'existence. « Quarante-sept ans après, les noms [lui] rev[iennent] à la mémoire. » (ÉV, 291) Ce retour lui permet aussi de se rappeler ses longues discussions avec le Lieutenant Rosenfeld ainsi que leur visite à Weimar dont il avait tout oublié, « à tel point [...] que dans la première version de [son] récit [il] n'en avai[t] pas dit un mot. » (ÉV, 293) La visite lui permet aussi de rectifier certains de ces souvenirs. Le chapitre consacré à la visite à Weimar est, en effet, organisé autour du récit de la nuit de son arrivée au camp en 1944. Ce souvenir, qui est aussi raconté ailleurs dans *L'Écriture ou la vie* et même dans *Quel beau dimanche !* devient, lors de la visite à Buchenwald en 1992, une véritable clé qui permet à Semprun de repenser complètement sa

perception du mal dans le camp et le récit de sa survie. En effet, un homme travaillant au camp qui les accompagne dans leur visite vient rectifier le souvenir de Semprun en lui apprenant que, alors qu'il pensait qu'il avait été inscrit au camp comme « *Student* » (« étudiant »), le détenu communiste avait préféré l'inscrire comme « *Stukkateur* » (« plâtrier »), ce qui lui avait probablement sauvé la vie en faisant de lui un ouvrier qualifié. Ce moment très fort, organisé autour de la découverte de la fiche d'enregistrement complétée la nuit de l'arrivée de Semprun au camp, devient la « chute imprévue de [son] histoire » (ÉV, 309), apporte une nouvelle lumière à son récit et l'« oblig[e] à une nouvelle réflexion » (ÉV, 310) sur le bien, le mal et sur le communisme. Les souvenirs qui lui reviennent en mémoire lors du retour au camp, ainsi que les rectifications importantes à certains de ces souvenirs permettent donc à Semprun de conclure le récit qu'il avait amorcé plusieurs années plus tôt et dont il avait pressenti que la visite à Buchenwald y jouerait un rôle important.

Je savais désormais à quoi ce retour à Weimar était obscurément destiné. Il devait me permettre de retrouver fugitivement la force de mes vingt ans, leur énergie, leur volonté de vivre. Ainsi, sans doute, peut-être, en me retrouvant, retrouverais-je la force, l'énergie, la volonté d'aller jusqu'à la fin de cette écriture qui se dérobaît sans cesse qui me fuyait. Ou plutôt : à laquelle je me dérobaïs sans cesse, que je fuyais à la moindre occasion. (ÉV, 293)

Semprun accorde donc une grande importance à cette expérience puisqu'elle lui permet de terminer l'écriture de son témoignage. Bien qu'il remarque que certaines choses ont été modifiées dans le camp et autour, comme la Marktplatz de Weimar qui a aujourd'hui l'air beaucoup « plus fraîche, plus neuve » (ÉV, 293) ou encore l'ensemble commémoratif à la gloire du socialisme mis en place par les autorités de la RDA sur la place d'appel du camp qu'il qualifie de « dégueulasse » (ÉV, 304), le lieu conserve la trace des événements et les transformations qui ont été apportées au camp en font malgré tout « un lieu de mémoire bouleversant. » (ÉV, 305) Si certains bâtiments sont encore en place, les baraques, elles, ont

été détruites et ne sont plus indiquées que par une trace sur le sol, créant un vaste espace vide « d'une force dramatique incroyable » (ÉV, 305) selon Semprun. La trace et le vide deviennent donc pour Semprun, comme ils l'étaient pour Michel Himmelfarb, important dans la puissance évocatrice du lieu qui doit laisser deviner plutôt que de tenter de tout montrer dans des reconstitutions trafiquées. Toutefois, alors que Michel Himmelfarb ne trouve pas de réconfort dans sa visite et n'arrive pas à y faire son deuil, Semprun s'y sent revivre, ce qui débloque l'écriture de son récit<sup>99</sup>.

Cet intérêt porté par Robin et Semprun et par plusieurs autres aux camps de concentration et aux autres lieux où est conservée une certaine mémoire des événements de la Deuxième Guerre mondiale et plus précisément de la Shoah relève de l'intérêt de plus en plus grand pour l'historiographie ainsi que de la fin d'une certaine tradition mémorielle que Pierre Nora étudie dans son travail colossal sur les lieux de mémoire.

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation<sup>100</sup>.

Cette conscience d'un moment charnière correspondrait, selon moi, dans le cas des récits sur la Shoah, à la disparition graduelle des véritables témoins oculaires des événements qui provoquerait un désir de témoigner par écrit de la mémoire qui reste de ces événements pour qu'elle ne disparaisse pas et pour qu'elle puisse traverser l'épreuve du temps. L'incorporation de réflexions sur le camp en tant que lieu de mémoire ainsi que la présence de références intertextuelles testimoniales dans *L'Écriture ou la vie* et dans *L'Immense fatigue des pierres*

---

<sup>99</sup> Sans que cela soit dû à sa visite au camp ou au musée, Michel Himmelfarb, comme Semprun, est bloqué dans l'écriture de son livre sur les doubles dans la littérature mais, contrairement à Semprun, rien ne semble pouvoir redéclencher son travail d'écriture.

<sup>100</sup> *Les Lieux de mémoire : I - La République*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

témoigneraient donc d'une préoccupation grandissante pour la mémoire et pour ses différentes inscriptions tant matérielles que textuelles. Le livre deviendrait donc un lieu, « dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers<sup>101</sup> », tel que l'entend Nora, qui permettrait l'incarnation de toute une mémoire, mais qui témoignerait aussi de notre attitude par rapport à cette mémoire et de notre façon de la conserver<sup>102</sup>.

## **B) L'archive et la preuve**

Dans *L'Écriture ou la vie* et dans *L'Immense fatigue des pierres*, la réflexion sur la façon de conserver la mémoire se fait aussi à travers le traitement réservé à l'archive, ou plutôt sur le discours qui est tenu à propos de l'archive. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est donc pas tant le processus d'archivage et les choix qui sont à la base de ce travail, mais plutôt la façon dont les documents d'archives sont présentés dans les deux œuvres de mon corpus et comment ils font aussi l'objet d'une mise en scène.

Une relation très forte unit document d'archives, vérité et même preuve. Pourtant, dans un article intitulé « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », paru en 2007 dans un dossier spécial de la revue *Protée* intitulé « Poétique de l'archive » qui porte sur l'utilisation littéraire de documents d'archives, Mahigan Lepage et Robert Dion mentionnent que

l'archive n'a pas pour unique fonction d'étayer le récit, d'attester que telle chose ou tel événement *a été* : elle ne disparaît pas sous la surface narrative du récit de vie, elle est

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. XXXIV.

<sup>102</sup> La présence de nombreux autres lieux de mémoire pourrait être observée tant dans *L'Écriture ou la vie* que dans *L'Immense fatigue des pierres*. Je pense notamment, pour ne nommer que ceux-là, à la langue chez Robin ou encore à la neige chez Semprun.



au contraire exhibée, questionnée, quand ce n'est pas triturée ou tout simplement créée, entre fonction d'authentification et fonction de fabulation<sup>103</sup>.

La présence de documents d'archives ou encore le discours sur ceux-ci présent dans les textes littéraires et plus précisément dans des textes biographiques ou autobiographiques ne tend donc pas aveuglément vers un désir d'attestation du réel. Son usage est plus nuancé. L'archive servirait en même temps le réel et la fiction puisque comme le remarquent encore Dion et Lepage, « elle apparaît à la fois comme un puissant effet de réel et comme un opérateur de fiction<sup>104</sup>. » Cette attitude semble relever d'un positionnement très contemporain par rapport aux documents et à leur potentiel de vérité ou d'authentification de ce qui *a été*. C'est en tout cas ce que défend Nathalie Piégay-Gros dans *Le Futur antérieur de l'archive*, alors qu'elle s'intéresse à l'utilisation de l'archive dans *Les Géorgiques* (1981) de Claude Simon. Elle considère, en effet, que la présence de l'archive dans ce roman est

exemplaire d'un fonctionnement moderne de l'archive romanesque : matériau non pas préalable, mais exposé dans sa matérialité sensible, poussiéreuse et fragile ; incomplète par définition, elle ne promet aucune reconstitution parfaite de la réalité. Elle articule la mémoire à l'histoire, personnelle et collective, une mémoire incertaine, faite de tremblements, d'hypothèses et de doutes<sup>105</sup>.

C'est cette utilisation consciente et critique du document d'archives qui m'intéressera dans les pages suivantes où je tenterai de voir comment l'archive est convoquée par Semprun et par Robin dans leurs œuvres et de quelle façon elle arrive à servir la fiction, voire à devenir fiction.

Dans *L'Immense fatigue des pierres*, Régine Robin convoque, à plusieurs reprises, l'archive pour l'ébranler. Plutôt que d'utiliser de véritables documents d'archives

---

<sup>103</sup> Robert Dion et Mahigan Lepage « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », *Protée*, vol. 35, no. 3, 2007, p. 11. C'est eux qui soulignent.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>105</sup> Nathalie Piégay-Gros. *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012, p. 28.

personnelles<sup>106</sup>, c'est l'idée de l'archive, son fantasme, qui intéresse l'auteure et qui fait l'objet de ses textes. *L'Immense fatigue des pierres* est, en effet, traversé par un désir profond de la trace et du document d'archives qui viendraient compléter un récit malheureusement fragmentaire. Dans le texte d'introduction du dossier « Poétique de l'archive » de la revue *Protée*, Marie-Pascale Huglo écrit :

Loin de s'abîmer dans le culte des reliquats incarnant fantomatiquement un passé évanoui, narrateurs, poètes et scripteurs jouent d'inventivité, de réflexion et de ruse pour mobiliser l'archive hors de l'évidence d'une vérité établie une fois pour toutes, dont elle serait tout à la fois le reste, la preuve, la révélation, le substitut<sup>107</sup>.

C'est bel et bien « hors de l'évidence » que Robin mobilise les documents d'archives qui, lorsqu'ils sont disponibles ou existants, ne permettent pas de combler le vide mis en scène dans les nouvelles du recueil et ne donnent pas accès à une vérité inébranlable.

Bien souvent, c'est sous la forme d'une obsession des personnages pour la trace que la réflexion sur l'archive fait son apparition dans le recueil. La narratrice de « Manhattan Bistro », par exemple, a une « obsession de la date, de la trace du petit morceau, de la bribe, du fragment, du document, du monument, du souvenir, du récit de vie, de la photo, du dos d'une carte postale. » (IFP, 199) C'est une attitude semblable qu'adopte la narratrice de « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve<sup>108</sup> » qui « pren[d] des photos de façon compulsive, malade, de peur de laisser échapper un souvenir, une impression » (IFP, 135). Il ressort de l'attitude de ces deux personnages un fantasme de totalité, d'exhaustivité, alors que

---

<sup>106</sup> Impossible en effet de parler de présence d'archives personnelles dans les textes de Robin. Certains documents sont évoqués et même parfois imités dans le texte (comme la forme de pages d'agendas ou de journaux intimes qu'empruntent certaines nouvelles), mais ne sont pas reproduits ou présentés comme intacts. Il s'agit plutôt d'une mise en scène d'archives, une fictionnalisation de celles-ci. On pourrait parler, pour aller dans le sens de la « fiction du témoignage » telle que définie par Marie Bornand, de « fiction d'archive » dans le cas de Robin. Des archives dont il ne serait pas toujours possible de déterminer si elles sont vraies ou fausses, mais qui permettraient de lancer une réflexion sur leur rôle et leur pouvoir.

<sup>107</sup> Marie-Pascale Huglo. « Présentation : poétique de l'archive », *Protée*, vol. 35, no. 3, 2007, p. 6.

<sup>108</sup> C'est principalement autour de cette nouvelle que va se construire ma réflexion sur l'archive dans *L'Immense fatigue des pierres*.

l'archive relève habituellement plutôt d'une collection partielle d'informations et de documents comme le remarque Jacques Derrida dans « Le futur antérieur de l'archive » lorsqu'il mentionne que « la question de l'archive est le lieu d'une grande violence<sup>109</sup> » puisque, selon lui, « il n'y a pas d'archive qui n'implique cette puissance de destruction, de sélection ou d'exclusion. La conservation ne va pas sans une exclusion, [ajoute-t-il,] c'est un pouvoir éminemment politique qui s'exerce comme pouvoir de légitimation<sup>110</sup> ». Les protagonistes de Robin, pourtant, refusent de faire un choix et plusieurs nouvelles permettent plutôt de voir une obsession des personnages à tout conserver et d'outrepasser cette hiérarchisation et cette légitimation des documents. Dans « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », la narratrice se sent « toujours confrontée au problème de “tout garder” » (IFP, 129). Ce « journal de déglingue » qu'elle tient avec assiduité peut être considéré comme ses archives personnelles<sup>111</sup> qui contiennent le recensement de ses moindres faits et gestes, de ses pensées et de ses impressions<sup>112</sup> sans les sélectionner, sans les trier, comme si ces informations avaient toutes la même valeur, la même importance dans l'archivage de sa vie et de ses états d'âme. Le journal a d'ailleurs une très grande importance pour la narratrice. À trois reprises dans le texte, une véritable angoisse s'empare d'elle à l'idée de le perdre.

Et s'il y avait le feu chez moi. Il faudrait que je photocopie tout mon journal depuis des années et que je le mette en lieu sûr à la banque. Ou que je rentre tout sur le disque dur

---

<sup>109</sup> Jacques Derrida. « Le futur antérieur de l'archive » dans Nathalie Léger (dir.), *Questions d'archives*, Paris, IMEC, 2002, p. 41.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>111</sup> Il ne faut toutefois pas oublier que ces archives personnelles sont des fictions, des textes travaillés et construits par l'auteure (que ce soit à partir de documents réels ou non).

<sup>112</sup> Elle décrit ainsi son contenu: « Journal mémoire. Journal fourre-tout. Tantôt un état d'âme (pas trop), tantôt des esquisses de travaux, de réflexions, de citations. Vivier, répertoire, réserve de textes de notes. Tantôt ce sont des carnets de voyages, des impressions après des séances d'analyse, tantôt des aperçus sur le travail de recherche. Des mots, des phrases, des plans, des scénarios. » (IFP, p. 133-134.)

d'un ordinateur avec des dizaines de copies de sécurité. Une ici, une au bureau, une à Paris, une chez ma fille... (IFP, 129, 142 et 150)

Pourtant, malgré toutes ces précautions, un vide subsiste, une lacune dans cette tentative d'exhaustivité. Comme je l'ai déjà mentionné, les différents personnages mis en scène dans les nouvelles du recueil font face à un grand vide, celui de la disparition de leurs proches dans la Shoah, qui est accentué par l'absence de récits de ces disparus<sup>113</sup> ou de documents qui permettraient de retracer leur histoire avec exactitude. Ce désir obsessif de la conservation et de la protection (en plusieurs copies) des archives personnelles de la narratrice de « Journal de déglingue » relève donc d'un désir de laisser une trace pour le futur et d'éviter, en quelque sorte, que le vide se perpétue. Jacques Derrida, considère justement que l'archivage est une activité tournée vers le futur.

Je crois que le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé, contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence. C'est toujours dans cette temporalité-là que les archives se constituent<sup>114</sup>.

C'est, en effet, bien plus vers le futur que vers le passé qu'est tourné le processus d'écriture de la narratrice de « Journal de déglingue ». La consignation de ses moindres pensées et activités est opérée dans l'optique de se rassurer dans le futur sur sa propre existence. En effet, comme je l'ai déjà mentionné dans le chapitre précédent, la narratrice de « Journal de déglingue » se sent exister à travers son journal. Il me paraît intéressant de rappeler cette idée ici, puisqu'elle permet de comprendre que la narratrice de « Journal de déglingue » écrit son journal en vue de pouvoir, dans le futur, confirmer son existence grâce à ce qu'elle y a consigné, comme si ce document en était une preuve, ce qui ne va pas sans rappeler le rôle de l'archive. « S'il n'y a pas de traces, je n'existe pas » (IFP, 127), écrit-elle à ce propos. Son identité dépend donc de

---

<sup>113</sup> Vide qui est partiellement comblé grâce à la fiction du récit au conditionnel dont j'ai déjà parlé.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 43.

l'archivage de ses journées. Pourtant, l'importance de la conservation de son journal, bien que l'acte soit tourné vers un futur besoin pour la narratrice de confirmer son existence, ne semble pas avoir une grande portée dans le temps. En effet, le type d'archive présenté dans « Journal de déglingue », c'est-à-dire le journal, et que l'on retrouve aussi dans « L'agenda » n'est pas présenté comme étant utilisable par les générations futures. D'une part, l'archivage de sa vie par la narratrice de « Journal de déglingue » est présenté comme n'étant utile qu'à elle-même, puisqu'elle est la seule à consulter son journal, et d'autre part, les nombreux agendas laissés par la mère décédée de la nouvelle « L'agenda » ne permettent pas à sa fille de recréer un récit complet ou même cohérent de sa vie. Ces pages sont, en effet, « décodables selon toute vraisemblance uniquement par celui qui les a écrites » (IFP, 76), remarque la fille qui tente d'écrire la vie de sa mère à partir des notes de celle-ci dans ses agendas. *L'Immense fatigue des pierres* présente donc le document et la trace comme obsédants, mais infirme à plusieurs reprises leur réelle utilité, les archives devenant même plutôt impuissantes dans « L'agenda ».

En plus d'être parfois présentées comme vaines, les archives et leur potentiel testimonial sont aussi invalidés lorsque les documents sont présentés comme faux ou possiblement falsifiés. L'ébranlement de la véracité des documents est particulièrement présent dans « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve ». La narratrice, qui, dans son journal, « invente des bouts d'histoire sans liens, des scénarios, des textes qui viendraient se tresser, se détresser comme remède à [s]a détresse ; des débris de textes » (IFP, 130), esquisse les grandes lignes d'un récit dans lequel un « narrateur archiviste » (IFP, 130) découvre un texte de science-fiction racontant l'histoire d'une société où chaque individu a toute sa vie pour décider ce qu'il mettra dans une boîte qui lui a été confiée à sa naissance et qu'il doit « remplir de la façon qu'il voudra, car ce qu'il y mettra sera l'image de ce qu'il

voudra laisser de lui-même, une trace. » (IFP, 131) La présence de cette histoire à l'intérieur de la nouvelle permet, comme l'écrit bien Robin, de « fouille[r] l'idée d'une administration et d'une gestion de la mémoire » (IFP, 131) puisque l'accumulation de ces boîtes de mémoire « entraîne d'énormes complications et de problèmes de place. » (IFP, 131) C'est justement à travers les différents problèmes relatifs à la conservation des documents que la possibilité d'un archivage démocratisé<sup>115</sup> et fiable est remise en doute. La négligence, le vol et le mélange du contenu des boîtes font qu'« au bout de vingt ans, tout s'étant mélangé avec tout dans les petites boîtes, on ne sait plus qui est qui et qui a laissé quoi. » (IFP, 132) Dans cette fiction, imaginée par la narratrice de la nouvelle, c'est donc non seulement le contenu des archives qui est mis en doute, puisque chaque individu décide de ce qu'il souhaite laisser derrière lui, ce qui rend le tout très arbitraire, mais aussi le processus même de leur conservation qui ne permet pas de les mettre à l'abri de la profanation.

Bien que « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve » critique l'entreprise archivistique à travers l'invention de cette fiction, c'est principalement et plus spécifiquement l'archive photographique qui est remise en question dans le reste du recueil. Est-elle en effet une preuve valable de ce qui *a été* ? Ou est-elle plutôt un outil pour la fiction, facilement manipulable ? Toujours dans « Journal de déglingue », la narratrice parle d'un projet artistique dans lequel « elle [souhaite] faire des images trafiquées en mélangeant des images de synthèse avec des vraies images » (IFP, 136) À partir de *vraies* images, tirées de « l'actualité qui dépasse toutes les fictions » (IFP, 136), elle souhaite produire de faux résultats. Ces

---

<sup>115</sup> J'entends par là qu'il s'agit d'un système d'archivage se voulant très égalitaire qui est développé dans la nouvelle puisque tous reçoivent une boîte de mêmes dimensions et que tous accèdent donc à la pérennité, peu importe leur statut social. (Cette démocratisation reste toutefois idéaliste puisque le texte mentionne bien que lorsque certaines archives sont abîmées, ce sont souvent celles des plus démunis : « Toute une partie de la population (les plus pauvres sans doute) [est, lorsqu'il y a un incendie,] rayée de la carte de la mémoire. » (IFP, 132)

photographies trafiquées, additionnées d'images créées de toutes pièces, viennent déstabiliser le « *Ça-a-été*<sup>116</sup> » dont Roland Barthes parle dans *La Chambre claire*. Alors que Barthes mentionne que « dans la photographie, [on] ne [peut] jamais nier que *la chose a été là*<sup>117</sup> », les nouvelles de Robin viennent plus souvent montrer que l'on ne peut justement pas se fier aux photographies puisqu'elles peuvent toujours avoir été trafiquées. Dans un échange de courriels qu'entretient un des personnages inventés par la narratrice de « Journal de déglingue », Michael demande à Patricia de lui envoyer une photo d'elle pour qu'il puisse la reconnaître lors de leur rencontre. Il écrit : « À propos, peux-tu m'envoyer une photo de toi à New York ou la numériser sur l'écran mais sans la trafiquer. » (IFP, 162). Alors que la photographie est habituellement considérée comme une reproduction du réel, elle est ici appréhendée avec doute puisque Michael se sent obligé de mentionner qu'il aimerait recevoir une photo authentique de Patricia.

Le même type de doute est émis dans « Mère perdue sur le World Wide Web » par rapport à la photographie de la mère de Michel Himmelfarb reproduite dans la biographie du syndicaliste américain. Michel se demande, en effet, si cette photographie constitue réellement une preuve de la survie de sa mère. Le syndicaliste, imagine Michel, aurait peut-être connu la mère dans les camps et aurait été tellement attristé par sa mort qu'une fois rendu à New York, après la guerre, « il aurait réinventé son personnage, comme si elle continuait à l'accompagner » (IFP, 106). Michel se dit alors :

Il y avait ainsi dans ses mémoires un personnage imaginaire, un personnage réel dont il avait prolongé l'existence, un personnage virtuel. Le vieux bundiste serait allé voir le fils d'un de ses amis qui aurait été à la tête d'une entreprise informatique. Il lui aurait présenté la photo de Rivka Himmelfarb, une photo d'avant-guerre où elle était très jeune. Il lui aurait demandé s'il n'était pas possible par le biais d'images de synthèse de

---

<sup>116</sup> Roland Barthes. *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 120. C'est lui qui souligne.

<sup>117</sup> *Ibid.* C'est lui qui souligne.

« travailler » un peu cette photo de façon que cette femme apparaisse plus âgée. [...] Il aurait pu ainsi illustrer la notice biographique qu'il lui consacrait par une photo crédible. (IFP, 106)

Il ne s'agit plus simplement, comme à de nombreuses reprises dans le recueil de nouvelles, d'utiliser la fiction pour faire revivre les disparus ou pour leur inventer une vie, une survie, mais plutôt d'imaginer qu'il est possible, non seulement d'imaginer des histoires, mais aussi de simuler leur réalité grâce à des manipulations faites sur un document, sur une photographie. Cette supposition que fait Himmelfarb au sujet de la photo de sa mère travaille la frontière entre le réel et la fiction qui devient alors très mince puisqu'il est impossible de déterminer si cette photographie est authentique ou si elle résulte d'une pure fiction<sup>118</sup>. C'est le même type de modifications qu'apporte un des personnages de « Journal de déglingue » sur les photographies de ses clients. Dans son commerce qu'elle nomme « Biographie sur mesure<sup>119</sup> » (IFP, 157), elle propose aux gens d'écrire pour eux leur biographie mais finit bien souvent, à la demande de ses clients, par inventer la vie qu'ils auraient aimé avoir plutôt que la vie qu'ils ont réellement eue. « Elle se mit à fabriquer du faux souvenir, du faux passé, du fantasme qui passe à l'acte, du vrai-faux, du faux-vrai, mais qui, après tout, n'était pas plus faux que les récits que l'on rencontrait communément dans la pratique du récit de vie. » (IFP, 153-154) Mais alors que, comme elle le remarque, la biographie et les autres formes de récit de soi ne sont pas plus vraies que de nombreux romans, son travail du réel comme matériau pour la fiction est poussé plus loin lorsque certains clients demandent à ce que non seulement le récit de leur vie soit modifié, mais aussi à ce que certaines de leurs photos personnelles soient trafiquées pour donner l'impression que toutes les fictions contenues dans le texte sont vraies.

---

<sup>118</sup> Même si Michel retrouve la trace de sa mère à Montréal, le fait qu'il ne la rencontre jamais en personne laisse en suspens la confirmation de son identité. En effet, rien n'exclut la possibilité que cette Martha Himmelfarb qu'il cherche désespérément ne soit pas sa mère mais une autre femme portant le même nom.

<sup>119</sup> Aussi désigné ailleurs comme : « La fabrique du renouveau biographique » (IFP, 156).



L'image photographique, qui peut souvent devenir un document d'archives, est donc pensée, dans *L'Immense fatigue des pierres*, comme un outil de fiction ou plutôt comme un outil pour brouiller la frontière entre la fiction et le réel.

À travers tous ces questionnements sur l'archive, sa valeur et sa crédibilité, c'est un usage plutôt littéraire de celle-ci qui est favorisé. L'archive institutionnalisée, contrôlée, fixée est d'ailleurs complètement refusée par les morts qui prennent la parole dans la dernière nouvelle du recueil « Manhattan Bistro ». Ceux-ci, mis en scène par Robin, ne veulent pas devenir une simple archive.

Nous, les cinquante et un, ne voulons pas être confondus avec une bibliothèque de folklore, un cimetière militaire, des stèles funéraires, un musée de la guerre, un temple du souvenir, un marché de la relique de guerre, une brocante du temps passé, usé, le registre administratif des entrées à Treblinka ou à Auschwitz s'il y en a un, une gare de triage revue et corrigée après la guerre, des archives du souvenir même bien intentionnées. Nous nous révoltons contre ça. Débrouillez-vous. (IFP, 206)

C'est une conception beaucoup plus libre de l'archive et de la mémoire qu'elle transmet qui est mise de l'avant par les cinquante et un disparus imaginés par Robin. Malgré le désir puissant de tout consigner (voire l'obsession, comme je l'ai déjà remarqué) c'est vers la fiction que tend le récit, une fiction qui permettrait de dépasser l'évidence de l'archive et de donner de l'importance à autre chose, à un autre type d'archive qui composerait avec le vide, une fiction qui permettrait de garder la mémoire des disparus sans la figer. Une fiction avec laquelle, nous laisse croire l'extrait précédent, les disparus seraient en accord. Tout ne doit pas être réglé et, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, c'est un récit incomplet et imparfait témoignant du vide par la fiction qui parviendra à rendre hommage aux morts. Bref, c'est une archive qui n'a pas la rigidité de la preuve, mais plutôt la souplesse d'une fiction qui est favorisée par Robin.

Une réflexion sur l'archive est aussi présente dans *L'Écriture ou la vie*. Pour Semprun, l'archive est un document important qui lui permet, dans un premier temps, de se confirmer à lui-même que, dans son expérience, « tout [a] été vrai » et que « rien n'[a] été un rêve » (ÉV, 210). L'archive devient donc une preuve tant pour le lecteur que pour l'auteur qui permet de vérifier la réalité des événements racontés. Toutefois, bien que les documents d'archives évoqués dans le récit ne soient pas, comme ils pouvaient l'être chez Robin, modifiés, trafiqués ou encore inventés, leur statut dans le récit de Semprun n'en est pas moins souvent ambigu et ils sont même parfois présentés comme incomplets.

Le document d'archives le plus important du récit est, sans aucun doute, la fiche d'identification de l'auteur remplie lors de son arrivée à Buchenwald qui est reproduite dans le dernier chapitre. Ce document, dont l'importance est cruciale dans *L'Écriture ou la vie* comme je l'ai déjà remarqué, vient non seulement confirmer le réel de la détention de Semprun au camp de Buchenwald, mais vient aussi rétablir le récit de son arrivée à Buchenwald en révélant que celui-ci avait déjà été faussé<sup>120</sup>. C'est grâce au document d'archives que le récit peut être rectifié. Toutefois, sa présence dans le texte n'est pas issue d'un processus de reprographie. Il ne s'agit pas d'une photographie de la carte insérée dans le texte, mais plutôt d'une mise en page particulière imitant celle d'une carte d'identification. Cette disposition change le statut de l'archive dans le livre puisque celle-ci devient la matière même du texte et non un document indépendant. En effet, en introduisant le texte qui, comme je l'ai déjà démontré, met en scène un pacte de vérité incertain, le document d'archives acquiert lui aussi un statut ambigu. Dans ce témoignage qui met en doute la possibilité d'un témoignage

---

<sup>120</sup> Comme je l'ai déjà expliqué dans la partie précédente sur le « Topos de la visite au camp », lors du retour de Semprun à Buchenwald en 1992, un employé du musée apprend à Semprun qu'il se trompait lorsqu'il racontait dans ses livres que l'homme qui avait rempli sa fiche d'identité à l'arrivée au camp l'avait inscrit comme étudiant. En effet, la fiche enregistrait Semprun en tant que *Stukkateur* (plâtrier).

adhérant totalement à un pacte de vérité<sup>121</sup>, l'authenticité de la fiche d'enregistrement peut être vue comme étant tout aussi douteuse. Malgré ce statut particulier du document, qui hésite, dans le texte, entre l'existence textuelle et l'existence réelle, le rôle décisif de cette archive de Buchenwald reste indubitable puisque la fiche d'identification devient un moment décisif dans la construction du témoignage de Semprun<sup>122</sup>.

Mais les archives qui sont évoquées dans le récit de Semprun n'ont pas toujours un tel pouvoir sur sa mémoire et sur son récit testimonial. Quelques mois après son retour du camp, Semprun se trouve au cinéma à Locarno et est troublé par les actualités qui sont présentées avant le film et qui montrent des images de la libération des camps de concentration datant de la fin de la guerre. Ces images d'archives n'ont pas, pour Semprun, l'effet d'un déclencheur de l'écriture comme c'est le cas avec la découverte de sa fiche d'identité à Buchenwald qu'il fait de nombreuses années plus tard. En effet, les images cinématographiques des camps qui sont présentées dans le reportage ne permettent pas à Semprun de reconnaître son expérience. Ces images, qui sont pourtant des archives de la guerre, ne font aucun écho à ce que Semprun a vécu pendant sa détention à Buchenwald, ni à la mémoire qu'il en garde. Ce n'est toutefois pas la crédibilité des images projetées sur l'écran du cinéma qui est remise en cause par Semprun mais plutôt un manque dans celles-ci.

Cependant, si les images des actualités confirmaient la vérité de l'expérience vécue – qui m'était parfois difficile à saisir et à fixer dans mes souvenirs – elles accentuaient en même temps jusqu'à l'exaspération, la difficulté éprouvée à la transmettre, à la rendre sinon transparente du moins communicable. (ÉV, 210)

---

<sup>121</sup> Comme je l'ai déjà remarqué, le témoignage de Semprun avoue la fiction de certains éléments, mais les présente ailleurs dans son récit comme s'ils étaient réels, créant une ambiguïté sur la distinction entre les événements fictifs et les événements réels.

<sup>122</sup> J'ai déjà expliqué comment Semprun considère ce retour à Buchenwald et la découverte de la fiche d'enregistrement comme un événement l'« oblig[eant] à une nouvelle réflexion » (ÉV, 310) et lui permettant de prouver l'existence de fraternité dans le camp et aussi l'existence d'un esprit communiste puisque c'est un communiste allemand qui a procédé à son enregistrement et qui lui a probablement sauvé la vie.

Les images d'archives présentées au cinéma de Locarno, et plus largement tous les documents d'archives bruts, ont le même problème, selon Semprun, que celui de plusieurs témoignages de la Shoah et même que plusieurs de ses propres tentatives de témoignage dont il fait le récit dans *L'Écriture ou la vie*. C'est au niveau de la possibilité d'une transmission que le problème se trouve puisque ces images brutes, selon lui, ne parviennent pas à rendre l'expérience des camps communicable. Il leur manque, croit-il, un traitement particulier qui en ferait non seulement des documents vrais, mais des œuvres d'art<sup>123</sup> qui pourraient avoir du sens tant pour les survivants que pour les autres et qui n'auraient pas la froideur d'un document.

Les images, en effet, tout en montrant l'horreur nue, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes. Pas seulement parce que tournées, selon les moyens de l'époque, sans prise de son directe. Muettes surtout parce qu'elles ne disaient rien de précis sur la réalité montrée, parce qu'elles n'en laissaient entendre que des bribes, des messages confus. Il aurait fallu travailler le film au corps, dans sa matière filmique même [...]. Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction. » (ÉV, 211)

Le document d'archives dans ce passage, en plus d'être trop axé sur l'horreur de la situation, agit comme une simple preuve et ne parvient pas à dépasser ce statut, c'est bien là le problème. « C'est la différence entre le vu et le vécu qui était troublante » (ÉV, 209), écrit Semprun, et c'est pour cette raison qu'il explique qu'elle devrait plutôt être traitée comme s'il s'agissait d'une fiction, pour en faire un récit, pour lui donner un point de vue, une structure, une organisation qui la fasse passer de l'image froide et distante au récit engageant et touchant (sans tomber dans le sentimental et le pathétisme). La véritable transmission de cette terrible mémoire ne pourrait donc se faire qu'à travers le récit et le témoignage. Non pas par l'image d'archive brute, mais plutôt par sa transformation, par son utilisation consciente dans l'écriture.

---

<sup>123</sup> Il faudrait « suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! » (ÉV, 135), écrit Semprun au sujet de la possibilité de produire un témoignage qui serait bien reçu et qui pourrait être transmis aux générations futures.

Bien que Semprun convoque ou présente à quelques reprises de véritables documents d'archives qui agissent comme des preuves dans le récit, c'est bien plus souvent à travers ce que j'appellerai ici des preuves textuelles que l'auteur tente d'attester le réel de son récit. Plutôt que de faire appel à des archives matérielles, c'est par le travail de l'écriture et le travail de la forme que Semprun montre son désir d'attester de la véracité de ce qu'il raconte. Il écrit, par exemple : « Je donne tous ces détails, probablement superflus, saugrenus même, pour bien montrer que ma mémoire est bonne » (ÉV, 37). L'accumulation de détails et les nombreuses précisions qui sont apportées tout au long du récit sont utilisées par Semprun un peu comme pourraient l'être des documents d'archives en insistant sur son caractère véridique. Toutefois, l'effet de ces différentes précisions apportées par l'auteur diverge du document en ce sens que ces dernières ne font pratiquement jamais référence à des éléments ou à des faits vérifiables et tangibles. En effet, c'est bien plus souvent à une mémoire sensible plutôt que factuelle que s'attache le témoignage de Semprun.

Je ne me rappelle pas le nom de la rivière, peut-être ne l'ai-je jamais su. Je me rappelle que c'était le mois de septembre, qu'il faisait septembre d'un bout à l'autre du paysage. Je me rappelle la douceur de septembre, la douceur d'un paysage tellement accordé aux bonheurs paisibles, à l'horizon du travail de l'homme. Je me rappelle que le paysage m'avait fait penser à Jean Giraudoux, à ses émotions devant les beautés de la France. (ÉV, 45)

En avouant les failles de sa mémoire, qui touchent principalement les données factuelles<sup>124</sup>, comme le nom de la rivière dans le présent exemple, Semprun se tourne vers une description sensorielle et plutôt poétique de la scène<sup>125</sup>. C'est une archive de l'immatériel, des sensations, des émotions que Semprun arrive à créer en tentant de les mettre par écrit pour les

---

<sup>124</sup> La chronologie des jours suivant la libération du camp jusqu'à son rapatriement en France est d'ailleurs difficile à reconstituer pour Semprun. Il n'en retient que quelques sensations. « La période de ma vie qui s'étend entre la libération de Buchenwald et mon retour à Paris est confuse, envahie par des brumes d'oubli. D'imprécision, en tout cas » (ÉV, 36), écrit Semprun à ce sujet.

<sup>125</sup> Cet aspect très poétique de la description est d'ailleurs présenté par Semprun comme s'inscrivant dans une filiation littéraire avec Giraudoux et avec les accents romantiques de son écriture.

conserver<sup>126</sup>. Lorsque Semprun raconte l'épisode où un survivant du *Sonderkommando*<sup>127</sup> vient témoigner de son expérience pour quelques membres de l'organisation communiste de Buchenwald, la description qu'il offre de ce rescapé illustre bien comment le témoignage de Semprun accorde beaucoup plus d'importance aux sens qu'aux faits.

Je ne me souviens pas du nom de ce Juif polonais. [...] Je me souviens de son regard, en tout cas. Il avait l'œil d'un bleu glacial, comme le fil tranchant d'une vitre brisée. Je me souviens de la tenue de son corps, en tout cas. Il était assis sur une chaise, tout droit, tout raide, les mains posées sur ses genoux, immobiles. [...] Je me souviens de sa voix, en tout cas. Il parlait en allemand, couramment, d'une voix âpre, méticuleuse, insistante. Parfois, sans raison apparente, sa voix s'épaississait, s'enrouait, comme si elle était soudain traversée par des émotions incontrôlables. » (ÉV, 59)

La précision dans les dates, les noms, les lieux, est beaucoup moins importante pour Semprun, semble-t-il, que les odeurs, le timbre d'une voix, l'intensité d'un regard. C'est aussi pourquoi, alors que les archives de la guerre conservent des documents prouvant l'existence des chambres à gaz et des fours crématoires, Semprun croit important d'aller plus loin que l'existence physique des fours et parle de l'odeur caractéristique de la fumée qui s'en échappait, un élément pourtant profondément inarchivable, puisque si on peut maintenant garder des archives sonores, les odeurs restent impossibles à fixer à long terme. Cette odeur « fade, écœurante... l'odeur de chair brûlée sur la colline de l'Ettersberg » (ÉV, 302) ne devient plus, à travers l'écriture, « qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur » (ÉV, 302), bref, elle n'est plus que la reproduction partielle et incomplète d'un souvenir, un peu de la même façon que les archives papier constituent les traces fragmentaires du passé.

---

<sup>126</sup> J'ai déjà eu l'occasion de parler de l'importance des sens dans le témoignage de Semprun au sujet de la mise en scène d'une de ses tentatives de témoignage. C'est, en effet, un témoignage non verbal et purement sensoriel qui a lieu lorsqu'il rencontre les officiers anglais au début du récit et qu'un regard lui suffit pour témoigner de l'horreur de son expérience au camp. J'ai aussi abordé la question des sens dans un passage sur la filiation de Semprun avec Proust.

<sup>127</sup> Il s'agit d'un commando spécial qui avait comme tâche « d'évacuer les victimes des chambres à gaz et de les transporter vers les fours crématoires annexes où leurs cadavres étaient brûlés. » (ÉV, 59)

L'écriture littéraire pourrait donc être considérée, c'est ce que j'ai fait ici, comme une sorte d'archive qui garderait une trace de l'intangible, une archive de l'inarchivable. Mais cette archive des sens peut-elle, au même titre que les documents d'archives comme la fiche d'identification de Semprun ou encore les images vidéo des camps, être considérée comme une preuve ? La littérature peut-elle prouver ? La question de la preuve est soulevée par Semprun dès les premières lignes de son récit lorsqu'il écrit, en parlant de sa survie : « La preuve, d'ailleurs : je suis là. » (ÉV, 13) Il est intéressant de réfléchir à ce qu'implique cette déclaration pour comprendre en quoi la présence de Semprun, son « je suis là », peut devenir une preuve de sa survie à Buchenwald et même de quel type de preuve et de présence il peut s'agir. L'énonciation au présent de ce « je suis là » permet à l'auteur d'affirmer une triple présence. Il y a tout d'abord le présent de l'auteur au moment où il rédige son témoignage, il y a le présent reconstitué de l'événement qui est raconté (la rencontre des officiers anglais le jour de la libération de Buchenwald) et il y a enfin celui qui est sans cesse actualisé par l'acte de lecture. Derrida écrit justement à ce propos :

Ce que je dis pour la première fois, si c'est un témoignage, c'est déjà une répétition, du moins une répétabilité ; c'est déjà une itérabilité, plus d'une fois en une fois, plus d'un instant dans un instant, en même temps ; et l'instant dès lors se divise toujours en sa pointe même, à la pointe de son écriture<sup>128</sup>.

C'est justement ce qui se produit dans cette phrase. L'instant de la lecture, de l'écriture et de l'événement ont alors une présence simultanée. Et cette présence énoncée dans le texte acquiert un rôle de preuve. C'est la preuve que Semprun a survécu puisqu'il est encore là pour écrire au sujet de son expérience et que son livre lui permet une certaine pérennité, une réactualisation de sa présence grâce à l'écriture. C'est aussi la preuve qu'il peut encore raconter l'événement comme il s'est déroulé, exactement comme s'il y était encore. Il ne s'agit

---

<sup>128</sup> Jacques Derrida. *Demeure – Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 48.

pas ici, pour Semprun, seulement de dire : « Je peux encore me souvenir de ce jour ». Non. Plutôt de dire : « j'y suis » grâce à la possibilité de la littérature de faire « comme si ». Cette mémoire sensorielle convoquée par Semprun tout au long de *L'Écriture ou la vie* et fortement inspirée par Proust vient faire basculer la signification de la preuve de son acception juridique vers son acception littéraire et fait passer de l'obsession d'une vérité factuelle, incomplète comme l'a montré la réflexion de Semprun sur les images présentées au cinéma de Locarno, à une vérité qui dépasse les faits vérifiables et qui atteint cet « essentiel de [l']expérience » (ÉV, 97) tant convoité par Semprun.

Et si la littérature devient le lieu d'un certain archivage tant chez Robin que chez Semprun, c'est que la fiction devient l'une des possibilités de l'archive. Arlette Farge mentionne que

[l'archive] est un lieu à partir duquel peuvent se réaménager les constructions symboliques et intellectuelles du passé ; elle est une matrice qui ne formule pas « la » vérité bien sûr, mais qui produit dans la reconnaissance comme dans le dépaysement des éléments nécessaires sur lesquels fonder un discours de véridiction éloigné du mensonge<sup>129</sup>.

C'est donc que l'importance même de l'archive résiderait dans son potentiel à créer des fictions bien plus que dans sa capacité à dire vrai.

---

<sup>129</sup> Arlette Farge. *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1989, p. 117.



## Conclusion

Alors, peut-on *raconter* Auschwitz ? Cette question que je posais en introduction mériterait, je crois, à la lumière des réflexions menées dans ce mémoire, d'être posée autrement. D'une part, il faudrait réorienter le sujet de la question et éviter l'utilisation métonymique d'Auschwitz pour désigner plus globalement tous les camps de concentration de la Deuxième Guerre mondiale. Les récits de Semprun et de Robin ont, en effet, bien montré que l'essence du témoignage de la Shoah ne reposait pas uniquement dans l'expérience concentrationnaire, mais se fondait aussi, et peut-être surtout, sur la trace laissée en chacun de nous par ces événements, qu'on les ait vécus ou non. Ainsi, la portée testimoniale des récits engloberait plutôt tous les événements entourant la Shoah et ne serait pas restreinte uniquement aux camps. La « configuration critique », telle que définie par Mesnard, dont il a été question en introduction et à laquelle se rattachent selon moi les récits de Robin et de Semprun, implique d'ailleurs une écriture s'intéressant bien moins à la description précise et chronologique des événements survenus dans les camps qu'à une reconstruction des faits et à une réflexion sur la mémoire qui reste de ces événements. D'autre part, plutôt que de postuler une indicibilité des événements, qui, dès l'introduction, a été démentie, en se demandant s'il est *possible* de raconter la Shoah, il serait peut-être préférable d'interroger la forme requise pour raconter. Il faudrait ainsi reformuler la question et demander : Quelle forme le témoignage de la Shoah peut-il ou doit-il prendre pour espérer atteindre l'essentiel de cette expérience ? Comment peut-il parvenir à exprimer adéquatement la marque qu'elle laisse encore aujourd'hui dans nos sociétés occidentales ? La fiction est-elle à même de porter le témoignage de la Shoah ?

Malgré l'importance du pacte de vérité et de l'éthique du témoin, dont il a été question dans le premier chapitre, mon analyse de *L'Écriture ou la vie* et de *L'Immense fatigue des pierres* a montré que le témoignage n'échappait pas à la fiction et que celle-ci était même à la base de toute l'organisation des récits de Semprun et de Robin. L'analyse de la relation entretenue par les deux auteurs avec le pacte autobiographique et le pacte de vérité, les références littéraires présentes dans leurs textes ou encore leur utilisation particulière des documents d'archives à des fins littéraires a montré qu'à la base de leurs récits se trouvaient des mises en scène, des jeux avec le réel et que les fictions qui en résultaient donnaient lieu à une certaine forme de témoignage. Un témoignage libéré des contraintes de vérité et d'éthique. *L'Écriture ou la vie* et *L'Immense fatigue des pierres*, comme de nombreux autres témoignages et récits sur la Shoah, sont ce que l'on pourrait appeler des « témoignage[s] en régime littéraire<sup>130</sup> », pour reprendre les mots de Derrida dans *Demeure – Maurice Blanchot*. Cette appellation permet de comprendre en quoi des œuvres de fictions, ou des autobiographies jouant de façon assumée avec la fiction et ne traçant jamais clairement la frontière entre le fictif et le réel, peuvent arriver à offrir un témoignage et à transmettre une mémoire.

« Voilà la vérité rétablie : la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique » (ÉV, 46), écrit Semprun dans *L'Écriture ou la vie*. Il explique ainsi que, selon lui, l'œuvre littéraire et la fiction qu'elle contient peuvent être tout aussi justes et authentiques qu'un récit s'attardant à une description méticuleuse des faits. Cette idée que la fiction et la littérature permettent au témoignage d'avoir lieu n'empêche pas, en effet, comme je l'ai montré dans ce mémoire, d'accéder à une certaine vérité. Une vérité des sens et des sentiments, pour Semprun, une

---

<sup>130</sup> Jacques Derrida. *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p.64.

vérité potentielle et fantasmée, pour Robin. Elsa Laflamme, dans sa thèse portant sur le récit de l'événement dans la littérature française, reprend l'expression de Derrida et offre une bonne explication de la portée testimoniale que peuvent avoir des œuvres de fiction. Au sujet de *Le Jour où je n'étais pas là* d'Hélène Cixous, mais la réflexion peut s'appliquer, il me semble, à toute œuvre abordant un événement marquant ou traumatisant, comme les récits de la Shoah, Laflamme écrit :

S'il y a témoignage [...] ce n'est évidemment pas au sens strict d'un témoignage de l'Histoire ou d'une déposition judiciaire, mais plutôt d'un témoignage poétique, un « témoignage en régime littéraire » tenant plus du récit que de l'inventaire de faits, l'inconscient, le phantasme, la fiction et la littérature pénétrant le champ de l'événement pour en modifier les conditions d'attestation, de même que les constituants de la preuve et du témoignage<sup>131</sup>.

Les témoignages de la Shoah ont certes longtemps eu cette visée légale et historique dont parle Laflamme, mais ont-ils déjà été en mesure de contourner les structures propres au récit et à la littérature ? L'inconscient, le fantasme, et la fiction, n'en ont-ils pas toujours fait partie ? Le témoignage ne dépend-il pas toujours, en effet, de la littérature et des codes du récit ? C'est ce que postule Derrida lorsqu'il se propose, dans *Poétique et politique du témoignage* de vérifier l'hypothèse suivante : « tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue<sup>132</sup>. » La littérature permettrait cette expérience poétique de la langue et serait donc partie intégrante du témoignage.

Mais au-delà du constat que la littérature et que la fiction qui résulte du travail de l'écriture permettent au témoignage d'avoir lieu, ne peut-on pas se demander s'il existe un récit absolument dépourvu de fiction, qui ne ferait pas l'objet d'une construction ou d'une reconstruction ? Nous vivons, en effet, dans un monde de fictions, un monde qui ne cesse de

---

<sup>131</sup> Elsa Laflamme. *Récit de l'événement et événement du récit chez Annie Ernaux, Hélène Cixous et Maurice Blanchot*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013, p. 155.

<sup>132</sup> Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 9.

se raconter des histoires pour se sentir vrai et pour *construire* un sens à sa vie. Nancy Huston, dans *L'Espèce fabulatrice* remarque que tout, jusqu'au nom d'un individu, n'est qu'une fiction nous permettant de nous inscrire dans une histoire. Elle remarque même qu'au-delà du récit qui peut en être fait, c'est notre mémoire même qui résulte d'une construction et qui constitue un récit façonné avec les années. « Notre mémoire est une fiction. Cela ne veut pas dire qu'elle est fausse, mais que, sans qu'on lui demande rien, elle passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à exclure, à oublier, c'est-à-dire à construire, c'est-à-dire à fabuler<sup>133</sup>. » À travers leurs œuvres respectives, c'est ce dont témoignent Robin et Semprun. Dans *L'Écriture ou la vie* et *L'Immense fatigue des pierres*, les deux auteurs font preuve d'une sensibilité à ces constructions mémorielles et ne cessent de les remettre en question<sup>134</sup> et de les alimenter. La présence marquée de références à des œuvres littéraires pour accompagner leurs récits respectifs ou encore le traitement réservé aux archives et à leur potentiel fictionnel ont bien montré que l'écriture de soi et l'écriture testimoniale dépendaient de toutes les mises en scène et de tous les récits qui nous entourent. Évidemment, bien qu'il y ait une omniprésence de la fabulation dans nos vies, « cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de faits ; cela veut dire qu'il nous est impossible d'appréhender et de relater ces faits sans les interpréter<sup>135</sup> », comme s'il existait en nous une sorte de réflexe littéraire incontrôlable. Mais c'est justement ces inventions, ces interprétations du réel qui viennent donner une valeur à tous ces témoignages. « Ce que l'art romanesque peut faire [...] c'est nous donner *un autre point de vue* sur ces réalités. Nous aider à les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en

---

<sup>133</sup> Nancy Huston. *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Montréal, Actes Sud, Leméac, coll. « Un endroit où aller », 2008, p. 25.

<sup>134</sup> Là encore, un lien peut être tissé avec les témoignages de la « configuration critique » à travers ce questionnement de la validité des souvenirs.

<sup>135</sup> Nancy Huston. *L'Espèce fabulatrice*, *op. cit.*, p.89.

critiquer les fictions sous-jacentes<sup>136</sup>. » Ainsi, le témoignage nous permettrait de donner un sens *a posteriori* au réel et de laisser des récits que les générations futures pourront continuer à se raconter.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.185. C'est elle qui souligne.

## **Bibliographie**

### **1) Corpus d'étude**

#### **A- Corpus principal**

ROBIN, Régine. *L'Immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1999 [1996].

SEMPRUN, Jorge. *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

#### **B- Corpus secondaire**

ROBIN, Régine. *Cybermigrances : traversées fugitives*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004.

SEMPRUN, Jorge. *Le Fer rouge de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.

\_\_\_\_\_. *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.

\_\_\_\_\_. *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.

### **2) Corpus critique**

#### **A- Sur l'œuvre de Régine Robin**

BERRIER, Julie. *Alice Parizeau, Tecia Werbowski, Régine Robin: Mémoire blessée et écriture migrante du Québec*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2005.

DÉSY, Caroline, Véronique FAUVELLE, Viviana FRIDMAN et Pascale MALTAIS (dir.). *Une œuvre indisciplinaire : mémoire, texte et identité chez Régine Robin*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

FERLAND, Marie-Hélène. *Disparition et mémoire : une lecture de L'Immense fatigue des pierres, mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, 2003.

GREEN, Mary Jean. « Why Montreal ? Régine Robin's Rewriting of the City in *L'Immense fatigue des pierres* », *Québec Studies*, vol. 39, printemps-été 2005, p. 5-16.

HARRINGTON, Katharine. « Transcribing Nomadism : The Use of Collage and the Internet in the Autobiographical Writing of Régine Robin », *Québec Studies*, vol. 40, automne 2005-hiver 2006, p. 76-96.

HAVERCROFT, Barbara. « Hybridité linguistique et identité plurielle dans *L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin », dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Montréal, Nota Bene, 2002, p. 417-436.

KHORDOC, Catherine. « Dislocated Subjects, Disjointed Fictions: Régine Robin's and Monique Bosco's "Biofictions" », dans Susan IRELAND et Patrice J. PROULX (dir.), *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Westport, Praeger Publishers, 2004, p. 187-199.

LODI, Gabriella. *Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006.

PATERSON, Janet M. « Biofictions et identité dans *L'Immense fatigue des pierres* de Régine Robin », dans Robert DION (dir.), *Vies en récits : Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 265-277.

YAMADE, Yuko. « Auto/Bio/Fiction in Migrant Women's Writings in Quebec: Régine Robin's *La Québécoise* and *L'Immense fatigue des pierres* », dans Julie RAK (dir.), *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 2005, p. 235-245.

## **B- Sur l'œuvre de Jorge Semprun**

ANDERSON, Connie. « Artifice and Autobiographical Pact in Semprun's *L'Écriture ou la vie* », *Neophilologus*, vol. 90, n° 4, 2006, p. 555-573.

ARCHAMBAULT, Annie. *La Fiction dans les témoignages de Jorge Semprun*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.

DELPLANCHE, Béatrice. *Trauma, écriture et reconstruction identitaire dans L'Écriture ou la vie de Jorge Semprun*, Mémoire de Maîtrise, Université de Sherbrooke, 2005, 166 p.

DESROSIERS, David. *Mémoire de la culture, mémoire de la barbarie : L'intertextualité dans le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de Buchenwald*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011.

GARSHA, Karsten. « La mémoire littérisée de Jorge Semprun », dans Bruno GELAS, Karsten GARSHA, Jean-Pierre MARTIN (dir.), *Écrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 107-119.

GELAS, Bruno. « Jorge Semprun : réécrire sans fin », dans Bruno GELAS, Karsten GARSHA et Jean-Pierre MARTIN (dir.), *Écrire après Auschwitz*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 95-106.

KELLY, Van. « Jorge Semprun's Broken Mirror : the Broader Text of Resistance, the Shoah and Camps in *L'Écriture ou la vie* and *Le Retour de Carola Neher* », *Esprit créateur*, vol. 50, n° 4, janvier 2010, p. 20-33.

LIÉNARD ORTEGA, Maria. *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprun*, thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2004.

NICOLADZÉ, Françoise. *La Deuxième vie de Jorge Semprun : Une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-Le-Lez, Éditions Climats, 1997.

PARENT, Anne-Martine. « La fiction au service de la vérité : L'exemple de Jorge Semprun », *Romance Review*, vol. 10, 2000, p. 95-104.

PILORGET, Jean-Paul. « Écriture et mémoire dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun », dans Christiane KÈGLE (dir.), *Les Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, PUL, 2007, p. 131-144.

SEMILLA DURAN, Maria Angélica. *Le Masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

YERLÈS, Pierre. « À propos de *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun », *Les Lettres romanes*, « La littérature des camps, la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage », Numéro spécial, 1995, p. 101-103.

### **C- Sur le témoignage et la littérature de la Shoah**

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999.

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

\_\_\_\_\_. « Réponse à Anne-Martine Parent », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, automne 2006, p. 113-116.

DAYAN ROSENMAN, Anny. *Les Alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

\_\_\_\_\_. *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

HEINICH, Nathalie. « Le témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », dans Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Chambon, 2004, p. 135-151.



KATTAN, Emmanuel. *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002.

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

\_\_\_\_\_. *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007.

PIPET, Linda. *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000.

PRSTOJEVIC, Alexandre. *Le Témoin et la bibliothèque : Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.

\_\_\_\_\_. « L'appel des cendres : la Shoah et le témoignage littéraire », dans Christiane KÈGLE (dir.), *Les Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, PUL, 2007, p. 87-113.

RIFFATERRE, Michael. « Le témoignage littéraire », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n° 3, novembre 1995, p. 33-55.

RINN, Michaël. « Rhétorique de l'indicible », dans Catherine COQUIO (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 391-400.

ROBIN, Régine. *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

SULEIMAN, Susan Rubin. « The 1.5 Generation Thinking about Child Survivors of the Holocaust », *American Imago*, vol. 59, n° 3, 2002, p. 277-295.

TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 2004.

WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

#### **D- Sur l'autobiographie et les récits de soi**

ALLEMAND, Roger-Michel. « Une Nouvelle Autobiographie ? », *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, p. 88-90.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995 [1975].

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

GASPARINI, Philippe. « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, automne 2011, p. 11-24.

HEUVEL, Pierre Van Den. « L'espace du sujet : la "Nouvelle Autobiographie" », dans Roger BAUER et Douwe Wessel FOKKEMA (dir.), *Actes du XII<sup>e</sup> congrès de l'Association internationale de littérature comparée, « Espaces et frontières »*, vol. 5, Munich, Iudicium, 1990, p. 85-90.

LAFLAMME, Elsa. *Récit de l'événement et événement du récit chez Annie Ernaux, Hélène Cixous et Maurice Blanchot*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

\_\_\_\_\_. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

*Le « Nouveau Roman » en questions, vol. 5 : Une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris, Lettres modernes, coll. « La revue des lettres modernes », 2004.

ROBIN, Régine. « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59.

\_\_\_\_\_. *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997.

\_\_\_\_\_. « Point de vue : l'autofiction », *CV Photo*, n° 44, 1998, p. 5-6.

## **E- Sur l'archive**

DERRIDA, Jacques. « Le futur antérieur de l'archive », dans Nathalie LÉGER (dir.), *Questions d'archives*, Paris, IMEC, 2002, p. 41-50.

DION, Robert et Mahigan LEPAGE. « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 11-21.

FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1989.

HUGLO, Marie-Pascale. « Présentation : poétique de l'archive », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 5-10.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012.

## **F- Autres références**

BARTHES, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, L'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*, Paris, Minuit, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

HUSTON, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Montréal, Actes Sud, Leméac, coll. « Un endroit où aller », 2008.

NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire : I - La République*, Paris, Gallimard, 1984.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1975.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann (première partie)*, La bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents ». Disponible en ligne au : [http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust\\_A\\_la\\_recherche\\_du\\_temps\\_perdu\\_01.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Proust_A_la_recherche_du_temps_perdu_01.pdf) (consulté le 18 mars 2014)

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent : héritages, modernités, mutations*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Paris, Bordas, 2008 [2005].