

Université de Montréal

Mémoire de la culture, mémoire de la barbarie  
L'intertextualité dans le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de Buchenwald

par  
David Desrosiers

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention d'un grade de  
Maître ès arts (M.A.)

août 2010

© David Desrosiers, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Mémoire de la culture, mémoire de la barbarie  
L'intertextualité dans le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de Buchenwald

présenté par :

David Desrosiers

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Méchoulan  
président-rapporteur

Catherine Mavrikakis  
directrice de recherche

Pierre Ouellet  
membre du jury

## RÉSUMÉ/MOTS CLÉS

Ce mémoire porte sur le travail de l'intertextualité dans les quatre œuvres que Jorge Semprun (1923-) a consacrées à ses souvenirs de déportation au camp de Buchenwald : *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) et *Le mort qu'il faut* (2001). Chaque œuvre poursuit la recherche d'un langage approprié à la narration d'une expérience qui résiste obstinément à sa représentation. L'intertextualité, de même que les reminiscences musicales, filmiques ou picturales, composent chez Semprun une image complexe de l'expérience du déporté, faisant coexister l'ombre et la lumière, l'angoisse et la joie, le mal radical et la fraternité, loin de tout cliché manichéen. Il s'agira ici de lire ce témoignage magnifique sur les camps nazis comme un dialogue profond entre l'art et la barbarie, la création et la destruction, la mémoire culturelle et la mémoire traumatique.

Témoignage — Intertextualité — Mémoire — Culture — Barbarie

## ABSTRACT/KEYWORDS

This essay covers the issue of intertextuality in the four works that Jorge Semprun (1923-) wrote about his memories from Buchenwald : *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) and *Le mort qu'il faut* (2001). Each work stems from the search of an appropriate language for narrating an experience that poses a radical challenge to its représentation. Intertextuality, as well as memories of works of art, yield a complex image of the experience of a survivor, where shadow and light, anguish and joy, Radical Evil and fraternity coexist, far away from the traditional cliché. The objective here is to read Semprun's wondrous testimonies as a profound dialogue between art and the Holocaust, creation and destruction, cultural memory and traumatic memory.

Testimony - Intertextuality - Memory - Culture - Holocaust

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé/mots clés .....	iii
Abstract/keywords .....	iv
Liste des sigles .....	vi
Remerciements .....	vii
INTRODUCTION	
Mémoire de la littérature, littérature de la mémoire .....	1
Les intellectuels d'Auschwitz .....	3
Résumé des chapitres .....	9
CHAPITRE I : LA MÉMOIRE EXEMPLAIRE	
Du retournement de la mémoire traumatique en projet d'écriture .....	11
La mémoire monumentalisée .....	15
La mémoire instrumentalisée .....	22
CHAPITRE II : LA MÉMOIRE RECONFIGURÉE	
Pacte de vérité et pacte de justice .....	28
De l'exemplarité héroïque à l'exemplarité tragique .....	31
La mémoire dialogique .....	34
La mémoire palimpseste .....	38
CHAPITRE III : LA MÉMOIRE DE LA MORT	
Mémoire elliptique et mémoire fragmentaire .....	44
Phénoménologie de la libération .....	49
L'expérience concentrationnaire est-elle inaudible? .....	52
Le témoignage est-il soluble dans la littérature? .....	56
CHAPITRE IV : LA MÉMOIRE DES LIEUX	
Effet d'échelle et effet de seuil .....	59
Le conflit des maximes : activités téléologiques et intersubjectivité .....	62
Nom et visage; filiation et altérité .....	65
Le souci de soi et d'autrui .....	68
Espace privé et espace public .....	72
Lieux de culture, lieux de barbarie .....	75
CONCLUSION	
Weimar/Buchenwald .....	79
BIBLIOGRAPHIE .....	86

## LISTE DES SIGLES

*EV : L'écriture ou la vie*

*GV : Le grand voyage*

*MQF : Le mort qu'il faut*

*QBD : Quel beau dimanche!*

## REMERCIEMENTS

Je remercie Mme Catherine Mavrikakis, qui a généreusement accepté de diriger ce projet de recherche. Sa confiance indéfectible m'a encouragé à persévérer malgré les doutes et les difficultés de mon entreprise.

## INTRODUCTION

### *Mémoire de la littérature, littérature de la mémoire*

Le témoignage de Jorge Semprun sur le camp de concentration de Buchenwald résulte d'un long travail d'anamnèse, d'éclaircissement et de littérisation du souvenir. Ce travail est d'autant plus remarquable que, si l'expérience des camps se situe à la limite de l'inimaginable, l'œuvre demeure quant à elle parfaitement lisible. Évitant volontairement et sagement la présentation littérale des faits, le témoignage brut et brutal de l'horreur nue, l'auteur est parvenu à sublimer le contenu de sa mémoire dans une œuvre dotée d'une grande puissance suggestive. Il a puisé dans sa mémoire les faits et les impressions obscurs que, par la force de son écriture, il éclaire. Or lorsque le lecteur s'empare de cette œuvre lumineuse, celle-ci devient à son tour un objet de mémoire. Elle opère, du point de vue de la réception, comme un monument portatif, un legs mémoriel reçu par les contemporains, qui — on peut l'espérer — le légueront eux-mêmes aux générations suivantes. Car c'est à travers des témoignages comme celui de Semprun que nous prenons conscience et que nous nous souvenons collectivement de la barbarie des régimes totalitaires. Aussi, lorsqu'il n'y aura plus parmi nous de témoins directs de ce passé déjà lointain, le témoignage assurera encore la survie de leur mémoire.

L'œuvre de Semprun appartient donc à une *littérature de la mémoire* non seulement parce qu'elle est composée de souvenirs personnels, mais aussi parce qu'elle participe à la construction d'une mémoire collective sur les camps nazis. Sous une forme épurée, passée au crible de la littérature, construite, déconstruite et reconstruite d'un récit à l'autre, l'expérience de l'auteur transmigre en quelque sorte dans d'autres individus, devient un souvenir, une émotion, une idée du lecteur. La différence cependant est que ce dernier, contrairement au déporté, n'est pas détruit par cette mémoire, mais au contraire il est

instruit. En effet, si l'expérience concentrationnaire représente essentiellement une expérience de déshumanisation, le témoignage des rescapés enrichit quant à lui notre connaissance de l'humain. Il nous montre, avec une clarté exemplaire, ses capacités d'oppression, de résistance, de soumission ou d'entraide. La mémoire de la barbarie, qui subsiste d'abord sous la forme d'une mémoire traumatique, passe ainsi du côté de la mémoire culturelle lorsqu'elle donne naissance à une œuvre. En témoignant de la noirceur d'une époque, elle contribue alors à faire progresser les lumières.

Or pour rendre compte de son expérience, le rescapé des camps fait intervenir une mémoire qui n'est pas uniquement la sienne. S'il partage de nombreux souvenirs avec les autres déportés, il hérite aussi, de par le choix de l'écriture littéraire, des enjeux historiques constitutifs du médium qu'il emprunte. Témoignant d'une réalité qui résiste obstinément à sa représentation, et dépasse les capacités d'empathie – si ce ne sont les capacités de souffrance – de l'humain, il s'efforce de faire reculer l'horizon de la littérature, mais il ne peut pas supprimer cet horizon. À défaut de lui présenter un modèle déjà constitué, la littérature l'oblige à construire sa propre représentation à partir des représentations existantes. Car on lit toujours le témoignage littéraire comme faisant partie intégrante d'un système : on lui reconnaît une signification propre dans la mesure où il se différencie des autres éléments qui composent notre culture. Bref, « littérature de la mémoire », il fait également intervenir une *mémoire de la littérature*. Lire un témoignage comme celui de Semprun, c'est en somme se mettre à l'écoute d'un dialogue profond entre l'art et la barbarie, la création et la destruction, la mémoire culturelle et la mémoire traumatique.

Cette relation que le témoignage entretient avec des œuvres qui ne sont pas lui, nous l'appelons « intertextualité ». On peut en effet définir l'intertextualité comme la mémoire

que la littérature a d'elle-même<sup>1</sup>. Comme l'écrit Gérard Genette dans *Palimpsestes* : « Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes » (Genette<sup>2</sup>). En effet, la littérature se nourrit de la littérature, et l'écriture est toujours une manière de lire. Certes, chaque texte est singulier, mais comme l'individu que nous sommes, il est composé d'éléments dont il n'est pas lui-même la source — son code génétique, en quelque sorte : « d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante » (Barthes). C'est pourquoi l'intertextualité appelle également une manière de lire scrutant dans le texte la présence spectrale de la littérature. Parallèlement à une lecture littérale, qui demeure enchaînée à l'ordre des mots dans le discours, et à une lecture structurale, qui permet de découvrir une architecture interne, mais à la condition de s'enfermer dans la clôture du texte, il y a aussi une place pour une lecture intertextuelle, qui parcourt les réseaux de sens que les œuvres littéraires tissent les unes avec les autres.

### *Les intellectuels d'Auschwitz*

En croisant les notions de témoignage et d'intertextualité, de littérature de la mémoire et de mémoire de la littérature, j'attribue implicitement à Semprun une position antithétique par rapport à celle que d'autres témoins ont défendue. En effet, pour plusieurs rescapés des camps, la visée éthique du témoignage demeure incompatible avec la visée esthétique de la littérature. Pour témoigner de manière crédible, il faudrait d'abord selon eux se dépouiller de ses ambitions littéraires. La littérature est perçue d'emblée comme suspecte, synonyme

---

<sup>1</sup> Samoyault, Tiphaine. 2001. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Nathan, « 128 ».

<sup>2</sup> Les références aux textes cités dans le mémoire sont données dans la bibliographie. Les œuvres du corpus d'étude sont identifiées par un sigle spécifique. Tout autre texte cité est désigné par le patronyme de l'auteur, suivi de l'année de publication lorsque plusieurs textes d'un même auteur ont été convoqués (ex. : Todorov, 1994). Sauf exceptions (s'il s'agit d'un texte publié dans une encyclopédie ou sur internet, ou tombé dans le domaine public), les numéros de page renvoient à l'édition la plus récente des textes. Ne figurent dans la bibliographie que les textes qui ont été effectivement cités dans le mémoire.

de fiction, et le témoin devrait au contraire s'en tenir à la vérité factuelle. Ainsi, avec une formule définitive, Primo Levi a pu écrire que « la raison, l'art, la poésie ne nous aident pas de déchiffrer le lieu d'où ils ont été bannis » (Levi, p. 139).

Or on ne peut aborder ce problème sans évoquer une autre polémique, qui porte sur la question connexe du sort de l'intellectuel déporté. En effet, dans *Jenseits von Schuld und Sühne*<sup>3</sup> (1966), *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Jean Améry avait écrit à ce sujet :

Il n'y avait pas de place à Auschwitz pour la mort conçue dans sa forme littéraire, philosophique, musicale. Il n'y avait pas de pont qui reliât la mort d'Auschwitz à la *Mort à Venise*. Toute réminiscence poétique de la mort était malvenue, qu'il s'agisse de *Ma sœur la Mort* de Hesse ou de la mort telle que la chante Rilke : « O Seigneur, fais à chaque homme le don de sa propre mort ». Pour l'intellectuel, l'approche esthétique de la mort était partie intégrante d'un *mode de vie* esthétique : et là où l'on pouvait encore à peine évoquer le souvenir de celui-ci, celle-là devenait une élégante vanité. Au camp aucune mélodie de Tristan ne venait accompagner la mort, il n'y avait que les rugissements des SS et des Kapos. (Améry, p. 50)

Améry propose ici une critique radicale de l'idée de « littérature » appliquée à la représentation de la mort dans les camps. Pour cet intellectuel rescapé d'Auschwitz, la figure spirituelle de la Mort, rencontrée dans les livres, est vite apparue comme illusion, vanité, camelote, lorsqu'elle fut confrontée avec la réalité : « Des hommes mouraient partout, mais la figure de la Mort avait disparu » (Améry, p. 52). Pas plus que pour les histoires de revenants, il n'y a pas de place pour l'esprit dans un monde où l'individu a été réduit au rang de sous-homme; et il serait obscène de vouloir donner une dimension spirituelle à la mort dans ces circonstances. On ne ferait qu'ajouter par la parure l'inconvenance à la disgrâce. Bref, aux yeux d'Améry, comme à ceux d'Adorno, la culture est passée en quelque sorte du côté de la barbarie. Elle est devenue un habillement grotesque jeté sur le corps décharné des déportés.

---

<sup>3</sup> Le titre, déjà intertextuel, est un collage de *Par-delà le bien et le mal* de Nietzsche et *Crime et châtement* de Dostoïevski.

Juif autrichien, Améry a été élevé dans la grande tradition intellectuelle allemande. Il nomme ainsi des auteurs qui font partie du paysage culturel germanique : Novalis, Schopenhauer, Wagner, Thomas Mann, Rilke, Hesse. Or, cette tradition appartient également à l'univers des bourreaux, qui l'on ainsi privée de son attachement à la culture allemande : « À Auschwitz l'individu isolé était forcé de céder jusqu'au dernier des SS toute sa culture allemande, y compris Dürer et Reger, Gryphius et Trakl » (Améry, p. 31). L'objet d'adoration de sa jeunesse était devenu à Auschwitz un objet de ressentiment. Rejetant l'héritage qui définissait son identité, et qui lui paraît désormais être le produit d'un mode de vie devenu inauthentique, il s'approprie cependant d'autres références :

Dans son livre intitulé *Les mots*, Jean-Paul Sartre écrit qu'il lui a fallu trente années pour se défaire de l'idéalisme philosophique traditionnel. Chez nous, je puis l'assurer, le processus prit beaucoup moins de temps. Quelques semaines passées au camp suffisaient généralement pour opérer cette démythification de l'inventaire philosophique, démythification que d'autres esprits parfois infiniment plus doués et plus subtils mettent une vie entière à réaliser. (Améry, p. 57)

La critique de la tradition est une caractéristique essentielle de la culture au sens moderne du terme. La culture doit en effet évoluer et se renouveler sans cesse, sans quoi elle est condamnée à se figer sous la forme d'une mémoire morte, à l'image d'un musée dont la mission se résumerait à conserver les reliques du passé, tout au plus de les éclairer convenablement. C'est précisément ce rapport à la fois critique et productif vis-à-vis de la tradition qu'il importe de saisir lorsqu'on étudie l'intertextualité, qui représente une manière singulière de faire du nouveau avec de l'ancien. Le témoignage d'Améry nous autorise donc à penser que l'expérience concentrationnaire ne représente pas la mort définitive de l'esprit, mais plutôt l'accentuation ou l'accélération de certaines fonctions intellectuelles qui jouent un rôle décisif dans le processus normal par lequel la culture se simplifie, abandonne ses anciennes valeurs et s'adapte aux réalités nouvelles du temps. Même si Auschwitz a rendu caduc ou inauthentique un certain mode de vie culturel,

l'intellectuel déporté qu'est Améry survit à sa négation dans la mesure où, rejetant les valeurs anciennes, il s'efforce d'aller au-delà de l'héritage qu'il a reçu.

Dans *I sommersi e i salvati* (1986), *Les naufragés et les rescapés*, Primo Levi répond à Améry en lui reprochant notamment la définition que ce dernier a donnée de l'intellectuel :

L'espace associatif de l'intellectuel est considérablement plus humaniste et surtout axé sur les lettres. Sa conscience esthétique est richement fournie. Ses penchants et ses aptitudes le poussent à des raisonnements abstraits. [...] Lui donne-t-on comme point de départ le mot « société », il le placera dans l'optique non pas mondaine, mais sociologique. Le phénomène physique qui conduit au court-circuit ne l'intéressera pas; mais il en sait long sur le troubadour de la poésie rustique de nos villages, Neidhart von Reuenthal. (Améry, p. 22)

Cette définition paraît à Levi discutable, autodéscriptive et inutilement restrictive :

Je proposerais d'étendre le terme à l'individu dont la culture va au-delà de son métier quotidien, dont la culture est vivante, dans la mesure où elle s'efforce de se renouveler, de s'accroître et de se tenir à jour, et qui n'éprouve ni indifférence ni ennui devant aucune branche du savoir, même si, à l'évidence, il ne peut les cultiver toutes. (Levi, p. 130)

Malgré son opposition à Améry, Levi témoigne cependant d'une expérience qui rejoint souvent celle de son interlocuteur :

L'intellectuel, remarque Améry (et je préciserai : l'intellectuel *jeune*, tels que nous étions, lui et moi, au temps de notre captivité), a retiré de ses lectures une image de la mort inodore, ornementée et littéraire. Je rapporte ici ses observations de philologue allemand, tenu de citer le « Plus de lumière! » de Goethe, *La mort à Venise* et Tristan. Chez nous, en Italie, la mort est le second terme du binôme « amour et mort », c'est l'aimable transfiguration personnifiée en Laure, Ermangarde ou Clorinde, c'est le sacrifice du soldat tombé au combat (« Qui meurt pour la patrie, il a vécu beaucoup »), c'est « Un beau mourir honore toute la vie ». Ce répertoire illimité de formules défensives et consolatrices avait la vie brève à Auschwitz (et, d'ailleurs, même aujourd'hui, dans n'importe quel hôpital) : *la mort à Auschwitz* était vulgaire, bureaucratique et quotidienne. Elle n'était pas commentée, n'était pas « consolée par des pleurs ». Devant la mort, et l'accoutumance à la mort, la frontière entre culture et inculture disparaissait. (Levi, p. 144-145)

Levi précise ici : l'intellectuel « jeune », ce qui ne signifie pas le contraire de « vieux », mais plutôt celui de « confirmé ». L'intellectuel jeune a reçu le baptême de la culture, mais il attend toujours sa confirmation, c'est-à-dire qu'il n'est pas encore reconnu par son milieu comme une figure d'intellectuel. Bref, il n'est encore qu'à demi cultivé. Or, si Levi se considère lui-même comme ayant été « moins intellectuel » (c'est-à-dire plus jeune) que son interlocuteur au temps de sa déportation, il n'hésite pas non plus à affirmer que c'est en raison d'Auschwitz qu'il l'est devenu réellement par la suite. En effet, il décrit le Lager comme une « université » où il a appris à « regarder autour de lui » et à « prendre la mesure

des hommes » (Levi, p. 139). Sans l'expérience de la déportation, il n'aurait peut-être jamais publié de livres, et ne serait par conséquent pas devenu une figure publique d'intellectuel, un intellectuel reconnu et confirmé.

Or Levi ne se contente pas de répéter à la suite d'Améry que devant la mort « vulgaire, bureaucratique et quotidienne », l'image d'une mort « inodore, ornementée et littéraire » était somme toute assez peu utile, voire néfaste à celui qui y accordait trop d'importance. Témoignant à partir de l'horizon culturel qui lui est propre, il déplace les enjeux et les accents du texte d'Améry. D'une part, il efface la frontière entre la culture populaire et la culture lettrée, associant les références à Pétrarque, Manzoni et Le Tasse à des formules proverbiales qui n'appartiennent en fait à personne. D'autre part, il établit un parallèle entre la mort à Auschwitz et la mort dans un hôpital, généralisant son propos bien au-delà de ce que représente strictement la Shoah. En somme, il ramène l'argumentation philosophique d'Améry à une évidence du sens commun. Plus de grand duel entre la haute culture et l'extrême barbarie, entre le philologue allemand et le tortionnaire nazi, mais le simple rappel de notre impuissance collective face à la mort individuelle.

Levi reconnaît cependant que sa culture intellectuelle, à certains moments, lui a été d'une aide précieuse. Mais je me tournerai plutôt maintenant vers le témoignage de Semprun pour illustrer cette idée. Dans *L'écriture ou la vie*, Semprun relate l'agonie de son ancien professeur de sociologie à la Sorbonne, Maurice Halbwachs, théoricien du concept de mémoire collective. Chaque dimanche après-midi, l'étudiant descendait dans le camp de quarantaine pour s'entretenir avec son ancien professeur, qui partageait son châlit à ce moment-là avec Henri Maspero. En plus de lui procurer une distraction, Semprun renouait ainsi un lien avec les études qu'il avait interrompues pour entrer dans la Résistance :

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue, mais inentamée. La lueur

immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement. / Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit. / *Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre...* / Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner. / Je continue de réciter. Quand j'en arrive à / *...nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons* / un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs. / Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel. (EV, p. 37-38)

On imagine mal Jean Améry faire ce récit, lui qui écrit plutôt que « vouloir parer esthétiquement [la mort] devenait, pour celui qui allait mourir, une prétention franchement insolente et, vis-à-vis des camarades, une revendication carrément inconvenante » (Améry, p. 50-51). Or, il ne serait pas juste non plus de dire que Semprun esthétise ici la mort d'Halbwachs. Sa plume est attentive au regard de l'agonisant, un regard qui reflète dans un premier temps l'approche de la mort, puis l'étonnement et la reconnaissance d'une présence fraternelle qui récite des vers familiers. Le poème de Baudelaire ne commente pas l'événement ; il intervient dans le récit pour capter le regard du mourant et ainsi rétablir un lien minimal d'humanité, une communication, qui brise le solipsisme de la mort. Il surgit certes comme une prière, mais celle-ci ne vise pas à établir un contact avec le divin, malgré l'invocation à la Mort personnifiée, littéraire (« Ô mort, vieux capitaine »). Il cherche plutôt à ramener à la conscience du monde l'auditeur du poème, réalisant en somme la fonction phatique du langage au moment où le bavardage ordinaire (« eh! bien. », « nous y voilà! », « es-tu encore là? ») ne peut plus servir, car l'émotion est trop grande et le moment trop solennel. Suscitant chez le mourant la conscience d'un mourir accompagné, les mots de la culture permettent de rétablir un lien fugitif entre deux êtres que la mort est sur le point de séparer à tout jamais. Cette parole poétique n'appartient en propre ni à l'étudiant, ni au professeur, mais elle constitue le lien qui les unit. Elle affirme leur appartenance commune au même univers spirituel, leur commune différence avec le monde qui les entoure :

*Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,  
nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!*

### *Résumé des chapitres*

J'ai choisi de consacrer un chapitre entier à chacune des oeuvres étudiées, mettant ainsi en relief l'évolution du témoin et de la problématique testimoniale dans l'espace européen au cours des cinquante dernières années.

La notion d'exemplarité sert de fil conducteur à ma lecture du *Grand voyage*. Le concept de mémoire exemplaire, emprunté à Tzvetan Todorov, me permet d'abord de décrire les enjeux éthiques qui sont liés constitutivement à la pratique du témoignage (*Du retournement de la mémoire traumatique en projet d'écriture*). J'analyse ensuite le double statut de la mémoire littéraire, qui est à la fois chez Semprun monument du passé et instrument du présent (*La mémoire monumentalisée, La mémoire instrumentalisée*).

*Quel beau dimanche!* marque un tournant important dans l'œuvre testimoniale de l'auteur. J'étudie ici la reconfiguration de la mémoire des camps en réaction à la prise de conscience de la nature totalitaire du régime soviétique (*Pacte de vérité, pacte de justice*) et la conséquence du rejet de la vision communiste du monde qui permettait auparavant de donner un sens exemplaire à la lutte (*De l'exemplarité héroïque à l'exemplarité tragique*). J'analyse ensuite l'influence décisive des témoignages des rescapés du Goulag sur l'écriture de Semprun (*La mémoire dialogique, La mémoire palimpseste*).

*L'écriture ou la vie* permet de saisir les enjeux narratologiques qui sont liés à la substitution de la notion de souvenir à celle d'événement (*Mémoire elliptique et mémoire fragmentaire*). Interprétant la scène d'ouverture du récit, qui relate la rencontre du rescapé et des libérateurs (*Phénoménologie de la libération*), je montre comment l'œuvre développe le problème de l'incommunicabilité de l'expérience concentrationnaire (*L'expérience concentrationnaire est-elle inaudible ? Le témoignage est-il soluble dans la littérature?*).

Dans le dernier chapitre, j'explique d'abord que *Le mort qu'il faut* approfondit encore la représentation de l'expérience concentrationnaire (*Effet d'échelle et effet de seuil*). J'analyse ensuite deux conceptions opposées de la résistance des détenus (*Le conflit des maximes : activités téléologiques et intersubjectivité*), de la représentation de la mort d'autrui (*Nom et visage; filiation et altérité*), de la lutte collective pour la survie (*Le souci de soi et d'autrui*), et enfin des différents espaces concentrationnaires (*Espace public et espace privé*), montrant en conclusion comment le rapport à la culture s'introduit dans ce livre à l'intérieur même du monde de la barbarie (*Lieux de culture, lieux de barbarie*).

En conclusion, je propose, plutôt qu'une synthèse de l'ensemble des questions abordées, une excursion dans la ville de Weimar, qui rappelle à la fois la grande tradition culturelle de l'Allemagne et sa chute dans la haine spirituelle et la barbarie.

## CHAPITRE I : LA MÉMOIRE EXEMPLAIRE

### *Du retournement de la mémoire traumatique en projet d'écriture*

Dans *Les abus de la mémoire* (2004), Tzvetan Todorov oppose deux manières de se souvenir d'un événement : « L'événement recouvert peut être lu soit de manière *littérale* soit de manière *exemplaire* » (Todorov, 2004, p. 30). La lecture littérale est celle qui rappelle l'événement sans chercher à le mettre en relation avec le présent, tandis que la lecture exemplaire s'efforce de relier le passé à l'époque contemporaine. On peut éclairer cette distinction en comparant la mémoire à une traduction. Comme le traducteur, celui qui se souvient se met au service de deux maîtres : le passé et le présent. La mémoire littérale accorde sa préférence au passé. Elle se soucie d'abord et avant tout de demeurer fidèle à l'événement. La mémoire exemplaire se donne un autre but que le simple rappel du passé. Elle cherche à extraire du souvenir ce qui est susceptible d'informer notre lecture de l'actualité et de guider notre action quotidienne.

Le souvenir littéral tend à sacraliser l'événement. Souvent la souffrance conduit les individus à adopter cette attitude vis-à-vis du passé, alors que l'idéal serait plutôt de pouvoir quitter sa propre souffrance pour aller vers la souffrance de l'autre, « se servir des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui » (Todorov, 2004, p. 31-32). Le souvenir exemplaire cherche quant à lui à comprendre le sens de l'événement afin d'en tirer une leçon, ou de le transformer en exemple. Cela demande de pouvoir comparer différents événements sans pour autant banaliser la souffrance, de chercher à expliquer les actions sans aller jusqu'à les justifier : « La mémoire exemplaire généralise, mais de manière limitée; elle ne fait pas disparaître l'identité des faits, elle les met seulement en relation les uns avec les autres, elle établit des comparaisons qui permettent de relever ressemblances et différences » (Todorov, 2004, p. 46). Pour être juste, la lecture exemplaire

du passé doit s'appuyer sur des valeurs universelles plutôt que par des intérêts particuliers : « La leçon qu'on en tire doit être légitime en elle-même, non parce qu'elle provient d'un souvenir qui nous est cher; le bon usage de la mémoire est celui qui sert une juste cause, non celui qui favorise simplement nos intérêts » (Todorov, 2009, p. 272-273).

Dans « La mémoire comme remède contre le mal » (2009), Todorov revient sur cette question en précisant que le rappel continu des souffrances du passé est susceptible de nous aveugler sur notre manière d'agir aujourd'hui. En ressassant le souvenir du mal dont notre groupe ou nos ancêtres ont été les victimes, le danger est que nous soyons portés à ériger un mur infranchissable entre le mal et nous : « nous nous identifions uniquement aux héros irréprochables et aux victimes innocentes, en repoussant les agents du mal en dehors des frontières de l'humanité » (Todorov, 2009, p. 271). Nous éprouvons ainsi la tentation de nous prendre pour une incarnation du bien, ne voyant le mal que dans les agissements d'autrui. Lorsque la mémoire littérale dicte notre manière d'agir au présent, ces murs imaginaires peuvent hélas se transformer en murs réels. Ainsi, selon la façon dont on la cultive, la mémoire du mal subit peut produire des effets diamétralement opposés. Elle peut conduire les individus à passer du statut d'anciennes victimes à celui de bienfaiteurs, tout comme elle peut transformer les victimes d'hier en bourreaux d'aujourd'hui.

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur observe que le travail de mémoire ne peut s'accorder avec le concept de devoir que s'il est effectué dans un esprit de justice : « C'est la justice qui, extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet; et c'est ce même projet de justice qui donne au devoir de mémoire la forme du futur et de l'impératif » (Ricœur, 2000 p. 107). C'est le souci de la justice, non pas celui de l'objectivité et encore moins la réalité des souffrances endurées, qui nous autorise à parler d'un véritable devoir de mémoire. Il ne peut pas y avoir de devoir moral sans cette visée de justice. Le témoignage, comme tout rappel des souffrances du passé, doit ainsi être

la recherche d'une juste mémoire, capable d'extraire des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire. Autrement dit, ce que la notion d'exemplarité permet de saisir, c'est la visée éthique du témoignage.

Bien qu'il participe aussi à un projet de justice, le témoignage judiciaire doit cependant être distingué du témoignage accompli en vertu du devoir de mémoire. Dans le cadre d'un procès, le témoignage se réduit généralement à une fonction d'attestation, l'interprétation finale des faits étant déléguée au juge. Or, le témoignage éthique n'est pas séparable du jugement que ce dernier porte sur les faits et de l'interprétation qu'il en donne par le biais de son récit. Il prend appui sur l'expérience intégrale de l'individu, qui ne fait pas ainsi qu'attester les faits du passé, mais tente aussi d'éclairer le jugement que nous portons sur le passé et d'enrichir ainsi notre sens personnel de la justice. C'est en conférant aux souvenirs traumatiques la portée universelle et l'efficacité pragmatique de l'exemple qu'il accomplit le mieux cette fonction. Car il demeure ainsi lié à une double tâche dont la nécessité est liée à notre conscience historique et à notre sens de la justice : rendre hommage à ceux qui nous ont précédés et inciter les générations futures à retenir les leçons de l'histoire.

\*

L'idée de justice ne suffit pas à résumer les enjeux du retournement de la mémoire traumatique en projet d'écriture chez Semprun. Antérieurement au devoir de mémoire, il y a aussi chez lui une exigence d'oubli. Le critère éthique reste soumis chez lui à un critère psychologique. Cette nécessité d'oublier le souvenir de la déportation représente pour le survivant la condition nécessaire de son retour à la vie. Il lui a fallu d'abord oublier pour pouvoir raconter. Inversement, s'il raconte aujourd'hui, c'est pour qu'on n'oublie pas : « Maintenant, après ces longues années d'oubli volontaire, non seulement je peux raconter cette histoire, mais il faut que je la raconte » (*GV*, 193). Le travail de deuil a préparé et rendu possible (« je peux ») l'accomplissement du devoir de mémoire (« il faut »).

La première œuvre que Semprun a publiée raconte le voyage qui l'a conduit à Buchenwald, debout pendant cinq jours dans un train rempli jusqu'à cent vingt détenus par wagon. Par l'écriture, l'auteur réalise un voyage en sens contraire, celui qui conduit de l'oubli au souvenir. L'écriture du voyage lui permet de sortir du silence, vingt ans après être sorti des camps. On peut montrer ici, en attendant d'y revenir plus en détails, comment cette conception du chemin qui conduit au témoignage résonne avec l'histoire littéraire, laquelle ne retient pas seulement les paroles, mais aussi certains silences, qu'on pense seulement à la conversion de Racine ou à Rimbaud.

En épigraphe à *L'écriture ou la vie* on trouve une citation de Maurice Blanchot, qui est un commentaire sur *La recherche du temps perdu*, mais qui s'applique aussi bien à la trajectoire d'écrivain de Semprun : « Celui qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli et à ce beau hasard que devient alors le souvenir<sup>1</sup> ». L'oubli volontaire chez Semprun résonne ainsi comme un écho à la mémoire volontaire chez Proust, les deux auteurs se rejoignant dans l'idée d'une écriture qui s'appuierait sur des impressions enfouies dans la mémoire, écrites dans une langue qu'il faudrait d'abord apprendre pour pouvoir ensuite les traduire dans l'écriture. Le rapprochement est d'autant plus aisé que *Le grand voyage* est traversé de réminiscences proustiennes, comme l'a montré déjà Peter Egri dans *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*. Or, en raison des enjeux éthiques qui se rattachent au témoignage, la conception du travail de mémoire chez Semprun reste irréductible à celle de Proust : « Semprun ne manque jamais, chaque fois qu'il emprunte des motifs à Proust, d'imprimer à ces motifs comme un changement de direction en les intégrant de façon originale parmi les lignes de force d'une

---

<sup>1</sup> La citation exacte est : « Qui, plus que Proust, désire se souvenir de lui-même? C'est pourquoi il n'est pas d'écrivain plus étranger à l'enregistrement au jour le jour de sa vie. Celui 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 » (Blanchot, p. 256-257).

autre vision du monde, d'une autre attitude, d'autres expériences personnelles » (Egri, p. 140). J'ajouterais encore : d'un projet de justice, car ces expériences personnelles correspondent en fait à une expérience historique qui nécessite un devoir de mémoire.

### *La mémoire monumentalisée*

La prise en compte de la visée éthique du témoignage nous oblige à le distinguer de l'autobiographie au sens strict et de la thématique autobiographique en général. Car le pacte de vérité se double dans le témoignage d'un pacte de justice par lequel l'auteur s'engage à parler au nom des victimes plutôt qu'en son nom personnel : « Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel » (*GV*, 193). Cet engagement à raconter son expérience dans un esprit de justice exige en contrepartie que le lecteur garde en mémoire la visée éthique de l'œuvre. On ne peut pas, sans trahir la nature du témoignage, aborder le texte uniquement comme une source d'informations plus ou moins objective, plus ou moins fiable, sur les camps de concentration. Nous devons aussi le lire dans un esprit de justice plutôt que dans un souci d'objectivité, ou pour reprendre une distinction classique en histoire qui a été mise à profit dans l'étude du témoignage par Renaud Dulong (2009), nous devons considérer le témoignage comme un *monument* littéraire plutôt que comme un *document* historique :

Selon la définition qu'en propose Jacques Le Goff dans son article pour *Encyclopédia Einaudi* (1988), le monument est un message adressé avec une certaine solennité, et en vue de leur édification, aux contemporains et aux générations futures; il fait référence aux stèles érigées en mémoire d'une bataille, aux chroniques relatant la vie d'un roi ou d'un héros, à une oraison funèbre, ou encore aux textes constitutionnels – la Grande Charte, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, etc. Le document, à l'inverse, est un message adressé à un ou des contemporains pour leur faire part d'un événement parfois public, souvent personnel. Sa fonction de communication s'épuise en tout cas dans le contexte historique local. (Dulong, 2009)

Le témoin exprime un souci de raconter exemplairement, à l'intention des contemporains et des générations futures, l'expérience de la déportation. Il « vaut monument en tant qu'il prétend réveiller notre conscience historique, ou au moins nous

rappeler que nous héritons de l'expérience des catastrophes du 20<sup>e</sup> siècle » (Dulong, 2009). L'historien quant à lui doit tenir le passé à distance afin de pouvoir le raconter d'une manière plus objective. Il s'oblige professionnellement à douter de la crédibilité des documents sur lesquels il s'appuie et cherche des indices matériels qui corroborent les témoignages. Son attitude est tout à fait nécessaire dans le cadre de sa discipline; elle n'est cependant pas celle qui est commandée par le témoignage.

En effet, le témoin s'efforce de rapprocher le lecteur de la réalité vécue de l'histoire en s'appuyant sur sa mémoire personnelle et en relatant son expérience avec le regard et la sensibilité qui lui sont propres. Il raconte l'événement non pas comme un fait qui serait arrivé dans l'histoire, mais comme un fait qui est arrivé à lui-même. Il interpelle le lecteur, fait appel à son sens de la justice, ce que ne font pas les documents historiques. La différence est évidente et immédiatement perceptible. Celui qui consulte des archives ne se sent pas personnellement concerné par ce qu'il lit; il doit tenter de se mettre à la place du destinataire d'origine pour comprendre la portée et la signification de tel ou tel texte. En revanche, celui qui lit un témoignage comprend que ces textes « expriment une volonté de témoigner pour ceux qui viendront après eux. D'une certaine façon, ils nous sont adressés; ou plutôt l'intention de raconter qui a présidé à leur existence visait intentionnellement un public dont nous faisons partie » (Dulong, 2009). Le lecteur est donc amené à formuler des attentes vis-à-vis du témoignage qui ne correspondent pas à celles des historiens : « un monument inspire le respect par son apparence extérieure, et la forme du témoignage doit aussi imposer la posture de réception correspondant à l'intention du témoin » (Dulong, 2009). Dans un témoignage comme *Le grand voyage*, cette posture est une posture d'exemplarité; le lecteur est amené à faire une lecture exemplaire plutôt qu'une lecture littérale du passé.

Le narrateur du *Grand voyage* évoque à un moment du récit le souvenir d'un condamné

à mort exécuté sur la place d'appel de Buchenwald. Il prétend que les SS voulaient intimider les détenus en les obligeant à regarder le spectacle de la mise à mort :

Ils se disent qu'ils vont faire un exemple, mais ils ne savent pas à quel point c'est vrai, à quel point la mort de ce camarade est exemplaire. [...] Nous regardons monter sur la plate-forme ce Russe de vingt ans et les S.S. s'imaginent que nous allons subir sa mort, la sentir fondre sur nous comme une menace ou un avertissement. Mais cette mort, nous sommes en train de l'accepter pour nous-mêmes, le cas échéant, nous sommes en train de la choisir pour nous-mêmes. Nous sommes en train de mourir de la mort de ce copain, et par là même nous la nions, nous l'annulons, nous faisons de la mort de ce copain le sens de notre vie. Un projet de vivre parfaitement valable, le seul valable en ce moment précis. (*GV*, 62-63)

Par cette condamnation à mort, les SS ne veulent pas seulement éliminer un détenu contrevenant à la loi du camp; ils cherchent en outre à dissuader ceux qui seraient tentés d'imiter le condamné, de les terrifier afin de les rendre plus obéissants. Or, le camarade mis à mort devient au contraire un exemple à suivre pour les autres détenus. Sa révolte se transmet à tous, se prolongeant dans le souvenir qu'il laisse aux autres au moment de mourir. Le retournement de la mémoire traumatique en projet est ici immédiat. L'opposition entre les verbes *subir* et *choisir* concrétise cette opération de la volonté par laquelle une situation de contrainte est transformée en situation de liberté : « Il était interdit de bouger la tête, il était interdit de baisser les yeux. [...] Même si on avait pu bouger la tête, même si on avait pu baisser les yeux, nous aurions regardé mourir ce camarade » (*GV*, 61).

La narration se focalise tour à tour sur les attentes des gardiens puis sur les réactions de la foule mais ne représente pas directement l'exécution du condamné. On sait seulement que la victime est un jeune Russe condamné pour sabotage. Cette absence de figuration de la mort, loin d'atténuer l'exemplarité de la scène, lui donne au contraire une plus grande ampleur. Car l'exemple du jeune Russe est réfléchi et démultiplié par le regard fraternel de la foule, qui transfigure par son regard la victime en héros. C'est ce regard extérieur qui donne un sens à la mort en la rendant exemplaire. Réciproquement, la mort du camarade redonne un sens à la lutte quotidienne des détenus, les encourage à survivre et à faire

survivre le souvenir du jeune condamné. La mort du camarade mobilise l'attention de la foule, qui devient comme un seul homme doté d'un unique « projet de vivre ». La détermination des détenus peut ainsi s'opposer à la puissance des SS, échappant à leur volonté d'intimidation et de division, elle fait advenir au cœur de l'enfer concentrationnaire la grâce muette de la compassion.

L'auteur n'a certainement pas pu avoir accès à l'intériorité des autres détenus, pas plus qu'il ne pouvait lire directement dans la conscience des SS. Par sa focalisation variable, le texte trahit un caractère fictionnel qui dénote la subjectivité du témoin. Or, il ne faut pas pour autant conclure que le témoignage est mensonger. *Le grand voyage* se présente comme un roman, ce qui ne l'empêche pas d'être aussi un témoignage, d'en posséder toutes les déterminations, à commencer par un double pacte de vérité et de justice. Marie Bornand parle, à propos du témoignage romanesque, de « fiction autorisée dans le cadre d'un contrat de vérité » (Bornand, 2004, p. 70). En effet, les traces d'élaboration fictionnelle présentes dans *Le grand voyage* ne remettent pas en cause sa véracité ou la rectitude du jugement de l'auteur. Elles entrent plutôt dans l'inventaire des moyens d'écriture qui sont mis au service de la recherche d'un juste mémoire. Plutôt qu'un compte rendu objectif de l'événement, le texte est un hommage rendu aux victimes des camps. Il faut que nous le lisions dans ce même esprit de justice. En parlant de la fraternité qui s'exprime dans le regard des autres détenus, Semprun rend les honneurs qui sont dus aux victimes : « “Les morts, ils n'ont pas besoin de drapeaux.” / “De quoi ont-ils besoin?”, demande-t-elle. / “D'un regard pur et fraternel”, je réponds, “et de souvenir” » (*GV*, 90).

Lors d'un arrêt en gare, peu de temps avant l'arrivée des déportés à Buchenwald, la barbarie se donne encore une fois en spectacle. Or, le texte de Semprun renvoie cette fois-ci une image moins positive des détenus :

Au moment où nous allions grimper de nouveau dans notre wagon, nous entendons un vacarme de coups

de sifflets, de rires aigus, d'exclamations. [...] / C'est que les gars du deuxième wagon après le nôtre, ils sont tout nus. Ils sautent sur le quai en vitesse, en essayant de se couvrir de leurs mains, nus comme des vers. / « C'est quoi, ce cirque? », je demande. / [...] « Ça doit être le wagon où il y a eu des évasions », dit le gars de Semur, « au lieu de leur enlever simplement les chaussures, ils les ont mis à poil. » / [...] « Si c'est pas malheureux », dit-il, « se donner en spectacle comme ça ». / Si je comprends bien, c'est aux gars qui ont sauté tout nus sur le quai qu'il en veut. Et au fond, il a raison. (*GV*, 161-162)

La narration n'outrepasse pas ici les limites de la connaissance que l'auteur a pu réellement avoir des faits qu'il raconte. En revanche, le récit repose toujours sur une convention fictionnelle, qui veut que nous assistions à la scène en direct par le biais d'une narration simultanée. La narration se focalisant entièrement sur le point de vue subjectif du personnage qui vit l'histoire, le narrateur feint de découvrir ce qu'il raconte au moment même où il le raconte (« C'est quoi, ce cirque? », « Si je comprends bien »).

Le narrateur ne fait cependant pas partie du public auquel est destiné le spectacle. Il est en quelque sorte le spectateur des spectateurs : « Il y a un groupe de civils allemands qui ont pénétré sur le quai. Des hommes et des femmes. Ça doit être les personnalités du coin, auxquelles on a permis de venir voir le spectacle de plus près » (*GV*, 161). Tandis que le récit de la mort du jeune Russe opposait l'intention implicite des gardiens S.S. aux réactions intérieures de la foule des détenus tout en faisant l'impasse sur le spectacle lui-même, c'est plutôt ici l'intention des metteurs en scène qui manque. Diverses motivations sont suggérées à titre d'hypothèses : est-ce encore une punition destinée à servir d'exemple aux détenus, ou un divertissement sordide à l'attention des personnalités locales qui assistent à la scène? On ne nous dit pas laquelle des deux interprétations est correcte.

Le récit oppose le « spectacle grotesque de ces hommes nus, sautillant comme des singes à la recherche d'une gamelle de brouet dégueulasse » (*GV*, 164) et les réactions visibles du publics : « Ils rient aux larmes, avec de grands gestes, et les femmes poussent des gloussements hystériques » (*GV*, 161). Acteurs et spectateurs sont également placés sous le signe de l'animalité. Les prisonniers sautillent comme des singes nus, tandis les dames du monde gloussent comme des poules hystériques. En quoi le récit de ce souvenir est-il donc

exemplaire? Contrairement à la foule de l'exemple précédent, les prisonniers humiliés n'ont pas saisi l'occasion de transformer cette épreuve en occasion d'exercer sa dignité. Au contraire, ils se ridiculisent eux-mêmes aux yeux de tous.

L'exemplarité de la scène est cependant révélée par le commentaire du gars de Semur, qui assiste au spectacle en compagnie du narrateur : « Sachant que ces salopards, ça doit les amuser, ils n'avaient qu'à rester dans leur wagon », dit-il (*GV*, 162). Le narrateur acquiesce à cette remarque, ajoutant qu'en ces circonstances le respect de soi n'est pas qu'une question de pudeur : « Quand on part pour un voyage comme ça, il faut savoir se tenir, et savoir à quoi s'en tenir. Et ce n'est pas seulement une question de dignité, c'est aussi une question pratique. Quand on sait se tenir et à quoi s'en tenir, on tient mieux » (*GV*, 162). Par cet aphorisme, le narrateur ne se contente pas de rapporter une épreuve humiliante du passé; il en tire aussi une leçon potentiellement applicable à d'autres situations.

Les deux derniers exemples présentent des spectacles destinés à provoquer la terreur ou l'hilarité des spectateurs. Ils insistent sur la volonté des bourreaux d'exhiber la souffrance et la misère de leurs victimes : ici on force les détenus à regarder une exécution capitale, là on invite les civils à s'approcher pour mieux profiter de la scène. La cruauté des actions est amplifiée par une violence symbolique qui porte atteinte à l'intégrité morale des personnes. Les représentations orchestrées par les S.S. s'inscrivent ainsi dans une logique de déshumanisation des victimes. Elles visent à terroriser ou à humilier les détenus afin de les rendre plus obéissants ou plus méprisables. En soulignant la possibilité de conserver sa liberté et sa dignité malgré la contrainte et l'humiliation, l'auteur oppose au souvenir de la barbarie le principe d'une résistance de l'humain, qui consiste ici à ne pas se laisser intimider par les bourreaux et à refuser de s'humilier devant eux. C'est cette résistance qui est exemplaire, et c'est parce qu'il n'oublie pas ceux qui l'ont incarnée que le témoignage de Semprun permet une lecture exemplaire du passé.

\*

L'effet d'intimidation joue un rôle déterminant dans la formation de la mémoire traumatique. Se souvenant de son arrivée à Buchenwald, le narrateur prend conscience du caractère monumental de la scène : « La volonté de mise en scène, la savante orchestration de tous les détails de cette arrivée, ce mécanisme bien rodé, mille fois répété, rituel, sautent aux yeux, à la réflexion » (*GV*, 254). Le déroulement de cette arrivée est décrit ici en termes d'élaboration artistique (« volonté de mise en scène », « savante orchestration ») et d'exécution purement technique (« mécanisme bien rodé, mille fois répété, rituel »). Cependant, la correspondance entre le monde de la barbarie et celui de la culture ne saute aux yeux qu'après coup (« à la réflexion »). À l'arrivée, c'est plutôt un sentiment de panique qui gagne les déportés : « Au débouché, pourtant, de ces quatre jours, ces cinq nuits, de voyage haletant, au sortir, brusquement, de ce tunnel, interminable, on en avait le souffle coupé, c'est excusable. Tant de démesure frappait l'imagination » (*GV*, 254).

Longtemps après, dans la banalité rassurante du quotidien, le souvenir de l'entrée au camp refait surface, provoquant une impression aiguë d'inquiétante étrangeté :

Aujourd'hui encore, de façon imprévue, aux moments les plus banals de l'existence, cette gerbe éclate, dans la mémoire. On est en train de tourner la salade, des voix retentissent dans la cour, un air de musique, peut-être aussi, désolant de vulgarité; on est en train de tourner la salade, machinalement, on se laisse aller, dans cette ambiance épaisse et fade du jour qui finit, des bruits de la cour, de toutes ces minutes interminables qui vont encore faire une vie, et subitement, comme un scalpel qui découperait nettement des chairs tendres, un peu molles, ce souvenir éclate, tellement démesuré, tellement hors de proportion. (*GV*, 254)

La répétition des actions et des perceptions du sujet accentue le caractère impersonnel de la scène, conjuguée au à la troisième personne du singulier, permettant d'associer momentanément le narrateur au commun des mortels. Par effet de contraste, cette banalité appuyée démultiplie la violence du reflux de la mémoire traumatique. La brutalité du souvenir montre ainsi que le retour à une vie normale n'est pas possible pour le survivant.

Lorsqu'il raconte la scène de son arrivée — et non pas le souvenir de cette scène

survenu à retardement —, l’auteur se place au contraire dans la position du spectateur amusé par ce qu’il voit : « Cette entreprise peut prêter à sourire, par sa dérisoire sauvagerie. Son côté wagnérien, frelaté » (*GV*, 254), « Il ne manque qu’une belle et grande musique d’opéra, qui porterait la dérision barbare jusqu’au bout » (*GV*, 275). On pense naturellement à Jean Améry : « Au camp aucune mélodie de Tristan ne venait accompagner la mort, il n’y avait que les rugissements des SS et des Kapos » (Améry, p. 50). Sauf qu’ici, l’écriture renverse par l’ironie le sentiment de panique en dérision; la barbarie de la scène d’arrivée, vécue existentiellement comme un traumatisme, est tenue à distance par la référence à Wagner, qui la fait apparaître comme un cliché culturel qui n’a plus rien d’intimidant. La monumentalité de l’écriture littéraire s’oppose ainsi directement à la monumentalité des manœuvres d’intimidation orchestrés par les S.S. Elle est un contre-monument, comme on dit qu’à tout poison il y a un contre-poison.

### *La mémoire instrumentalisée*

Le souci de l’exemplarité permet de retourner la mémoire traumatique de deux façons distinctes : par rapport au passé en transformant la mémoire en monument littéraire, et par rapport au présent en la transformant en « *instrument* informant notre capacité d’analyser le présent » (Todorov, 1994, p. 274). Dans le second cas, la mémoire peut aussi devenir un moyen de résistance à l’oppression.

Le narrateur du *Grand voyage* fait référence au livre *La question* (1958) d’Henri Alleg, témoignage à vif sur l’usage de la torture pendant la guerre d’Algérie. Voici comment il rend compte de l’importance de ce livre pour les militants du Parti communiste espagnol,

avec qui, au retour des camps, il a continué à se battre contre le régime de Franco<sup>2</sup> :

C'est pour nous un livre d'une grande portée pratique, plein d'enseignements. En quelque sorte, un instrument de travail. Car il est fort utile de comprendre, avec une telle clarté, une semblable rigueur, qu'on peut tenir sous les secousses de l'électricité, qu'on peut préserver son silence, malgré le pentothal. Nous avons parlé de *La Question* d'une façon pratique, calmement c'est un livre qui nous concernait pratiquement. C'était un beau livre, utile, qui aidait à vivre. (GV, 202-203)

Le livre d'Alleg est un appel à la justice et à la paix en Algérie et une dénonciation de l'usage systématique de la torture par l'armée française : « J'ai côtoyé [...] tant de douleurs et tant d'humiliations que je n'oserais plus parler encore de ces journées et de ces nuits de supplices si je ne savais que cela peut être utile, que de faire connaître la vérité c'est aussi une manière d'aider au cessez-le-feu et à la paix » (Alleg, p. 12). Alleg a permis à de nombreux Français de prendre conscience des crimes qui étaient commis en leur nom en Algérie, révélant la cruauté du pouvoir colonial alors que les autorités civiles tentaient au contraire de dissimuler sa violence sous des expressions insignifiantes. Il qualifie ainsi le « centre de tri » où il a été torturé par des milices de l'armée française d'« école de perversion pour les jeunes Français » (Alleg, p. 65) et d'« usine à torture » (Alleg, p. 73). Il révèle aussi que les centres dits d'« hébergement » sont en fait des camps de concentration où l'on interne massivement sur simple décision administrative. Pour les Français, qui ont encore à l'esprit les traumatismes de l'occupation allemande, les révélations d'Alleg sont d'autant plus troublantes que les jeunes tortionnaires d'El-Biar se vantent devant lui d'être des « émules de la Gestapo » (Alleg, p. 27).

*Le grand voyage* n'évoque cependant pas les horreurs de la guerre d'Algérie. Par la référence au témoignage d'Alleg, c'est plutôt à la possibilité de la torture en raison de son engagement antifranquiste que le narrateur fait référence : « C'est effarant que la torture soit un problème pratique, que la capacité de résister à la torture soit un problème pratique

---

<sup>2</sup> Inscrit au Parti communiste espagnol en 1942, Jorge Semprun est entré au Comité central en 1954 et au Bureau politique en 1956. De 1957 à 1962, il vit clandestinement à Madrid sous le nom de Frederico Sanchez et est responsable des relations du PCE avec le milieu intellectuel espagnol. Il est exclu du Parti en 1964.

qu'il faille envisager pratiquement. Mais c'est un fait, nous ne l'avons pas choisi, nous sommes bien obligés d'en tenir compte » (*GV*, 201). Les qualités du livre qui sont mises de l'avant sont celles que l'on attendrait plutôt d'une démonstration intellectuelle : clarté et rigueur. C'est parce qu'il démontre de façon convaincante la possibilité de résister à l'électricité et au pentothal que le livre d'Alleg est apprécié. Bref, il est lu moins pour les abus de pouvoir qu'il dénonce que pour le comportement exemplaire qu'il illustre. Transcendant le contexte historique local dont il est issu, il s'avère utile en tant qu'instrument de travail pour les communistes dans l'Espagne de Franco.

Dans un passage caractéristique du fonctionnement de la mémoire dans *Le grand voyage*, le souvenir de Buchenwald est projeté à travers l'imbrication de différentes strates temporelles, où l'époque de la Deuxième guerre mondiale s'entremêle avec les conflits de la période suivante. Le passage représente un acte de mémoire (contemporain du temps de l'écriture) qui renvoie lui-même à un effort d'imagination (effectué au temps de la déportation) dirigé vers le futur du camp : « je me souviens de ce jour, au cours de ce voyage d'il y a dix-sept ans, où j'essayais d'imaginer quelle sorte de vie pouvait bien avoir lieu dans un camp » (*GV*, 190). Par l'adjonction successive de nouveaux points de vue, le souvenir du camp est peu à peu pris dans une perspective anachronique qui fait dévier l'intentionnalité de la mémoire vers d'autres objets :

Il y a d'abord les images qui se sont fixées dans ma mémoire, au cours des quinze jours qui ont suivi la libération du camp, ces quinze jours où j'ai pu voir le camp de l'extérieur, du dehors, avec un regard neuf, tout en continuant d'y vivre, d'y être à l'intérieur. Il y a ensuite, par exemple, les images de *Come back, Africa*, ce film de Rogosin sur l'Afrique du Sud, derrière lesquelles je voyais, en transparence, le camp de quarantaine, alors qu'apparaissaient sur l'écran les baraquements des banlieues noires de Johannesburg. Il y a encore ce paysage de la zone, à Madrid, ce vallon poussiéreux et puant de « La Elipa », à trois cents mètres des immeubles de luxe, où s'entassaient les ouvriers agricoles chassés de leur campagne, ce repli de terrain où tournoient les mouches et les cris d'enfants. (*GV*, 190-191)

Les images qui se succèdent composent un temps discontinu, reconfiguré par le jeu de l'analogie. Le narrateur se souvient dans un premier temps de l'aspect extérieur du camp et de la nouveauté introduite par la possibilité de voir du dehors ce qui avait toujours été vécu

du dedans. Viennent ensuite se greffer les images d'un documentaire sur l'apartheid en Afrique du Sud, où il reconnaît en surimpression ses propres souvenirs de Buchenwald, retrouvant ainsi une partie oubliée de sa mémoire, des images du camp vu de l'intérieur. Puis, le quartier de « La Elipa » à Madrid, qui abrite encore d'autres misérables, mais dont le texte n'explique pas cette fois le rapport ni avec Buchenwald, ni avec le narrateur, la voix narrative s'étant retranchée de son énonciation en même temps que la référence au camp. Enfin, le « je » ressurgit aussitôt sous une forme collective et dans un contre-point ironique qui fait paraître le camp comme endroit relativement confortable : « C'est un univers analogue, et encore, au camp, nous avons l'eau courante, on connaît l'amour que les S.S. portent à l'hygiène, aux chiens de race et à la musique de Wagner » (*GV*, 191).

L'énoncé qui attribue au camp « l'eau courante » peut paraître choquant dans le contexte du témoignage, mais il prend un tout autre sens lorsqu'on poursuit la lecture. Car on s'aperçoit qu'il fait place nette pour la scène de la mort des enfants juifs, pris pour cible par les chiens de race des S.S., où toute l'horreur des camps apparaît sous sa forme la plus barbare, dans une chasse à l'homme d'une cruauté inouïe. Comme si le narrateur avait voulu se dépouiller d'abord de la posture de victime pour pouvoir témoigner de cette scène.

Comme l'écrit Tzvetan Todorov dans *Face à l'extrême* :

Il n'y a aucun mérite à ce que l'on s'installe une fois pour toutes dans le rôle de victime, rôle devenu moralement confortable une fois que le danger est passé. Il y a en revanche un mérite incontestable qui consiste à passer de son propre malheur, ou de celui de ses proches, au malheur des autres, de ne pas réclamer pour soi le statut exclusif de l'ancienne victime. (Todorov, 1994, p. 311)

\*

*Le grand voyage* présente encore une autre manière d'intégrer la mémoire culturelle à l'action. Les références intertextuelles, qui tissent des liens multiples entre l'œuvre de Semprun et celles d'écrivains qui ont marqué la scène littéraire de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, ont aussi une valeur instrumentale dans la lutte politique du narrateur :

Il ne s'agit toutefois pas, pour lui, de présenter ces auteurs comme des modèles d'engagement politique ou

leurs œuvres comme des exemples concrets du pouvoir direct que la littérature peut avoir sur les événements sociohistoriques. Le narrateur de Semprun montre plutôt que l'œuvre littéraire qui a été assimilée et qui peut être mobilisée à chaque instant est d'abord et avant tout un moyen de se réfugier en soi-même et de continuer à exercer une forme de contrôle sur sa propre personne jusque dans les situations les plus intolérables. (Hamel, 2006, p. 360-361)

Ainsi, dans la prison d'Auxerre, le narrateur se récite un poème de Paul Valéry pour essayer, dit-il, de faire durer la soupe : « Je me racontais des histoires, pour me distraire, pour m'obliger à manger lentement. Je me récitais tout bas *Le Cimetière marin*, en essayant de ne rien oublier. [...] C'est bien la seule fois où *Le Cimetière marin* a servi à quelque chose » (*GV*, 68). De la même façon, il se livre à un autre exercice de mémoire dans le train qui le conduit à Buchenwald :

J'ai passé la première nuit de ce voyage à reconstituer dans ma mémoire le côté de chez Swann et c'était un excellent exercice d'abstraction. Moi aussi, je me suis longtemps couché de bonne heure, il faut dire. J'ai imaginé ce bruit ferrugineux de la sonnette, dans le jardin, les soirs où Swann venait dîner. J'ai revu dans la mémoire les couleurs du vitrail, dans l'église du village. Et cette haie d'aubépines, seigneur, cette haie d'aubépines était aussi mon enfance. (*GV*, 86)

Ces exercices d'abstraction maintiennent l'esprit en activité tout en fortifiant l'identité du détenu. La mémoire culturelle facilite le replis sur soi et la soustraction du sujet à l'hostilité du monde extérieur : « Tu t'installes dans l'immobilité, tu te détends, tu te récites des vers, tu récapitules les erreurs que tu as pu commettre, tu te racontes ta vie, en arrangeant un détail, par-ci, par-là, tu essayes de te rappeler les conjugaisons grecques » (*GV*, 267). La récitation du *Cimetière marin* à l'heure du repas fait durer la soupe un peu plus longtemps, tandis que le souvenir de *La recherche du temps perdu* rappelle au déporté le temps de sa propre enfance. Le soutien apporté par la culture peut paraître minime si on le compare à la violence de la barbarie, mais il compte tout de même pour quelque chose. Ainsi, lorsque dans son wagon le narrateur admire le paysage de la Moselle, il le compare spontanément à un Breughel d'hiver, ce qui lui permet de retrouver ses repères dans l'exil : « Ce souvenir d'une peinture contemplée au temps paisible de l'enfance l'aide à déchiffrer une situation insupportable : “ mais voici que l'univers autour de moi se réorganise ”. Ainsi

médiatisée par l'art, la réalité parvient à être distanciée » (Nicoladzé, p. 110). En somme, comme l'écrit Peter Egri, la mémoire culturelle du détenu permet « la concentration des énergies intellectuelles et spirituelles qui facilitent la résistance » (Egri, p. 140).

En conclusion, y a-t-il un sens politique à la résistance spirituelle de l'individu? Selon Michel Pollack :

Parler, à chaque fois, de « résistance », dans le sens politique du terme, serait un abus de langage. [...] Mais il est indéniable que même les gestes les plus anodins d'opposition à l'opresseur renforcent le moi en s'inscrivant contre le sentiment d'impuissance absolu, et que les véritables faits de résistance, par leur exemplarité, procurent à tous les déportés, qu'ils y aient ou non participé, un sentiment de dignité. (Pollack, p. 268-269)

La résistance spirituelle et la résistance exemplaire expriment une même volonté d'insoumission à la barbarie. À défaut d'avoir une influence concrète sur les autres, la mémoire culturelle permet d'exercer à tout moment une forme de contrôle sur soi-même. Elle est à l'individu ce que l'action exemplaire est au groupe. Ici, c'est l'individu qui parvient à maintenir son identité face à la menace de dépersonnalisation. Là, c'est le groupe tout entier qui retrouve un sentiment de dignité à travers l'éclat d'un geste de révolte.

## CHAPITRE II : L'INNOCENCE PERDUE DE LA MÉMOIRE

### *Pacte de vérité et pacte de justice*

Dans *Quel beau dimanche!*, Jorge Semprun rompt avec la vision communiste du monde qui traversait, comme un fil rouge, *Le grand voyage* :

Tout mon récit dans *Le grand voyage* s'articulait silencieusement, sans en faire état, sans en faire un plat ni des gorges chaudes, à une vision communiste du monde. Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite, mais contraignante, l'horizon d'une société désaliénée : une société sans classes où les camps eussent été inconcevables. Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon du communisme n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire : son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère. (*QBD*, 433)

L'aveu est amplifié ici par l'anaphore (« tout mon récit », « toute la vérité de mon témoignage », « toute la vérité de mon livre »), tandis que le lien qui relie *Le grand voyage* à l'idéologie communiste est de plus en plus déprécié (articulation silencieuse; référence implicite, mais contraignante; bonne conscience latente). Mais la révélation du Goulag anéantit d'un seul coup cette vision du monde, révélant son point d'aveuglement, convertissant sa vérité en mensonge. Il est devenu clair dès lors que la révolution n'avait pas été une rupture radicale avec la société qui avait donné naissance aux camps, qu'elle avait au contraire réduit l'homme à l'esclavage plutôt que de l'affranchir, soumettant même les populations au nom desquelles l'ancien ordre social avait été renversé. On sait désormais avec quelle barbarie le régime soviétique a traité les « contre-révolutionnaires », appellation pratique qui permit à Staline de se débarrasser de ses rivaux, souvent même d'anciens acteurs de la révolution. En devenant réalité grâce à un vaste appareil de surveillance, de répression et de terreur, dont un réseau de camps qui furent littéralement des camps de la mort — à la Kolyma, raconte Varlam Chalamov, c'est le gel qui faisait office de chambre à gaz —, le rêve communiste s'était irrévocablement retourné en cauchemar concentrationnaire.

Pour bien montrer sur quel plan *Le grand voyage* et *Quel beau dimanche!* s'affrontent, il faut rappeler brièvement que les rapports entre le témoignage et la mémoire sont régis par un pacte qui comporte deux séries de critères. D'une part, celui qui témoigne s'engage à raconter son expérience dans un esprit de vérité. S'il invente de toutes pièces son récit, sans s'appuyer sur des souvenirs réels, le public saura tôt ou tard qu'il a eu affaire à un faux témoignage. D'autre part, le témoin doit aussi s'efforcer de faire son récit dans un esprit de justice. Plutôt que de chercher à parler ou à faire parler de lui-même, il parle au nom des victimes afin de porter leur souvenir à la mémoire collective. Le témoignage est ainsi lié à la mémoire individuelle par un critère de vérité, et à la collectivité par un projet de justice. S'enracinant dans un travail de deuil et de mémoire, il s'élève ainsi jusqu'à l'exercice du devoir de mémoire.

L'authenticité du *Grand voyage* n'est jamais remise en cause dans *Quel beau dimanche!* : « J'avais écrit la vérité, sans doute, rien que la vérité. Si je n'avais pas été communiste, cette vérité-là aurait suffi » (*QBD*, 433). Ce qui fait défaut, ce n'est donc pas le critère de la vérité factuelle, mais celui de la justice — le sens donné aux faits, qui inclut aussi une prise de position de l'auteur par rapport à la réalité effective. Ainsi, ce qui change dans *Quel beau dimanche!*, c'est l'interprétation politique du phénomène de la déportation, et par conséquent la manière dont la mémoire s'inscrit dans le projet de justice. Comme l'écrit Paul Ricœur :

Si, en effet, les faits sont ineffaçables, si l'on ne peut plus défaire ce qui a été fait, ni faire que ce qui est arrivé ne le soit pas, en revanche, le sens de ce qui est arrivé n'est pas fixé une fois pour toutes; outre que des événements du passé peuvent être racontés et interprétés autrement, la charge morale liée au rapport de dette à l'égard du passé peut être alourdie ou allégée. (Ricœur, p. 496)

C'est cette charge morale du témoignage qui s'est alourdie des millions de victimes du Goulag. Ainsi, si *Le grand voyage* et *Quel beau dimanche!* prennent appui dans la mémoire d'un même individu, ils occupent en revanche des positions très distinctes dans le champ de la mémoire collective : le premier est lié à l'idéologie communiste, tandis que le second se

veut antitotalitaire, c'est-à-dire attaché à l'idéal démocratique. En revisitant la mémoire des camps hitlériens au profit d'une autre vision de l'histoire, où le communisme n'apparaît plus comme l'antithèse du nazisme, mais comme une seconde variante du totalitarisme, Semprun se réoriente par rapport aux grands courants politiques qui traversent la société contemporaine. *Quel beau dimanche!* témoigne à cet égard du découplage de l'idée de révolution et des valeurs issues de la résistance. Puisque la révolution bolchévique a conduit à l'instauration d'un régime analogue au régime nazi, on ne peut plus concilier l'héritage de la résistance avec un engagement qui se réclamerait encore de l'idéal révolutionnaire. Il faut désormais trouver de nouveaux idéaux capables de mobiliser les volontés sans mystifier les consciences.

La position de l'auteur vis-à-vis de chacune des deux idéologies en cause n'est toutefois pas identique. En effet, s'il témoigne toujours de sa déportation en tant que rescapé du nazisme, c'est en tant qu'ancien stalinien qu'il s'exprime maintenant sur les fautes et les illusions de son parti :

Je pouvais admettre qu'un lecteur non communiste ne s'en posât pas la question, qu'il continuât à vivre intimement, le cas échéant, dans la vérité de mon témoignage. Mais ni moi, ni aucun lecteur communiste — aucun lecteur, tout au moins, qui voudrait vivre le communisme comme un univers moral, qui ne serait pas simplement posé là comme un oiseau sur la branche — nul lecteur communiste, même s'il n'en restait qu'un, ni moi-même, ne pouvions plus admettre, telle quelle, la vérité de mon témoignage sur les camps nazis. (*QBD*, 433-434)

En écrivant que la réévaluation de son témoignage est motivée par une volonté de « vivre le communisme comme un univers moral », l'auteur fait référence à une seule et même doctrine pour désigner à la fois l'objet de sa critique et le critère normatif de son jugement. Autrement dit, s'il rompt avec la *vision du monde* qui l'avait rendu aveugle à la réalité du régime stalinien, il reste fidèle à l'*univers moral*, aux valeurs universelles qui ont inspiré le communisme. En introduisant un jeu entre la rupture et la revendication à l'égard de l'héritage communiste, il se maintient dans la contradiction lancinante qui oppose l'idéal d'émancipation des classes dominées à la réalité d'un régime de soumission et de terreur.

Cette contradiction entre les *faits* et les *valeurs*, entre la réalité historique du communisme et sa projection idéologique, placée au cœur du nouveau témoignage sur les camps nazis, s'incarne chez Semprun dans deux situations opposées et parfaitement symétriques. D'une part, l'auteur prend acte de l'existence d'un univers concentrationnaire implanté au cœur du monde soviétique, le Goulag. D'autre part, il revient sur la situation qui fut la sienne, celle d'un résistant communiste emprisonné à Buchenwald. La réévaluation du témoignage se double ainsi d'une réévaluation de l'expérience : quel sens donner à cette contradiction vécue entre le communisme comme mouvement antifasciste et le communisme comme régime totalitaire?

*De l'exemplarité héroïque à l'exemplarité tragique*

Ce qui fait l'objet d'une réévaluation dans *Quel beau dimanche!*, c'est à la fois l'expérience vécue de l'auteur (l'engagement et la lutte dans la Résistance, l'arrestation et la torture par la Gestapo, puis la déportation et la survie à Buchenwald) et le récit qui consignait la déposition du témoin (*Le grand voyage*). J'examine ici la réévaluation de l'expérience vécue en poursuivant la réflexion menée au chapitre précédent sur l'idée de mémoire exemplaire, moment normatif du discours où, quittant la sphère des faits, le témoin évalue ses souvenirs en leur attribuant une valeur morale.

Un seul exemple suffira pour mesurer la distance parcourue depuis *Le grand voyage*. Il concerne Piotr, prisonnier russe qui est parvenu à s'évader de Buchenwald en compagnie de quelques autres compatriotes. En effet, l'exemplarité de ce personnage prend un sens radicalement différent après la découverte du sort que les autorités soviétiques réservaient aux soldats qui avaient été fait prisonniers par les nazis. C'est ici la lecture de Varlam Chalamov qui provoque la prise de conscience du narrateur :

Je lisais les *Récits de Kolyma*, à Londres, la gorge serrée. Je savais désormais quel avait été le destin de Piotr. Un destin exemplaire, sans doute, mais pas au sens où je l'entendais, à l'époque où il m'arrivait de raconter la belle et poignante histoire de l'évasion de Piotr et de ses gars à travers l'Europe, la nuit de l'Europe, les montagnes et les forêts de l'Europe. Un destin exemplaire parce que Piotr avait dû finir dans un camp du goulag, bien entendu. (*QBD*, 151)

Ce qui rend le destin de Piotr toujours exemplaire après la lecture de Chalamov, ce n'est pas que l'évadé soit redevenu maître de sa propre destinée, qu'il ait su déjouer ses gardiens et guider ses compatriotes vers la liberté. L'héroïsme traditionnel, qu'il soit lié au courage ou à la ruse du héros, n'a plus cours à l'époque des totalitarismes. Le petit groupe de Piotr ne sera jamais arrivé au bout de sa nuit, car l'Europe tout entière qui était devenue pour lui un immense camp de concentration. En fait, ce qui rend encore le destin de Piotr exemplaire aux yeux du narrateur, c'est le mépris féroce de l'individu, de son autonomie et de son intégrité, par le régime communiste. L'exemplarité prend ainsi un sens tragique. Elle ne renvoie plus à la figure traditionnelle du héros qui s'est élevé au-dessus des autres par sa valeur exceptionnelle, mais désigne au contraire la victime qui a été réduite par ses semblables au rang de sous-homme.

La mémoire exemplaire, qui dans *Le grand voyage* faisait l'éloge d'un héros positif, incarnation de l'homme nouveau soviétique capable de sacrifier son intérêt personnel en vue du bien général, prend un tour nettement plus critique dans *Quel beau dimanche!* : « Je me battais pour que Piotr soit l'homme de demain, avec sa gaieté indomptable, son courage tranquille, son sens de la justice fraternelle. [...] Je savais désormais que le mythe de l'homme nouveau était l'un des plus sanglants de la sanguinaire histoire des mythes historiques » (*QBD*, 150-151). Après la révélation du Goulag, ce qui apparaît sous la figure mythique de l'homme nouveau, ce n'est plus la chimère du progrès moral rendu soudainement possible par l'instauration du communisme, mais l'horreur d'un pouvoir absolu et sans pitié pour ses sujets. La révolution n'est ainsi plus le signe exaltant du paradis à venir. Elle devient la marque funeste d'une barbarie qui fait retour.

En passant du registre de l'héroïsme au tragique, les notions d'homme nouveau et de conduite exemplaire opèrent une substitution de la figure de la victime sacrificielle à celle du héros mythique : l'homme nouveau devient celui qui *a été* sacrifié, et non plus celui qui *s'est* sacrifié pour le bien d'autrui. Mais la désillusion du narrateur renverse à nouveau ces notions, désignant cette fois-ci comme exemplaire la figure du bourreau elle-même :

Était-il, communiste brisé par le communisme, épuisé par le froid, la faim, le travail inhumain, était-il mort sans comprendre pourquoi, se demandant quelle erreur il avait commise, quand, pourquoi, où ça avait mal tourné? Ou encore, ce n'était pas impensable, même si c'était douloureux à penser, était-il, véritable homme nouveau, communiste véritablement fidèle, exemplaire, était-il devenu un stakhanoviste du travail forcé, un brigadier impitoyable, un robot criard et haineux de la Pensée Correcte, un bourreau pour ses compagnons de déportation? (*QBD*, 151-152)

Le contraste avec *Le grand voyage* est ici tout à fait frappant. Tandis que l'ancien dispositif d'exemplarité rendait hommage à ceux qui ont combattu activement le nazisme ou qui ont refusé de collaborer avec ce régime, c'est maintenant celui qui a appris à se conformer parfaitement à ce que les autorités soviétiques exigeaient de lui qui reçoit le titre de « communiste exemplaire ». L'exemplarité, renouant négativement avec le registre de l'héroïsme, acquiert un caractère radicalement critique vis-à-vis de l'idéologie qui soutient cette forme pervertie d'héroïsme. Car la mémoire exemplaire a pour vocation de faire passer du statut d'ancienne victime à celui de bienfaiteur. Or, l'exemplarité conduit ici la victime à devenir un bourreau pour ses compagnons de déportation. La propagande stalinienne a donc mis la rhétorique de l'exemplarité et le mythe de l'homme nouveau au service de l'injustice plutôt que de la justice. C'est à ce détournement des valeurs originelles du communisme que renvoie la formule « communiste brisé par le communisme ».

Le cas de Piotr réunit successivement trois figures exemplaires — le résistant, la victime et le bourreau — qui correspondent à deux types généraux d'exemplarité : héroïque et tragique. Le héros n'est reconnu comme tel que par ceux qui confèrent à son action un caractère exemplaire. L'opération de reconnaissance est essentielle à sa consécration et

relève de l'énonciation plutôt que de l'exploit en tant que tel. L'exemplarité héroïque est donc une notion relative en partie à la conduite de l'individu, et en partie au point de vue de l'observateur : le brigadier du Goulag n'est exemplaire que du point de vue de la propagande soviétique, tandis que le résistant n'apparaît comme un héros que du point de vue de la Résistance — du point de vue de la propagande nazie, il est plutôt désigné comme terroriste. Quant à la victime, la signification de son exemplarité n'est pas du même type : elle ne s'appuie pas sur un « faire » érigé en modèle de conduite, mais plutôt sur un « fait » considéré comme un échantillon représentatif d'une réalité plus large. La réévaluation de l'exemplarité dans *Quel beau dimanche!* repose ainsi sur l'ambiguïté du mot « exemple », qui en français recouvre à la fois les notions d'exemplarité et d'exemplification.

#### *La mémoire dialogique*

La réinterprétation de l'exemplarité du destin de Piotr résulte de la lecture de Varlam Chalamov. L'intertextualité implique donc ici une relation à trois termes : *Quel beau dimanche!* réécrit *Le grand voyage* en adoptant le point de vue tragique des *Récits de la Kolyma*. C'est ainsi que se présente d'ailleurs le projet général de l'auteur : « réécrire *Le grand voyage* en tenant compte des connaissances apportées par les témoins et les écrivains survivants des goulags, c'est-à-dire en modifiant l'analyse historique du phénomène de la déportation, qui ne serait plus un produit exclusif du nazisme » (Duran, p. 94).

Les faits relatés par Chalamov n'appartiennent cependant pas au même univers concentrationnaire que ceux dont témoigne Semprun, même si la figure de Piotr permet effectivement de nouer un lien entre les deux univers (on trouve ainsi chez Chalamov un

équivalent de Piotr dans le personnage du commandant Pougatchov<sup>1</sup>). Objectivement, les témoignages des rescapés du Goulag ne peuvent pas être utilisés par Semprun comme une source d'informations lui permettant d'éclairer ou de compléter sa propre mémoire; ils servent plutôt de miroir à son expérience et ouvrent des perspectives qui lui permettent d'inscrire son témoignage dans un cadre qui englobe à la fois le souvenir de la barbarie nazie et celui de la terreur stalinienne. Maria Semillia Duran parle à cet égard d'un « élargissement du territoire de la mémoire » :

Celle-ci devient apte à accueillir des faits, des personnages qui, ne faisant pas partie de la mémoire personnelle, appartiennent à ce que nous pourrions appeler le patrimoine commun de la mémoire des survivants. Les autres voix — les autres textes — qui se font entendre dans le récit correspondent aux souvenirs des autres devenus des souvenirs personnels. Il n'y a pas amalgame, mais réunification, synthèse, résonance. (Duran, p. 101).

L'intertextualité avec les œuvres des survivants du Goulag ne transforme donc pas le témoignage de Semprun en ce qu'on pourrait appeler une *mémoire documentée*, qui tendrait vers l'objectivité du récit en effaçant sa part de subjectivité. Elle suscite plutôt une *mémoire dialogique*, qui repose plutôt sur l'intersubjectivité. Ce dialogisme mémoriel est décrit chez Semprun en termes de hantise et de trouble identitaire : « J'avais l'impression que mon sang avait reflué et que je flottais comme un fantôme dans la mémoire de quelqu'un d'autre. Ou alors c'était Chalamov qui flottait dans ma mémoire à moi comme un fantôme. C'était la même mémoire, en tout cas, dédoublée » (*QBD*, 136).

Les souvenirs de Buchenwald entrent ainsi en résonance avec le texte de Chalamov. Ils ne sont pas mis à distance par la confrontation avec le témoignage d'autrui, ne deviennent pas plus objectifs par l'addition d'un autre point de vue. Ils sont mis plutôt en relation directe avec la mémoire de l'autre, deviennent intersubjectifs. Ce que le survivant de

---

<sup>1</sup> « Le dernier combat du commandant Pougatchov », ou encore « Le procureur vert », où l'histoire du commandant est attribuée au lieutenant-colonel Ianovsky. Chalamov, Varlam. 2003 [1978]. *Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson. Verdier, « Slovo ».

Buchenwald reconnaît dans les *Récits de la Kolyma*, c'est un patrimoine commun des déportés, les mêmes souvenirs de la barbarie.

Telle une petite madeleine, une phrase de Chalamov ressuscite tout entier le souvenir de Buchenwald : « *Dans les lueurs triangulaires des projecteurs qui éclairaient le placer minier la nuit, les flocons dansaient comme des grains de poussière dans un rayon de soleil...* » (*QBD*, p. 154). Mais plutôt que de ramener le survivant à la singularité de son expérience personnelle, elle éveille en lui le sentiment d'une communauté de mémoire : « Nous sommes encore quelques milliers d'hommes et de femmes, à l'ouest, quelques centaines de milliers, à l'est [...], à ne pas pouvoir nous souvenir de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs sans avoir une sorte de coup de sang, de coup de cœur et de mémoire » (*QBD*, 154-155). Les différences entre le Lager et le Goulag sont ici réduites à un simple déséquilibre quantitatif inscrit dans le bilan actuel des survivants, qui se répartissent inégalement d'un côté et de l'autre du rideau de fer. La spécificité de chaque expérience disparaît derrière le souvenir collectif de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs d'un camp de concentration, indifféremment nazi ou soviétique.

C'est encore le même souvenir qui relie *Quel beau dimanche!* à *Une Journée d'Ivan Denissovitch* :

J'avais lu le récit de Soljenitsyne quelques jours auparavant et je vivais encore dans l'univers obsessionnel de cette lecture. Ainsi, lorsque j'avais aperçu la neige tourbillonnante, à la lumière des lampadaires de la gare de Lyon, la neige de cette subite bourrasque de printemps, je ne m'étais pas souvenu de Buchenwald, à cinq heures du matin, un jour d'hiver quelconque, peut-être même un dimanche. Je m'étais souvenu d'Ivan Denissovitch au début de sa journée, en route pour l'infirmerie. (*QBD*, 156)

Ce n'est plus ici la lecture d'un témoignage qui ressuscite le souvenir de la déportation, mais l'irruption subite de la neige au printemps qui réveille le souvenir d'*Ivan Denissovitch*. Le récit de Soljenitsyne se substitue au souvenir lointain de Buchenwald : « Je n'étais pas à la place de Gérard dans un lointain souvenir de Buchenwald. J'étais à celle de Choukhov — ou encore plus tristement, à celle de Senka Klevchine, que j'avais

peut-être connu — dans le présent d'un camp spécial, quelque part en U.R.S.S. » (*QBD*, p. 157). La réminiscence est pour ainsi dire captée par les figures qui hantent la mémoire du narrateur et qui composent une identité qui n'est pas le produit de son histoire personnelle. La figure de Gérard (pseudonyme de Semprun, son nom dans la Résistance, le nom également du narrateur dans *Le grand voyage*) se superpose à celles d'Ivan Denissovitch et de Senka Klevchine, ancien prisonnier de Buchenwald lui aussi passé aux mains de Staline. La mémoire du Goulag se fond avec celle des Lagers allemands, comme si une sorte d'être collectif des déportés devenait lui-même personne, substance et sujet de la mémoire — Gérard, Choukov, ou Senka Klevchine, ne représentant plus que l'attribut interchangeable, l'accident occasionnel, le complément accessoire d'une conscience « investi[e] par le travail monstrueux d'une mémoire anonyme et muette » (*QBD*, 158).

On pourrait croire que ce phénomène de hantise traduit la difficulté de vivre avec le poids de la mémoire traumatique, comme si la logique dépersonnalisante des camps, intériorisée par le survivant, continuait à agir sur lui par rémanence du traumatisme. Or, Semprun la rattache au contraire dans *Quel beau dimanche!* à la culpabilité d'avoir vécu longtemps avec « une mémoire faussement innocente » :

Sans doute y avait-il une façon d'effacer le rêve en effaçant le rêveur, quel qu'il fût. D'effacer aussi la culpabilité que j'éprouvais d'avoir vécu dans l'innocence benoîte de Buchenwald, l'innocent souvenir d'avoir appartenu au camp des justes, sans aucun doute, alors que les idées pour lesquelles je croyais lutter, la justice pour laquelle je pensais me battre, servaient au même moment à justifier l'injustice la plus radicale, le mal le plus absolu : le camp des justes avait créé et géré les camps de la Kolyma. (*QBD*, 158)

Si *Le grand voyage* a pu être présenté comme le retournement de la mémoire traumatique en mémoire exemplaire, *Quel beau dimanche* apparaît quant à lui comme un retournement de l'exemplarité héroïque en exemplarité tragique. La révélation du Goulag, vérité du régime stalinien, prive l'auteur des idéaux de justice qui permettaient d'interpréter les données de la mémoire et de donner un sens aux événements. La signification politique qui avait été accordée à l'expérience de la déportation perd toute sa validité dès lors que les

catégories morales sur lesquelles elle s'appuyait (« le camp des justes ») sont contredites par la réalité historique (« les camps de la Kolyma »). À l'origine du second témoignage de Semprun, il y a donc un second travail de deuil ainsi qu'un nouvel esprit de justice, qui prend en compte désormais les victimes de Staline. En somme, le témoignage se dédouble en réaction à l'histoire qui se prolonge elle aussi à l'infini dans un jeu de miroirs :

Mon livre était sous presse quand j'avais lu *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Ainsi, avant même que mon livre ne paraisse, je savais déjà qu'il me faudrait un jour le réécrire. Je savais déjà qu'il faudrait détruire cette innocence de la mémoire. Je savais qu'il me faudrait revivre mon expérience de Buchenwald, heure par heure, avec la certitude désespérée de l'existence simultanée des camps russes, du Goulag de Staline. (QBD, 433)

### *La mémoire palimpseste*

*Quel beau dimanche!* et *Une journée d'Ivan Denissovitch* racontent tous deux le récit d'une journée dans la vie d'un prisonnier des camps. À la symétrie des mondes concentrationnaires répond donc une symétrie des textes : Semprun raconte une journée passée dans les camps nazis tandis que Soljenitsyne raconte une journée dans les camps soviétiques. La comparaison des expériences semble ainsi grandement facilitée par la concordance des projets testimoniaux. Voilà l'occasion idéale de comparer le quotidien des détenus, se dit-on : le réveil, la routine du matin, le rassemblement, le départ pour le travail, etc. Or, sans parler de l'impossibilité de comparer des expériences à un niveau aussi général (il y a plusieurs cercles de l'enfer et aucune expérience singulière ne donne accès à l'ensemble du système), lorsqu'on lit *Une journée d'Ivan Denissovitch* parallèlement à *Quel beau dimanche!*, on s'aperçoit que, malgré le cadre narratif commun aux deux œuvres, les différences restent innombrables entre les deux écritures.

En premier lieu, le récit de Soljenitsyne restreint le champ narratif de manière beaucoup plus marquée que chez Semprun. L'auteur prélève une journée dans la vie de son protagoniste en faisant abstraction de presque tout contexte. Il ne quitte pas le présent du camp, suivant le détenu à la trace du lever jusqu'au coucher. À peine sait-on qu'Ivan

Denissovitich a eu une existence avant d'être condamné; à lui-même, le souvenir de cette existence, attestée seulement par les lettres qu'il reçoit parfois de sa femme, paraît presque irréel, du moins dépourvu de sens. La même remarque s'applique tout aussi bien à l'espace : tout ce qu'on sait de Senka Klevchine, par exemple, est qu'il a été à Buchenwald avant d'arriver au Goulag. Le monde extérieur semble ne renvoyer qu'à d'autres camps et à d'autres journées parfaitement semblables à celle d'Ivan. La seule réalité qui s'impose est celle de l'immédiat : toute distraction, tout élan momentané en dehors de ce périmètre fermé peut s'avérer fatal au prisonnier. Le travail est peut-être pour Ivan Denissovitich le seul élément qui maintient une transcendance, c'est-à-dire une continuité entre le temps d'avant et le présent : ainsi, le détenu a-t-il conservé de son existence antérieure l'amour du travail bien fait.

Le récit de Semprun apparaît quant à lui de manière nettement plus discontinue. Tandis que le narrateur d'*Ivan Denissovitich* se confond aisément avec son héros — il emprunte son langage, ses réflexions et propre son point de vue sur les événements, feignant de ne pas en savoir plus long que lui —, Semprun maintient une distance entre la scène énonciative et la scène événementielle. Il met en perspective son expérience en adoptant un regard plus éloigné que celui de Soljenitsyne. L'organisation du récit ne cherche donc pas à reconstituer le présent de l'expérience concentrationnaire. Nous demeurons toujours dans le temps du souvenir, celui d'une mémoire reconfigurée, qui s'autocritique. C'est cette médiation mémorielle qui bouleverse l'ordre chronologique du récit : le fil de la narration se heurte sans cesse à la prolifération d'analepses, prolepses et autres digressions; le va-et-vient de la mémoire se substitue à la marche linéaire du temps, et l'association d'idées remplace le déroulement consécutif des événements.

En second lieu, la journée d'Ivan Denissovitich est une journée ordinaire dans la vie d'un détenu ordinaire. On peut la situer légèrement au-dessus de la moyenne, mais à condition

cependant de la comparer uniquement avec d'autres journées qui ont été également passées au camp : « Une journée de passé. Sans seulement un nuage. Presque de bonheur » (Soljenitsyne, p. 225). En fait, la journée d'Ivan renvoie métonymiquement à la somme des journées qui composent sa peine. Comme un point d'orgue à la fin du récit, le narrateur lève tout à coup la restriction de champ pour révéler la perspective vertigineuse de cette condamnation : « Des journées comme ça, dans sa peine, il y en avait, d'un bout à l'autre, trois mille six cent cinquante-trois. Les trois de rallonge, c'était la faute aux années bissextiles » (Soljenitsyne, p. 226). Dans une peine de dix ans, chaque journée compte.

Comme Soljenitsyne, Semprun choisit de raconter une journée ordinaire : « un dimanche comme les autres, sans rien d'exceptionnel. Le réveil, le travail, la soupe aux nouilles du dimanche, l'après-midi du dimanche, avec des heures devant soi, les conversations avec les copains » (*QBD*, p. 124). Mais le choix du dimanche plutôt que celui d'un autre jour entraîne des conséquences importantes sur le contenu événementiel du récit. En effet, les dimanches à Buchenwald permettaient aux détenus de profiter d'une alimentation un peu plus consistante et de jouir pendant quelques heures de plus d'un espace protégé pour le repos ou pour l'amitié. La journée de Semprun n'a donc pas la même valeur paradigmatique que celle de Soljenitsyne. Chez ce dernier, c'est le travail qui est placé au centre du récit, ce qui fait du récit un échantillon plus représentatif de la vie des camps. Dans *Quel beau dimanche!*, l'essentiel de la journée se passe en temps libre, ce qui lui confère d'emblée un caractère exceptionnel. Bref, c'est par un chemin dominical que Semprun choisit de conduire son lecteur dans l'enfer de Buchenwald.

La spécificité intrinsèque des dimanches est encore renforcée par l'épithète appréciative et la forme exclamative du titre, qui reprend celui d'une chanson de Charles Trenet. Ce titre exprime un sentiment d'émerveillement qui suscite en retour l'étonnement du lecteur, lequel ne s'attend pas à trouver ce sentiment dans un livre qui traite du camp de

Buchenwald. Par l'ironie, *Quel beau dimanche!* tient ainsi le souvenir traumatique à distance. Du moins, l'œuvre brise le cadre conventionnel du témoignage par son refus de la tonalité plaintive, tout en restant à l'intérieur des limites autorisées dans le cadre d'un pacte de vérité. Le temps de l'expérience est reconfiguré dans une temporalité seconde, propre à l'œuvre : « Il est pleinement légitime d'admettre que le “centre affectif” de l'œuvre ne coïncide pas avec le “centre effectif” de l'existence empirique » (Starobinski, p. 63). Bref, l'écart créateur qui sépare la représentation de l'objet et l'objet représenté est ici maximal.

\*

Semprun intègre la forme narrative empruntée au récit de Soljenitsyne dans un projet d'écriture qui reste donc très distinct. Or, si la journée du dimanche représente le fil conducteur du récit, l'auteur complexifie considérablement cette première trame en introduisant un second fil narratif, chargé d'interrompre périodiquement le déroulement chronologique de la journée. Les souvenirs du camp sont en effet entremêlés au récit d'un voyage entrepris beaucoup plus tard : « Je raconte un dimanche à Buchenwald, en 1944, et accessoirement, un voyage de Paris à Prague, en 1960, en passant par Nantua, Genève et Zurich, avec plusieurs haltes de longueurs indéterminées dans ma mémoire » (*QBD*, 122). Comme dans *Le grand voyage*, la « mémoire du voyage » se transforme en « voyage dans la mémoire », avec des « haltes » plus ou moins longues, qui figurent les nombreuses ruptures du récit — analepses, prolepses, digressions, qui permettent au narrateur de passer d'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre, et de voyager dans sa mémoire comme on voyage dans l'espace.

À la fois récit d'une journée au camp et récit de voyage, *Quel beau dimanche!* entrecroise au niveau de sa structure même les éléments transposés d'*Ivan Denissovitch* et ceux venus de la réécriture du *Grand voyage*. Une fois de plus, la reconfiguration de la mémoire s'appuie sur une relation intertextuelle à trois termes : Semprun réécrit son

témoignage précédent en intégrant à son œuvre le récit d'un survivant du Goulag. Le double axe narratif permet à l'auteur de réunir dans une même œuvre deux chapitres distincts de sa biographie : sa déportation à Buchenwald et son engagement au parti communiste espagnol, ce qui renforce encore le dialogue entre la mémoire du nazisme et celle du communisme.

Le seul souvenir que le narrateur prétend avoir conservé de son voyage à Prague est celui de la contemplation, à la Galerie nationale, d'un tableau de Renoir : « Je ne sais plus pourquoi j'étais à Prague, quelle était la raison. Mais j'étais à Prague et cette raison urgente, quelle qu'elle fût, me laissait des loisirs. Car j'étais en train de contempler un tableau de Renoir, à la Galerie nationale de Prague » (*QBD*, 258-259). Une fois de plus, le thème du travail s'éclipse derrière celui des loisirs; le tableau de Renoir est au voyage pragois ce que les dimanches à Buchenwald sont à l'expérience concentrationnaire.

Le lecteur du *Grand voyage* se souvient que le récit s'interrompait sur la répétition de ces mots qui assimilent l'entrée au camp à une traversée de la mort : « quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants » (*GV*, 279). C'est donc au terme des deux voyages que le rapport qui les unit devient manifeste, dans le contraste qu'on observe entre l'expérience esthétique et l'expérience de la barbarie. La beauté fixée par l'artiste sur sa toile s'oppose ainsi à la traversée de l'horreur empreinte de violence et de mort : Buchenwald avec son crématoire fumant et l'odeur de ses chairs brûlées. On trouve ainsi, dans la mise en parallèle des deux voyages, le couple de la jeune fille et la mort. C'est ce même contraste qui réapparaît dans les dernières pages de *Quel beau dimanche!*, au sujet de la jeune Polonaise dont le père est mort à Buchenwald et qui est née le jour même de la libération du camp : « cette chair venue à la vie au dernier jour de notre mort », « ce corps qui mesure la distance qui nous sépare de notre mort » (*QBD*, 412). Une fois de plus, la figure de la jeune fille établit un lien entre le présent de la vie et le passé de la mort.

Pour Françoise Nicoladzé, auteur de *La deuxième vie de Jorge Semprun*, le projet d'écriture de Semprun représente une « recherche identificatoire », ou une « quête sans fin du moi perdu ». Les références culturelles offrent à cet égard des « repères stables » permettant à l'auteur de « reprendre possession de lui-même » et de restaurer une « cohérence identitaire » à sa vie : « Inséré à un moment concerté du récit, le tableau vient soutenir la remise en ordre d'un monde perturbé » (Nicoladzé, p. 109). Semprun parle en effet de « ces tableaux autour desquels reconstruire ma vie deviendrait possible » (QBD, 366). L'art lui permet ainsi d'organiser le chaos de l'expérience afin de reconstruire une vie qui se donne d'emblée comme disséminée par l'exil, la déportation, la clandestinité.

Or, la relation entre la mémoire culturelle et la mémoire de la barbarie fonctionne chez Semprun à double sens. En effet, au cœur de la relation esthétique peut surgir une réminiscence des camps. La culture laisse ainsi entendre l'écho de la barbarie : « Je ne sais pourquoi cette jeune femme de Renoir m'a fait penser aux dimanches de Buchenwald, mais enfin, c'est là que j'y ai pensé, devant son portrait. Peut-être était-ce le contraste, tout simplement » (QBD, 259). Cela permet de mieux comprendre la relation entre la mémoire de la culture et la mémoire de la barbarie chez Semprun. Les deux mémoires sont inséparables dans la mesure où l'une contient toujours l'écho de l'autre. C'est en inscrivant le témoignage dans le cadre d'un projet créateur qu'il devient possible d'exprimer le contenu de la mémoire des camps, de donner forme à l'angoisse. Peut-être est-ce cela aussi le sens de l'exclamation *Quel beau dimanche!* : sublimer la mémoire de la barbarie par l'activation d'une mémoire culturelle afin de transformer le témoignage en œuvre d'art.

### CHAPITRE III : LA MÉMOIRE DE LA MORT

#### *Mémoire elliptique et mémoire fragmentaire*

Dans *Le grand voyage*, la fin du récit coïncidait avec le début de l'expérience concentrationnaire proprement dite. *Quel beau dimanche!* racontait une journée dans la série des dimanches passés à Buchenwald, parallèlement à un voyage ultérieur de Paris à Prague. Avec *L'écriture ou la vie*, c'est maintenant la fin de l'expérience qui coïncide avec le début du récit. Une fois de plus, l'expérience concentrationnaire n'est pas au premier plan du récit ; elle est introduite par le biais de réminiscences qui, du point de la syntaxe narrative, demeurent subordonnées à la ligne principale de l'œuvre.

C'est une logique mémorielle, plutôt qu'une logique linéaire, qui préside chez Semprun au déroulement du récit. Les faits sont envisagés non pas comme des événements, mais comme les souvenirs des événements. C'est l'association libre de ces souvenirs, bien plus que l'enchaînement consécutif des faits, qui permet au récit de passer d'un épisode à l'autre. D'où la disparité apparente et l'instabilité du schéma narratif, les multiples allers-retours dans les différentes strates temporelles et l'identification du récit à un monde qui se confond toujours plus ou moins avec l'expérience personnelle de l'auteur. Les images du camp émergent peu à peu au fil du texte, dans un désordre savamment calculé, faussement aléatoire. Le livre se présente comme une mosaïque de souvenirs qui ne vise jamais à reconstituer l'expérience concentrationnaire dans sa totalité, mais à en explorer tel ou tel aspect. En somme, sur le plan formel, il y a d'abord une ellipse de la mémoire des camps, qui est ensuite comblée, mais partiellement, par le repêchage de fragments de mémoire.

Dans le chapitre central de *L'écriture ou la vie*, le narrateur inscrit le phénomène de la mémoire elliptique dans une problématique morale :

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration

du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... (EV, p. 218)

Au chapitre précédent, un rescapé de Buchenwald soutenait que les tentatives pour rendre compte de l'expérience des camps dans sa totalité sont condamnées à l'échec :

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... (EV, p. 167)

La mémoire des camps est d'emblée elliptique parce que le souvenir résiste à l'effort d'anamnèse qu'effectue le témoin. Elle sera nécessairement fragmentaire parce que la vérité essentielle de l'expérience résistera toujours au travail d'objectivation de l'historien. Les deux problèmes, liés dans la structure du récit, concernent donc des personnes et des types d'activité différents. L'un renvoie à l'incapacité à pénétrer par l'écriture dans le présent du camp, l'autre à l'impossibilité de faire entrer la vérité de l'expérience dans un ouvrage savant. Le premier s'appuie sur l'échec des tentatives d'écriture précédentes. Il formule un diagnostic au sujet de la mémoire traumatique. Le second anticipe les essais à venir. Il livre un pronostic quant aux possibilités de transmission de l'expérience.

Les arguments mis de l'avant par l'auteur ou par ses personnages ne sont pas non plus du même ordre. D'une part, c'est le travail de mémoire qui s'avère incompatible avec le travail de deuil. Témoigner exige un investissement psychologique excessif pour le survivant. Le bonheur de l'écriture aiguise toujours plus le malheur de la mémoire. D'autre part, c'est la vérité de l'expérience qui n'est pas réductible à la vérité factuelle. On peut dénombrer les cadavres jusqu'au dernier, on ne saurait les comprendre ainsi. Vouloir tout dire équivaut en somme à ne rien dire du tout. Les problématiques auxquelles s'articulent la mémoire elliptique et la mémoire fragmentaire sont donc foncièrement différentes,

irréductibles l'une à l'autre. D'où la complexité des règles qui régissent le jeu de l'ellipse et du fragment dans la structure de *L'écriture ou la vie*.

L'œuvre est en effet divisée en trois parties et chacune possède une configuration mémorielle qui lui est propre. La première couvre la période qui va du lendemain de la libération du camp à la manifestation du 1er mai 1945 à Paris. C'est l'épisode du retour de Buchenwald, au sens figuré et au sens littéral de l'expression : rapatriement des rescapés, mais aussi reflux de la mémoire traumatique. Ainsi, à la fin de cette partie, une crise de mémoire ramène le rescapé dans le souvenir de Buchenwald :

Une sorte de vertige m'a emporté dans le souvenir de la neige sur l'Ettersberg. La neige et la fumée sur l'Ettersberg. Un vertige parfaitement serein, lucide jusqu'au déchirement. Je me sentais flotter dans l'avenir de cette mémoire. Il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude : cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps. (*EV*, p. 185)

Dans cette première partie de l'œuvre, la mémoire apparaît doublement fragmentée. D'une part, de nombreuses réminiscences du camp refont surface dans le récit, entrecoupant la narration du retour par un retour de l'expérience concentrationnaire. La vie d'après Buchenwald demeure perméable au souvenir de la mort. D'autre part, le cadre unifiant de cette partie se présente lui-même à l'état de fragments :

J'ai souvent fait le compte des jours, le compte des nuits. J'arrive toujours à un résultat déconcertant. Entre la libération de Buchenwald et mon retour à Paris, il s'est passé dix-huit jours, assurément. Il ne m'en reste dans le souvenir, cependant, que de très rares images. Brillantes, sans doute, éclairées d'une lumière crue, mais entourées d'un halo épais d'ombre brumeuse. De quoi remplir quelques courtes heures d'une vie, pas davantage. (*EV*, p. 42)

Entre cette première partie et la suivante, une ellipse couvrant une période de quatre mois permet au rescapé de réaliser ses premières tentatives d'écriture. Le premier chapitre évoque l'échec de cette écriture, tandis que le second, qui commence après une seconde ellipse de quatre mois et de nouvelles tentatives vaines, raconte le renoncement à l'écriture. Cette partie s'ouvre sur un extrait de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* de Claude-Edmonde Magny, plus exactement sur les paroles de l'auteur lisant un extrait de sa lettre à son destinataire. Dans une préface à la réédition de ce livre, Semprun évoque ainsi le souvenir

de cette conversation qui a eu lieu la veille d'Hiroshima et le dilemme moral dans lequel il se trouvait à ce moment-là :

Depuis mon retour de Buchenwald, j'étais pris dans l'immobile vertige de deux désirs contraignants, mais contradictoires. Le désir de vivre ou de revivre, donc d'oublier. Le désir d'écrire, d'élaborer et de transcender l'expérience du camp par l'écriture, donc de me souvenir, de revivre sans cesse par la mémoire, l'expérience de la mort. (Magny, 1993, p.12)

L'obligation de choisir entre l'écriture ou la vie culmine ici dans un choix entre la mort volontaire ou l'oubli volontaire :

Tel un cancer lumineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie. Mon goût de vivre, du moins, mon envie de persévérer dans cette joie misérable. J'avais la certitude d'en arriver à un point ultime, où il me faudrait prendre acte de mon échec. Non pas parce que je ne parvenais pas à écrire : parce que je ne parvenais pas à survivre à l'écriture, plutôt. Seul un suicide pourrait signer, mettre fin volontairement à ce travail de deuil inachevé : interminable. Ou alors l'inachèvement même y mettrait fin, arbitrairement, par l'abandon du livre en cours. (*EV*, p. 254)

Dans cette partie médiane de l'œuvre, l'écriture de l'expérience s'éclipse momentanément derrière l'expérience de l'écriture. L'objet premier du témoignage n'est plus le souvenir de la déportation, mais l'avortement du projet testimonial. Les enjeux liés à la mémoire sont par conséquent renouvelés : il ne s'agit plus pour l'auteur de reconstituer le passé en rassemblant les souvenirs épars qui ont été conservés, mais d'élucider les circonstances qui l'ont conduit à renoncer à l'exercice du témoignage. Le trait mémoriel dominant dans la structure du récit n'est ainsi plus le fragmentaire, qui reste lié au travail d'anamnèse du témoin, mais l'elliptique, qui se rattache plutôt à son besoin d'oubli.

Dans la troisième et dernière partie, temporellement plus dispersée que les deux précédentes, l'auteur sort du cadre restreint du témoignage et relate différents moments de sa vie, conférant à l'œuvre les dimensions plus larges de l'autobiographie. Dès la première phrase, le récit effectue un grand bond au-delà de quatre décennies : « Des années plus tard — tout une vie, plusieurs vies plus tard — un samedi d'avril 1987 » (*EV*, p. 289). Le caractère composite de l'expérience est souligné d'emblée par l'emploi du pluriel : « plusieurs vies plus tard ». Encore une fois, l'écriture travaille avec un matériau

fragmentaire. Or, ce n'est plus la mémoire, mais la vie elle-même qui est ici sans unité perceptible. Le trait structurel fragmentaire change ainsi de signification : il ne représente plus l'effort réalisé afin de réunir les souvenirs d'une expérience à demie refoulée, mais plutôt la tentative de donner un sens à une vie morcelée en de multiples identités : Jorge Semprun, l'auteur et le sujet véritable de l'expérience, mais aussi Federico Sanchez, Rafael Artigas, Juan Larrea et les divers autres pseudonymes qu'il a utilisé au temps de son action dans la lutte clandestine contre le régime de Franco.

Divisée en trois chapitres, cette dernière partie de l'œuvre ne présente plus, par-delà les fréquents allers-retours de la mémoire, une progression clairement chronologique du récit. La structure macronarrative de l'œuvre n'est pas caractérisée non plus par la présence d'ellipses, comme dans la seconde partie, mais plutôt par une prolepse au début du premier chapitre, une double analepse dans le second, et une seconde prolepse au dernier. Le régime temporel est également plus cyclique que linéaire en raison de la récurrence des mêmes dates : 11 avril 1945/11 avril 1987; 1er mai 1945/1er mai 1964. Le tableau synoptique ci-dessous montre l'accélération de la progression temporelle entre les deux premières parties, puis la rupture partielle de cette progression linéaire dans la troisième partie.

	Cadre temporel général du récit (abstraction faite des épisodes insérés)		
Première partie	<i>Le regard; Le kaddish; La ligne blanche; Le lieutenant Rosenfeld; La trompette de Louis Armstrong</i> Du 12 avril 1945 au 1er mai 1945		
Deuxième partie	<i>Le pouvoir d'écrire</i> 5 août 1945	<i>Le parapluie de Bakounine</i> Décembre 1945	
Troisième partie	<i>Le jour de la mort de Primo Levi</i> 11 avril 1987	<i>Ô saison, ô châteaux...</i> 1er mai 1964/ Janvier 1956	<i>Retour à Weimar</i> Mars 1992

*Phénoménologie de la libération*

*L'écriture ou la vie* s'ouvre sur le souvenir de la rencontre avec les libérateurs du camp, qui a eu lieu le 12 avril 1945. Cette rencontre concrétise la liberté nouvellement conquise, lui donne une tonalité marquante : « C'est souvent dans ce premier contact avec le soldat qui l'a libéré, dans un premier échange de regard, de parole ou de silence, dans ce moment matriciel, que se dessine pour le survivant la tonalité de son retour au monde » (Dayan Rosenman, 2007, p. 154). Chez Semprun, cette rencontre engendre la conscience inquiète qui marquera son retour à la vie ainsi que son incapacité à écrire sereinement : « Peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaire? Le doute me vient, dès ce premier instant, cette première rencontre avec des hommes d'avant, du dehors — venus de la vie » (*EV*, p. 26-27).

Tout sépare ici les êtres qui se rencontrent. Les officiers apparaissent comme « des hommes d'avant, du dehors — venus de la vie ». La relation à autrui est vécue dans l'étrangeté radicale comme la rencontre de deux mondes impossible à réconcilier. Le monde concentrationnaire, contrairement au monde libre, tend en effet à supprimer la différence entre les individus. Avec un espace privé et une quantité de temps alloué pour soi-même qui sont réduits au minimum physiologique, le détenu fait constamment partie d'une association forcée de personnes, qui rend difficile l'élaboration et le maintien d'une personnalité propre. Son nom personnel est remplacé par un matricule accompagné du signe qui indique son appartenance à une catégorie administrative de détenus : triangle rouge, triangle vert, étoile jaune... Soumis à des contrôles fréquents, devant travailler au-delà de ce que permet le corps humain pour demeurer en bonne santé, manger et dormir seulement lorsqu'on l'autorise à le faire, il est privé de l'initiative de ses actions, fondement de son autonomie morale. La faiblesse ajoutée à la contrainte, ses actes deviennent de moins en moins souvent marqués du sceau de la liberté. Il glisse peu à peu vers le règne de

la nécessité, sa souffrance dictant son attitude. Sa personnalité s'effondre en même temps que le mode de vie auquel il était attaché. Il a perdu la reconnaissance de sa valeur propre, est devenu une pièce remplaçable dans la machine productive du camp. Sa vie est employée à alimenter cette machine. Le camp se nourrit et se renforce de sa faiblesse.

La mort achève l'œuvre de la déportation. Déplaçant la vision heideggerienne de la mort, Semprun parle à son sujet d'un *Mit-sein-zum-Tode* : « Elle nous concernait tous, était la substance de nos rapports. Nous n'étions rien d'autre, rien de plus — rien de moins, non plus — que cette mort qui s'avavançait. Seule différence entre nous, le temps qui nous en séparait, la distance à parcourir encore » (*EV*, p. 31). La mort est à la fois ce qui fonde la singularité de l'individu (« Seule différence entre nous, le temps qui nous en séparait ») et ce qui engendre un sentiment de solidarité avec les autres détenus (« Elle nous concernait tous, était la substance de nos rapports »). L'« être pour la mort » d'Heidegger, détermination singularisante du *Dasein*, est reformulé en « être-avec pour la mort ».

La rencontre avec les libérateurs « venus de la vie » s'oppose à l'indifférenciation croissante des détenus qui font chaque jour un pas de plus vers la mort. Elle permet au survivant de rétablir vis-à-vis d'autrui un rapport qui est fait de réciprocité et de différence : « Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald » (*EV*, p. 13). « Je me suis vu dans leur œil horrifié pour la première fois depuis deux ans » (*EV*, p. 27). « À quoi me renvoie-t-il, le regard horrifié, affolé, des trois officiers en uniforme britannique? / À quelle horreur, à quelle folie? » (*EV*, p. 39). Le sujet regardant autrui se perçoit en même temps comme sujet regardé par l'autre. Comme dans un miroir, l'attention dirigée vers l'extérieur est automatiquement convertie en attention dirigée vers soi-même. La symétrie des expressions *horreur de mon regard/regard horrifié, regard fou/regard affolé* traduit par un jeu de langage la différence et la réciprocité qui sont au cœur de la rencontre entre le rescapé et les libérateurs : « Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les

intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin je dois avoir un regard fou, dévasté » (*EV*, p. 14).

Brisant l'enfermement totalitaire du monde concentrationnaire, la rencontre avec les libérateurs permet au détenu de sortir de l'impensé de sa condition et de redevenir un sujet à part entière, distinct du « nous » uniformisant de la masse des détenus. L'altérité retrouvée ranime la conscience de soi, comme si le *je* ne se réalisait pleinement qu'à travers cette relation à un *tu* différent de lui et qui lui permet de se définir lui-même comme un autre. Renouant avec le monde extérieur, le survivant quitte ainsi peu à peu l'univers indifférencié de la mort. Le processus de dépersonnalisation est enfin enrayé symboliquement par la réappropriation d'un visage (« depuis deux ans, je vivais sans visage »), lieu par excellence de la différence humaine.

Mais le visage retrouvé garde cependant la trace de son ancienne négation. Il conserve le souvenir du traumatisme auquel il n'a que partiellement survécu. Ce n'est plus le visage d'avant, celui de la vie, semblable à ceux du dehors. C'est un visage d'outre-tombe, où luit la noire inquiétude d'un regard qui a croisé celui de la mort : la mort des autres omniprésente, et sa propre mort imminente. La vision d'un regard vivant sur le visage mortuaire du survivant est un spectacle insoutenable pour les trois officiers. Leur étonnement méfiant, horrifié, détruit l'évidence même de la survie : « Je croyais m'en être sorti, vivant. Revenu dans la vie, du moins. Ce n'est pas évident. À deviner mon regard dans le miroir du leur, il ne semble pas que je sois au-delà de tant de mort » (*EV*, p. 27). Le regard fou du survivant est une fenêtre ouverte sur la folie des camps. Dévasté, il témoigne silencieusement de la dévastation.

*L'expérience concentrationnaire est-elle inaudible?*

L'inquiétude vis-à-vis du témoignage surgit dès la rencontre avec les libérateurs. L'étrangeté radicale de l'expérience concentrationnaire, son horreur inouïe, soulève un doute légitime sur la possibilité de *tout* raconter. Non pas que l'événement soit au-delà du langage : « On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout » (*EV*, p. 26). Mais la vérité de l'expérience contredit le sens commun, excédant les pouvoirs habituels de l'entendement : « La vérité que nous avons à dire [...] n'est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable » (*EV*, p. 166). Le survivant des camps a affaire à l'une de ces réalités dont on dit qu'elles dépassent la fiction et où le vrai se situe au-delà même du vraisemblable. Le problème du témoignage n'est donc pas tant de parler des camps que de se faire entendre, c'est-à-dire de susciter l'imagination de l'inimaginable.

La disposition des contemporains à l'égard du témoin joue un rôle essentiel dans la relation testimoniale. Car le témoignage est toujours soumis aux conditions sociales de sa réception. Il n'est pas indifférent au milieu où il apparaît : « Il dit, en principe ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience de la Shoah a d'irréductiblement unique. Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'Époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicites qui sont eux aussi contemporains de son témoignage » (Wieviorka, p. 13). L'acte de témoigner n'est pas le fruit de la seule volonté du témoin, mais résulte plutôt de « la rencontre entre la disposition du survivant à parler et les possibilités d'être écouté » : « Loin de dépendre de la seule volonté ou de la capacité des témoins potentiels de reconstituer leur expérience, tout témoignage tient aussi et surtout aux conditions sociales qui le rendent communicable, conditions qui évoluent dans le temps et varient d'un pays à l'autre » (Pollack et Heinich, p. 4).

Au problème de l'*indicible* s'ajoute donc celui de l'*inaudible*. Le silence du témoin peut ainsi être interprété comme une alliance de mutisme et de surdité : « Il prend sa source dans la difficulté des survivants à rendre compte de leur expérience [...], mais aussi et surtout dans l'incapacité des autres à entendre leur parole, à se laisser pénétrer par leur témoignage » (Dayan Rosenman, p. 152). Sans réelle possibilité d'être écouté, le témoignage reste impuissant contre l'oubli : il attend son lecteur dans le purgatoire des bibliothèques. Ainsi, le premier livre de Primo Levi, « magistrale réussite sur le plan de l'écriture; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public » (*EV*, p. 322), a été refusé par les grandes maisons d'édition italiennes. C'est seulement le succès tardif du livre qui a incité Levi à écrire un nouveau récit, *La trêve*, publié en 1963, la même année que *Le grand voyage* et *Une journée d'Ivan Denissovitch* : « Comme si, au-delà de toute circonstance biographique, une capacité d'écoute avait mûri objectivement, dans l'opacité quasiment indéchiffrable des cheminements historiques » (*EV*, p. 323).

Durant l'été 1945, le narrateur a vécu une idylle avec une femme qui incarnait pour lui « la vie, ses insouciances, son innocence : son irresponsabilité imprévisible et charmante. Elle était le présent toujours renouvelé, sans autre projet que de persévérer dans cette façon d'être au monde » (*EV*, p. 206). Mais, lorsque les souvenirs du passé reviennent hanter le rescapé, Odile est incapable de gérer le désastre :

Elle me caressait le visage, comme on caresse un enfant apeuré, elle me parlait, pour combler ce silence, cette absence, cette béance, par un babillage rassurant. / C'était insupportable. / Odile était d'évidence venue au monde pour y apporter de la joie, de la vivacité : le lait de la tendresse humaine. Elle n'y était pas venue pour écouter les voix de la mort, ses murmures insistants. Encore moins pour les prendre à son compte, les assumer, au risque de sa propre tranquillité d'esprit, de son propre équilibre. / Mais qui aura été disponible, autour de nous, en ces temps-là du retour, à une écoute inlassable et mortelle des voix de la mort? (*EV*, p. 206-207).

Odile tente de rassurer le survivant comme on prend soin d'un enfant. L'angoisse de celui qui revient des camps est différente. L'enfant a besoin d'un contact charnel avec sa mère, mais le survivant lui se sent lié aux morts. Il doit faire le deuil de leur perte,

éprouvant parfois la tentation de les rejoindre : « Seule la mort volontaire, délibérée, pourrait me distraire de ma douleur, m'en affranchir » (*EV*, p. 205). Pour accéder à la vie, au bonheur de vivre, il lui faudrait oublier le souvenir de la mort, traverser le fleuve de l'oubli.

Odile n'est pas la seule qui soit incapable d'écouter la voix des rescapés. Mêmes les libérateurs ne sont pas toujours capables d'une telle écoute. En leur parlant de la fumée du crématoire qui a disparu du paysage de l'Ettersberg, le narrateur est saisi de doutes :

Ils ne peuvent pas vraiment comprendre. Ils ont saisi le sens des mots, probablement. Fumée : on sait ce que c'est, on croit savoir. Dans toutes les mémoires d'homme, il y a des cheminées qui fument. Rurales à l'occasion, domestiques : fumées des lieux-lares. / Cette fumée-ci, pourtant, ils ne savent pas. Et ils ne sauront jamais vraiment. Ni ceux-ci, ce jour-là. Ni tous les autres, depuis. Ils ne sauront jamais, ils ne peuvent pas imaginer, quelles que soient leurs bonnes intentions. (*EV*, p. 22)

La radicalité du doute est encore plus grande qu'on ne le supposait au départ : même si le survivant est disposé à parler et que ses auditeurs acceptent de l'écouter, ceux-ci ne pourront peut-être jamais réellement comprendre ce qu'il raconte. Ce qui inquiète le narrateur ici, ce sont donc les pouvoirs limités de l'imagination commune. L'inaudible du témoignage découle du caractère inouï de l'expérience. Les repères collectifs qui permettent à ceux qui les partagent de se comprendre familièrement ont été perdus. L'étrangeté de l'expérience est trop grande. Même s'il maîtrise le code linguistique, le survivant garde un statut d'étranger à la langue commune : les mots ont un sens pour lui qu'ils n'ont pas pour les autres. Croyant exprimer sa propre mémoire, c'est la mémoire des mots qu'il exprime. Fumée : « Dans toutes les mémoires d'homme, il y a des cheminées qui fument ». L'expérience des camps ne pourra donc pas être comprise si l'on ne bouscule pas les habitudes de pensée du public et si l'on ne réussit pas à obtenir la qualité d'écoute qui permet de se représenter ce qui était encore jusque-là inimaginable. Sinon, c'est peine perdue, comme lorsque cet officier portant un béret de commando demande au rescapé d'un air concerté : « C'était dur, hein? » (*EV*, p. 158).

Le témoin doit donc éviter autant que possible les malentendus. L'emphase verbale, l'amplification rhétorique ne conviennent pas à ce qu'il veut exprimer. La perception évidente et naïve de l'horreur ne constitue pas une compréhension véritable de son expérience : « L'enjeu ne sera pas seulement la description de l'horreur. Pas seulement, en tout cas, ni même principalement. L'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal... » (*EV*, p. 170). Le sensationnalisme du mal, qui travestit la souffrance en la transformant en spectacle, est porteur d'ambiguïté : il divertit tout en terrifiant, place l'autre dans la position du voyeur et risque de dégénérer en bavardage inutile : « L'horreur n'était pas le Mal, n'était pas son essence. Elle n'en était que l'habillement, la parure, l'apparat. L'apparence, en somme. On aurait pu passer des heures à témoigner sur l'horreur quotidienne sans toucher à l'essentiel de l'expérience du camp » (*EV*, p. 119).

Le narrateur se livre à une première tentative de témoignage avec un des libérateurs :

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 [...]. 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. / J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka*, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches à Buchenwald. / *Mazurka?* Le film? / Il avait sursauté, ouvrant de grands yeux. J'ai senti qu'il était choqué. 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. Il s'attendait sans doute à un tout autre récit. L'apparition de Pola Negri à Buchenwald le déconcertait. J'ai compris aussitôt qu'il prenait ses distances. Sans doute n'étais-je pas un bon témoin, un témoin comme il faut. (*EV*, p. 99-100)

Il est normal que l'officier français trouve inconvenant de mêler l'évocation de la beauté à celle de l'horreur. Tout comme Odile n'est pas au monde pour écouter la voix des morts, l'officier n'est pas à Buchenwald pour entendre parler de Pola Negri. Leur attitude est commandée par le même type de tabou. Il est interdit de laisser entrer la mort dans la vie, ou de mélanger l'univers de la culture à celui de la barbarie. Le tabou vaut aussi bien pour la mère qui donne la vie que par le soldat qui libère de la mort. Pour comprendre le témoignage de Semprun, il faut cependant être capable de voir le ver au cœur de chaque fruit, la faille au cœur de toute existence.

*Le témoignage est-il soluble dans la littérature?*

Keats a vu le ver au cœur de chaque fruit, la faille au cœur de toute existence, il sait qu'il n'y a pas pour l'homme de salut dans le monde et il est terrifié. / Mais cette terreur est maintenant cosmique, et non plus psychologique. Elle réussit à être la transposition sereine d'une expérience qui fut atroce, certes, mais qui est maintenant dépassée laissée loin derrière lui par le poète. (Magny, p. 40)

Pour parvenir à l'écriture, le témoin doit faire un tri dans sa mémoire, organiser le récit de son expérience, en dégager les lignes de force, la mettre en perspective. Il doit transcender son expérience afin d'en dégager l'essentiel : « L'essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse* » (EV, p. 119). Faisant référence à l'essai de Kant sur *La religion dans les limites de la simple raison*, Semprun dévoile ici ce que sa propre expérience contient d'universalisable : « On peut la faire partout, cette expérience... Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. Mais ici, elle aura été cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré... C'est l'expérience du Mal radical... » (EV, p. 120). Si le témoignage s'enracine dans l'expérience particulière du témoin. Il a toujours un fondement empirique, mais il doit aussi avoir une portée universelle, s'inscrire dans la raison commune. Car l'essentiel est rationnel, et non pas seulement factuel. C'est l'universalité du propos, et non pas seulement la subjectivité du témoin, qui garantit la vérité du témoignage.

Les références à la tradition philosophique allemande — le mal radical chez Kant, l'essence de la liberté chez Schelling, l'être-pour-la-mort chez Heidegger, etc. — fournissent un langage et des schèmes de pensée au témoignage. La mémoire de la barbarie, éclairée par la mémoire culturelle, s'enrichit ainsi des contrastes et des harmonies qui manifestent le fond originaire de l'expérience, lui donnent une forme intelligible, celle d'une œuvre. En retour, l'expérience des camps confère une signification nouvelle aux œuvres du passé, permet d'en modifier la lecture. L'antagonisme entre la culture et la

barbarie devient ainsi la base d'une collaboration qui est susceptible de profiter tout autant au récit qu'à la réflexion.

La perspective du témoignage est toujours celle du témoin lui-même, même si dans les faits le témoignage peut parfois prendre la forme du récit à la troisième personne. C'est pourquoi la parole du survivant résiste au discours de l'historien. L'objectivation historiennne ne permet pas d'exprimer l'expérience subjective du témoin, laquelle apparaît en dernière analyse comme une expérience de désobjectivation : « L'histoire, qui est la somme objectivée des expériences individuelles épurées de leur singularité, se trouve aux antipodes de cette dimension collective du moi qui, en camp, est la dernière étape avant l'anonymat » (Jurgenson, p. 87). Pas plus que le récit autobiographique, l'objectivité historiographique ne représente pas l'idéal du témoignage : « Même si l'on avait témoigné avec une précision absolue, avec une objectivité omniprésente — par définition interdite au témoin individuel — même dans ce cas on pouvait manquer l'essentiel » (EV, p. 119). L'objet du témoignage est intrinsèquement lié à cette « dimension collective du moi ». La solidarité quasi ontologique, le *Mit-sein-zum-Tode*, fraternité qui se fonde dans la mort et non plus dans la naissance, relie le rescapé aux naufragés, le témoin à ceux au nom desquels il témoigne.

Pour Semprun, il faut pouvoir créer une fiction qui soit plus vraie que la réalité elle-même : « Il me faut donc un "je" de la narration, nourri de mon expérience, mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la vérité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable » (EV, p. 217). L'exigence littéraire et l'exigence de vérité demeurent donc indissociables : « 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! » (EV, p. 165). Seul un récit qui parvient à transposer l'expérience de la barbarie dans le domaine

de l'art est susceptible de donner la mesure véritable de cette expérience : « Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage » (*EV*, p. 26). C'est en intégrant au maximum la mémoire de la culture que le témoignage permet de transmettre au maximum la mémoire de la barbarie.

## CHAPITRE IV : LA MÉMOIRE DES LIEUX

### *Effets d'échelle et effets de seuil*

Contrairement aux témoignages précédents de Semprun, *Le mort qu'il faut* se déroule du début à la fin dans l'enceinte de Buchenwald. Dans *Le Grand voyage* et *L'écriture ou la vie*, le souvenir de la période d'internement était relégué en périphérie du cadre narratif, dans les suites ou les antécédents du récit. Elliptique et fragmentaire, la représentation du monde concentrationnaire émergeait par le biais de brèves réminiscences ou de longues digressions structurellement subordonnées à la ligne principale du récit. Dans *Quel beau dimanche!*, le quotidien du détenu apparaissait bien au premier plan du récit, mais le projet de raconter un dimanche à Buchenwald interférait avec la narration parallèle d'un voyage vers Prague et le souvenir de la découverte progressive des camps staliniens. La structure narrative mettait en œuvre une mémoire dialogique où l'expérience du nazisme était hantée par l'expérience communiste, et vice-versa. Bref, dans chaque témoignage, la narration suivait une trajectoire qui permettait à l'auteur d'intégrer le souvenir de Buchenwald à une mémoire plus vaste. Cette fois-ci, en revanche, l'amplitude du récit n'excède pas l'espace clos du camp, et les excursions qui sont faites à l'extérieur de cet univers représentent des digressions dans le schéma narratif de l'œuvre. La relation entre l'intérieur et l'extérieur du camp est ainsi inversée dans la structure narrative du récit. Pour une fois, le centre de gravité de l'œuvre se situe tout entier dans le noyau ténébreux de l'expérience concentrationnaire.

Si l'histoire se déroule dans l'enceinte du camp, deux lieux principaux structurent cependant la représentation de cet espace. Dans la première partie, le récit est centré autour des latrines collectives du Petit Camp. Les événements surviennent pour la plupart aux abords ou à l'intérieur de ce bâtiment. Dans la seconde partie, l'histoire se déplace vers le

*Revier*, l'infirmerie du camp, où le narrateur doit passer la nuit aux côtés du « mort qu'il faut ». Cette réduction de l'espace narratif produit un effet d'échelle qui agrandit la représentation de l'horreur. Le récit se concentre sur des lieux où culminent la misère et l'agonie des détenus. Des latrines collectives à l'infirmerie du camp, les lieux présents dans l'œuvre sont ceux qui abritent certaines des manifestations les plus extrêmes du monde concentrationnaire, sa quintessence en quelque sorte, l'extrême de l'extrême. La figure du *Musulman*, déjà rencontrée dans les scènes d'agonie de *L'écriture ou la vie* — celles du professeur Maurice Halbwachs, du Juif hongrois chantant son propre *Kaddish*, ou du communiste espagnol Diego Morales — occupe désormais une position centrale. Le titre de l'œuvre marque bien la centralité de cette figure extrême des camps, celle de l'homme déshumanisé, sans espoir ni mémoire, de l'individu privé de son identité, réduit à une valeur purement instrumentale : le « mort qu'il faut ».

La concentration de l'espace narratif permet d'agrandir la représentation du monde concentrationnaire, afin d'en observer certains « détails » comme on le ferait d'un petit objet à l'aide d'une loupe. Or, si les microcosmes des latrines collectives et de l'infirmerie amplifient certains traits présents dans le macrocosme de Buchenwald, d'autres aspects du camp disparaissent par le fait même de cette amplification. L'effet d'échelle est déformé par un effet de seuil. Ainsi, l'abjection extrême qui règne dans les latrines du Petit Camp transforme paradoxalement ce lieu en refuge pour les détenus appartenant à la plèbe du camp : « La baraque sanitaire était un lieu d'asile, en effet, et jouissait d'un étrange statut d'extraterritorialité. Jamais les SS n'en franchissaient le seuil. Les kapos non plus, si j'en crois mon expérience personnelle » (*MQF*, p. 69). Au *Revier*, les malades et les invalides jouissent d'une période de repos salutaire : « Un jour ou deux de *Schonung*, d'arrêt de travail, c'était pour eux comme sortir la tête hors de l'eau, lors d'une noyade. Un grand bol d'air, le paysage ensoleillé, une force retrouvée pour continuer à se battre contre le courant

qui vous emporte » (*MQF*, p. 164). Ces lieux offrent à certains détenus la possibilité de se soustraire momentanément à une menace immédiate. En revanche, ils ne sont pas non plus exempts d'éléments menaçants. Si les latrines du Petit Camp ont permis au narrateur d'échapper aux funestes corvées de quarantaine supervisées par des sous-officiers S.S. cruels et omnipotents, elles l'exposent désormais, depuis qu'il a été affecté au travail de l'*Arbeitsstatistik*, à une menace nouvelle qui vient du bas : « Un jour, me disait Kaminsky, effaré d'apprendre que j'y descendais parfois, le dimanche, en allant voir Halbwachs au block 56, ou en revenant d'un entretien avec lui, ils se jeteront sur toi, en s'y mettant nombreux, pour te voler tes chaussures et ton caban de *Prominent!* » (*MQF*, p. 74)

Inversement, au *Revier*, la menace provient non pas du désordre violent de la foule, mais des normes sanitaires imposées par le commandement SS. Un petit groupe d'infirmiers « rapide et précis comme les videurs physionomistes des boîtes de nuit, casinos et autres lieux de plaisir privilégiés » (*MQF*, p. 162) est chargé d'effectuer un tri parmi la foule des arrivants. Pour être admis, la première condition à remplir est de respecter le critère de propreté des chaussures :

C'était la seule installation intérieure du camp où les officiers SS exerçaient encore, systématiquement quotidiennement, leur droit de contrôle et d'inspection. Leur pouvoir de répression, donc. Trop de bottes ou de godasses boueuses à l'intérieur des baraquements de l'infirmerie pouvaient provoquer des représailles générales aux conséquences imprévisibles, mais forcément néfastes. (*MQF*, p. 162)

L'effet de seuil révèle donc une symétrie entre les deux lieux principaux qui sous-tendent la représentation de l'espace concentrationnaire dans *Le mort qu'il faut* : l'absence d'ordre engendre une menace sauvage, tandis que l'excès d'ordre concrétise une menace barbare. Le danger provient de la plèbe là où celle-ci est la plus libre, il émane des maîtres là où ceux-ci exercent leur surveillance de la manière la plus directe. D'une part, le mal trouve un corps sensible dans la merde des détenus, de l'autre il s'exprime à travers les règles d'hygiène.

*Le conflit des maximes : activités téléologiques et intersubjectivité*

Les motivations qui conduisent le narrateur dans chacun de ces lieux dépendent de logiques absolument hétérogènes. D'abord, c'est de son propre chef, et contre l'avis d'un des responsables du comité clandestin de résistance, que le narrateur descend chaque dimanche après-midi dans le Petit Camp pour rendre visite à Maurice Halbwachs, s'arrêtant sur son chemin dans la baraque des latrines collectives : « J'y cherchais justement ce qui l'effrayait, lui, ce qu'il craignait : le désordre vital, ubuesque, bouleversant et chaleureux, de la mort qui nous était échue en partage, dont le cheminement visible rendait ces épaves fraternelles » (*MQF*, p. 74). Ensuite, c'est contre son gré qu'il se prête à la stratégie élaborée par les dirigeants de l'organisation communiste et accepte de passer la nuit au *Revier* en compagnie du « mort qu'il faut » : « le Parti ne veut pas risquer de te perdre » (*MQF*, p. 24) — et après la péripétie finale, qui révèle la nature du danger qui pesait sur lui : « Dire qu'on a pris des risques pour te protéger! » (*MQF*, p. 240). D'une part, l'action trouve sa source dans la subjectivité du narrateur, son goût pour le désordre vital. De l'autre, elle met en exécution une décision du Parti, mûrement réfléchie.

Or, la maxime du Parti n'est pas semblable à celle du narrateur. La descente dominicale dans le Petit Camp répond à un besoin de partage et de communion avec d'autres détenus : « Échanger des signes, quelques mots, des nouvelles du monde, des gestes fraternels, un sourire, un mégot de *machorka*, des morceaux de poèmes... » (*MQF*, p. 15). Elle implique un choix dont la portée éthique est immédiatement appréciable : « prendre sur soi, sur le retard de sommeil, sur la fatigue de vivre, pour aller retrouver des copains. Recréer une communauté » (*MQF*, p. 14). Le séjour au *Revier* relève quant à lui d'un calcul du risque qui tient compte des intérêts supérieurs de la résistance. Le Parti n'aurait sans doute pas agi ainsi si ce n'était du rôle important que le narrateur doit jouer dans sa stratégie globale. Son

objectif est de nature politique : il s'inscrit dans l'horizon de la victoire finale sur le nazisme.

L'activité du Parti relève donc de la prudence, celle du narrateur de l'amitié. Cette distinction recoupe celle que fait Tzvetan Todorov dans *Face à l'extrême* entre les activités téléologiques et les activités intersubjectives :

D'une part, des actions se définissent par leur finalité, où l'on part d'un projet et l'on va vers sa réalisation en mettant en œuvre diverses stratégies; actions que l'on évalue sur le résultat auquel elles aboutissent, succès ou échec; mille et un gestes qui relèvent du monde de l'étude et de la recherche, du travail et des affaires, de la politique et de la guerre (ce sont elles qui profitent de la pensée instrumentale). D'autre part, des actions se définissent par la relation qu'elles instaurent entre deux ou plusieurs individus et qu'on pourrait dire, au sens très large, de communication, mais qui correspondent aussi bien à la compréhension qu'à l'imitation, à l'amour qu'au pouvoir, à la constitution de soi comme à celle d'autrui. (Todorov, 1994, p. 320)

L'action du Parti est tout entière tendue vers un but lointain. Celle du narrateur s'adresse à des individus en vue d'établir une proximité avec eux. La première s'inscrit dans la sphère de la politique. L'autre se déploie dans l'univers de la morale. Si la valeur de l'activité politique découle de son efficacité à l'égard de l'objectif poursuivi, celle de l'action morale réside dans le bénéfice qui est retiré par le destinataire de cette action. Certes, l'objectif du Parti est de vaincre le nazisme, libérant ainsi les individus qu'il opprime. Mais l'accomplissement de ce projet, même si, en amont, il est moralement justifié par la nécessité d'opposer une résistance à l'agression allemande, peut, en aval, conduire à des actes qui ont une valeur négative sur le plan de la morale. Dans *Quel beau dimanche!* et *L'écriture ou la vie*, Semprun rappelait que la fin du nazisme n'avait pas été la fin des camps, ni même la fin de Buchenwald, qui fut réouvert en effet par les staliniens pour y enfermer les ennemis du nouveau régime. Dans *Le mort qu'il faut*, il se souvient d'un épisode de *L'espoir* où Malraux raconte que, pour lutter efficacement contre les phalanges fascistes, les communistes ont dû « étouffer parfois des sentiments nobles, la pitié, la compassion, le pardon magnanime des faiblesses d'autrui » (*MQF*, p. 82) : « Je me souviens de Manuel, jeune intellectuel communiste devenu chef de guerre, expliquant qu'il

est en train de perdre son âme, de devenir moins humain, à mesure précisément qu'il devient un bon communiste, un bon chef militaire » (*MQF*, p. 82). La figure de l'intellectuel communiste devenu chef de guerre illustre le retournement tragique de l'action politique : en voulant triompher de l'ennemi sur le champ de bataille, on risque dangereusement de faire triompher les idées contre lesquelles on se battait.

Si l'impératif moral et l'impératif stratégique peuvent coexister à certaines conditions, ils ne sont pas logiquement liés l'un à l'autre. L'hétérogénéité des logiques dont ils dépendent apparaît clairement lorsque le narrateur profite de son droit d'entrée au *Revier* pour y faire admettre un détenu dont les chances de survie sont presque nulles :

— Inutile, répète Kaminski. / Il m'emmerde, de me dire ça. Il a sans doute raison, mais il m'emmerde. / — Pas pour moi, je lui dis, de mauvaise humeur. / Il s'arrête et me fixe, sourcils froncés. / — Tu veux dire quoi? / — Je veux dire ce que je dis, lui dis-je. Que ce n'était pas inutile, pour moi, de lui venir en aide, même d'une manière aussi minime, anodine. / — Tu te sens mieux, c'est ça? Tu te sens meilleur, même? / — Ce n'est pas ça. Mais même si c'était ça, c'est interdit? / — Ce n'est pas interdit, c'est inutile! Un luxe petit-bourgeois! (*MQF*, p. 172-173)

L'action du narrateur n'est certes pas désintéressée, mais elle n'est pas non plus motivée strictement par des intérêts personnels, ou même par ceux de la résistance. Conserver un sens de la charité — « un luxe petit-bourgeois », du point de vue ici du porte-parole de l'organisation communiste —, c'est préserver son intégrité morale et se monter, selon la formule de Kant, digne du bonheur qui pourrait nous arriver. C'est traiter autrui exactement comme nous souhaiterions être traités si nous étions à sa place. Sans doute, l'action qui est posée par le narrateur ne réduit pas ses propres chances de survie et n'augmente pas non plus celles de son destinataire. Mais si cet acte nous paraît néanmoins aller de soi, c'est parce qu'il dépend de sentiments dont nous percevons qu'ils caractérisent positivement l'espèce humaine : la compassion envers celui qui souffre, le désir d'apaiser cette souffrance, le souci de ne pas le laisser seul devant la mort.

*Nom et visage; filiation et altérité*

Déclarer le narrateur mort et le dissimuler sous l'identité d'un mort véritable, administrativement ressuscité pour l'occasion, tel est le stratagème imaginé par le Parti. Le problème consiste seulement à trouver un détenu à l'agonie dont la fiche signalétique (nom, âge, nationalité, profession) peut être échangée avec celle du narrateur : « une chance inouïe, un étudiant comme toi, parisien de surcroît » (*MQF*, p. 176), s'exclame Kaminsky en annonçant qu'il a trouvé le mort qu'il faut. Peu importe l'identité biographique de la personne, inscrite dans la mémoire, attachée à une histoire, désignée par un nom propre, il suffit que les identités administratives des détenus se ressemblent suffisamment pour parvenir à tromper la mort, ou du moins la *Politische Abteilung*, l'antenne de la Gestapo à Buchenwald, qui a reçu de la Direction centrale des camps de concentration une mystérieuse et inquiétante note demandant des renseignements au sujet du détenu Semprun.

L'échange des noms et numéros de matricule est cependant perçu par l'intéressé comme un don qu'il reçoit de la part du mort, sorte d'héritage paternel : « Je vivrai sous son nom, il mourra sous le mien. Il me donnera sa mort, en somme, pour que je puisse continuer à vivre » (*MQF*, p. 175). Mais la nature du don est d'obliger en retour celui qui en bénéficie. Recevoir le nom d'un mort relie l'individu à celui qui l'a auparavant porté. Or, il s'avère qu'en l'occurrence le nom appartenait au fils d'un des chefs les plus actifs et sinistres de la Milice française. L'héritage paternel prend ainsi de fortes résonances kafkaïennes. C'est le père qui, répudiant le fils qui s'était révolté contre son autorité, l'a envoyé mourir dans un camp; et c'est le nom de ce père pronazi que le narrateur devra porter afin d'échapper aux agents de la *Politische Abteilung*. Le nom salvateur est entaché d'une faute paternelle. Métamorphose identitaire, l'échange des noms affecte l'identité même du sujet, qui devient ainsi un autre aux yeux des autres.

Lorsque le Parti découvre que la demande d'information a été mandatée par l'ambassadeur de Franco à Paris, le narrateur est sommé d'expliquer devant les dirigeants du Parti réunis en tribunal comment il se fait qu'un ambassadeur fasciste s'inquiète de la santé d'un militant communiste. Arguant que c'était sans doute son père qui avait demandé à l'ambassadeur d'intercéder en sa faveur, il est finalement blanchi du soupçon qui pesait sur lui. La filiation naturelle est rétablie et le narrateur peut ainsi garder son nom propre, mais la faute du père a failli le faire passer du statut de protégé à celui de suspect.

Si le nom est lié à la figure paternelle, le visage incarne quant à lui celle de l'altérité. Allongé aux côtés du mort qu'il faut, le narrateur éprouve aussitôt le désir de voir son visage. Retournant lentement le corps nu et maigre du gisant, il reconnaît les traits d'un jeune Musulman avec qui il s'était lié d'amitié. La scène nocturne du *Revier* renvoie ainsi à une scène antérieure qui se déroulait devant la baraque des latrines du Petit Camp. Dans chacune, le Musulman apparaît d'abord comme un être sans visage, complètement transformé en chose : « un amoncellement de hardes innommables. Un tas informe, avachi contre la paroi extérieure du bâtiment des latrines » (*MQF*, p. 49), « squelette recouvert d'une peau grise et ridée, aux cuisses et aux fesses bistrées par une couche de liquide fécal séché, mais toujours puant » (*MQF*, p. 175). La différence essentielle est que, lors de la première rencontre, le jeune Musulman avait lui-même relevé la tête, découvrant ainsi un « regard vivant sur un masque mortuaire » (*MQF*, p. 50). L'amoncellement de hardes innommables recouvrait donc encore ce qui s'appelle un homme, même si l'âme du détenu s'était retranchée dans son seul regard. En revanche, au *Revier* « l'âme avait depuis longtemps quitté le corps de François, déserté son visage, vidé son regard en s'absentant » (*MQF*, p. 181). Le squelette recouvert d'une peau grise et ridée n'est plus qu'un cadavre dont l'état de vie se résume à être « toujours puant ».

Devant le bâtiment des latrines, c'est le numéro de matricule qui avait d'abord attiré l'attention du narrateur. Il suivait de près le sien, laissant supposer que l'individu qui l'avait reçu était arrivé par le même convoi que le narrateur, qu'ils s'étaient peut-être même déjà rencontrés. Croisant son regard, le narrateur avait été ensuite saisi par le sentiment d'une proximité mystérieuse et existentielle qui le liait à lui :

Notre proximité était plus profonde, ne tenait pas seulement à la circonstance de nos numéros. À vrai dire, j'avais la certitude — déroutante, irraisonnée peut-être, mais assurée d'elle-même, sans faille —, la certitude, ainsi, qu'il m'aurait contemplé, le cas échéant, le hasard renversé, avec le même intérêt, le même désintéressement, la même gratitude, la même compassion, la même exigeante fraternité que je sentais affleurer, se condenser dans mon âme à moi, dans mon regard. (*MQF*, p. 51)

La répétition du « même » attribue en puissance à l'autre les sentiments du narrateur au fur et à mesure qu'il les énonce — l'intérêt, le désintéressement, la gratitude, la compassion, une exigeante fraternité — comme si la possibilité était non seulement imaginable, mais encore scellée par une certitude qui en assure l'authenticité, d'intervertir les trajectoires individuelles sans changer la qualité de la rencontre. L'identité est immédiatement reconnue à travers l'altérité, par une sorte d'épiphanie du visage réalisant le mystère sacré de la « prochaineté » d'autrui : « Ce mort vivant était un jeune frère, mon double peut-être, mon *Doppelgänger* : un autre moi-même ou moi-même en tant qu'autre. C'était l'altérité reconnue, l'identité existentielle perçue comme possibilité d'être autre, précisément, qui nous rendait si proches » (*MQF*, p. 51).

Le visage du Musulman apparaît cependant toujours comme un masque, le vrai visage est absent. Devant le bâtiment des latrines, « ce masque quasiment transparent, translucide, était habité par un regard étrangement juvénile » (*MQF*, p. 50). Au *Revier*, « son vrai visage avait déjà été défait, détruit, il ne sourdrait plus jamais de ce masque terrifiant. Non pas tragique, mais obscène » (*MQF*, p. 177-178). Son âme l'avait déjà quitté. Se souvenant de Malraux qui écrivait : « C'est seulement une heure après la mort que, du masque des hommes, commence à sourdre leur vrai visage » (*MQF*, p. 177), Semprun conclut : « La

mort des déportés n'ouvre pas la possibilité de voir affleurer l'âme, sourdre le vrai visage sous le masque social de la vie qu'on s'est faite et qui vous a défait » (*MQF*, p. 180). Cette mort ouvre au contraire sur un questionnement infini : « Même quand elle prend quasiment la forme d'une mort naturelle, par épuisement des énergies vitales, elle est scandaleusement singulière : elle met radicalement en question tout savoir et toute sagesse à son sujet » (*MQF*, p. 181). Fondamentalement, le témoin des camps est moins celui qui connaît la vérité que celui qui questionne sans cesse la mort d'autrui.

### *Le souci de soi et d'autrui*

Le Musulman est une figure de dénuement absolu. Produit d'un système qui a pour vocation de briser l'humanité des individus, il incarne de manière éclatante le triomphe de l'idéologie nazie. Tel un corps sans âme qui survit dans un état morbide de détachement émotionnel, de déréliction spirituelle et de défaillance physiologique, la violence qui l'opprime ne relève déjà plus du domaine de la guerre, qui se produit dans un rapport de forces adverses, aussi terrible et cruelle que puisse être la violence des guerres modernes. Elle rejoint désormais l'univers de la violence génocidaire, qui ne désigne pas seulement l'accumulation d'une certaine quantité de morts, mais plutôt le dépassement d'un seuil qualitatif. Objet passif de leur mépris, le Musulman appartient corps et âme à la volonté de ses bourreaux, qui réalisent en lui leur idéal de surhumanité. Cependant, les SS n'entraient pas dans les latrines du camp de quarantaine où ils auraient pu pourtant profiter pleinement du « spectacle des sous-hommes dont ils avaient postulé l'existence pour justifier leur arrogance raciale et idéologique » (*MQF*, p. 76). Le plaisir dont ils auraient dû jouir alors leur eût été gâché par la honte, un sentiment que la barbarie du régime ne serait pas tout à fait parvenue à réprimer, comme le dit Semprun, « un ultime signal, une ultime lueur de leur humanité » (*MQF*, p. 75).

Image insoutenable de la fureur nazie, le Musulman suscite également le dégoût des autres détenus. Il est parvenu au terme du processus de dépersonnalisation dont chacun sent la poussée inexorable en lui-même, sa vue ne peut qu'entraîner les détenus les plus fragilisés par le système dans le vertige de leur propre épuisement. C'est pourquoi il est tenu à l'écart tel un malade contagieux, suscitant un malaise profond et la perplexité morale de ceux qu'il croise. Par prudence autant que par ressentiment, on juge qu'il est non seulement irrécupérable, mais également nuisible pour la collectivité; à la fois désespéré et désespérant. On l'exclut d'abord physiquement en l'abandonnant à sa solitude, mais aussi symboliquement en l'enfermant dans une communauté maudite, désignée par une dénomination péjorative — qui a varié d'ailleurs d'un camp à l'autre : *Musulmaner*, *Schmuckstücke*, *Kretiner*, etc. Ne pas devenir soi-même un Musulman, tel est bien l'enjeu immédiat de la lutte pour la survie dans les camps.

Cette résistance prend la forme de pratiques volontaires et réfléchies permettant à l'individu d'agir sur lui-même. Il est essentiel pour lui de se fixer et d'observer rigoureusement des règles de conduite qui lui permettront d'exercer un contrôle sur son corps et sur sa pensée afin de préserver une liberté intérieure. Cela exige une discipline de survie qui commence dès les premières minutes du jour par la toilette du matin et ne se relâche que dans les rêves de la nuit. Ce qui compte dans le rituel matinal n'est cependant pas le respect des règles d'hygiène en tant que tel, mais l'attitude qui fait qu'on les respecte :

Si on remarquait qu'un copain négligeait de faire sa toilette matinale et que, de surcroît, son regard s'éteignait, il fallait aussitôt intervenir. Lui parler, le faire parler, l'intéresser de nouveau au monde, à lui-même. Le désintéret, le désamour de soi, d'une certaine idée de soi-même, était le premier pas sur le chemin de l'abandon. (*MQF*, p. 184)

De même, lorsque le narrateur s'assoit auprès de François L., le Musulman rencontré devant les latrines du camp de quarantaine, il commence par lui faire le récit de leur arrivée

commune au camp, dans l'espoir d'éveiller chez son interlocuteur un intérêt pour sa propre histoire : « je voulais raviver en lui l'étincelle du souci de soi, de la mémoire personnelle. Il ne pourrait s'intéresser de nouveau au monde que s'il parvenait à s'intéresser à lui-même, à sa propre histoire » (*MQF*, p. 52). La parole est utilisée comme un instrument permettant de ramener le Musulman dans l'univers du langage. Mais celui-ci se borne, pour toute réponse, à mimer d'un geste la cigarette qu'on roule et qu'on porte à ses lèvres. Le dimanche suivant, le narrateur poursuit son récit sans susciter plus de réactions : « En somme, je le payais en tabac pour qu'il m'écoute lui raconter ma vie » (*MQF*, p. 53). Puis un jour, il obtient une réponse : « Parler fatigue, dit-il. / Sa voix était éraillée, mal posé, elle trébuchait entre les aigus et les graves, plutôt peu attirante. Une voix qui n'avait pas dû beaucoup servir ces derniers temps, qui était redevenue sauvage » (*MQF*, p. 54). Il faut sans doute une certaine force morale pour ne pas se laisser contaminer par la vision nihiliste du Musulman. L'inspiration nécessaire peut se trouver, il me semble, dans la conscience claire que l'usage de la parole, en nous permettant d'entrer en contact avec les autres, nous caractérise aussi en tant que personne. Ancien latiniste, sachant réciter par cœur des poèmes d'Horace ou de Virgile, François L. a abandonné le langage, et par conséquent il s'est privé d'une certaine idée de lui-même. Être sans paroles, il devient aussi un être sans passé, inconnaissable pour ceux qui l'entourent. Un Musulman pareil aux autres Musulmans, dont on ne peut connaître en somme que l'avenir.

On voit que le souci d'autrui est ici étroitement lié au souci de soi. En tentant d'aider l'autre à retrouver l'usage de la parole, le narrateur fait son propre chemin dans le langage. Il raconte sa vie, ses souvenirs et ses rêves, ceux de Buchenwald mêlés à ceux d'avant, ouvre dans le temps concentrationnaire une parenthèse mémorielle où il peut reconfigurer son expérience, formuler des questions, produire du sens, anticiper l'avenir. Par un travail de mémoire qui constitue déjà un premier pas vers le témoignage, il s'efforce de

transformer le malheur de vivre en bonheur d'expression. Son récit lui procure un univers de rechange où il n'est plus l'esclave d'une domination aliénante, mais l'auteur et le seul maître de lui-même. Cette liberté de parole lui permet de préserver son humanité et sa culture, l'héritage que la civilisation a déposé en lui, contre la barbarie de sa condition.

C'est aussi le souci de soi qui anime le narrateur lorsqu'en courant vers la salle d'eau pour faire sa toilette matinale, il se récite des poèmes. Seul : « je me récitais des poèmes en français. Celui de Rimbaud, “*À quatre heures du matin l'été/le sommeil d'amour dure encore...*”, particulièrement bienvenu, satisfaisait mon goût invétéré de la dérision » (*MQF*, p. 184). Avec Sebastian Manglano, son compagnon de châlit : « nous récitons à tue-tête des poèmes espagnols de la guerre civile, de Rafael Alberti, César Vallejo, Miguel Hernandez. C'était efficace en guise de mise en train pour une nouvelle journée de faim et d'agonie. De colère aussi : la colère tient chaud » (*MQF*, p. 185).

Comme l'écrit Alain Parrau : « Dans les conditions de la plus grande précarité, le poème reste la trace vivante d'une expérience humaine irréductible, il surgit, au cœur du malheur concentrationnaire, comme la présence d'une liberté offerte à tous » (Parrau, 2009, p. 252). À la fois trace et promesse, le poème ouvre une brèche dans le présent. Il intègre à l'expérience individuelle quotidienne le souvenir des grands événements collectifs — celui de la guerre civile espagnole qui fournit un aliment à la colère et à l'amitié — et les images d'une vision poétique qui permettent au détenu de tourner en dérision sa situation matérielle. Desserrant l'emprise délétère du réel, la récitation poétique ouvre le détenu à la dimension esthétique, laquelle « représente non seulement un plaisir pour celui qui l'éprouve, mais aussi une élévation morale : l'esprit quitte ses préoccupations immédiates, utilitaires, pour contempler la beauté; et, par là même, il s'embellit lui aussi » (Todorov, 1991, p. 103).

*Espace privé et espace public*

L'absence d'intimité est l'une des caractéristiques les plus funestes de l'espace dans *Le mort qu'il faut*. L'auteur insiste sur le fait que pour la majorité des détenus, la vie privée se déroulait entièrement sous le regard des autres. À cause de cette promiscuité, l'intégrité morale des déportés était violée en permanence :

Il n'y a rien de pire que la transparence absolue de la vie privée, où chacun devient le *big brother* de l'autre. / S'endormir dans le halètement collectif, les miasmes communs du mauvais sommeil, les ronflements et les gémissements, la rumeur immonde des viscères; déféquer sous l'œil de dizaine de types accroupis comme vous dans les latrines collectives, dans la déliquescence puante, bruyante, des entrailles douloureuses : pas un seul instant d'intimité arraché à l'exhibition, à l'inhumaine présence du regard d'autrui. (*MQF*, p. 220)

La présence qui est ici qualifiée d'inhumaine n'est pas celle des bourreaux, mais bien celle des autres victimes, qui se font les relais involontaires de la violence qui les opprime, chacun devenant le *big brother* de l'autre. Le pouvoir totalitaire ne se satisfait pas ainsi d'enfermer les déportés dans un espace clos, surveillé de l'extérieur. En supprimant l'espace privé, il enferme aussi chacun dans le regard des autres, instaurant une surveillance intérieure qui démultiplie sa force. De même, il ne se contente pas de laisser des marques de sa violence sur le corps des détenus. Par l'étalage permanent de leurs besoins ordinaires, de leur misère et de leur souffrance, il porte aussi atteinte à la dignité morale des personnes. Dans ces conditions, il existe cependant un dérivatif, un acte à portée de tous qui permettait de s'abstraire de cet enfer de la promiscuité. Il s'agit de la récitation poétique :

Ainsi, même assis sur la poutre des latrines du Petit Camp; ou éveillé dans le brouhaha gémissant du dortoir; ou aligné au cordeau sur la rangée de détenus devant un sous-off SS faisant l'appel; ou attendant que le service des chambrées découpât au fil d'acier le dérisoire morceau de margarine quotidien; dans n'importe quelle circonstance on pouvait s'abstraire de l'immédiateté hostile du monde pour s'isoler dans la musique d'un poème. (*MQF*, p. 222)

Tournant son esprit vers la sphère invisible du langage, le détenu s'isole des impressions du monde physique, recréant un espace protégé au milieu de l'hostilité ambiante. L'intériorité que le poème fait rayonner le préserve du regard mortifiant des autres détenus. La mélodie des vers imprime à son existence un ordre harmonieux qui la rend plus

supportable. Leur familiarité lui permet de renouer avec une part essentielle de lui-même, son existence antérieure, qu'il se réapproprie par-delà la négation des camps, grâce aux poèmes qu'il porte toujours dans sa mémoire. Capable de s'imposer dans les circonstances les plus dures, le poème inscrit dans la conscience du récitant « le rythme même d'une parole qui dit le refus d'une condition » (Parrau, p. 256). Il « délimite un lieu et un temps que l'oppression ne peut pas s'approprier » (Parrau, p. 259). À la suite d'Alain Parrau, on peut donc tout à fait appliquer à la poésie ce que Jean Cayrol écrivait au sujet des rêves concentrationnaires :

Le prisonnier déposait dans ces songes verrouillés et clos toute sa puissance d'amour, de liberté et de bonheur. [...] C'était pour lui non seulement un besoin urgent d'évasion, de fuite devant sa propre existence devenue inacceptable, mais encore un moyen de reconnaissance et d'approche de son ancienne vie. Il vivait à l'ombre de son rêve qui lui garantissait son avenir. (Cayrol, p. 770)

Les images du rêve, comme celle de la poésie, s'interposent entre le détenu et la réalité, lui offrant la vision d'une beauté qui échappe à la loi du camp. Mais l'imaginaire, dont tous les détenus ressentent le besoin à un moment où à un autre, prend des formes diverses selon le goût de chacun. Les chansons de Zarah Leander, que chaque dimanche après-midi l'officier de service à la tour de contrôle diffuse à travers le circuit des haut-parleurs destinés à transmettre les ordres des SS, font résonner dans l'esprit de Sebastian Manglano le signal d'appel de *¡la gran paja!* : « J'espère que ce fils de pute va nous mettre les disques de Zarah Leander! s'était exclamé Sebastian. [...] Les paroles, je m'en tape! Je n'y comprends rien... Mais la voix est bandante... Elle m'aide à me branler! » (*MQF*, p. 156). Manglano, qui a donné à son organe viril le nom d'*Alejandro* à cause d'Alexandre le Grand, dépose lui aussi dans son rêve « toute sa puissance d'amour, de liberté et de bonheur ». Il trouve dans la voix de Zarah Leander et dans l'onanisme, « que la promiscuité, l'épuisement et la désespérance rendaient presque impossible pour la plèbe de Buchenwald » (*MQF*, 154), le moyen de préserver une part de lui-même qui est menacée de

disparaître : « Mais Alexandre revenait toujours, ressuscitant du néant de l'impuissance, du moins jusqu'à ce dimanche de décembre » (*MQF*, 159).

Si les régimes totalitaires nient l'homme jusque dans sa sexualité, la culture au contraire affirme exemplairement l'appartenance de l'individu à l'universelle humanité. Cet antagonisme apparaît clairement dans le rapport que le narrateur entretient avec la langue allemande :

Il me fallait aussitôt opposer au langage guttural et primaire des SS, réduit à quelques mots grossiers d'insulte ou de menace (*Los, los! Schnell! Schwein! Scheisskerl!*) y opposer, dans mon for intérieur, dans ma mémoire, la musique de la langue allemande, sa précision complexe et chatoyante. [...] « *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind...* » [« Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent... »] Ou bien : « *Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin...* » [J'ignore ce que peut signifier en moi une telle tristesse... »] Ou encore : « *Ein Gespenst geht um in Europa : das Gespenst des Kommunismus...* » [« Un spectre hante l'Europe, le spectre du communisme... »] (*MQF*, p. 58)

Les textes que le narrateur rappelle à sa mémoire n'appartiennent pas au même genre littéraire : *Le roi des aulnes* de Goethe et *La Lorelei* de Heine côtoient le *Manifeste du Parti communiste*. Mais en tant qu'illustrations des richesses musicales et sémantiques de la langue allemande, ils s'opposent ensemble au langage grossier des SS. Pour le détenu qui parle allemand, la violence du langage de SS est une violence qu'ils font eux-mêmes subir à leur propre langue, et donc un tort symbolique qu'ils se font à eux-mêmes. Croyant avilir les déportés par leurs insultes (*Schwein!, Scheisskerl!*), ils s'avilissent eux-mêmes. Certes, la connaissance de la littérature allemande ne permet pas d'échapper aux coups, mais elle permet en revanche d'atténuer l'effet d'intimidation.

La présence d'Espagnols au camp permet au narrateur de vivre à nouveau « dans la diversité des accents, des musiques, des lexiques des différentes régions de l'Espagne » et de renouer avec « les mots anciens pour dire le froid, la faim, la finitude. Pour dire la fraternité, l'espoir, la gratitude » (*MQF*, p. 106). La langue maternelle lui permet de s'intégrer à une communauté fraternelle, dans laquelle il peut se ressourcer, partager des souvenirs communs et se joindre à un projet collectif :

Ainsi, à Buchenwald, dans le lieu du plus lointain exil, aux frontières mêmes du néant — *östlich des Vergessens*, dirais-je en allemand, « à l'est de l'oubli », démarquant ainsi le thème d'un poème célèbre de Paul Celan —, au fin fond du déracinement, en quelque sorte, je retrouvais mes repères et mes racines, d'autant plus vivaces que tout était tourné vers l'avenir : les mots de l'enfance n'étaient pas seulement retrouvailles d'une identité perdue, obliérée, du moins, par la vie de l'exil, qui, d'un autre côté, l'enrichissait, ils étaient aussi ouverture à un projet, engagement dans l'aventure de l'avenir. / C'est à Buchenwald, en tout cas, parmi les communistes espagnols de Buchenwald, que s'est forgée cette idée de moi-même qui m'a conduit, plus tard, à la clandestinité antifranquiste. (*MQF*, p. 106)

Si la suppression de l'espace privé porte atteinte à l'idée de soi-même, la possibilité offerte par la langue de créer un espace public permet au contraire d'enrichir et de fortifier cette identité. « Espace public », car les possibilités de mise en commun offertes par la langue dépassent le cadre restreint du dialogue. Par exemple, le spectacle andalou conçu à partir des textes de Lorca et des chansons populaires retrouvés çà et là dans la mémoire des Espagnols de Buchenwald permettent à cette communauté de recréer au cœur du monde concentrationnaire l'une des toutes premières institutions de la cité, un théâtre : « En principe, nos spectacles n'étaient destinés qu'à la petite communauté espagnole, à laquelle ils pouvaient apporter le réconfort nostalgique de l'appartenance, de la mémoire partagée » (*MQF*, 153). La parole poétique dépasse ici le cadre de la résistance subjective et atteint à une dimension politique :

L'humanité des détenus se découvre aussi, dans les camps, comme ce qui peut se rassembler autour de la parole d'une œuvre, s'y retrouver et s'y affirmer. Réciter un poème devient ainsi un acte politique et humain décisif, le moment d'une affirmation collective des valeurs que le camp devait détruire (Parrau, p. 219)

### *Lieux de culture, lieux de barbarie*

Le langage poétique crée un monde protégé, espace privé ou espace public, dans lequel le détenu peut se réfugier, se ressourcer, s'affirmer. Dans *Le mort qu'il faut*, le lieu par excellence du refuge est cependant aussi un lieu d'immondice.

Dans les latrines collectives du camp de quarantaine, un petit cénacle d'intellectuels du dimanche débat d'un problème métaphysique : « Nous parlions du silence de Dieu, de sa faiblesse feinte ou réelle, et le bruit, pourtant proche et répugnant, des viscères taraudées

par la chiasse ne nous atteignait pas, ou si peu » (p. 108). La gravité de la question absorbe les esprits, leur permettant de se distraire momentanément de la vue des corps déchus. Mais le bruit des viscères confère une résonance particulière au divin silence. Car si le problème du silence de Dieu est hautement spéculatif, les circonstances confèrent à sa position une dimension pratique. Représenter des détenus à Buchenwald qui s'interrogent sur Dieu n'est pas équivalent au fait de s'interroger soi-même sur Dieu dans le cadre d'un récit sur les camps, ou dans un essai, par exemple, qui traiterait rétrospectivement de cette période de l'histoire et de ses implications pour la pensée théologique. La mise en rapport immédiat de la réflexion métaphysique et de l'expérience vécue évoque l'urgence, et non pas seulement l'« actualité » de la question. De même qu'écrire un poème sur les camps n'est pas équivalent au fait d'écrire ou de réciter un poème à l'intérieur du camp, le dialogue philosophique devient ici un acte d'affirmation spirituelle. Il oppose la liberté de la pensée à l'esclavage du corps. L'interrogation philosophique, même si elle reste sans réponse, suffit par sa présence même à montrer qu'il est possible de mener une existence philosophique, une vie digne d'être vécue selon la formule socratique, dans des conditions aussi extrêmes que celles des camps de concentration.

Les latrines collectives du camp de quarantaine sont à la fois un lieu de barbarie et un lieu de culture. Lieu de barbarie parce que c'est là que s'accumule la plus grande déchéance humaine : les invalides, sortis du système d'exploitation du camp principal, dont l'état de santé, qui a désormais atteint un stade d'irréversibilité, se détériore de jour en jour. En effet, les nouveaux arrivés, encore mésadaptés à la vie des camps, ignorant des règles implicites de la société concentrationnaire, se font battre ou voler plus fréquemment, et plusieurs souffrent de diarrhées fréquentes en raison du changement trop brusque de régime alimentaire. Lieu de culture parce que malgré tout les latrines servent de refuge aux miséreux, cour des miracles où l'on échange ce qu'on peut, quelques mégots de cigarette,

des souvenirs de bouffe, des rêves volés à la nuit, des fragments de poèmes sauvés du naufrage, des idées qui redonnent du courage.

Par un après-midi d'hiver dans les latrines, assis aux côtés de son Musulman, devant un groupe de détenus qui se chamaillaient au sujet d'un mégot partagé de manière inéquitable, le narrateur déclame à voix haute un poème de Rimbaud qui illumine le spectacle auquel il assiste : « *Bethsaïda, la piscine des cinq galeries, était un point d'ennui. Il semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir. [...] Les mendiants s'agitant sur les marches intérieures, blémies par ces lueurs d'orage précurseurs des éclairs d'enfer...* » (MQF, p. 55). Mais un trou de mémoire l'empêche d'aller plus loin. Il a beau chercher, la suite du poème a disparue. C'est alors le Musulman lui-même qui poursuit la récitation :

Il avait poussé une sorte de cri rauque, réveillé soudain de sa léthargie cachexique. [...] Sa voix avait perdu le croassement métallique, la résonance ventriloque qu'elle avait eue le jour où je l'avais entendu prononcer deux mots. / D'une traite, d'un trait, d'un seul souffle, comme s'il avait retrouvé à la fois sa voix et sa mémoire, son être soi-même, il avait récité la suite. / « *...tu plaisantais sur leurs yeux bleus aveugles, sur les linges blancs ou bleus dont s'entouraient leurs moignons. Ô buanderie militaire, ô bain populaire...* » / Il riait aux larmes : la conversation devenait possible. (MQF, p. 55-56)

Après avoir renoncé à faire parler le Musulman en lui racontant leur arrivée commune au camp, le narrateur y parvient finalement grâce au poème de Rimbaud, une prose évangélique inspirée par l'épisode du Christ guérissant un paralytique à Bethsaïda. Les latrines remplacent ici Bethsaïda, le Musulman le paralytique et Rimbaud le Christ (ou Semprun le Christ et Rimbaud Dieu le père, peu importe). Les mots du poème accomplissent le miracle que les mots de la conversation n'avaient pas pu produire : ramener le Musulman dans la pratique du langage, ranimer sa voix et sa mémoire, le tirer du silence et de l'oubli de soi-même. Tel est le sens exemplaire de cette scène, qui illustre la « capacité de la culture à nous parler de nous-mêmes là où rien d'autre ne pourrait le faire, à faire lien entre les hommes là où tout est fait pour les diviser » (Dayan Rosenman, p. 111).

Parmi les îlots de culture préservée au cœur de la barbarie, il y a un lieu qui surprend beaucoup, la bibliothèque de Buchenwald. En réponse à des lecteurs incrédules ou indignés par la présence d'une institution culturelle dans un camp de concentration, Semprun cite l'ouvrage d'Eugen Kogon, *L'État SS*, qui atteste aussi l'existence de cette institution :

Au cours de l'hiver 1942-1943, je me suis constamment proposé comme volontaire, lorsqu'on plaça des gardes de nuit dans le block 42 de Buchenwald, où l'on volait régulièrement du pain dans les armoires; je restais seul de trois heures à six heures du matin dans la salle de jour, et j'avais ainsi le temps, au milieu de ce calme magnifique, d'examiner les trésors de la bibliothèque du camp. Quelle impression étrange de se trouver assis sous une lampe voilée, seul avec *Le Banquet* de Platon, ou *Le Chant du cygne* de Galsworthy, avec Heine, Klabund ou Mehring... (*MQF*, p. 87-88).

« L'impression étrange » dont parle Kogon signale la contradiction flagrante entre les textes empruntés à la bibliothèque et le contexte dans lequel ils se trouvent. On s'étonne de découvrir, dans un camp comme Buchenwald, les mêmes livres qu'on pourrait trouver dans n'importe quelle bibliothèque publique. Le camp apparaît presque comme un endroit banal, avec seulement à l'occasion deux ou trois pauvres qui viennent voler du pain dans les armoires. La « lampe voilée » évoque ainsi un univers domestique, studieux ou intime, accentuant l'aspect irréel de la scène. Le lecteur semble si absorbé par le livre qu'il donne l'impression d'avoir à chaque fois un commerce direct avec son auteur.

Immédiatement après Kogon, Semprun témoigne à son tour de son expérience de la bibliothèque de Buchenwald. Il introduit cependant une référence explicite à l'univers barbare du camp : « Pour ma part, deux ans après, dans le calme de la salle de l'*Arbeitsstatistik*, au pied de la cheminée rougeoyante du crématoire, c'est avec un roman de Faulkner, *Absalon! Absalon!*, que j'ai passé quelques nuits de décembre, bien heureuses! ». L'inquiétante « cheminée rougeoyante du crématoire » a remplacé la lampe familière de Kogon. La référence au camp est contenue dans la représentation même de l'expérience de lecture. La culture et la barbarie ne coexistent ainsi pas seulement dans un même espace. Ils fusionnent dans une même phrase.

## CONCLUSION

### *Buchenwald/Weimar*

Quatrième ville du *Land* de Thuringe, Weimar a connu, au tournant du 18<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> siècle, un remarquable épanouissement culturel qui en fit l'un des plus brillants foyers intellectuels de l'Allemagne. La duchesse Anna-Amalia (1739-1807) et son fils Charles-Auguste (1757-1828) attirèrent, par leur générosité avisée et leur esprit libéral, les écrivains et les penseurs qui firent de Weimar le premier centre du classicisme allemand : Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller. Mais l'importance de Weimar dans l'histoire culturelle européenne ne se limite pas à cette période. Les noms de Franz Liszt et de Friedrich Nietzsche sont venus ensuite s'ajouter à la renommée de la ville, et c'est également à Weimar que Walter Gropius a fondé le Bauhaus, l'école de design et d'architecture la plus moderne de son temps où enseignèrent des artistes de l'avant-garde européenne tels que Lyonel Feininger, Paul Klee, Vassily Kandinsky et Laszlo Moholy-Nagy.

La richesse de l'héritage laissé par ses intellectuels et ses artistes a valu à la ville d'être inscrite en 1998 sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Suivant une tradition touristique qui remonte au 19<sup>e</sup> siècle, on peut se rendre à Weimar pour consulter les archives de Schiller ou de Nietzsche, ou pour visiter la bibliothèque de la duchesse Anna Amalia, qui fut dirigée par Goethe de 1797 à 1832. On profitera du séjour pour se promener sur les berges de l'Ilm jusqu'au Gartenhaus de Goethe ou pour admirer le triptyque de Lucas Cranach l'Ancien dans l'église St. Pierre et Paul, célèbre également pour avoir vu passer Johann Sebastian Bach comme organiste, Martin Luther et Herder comme prédicateurs. Pourquoi ne pas aller le soir au Théâtre national allemand, où furent créés le *Lohengrin* de Richard Wagner, le *Don Juan* de Richard Strauss ainsi que *Hänsel und Gretel*

d'Engelbert Humperdinck? On se rappellera durant l'entracte que c'est aussi dans ce lieu que l'Assemblée nationale constituante allemande a donné naissance en 1919 au premier régime démocratique de l'Allemagne, la république de Weimar.

Mais on peut aussi se rendre à Weimar pour une tout autre raison, suivant une tradition touristique beaucoup plus récente. En effet, l'emplacement du camp concentration de Buchenwald est situé à quelques kilomètres de la ville, sur la colline de l'Ettersberg. Ce « site archéologique de l'histoire européenne de l'infamie » (*MQF*, p. 68), qui offre aux visiteurs un contraste déchirant avec Weimar, ville du classicisme allemand et de la modernité démocratique, devait s'appeler à l'origine *K. L. Ettersberg*. Il n'est pas inutile de préciser qu'il fut rebaptisé *K. L. Buchenwald/Weimar* en raison des protestations venues de la population civile :

Dans une lettre à Himmler, le 24 juillet 1937, Theodor Eicke signalait en effet que l'Association culturelle nationale-socialiste de Weimar s'élevait contre cette dénomination, « car le nom de l'Ettersberg est lié à la vie et à l'œuvre de Goethe » et que son attribution à un camp de rééducation (*Umschulungslager*) où se rassemblerait la lie de la terre ne pouvait que souiller la mémoire du poète. (*QBD*, p. 28)

On sait que le grand Goethe aimait parcourir l'Ettersberg en compagnie de son secrétaire Eckermann, qui notait fidèlement au retour les propos tenus par son maître en vue de l'écriture des *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Les habitants de Weimar racontent que les deux compagnons avaient pour habitude de se reposer de leur marche sous un arbre, toujours le même, sur le tronc duquel ils auraient même gravé leurs initiales. Lorsque les nazis commencèrent la construction d'un camp de concentration sur l'Ettersberg, ils durent abattre d'abord la forêt qui s'y trouvait. Ils préservèrent un arbre unique, que la légende désigne comme étant l'arbre de Goethe et d'Eckermann. Étrange rappel de l'Allemagne humaniste au cœur de la barbarie nazie, cet arbre, qui fut le témoin silencieux de discussions philosophiques marquées par un esprit de tolérance et un sens de

l'équilibre peu commun, fut aussi le témoin impuissant de la chute désastreuse de l'Allemagne démocratique dans l'horreur nazie.

Toute la perversité du régime instaurée par Hitler se trouve résumée par cet arbre. Le contraste entre le respect dont les S.S. témoignèrent pour un arbre, symbole des valeurs classiques de leur culture, et la cruauté avec laquelle ils traitèrent les hommes eux-mêmes, trahissant ainsi les valeurs et le sens même de l'héritage de Weimar, suscite une grande perplexité. Comment des individus qui ont préservé une conscience respectueuse, voire un amour sincère de la culture, ont-ils pu adhérer à la folie de l'hitlérisme?

S'il est difficile de ne pas se poser cette question dans un travail qui s'efforce d'articuler une réflexion sur l'expérience du nazisme autour des thèmes de la mémoire, la culture et la barbarie, il est plus sage d'éviter autant que faire se peut de poser des grandes questions pour finir avec des petites réponses. En utilisant les notions d'intertextualité et de témoignage, j'ai voulu étudier la relation entre la mémoire culturelle et la mémoire traumatique chez Semprun, et en même temps tenir à l'écart la question qui reste pour moi une source de perplexité : la proximité géographique, mais aussi à valeur symbolique, du binôme Weimar/Buchenwald. J'ai tenté de poser aux textes des questions un peu plus petites dans l'espoir de pouvoir trouver des réponses adéquates. C'est au *comment* des textes que je me suis intéressé plutôt qu'au *pourquoi* de l'histoire.

Dans l'une des nombreuses conférences qu'il a prononcées en Allemagne, qui ont été regroupées dans *Une tombe au creux des nuages* (2010), Semprun dit avoir profité des dernières minutes de sa présence à Buchenwald pour prendre congé de l'arbre de Goethe — ou plutôt, de ce qui en restait à ce moment-là, puisqu'à l'été 1944 une bombe au phosphore lancée par l'aviation nord-américaine avait touché l'arbre, effaçant à tout jamais les initiales de Goethe et d'Eckermann. Devant la souche à demi calcinée de cet arbre où, prétend-il, quelques bourgeons du printemps recommençaient à se former, il s'émerveille à

nouveau devant le grand nombre de génies que l'Allemagne a produits dans son histoire : « Mon rapport avec l'Allemagne se modifiait une nouvelle fois de façon substantielle. [...] Je pouvais revenir à mon ancien, à mon toujours vivant amour pour la culture allemande et pour les génies germaniques qui m'avaient tant aidé à comprendre les aberrations du nazisme » (Semprun, 2010, p. 16). On ne trouve pas chez Semprun l'expression d'un ressentiment vis-à-vis du tout ce qui est allemand. Il n'approuve certes pas les Allemands qui ont été enthousiasmés par les discours d'Hitler, mais il reconnaît par ailleurs que toute nation est plurielle et que la culture allemande a aussi produit le meilleur antidote contre la barbarie nazie. Comme on ne peut combattre efficacement que ce que l'on comprend, il a puisé dans les textes allemands certains des motifs de son engagement dans la Résistance : « Tous les arguments théoriques et historiques qui m'ont conduit à devenir un antifasciste conséquent et combattant, je les ai découverts et appris en langue allemande » (Semprun, 2010, p. 292).

On pourrait accentuer le paradoxe en disant que c'est presque l'amour de la culture allemande qui a conduit Semprun à Buchenwald. Mais, comme on sait, sa décision de s'opposer par les armes au nazisme est l'aboutissement d'une formation intellectuelle très marquée certes par la tradition philosophique allemande, mais qui lui paraissait néanmoins s'inscrire logiquement et historiquement dans une perspective internationaliste, non pas celle de Goethe et de Schiller, mais celle de Marx et d'Engels :

Nous vivions toutes choses à travers les livres. [...] Michel était obsédé par le kantisme, comme un papillon de nuit par la lueur des lampes. [...] Mais Hans nous a précipités tête baissée dans la lecture de Hegel. [...] Les choses sérieuses ont commencé avec les tomes de la Marx-Engels-Gesamte-Ausgabe, que Hans avait aussi, bien entendu, et qu'il appelait la « Méga ». Arrivé là, la pratique a repris ses droits, d'un seul coup. Nous ne nous sommes plus retrouvés rue Blainville. Nous voyagions dans les trains de nuit pour aller faire dérailler les trains de nuit. Nous allions dans la forêt d'Othe, au maquis du « Tabou », les parachutes s'ouvraient soyeusement dans les nuits de Bourgogne. Nos idées étaient à peu près mises au clair, elles se nourrissaient de la pratique quotidienne. (*GV*, p. 36-38)

Les deux régimes totalitaires du 20<sup>e</sup> siècle ont donné des résultats différents, mais comparables. Le messianisme de la classe, qui a pu paraître un certain temps animé par un

idéal universaliste, fut tout aussi destructeur que le messianisme de la race, qui s'est largement appuyé quant à lui sur la peur de l'étranger, identifié au mal. La destruction de la paysannerie entreprise par Staline, et notamment l'Holodomor, la famine organisée en Ukraine entre 1932 et 1933, n'est pas un crime moins odieux que l'Holocauste, l'assassinat par les Allemands des deux tiers de la population juive d'Europe. Il faut sans doute des idées claires pour s'orienter dans l'obscurité de la nuit et se joindre aux communistes pour combattre le fascisme était sans doute une attitude louable vu le contexte. Mais la clarté des idées peut à la longue devenir aveuglante. Parfois, il faut aussi se méfier des grandes réponses apportées aux grandes questions.

Celui qui visite le camp de Buchenwald ne sera pas seulement surpris par la présence de l'arbre de Goethe dans l'enceinte du camp. Il sursautera également en apprenant que le camp, libéré par les troupes américaines le 11 avril 1945, fut remis en fonction par la police d'occupation soviétique. Les derniers prisonniers du camp national-socialiste quittèrent Buchenwald en juin 1945, les premières victimes du camp stalinien arrivèrent en septembre de la même année. Fondé en 1937 pour interner les ennemis du régime hitlérien, le camp est resté en activité jusqu'en 1950 durant toute la période de l'occupation soviétique, qui s'en est servie à son tour afin d'isoler les ennemis du nouveau régime. De 1937 à 1950, Buchenwald est demeuré inoccupé pendant huit semaines seulement.

On trouve ainsi à Weimar/Buchenwald la stratification des trois grandes idéologies politiques qui se sont affrontées en Europe au cours du siècle dernier : démocratie, nazisme et communisme. On peut voir le fruit que chaque arbre a donné, comprendre l'essence et l'héritage de chacun des systèmes. C'est donc un lieu tout indiqué pour réfléchir sur l'identité européenne, son paysage idéologique et ses horizons futurs, bref sur ce que Semprun, reprenant le thème d'une conférence d'Edmond Husserl, appelle la « figure spirituelle de l'Europe » : « À présent qu'aussi bien la République de Weimar que le camp

de Buchenwald ont disparu, nous pouvons commencer à comprendre ce que signifie l'Europe : il s'agit d'une entité qui a été précisément construite contre le fascisme et contre le stalinisme » (Semprun, 2010, p. 185). « L'Europe d'aujourd'hui, notre Union européenne en développement nécessaire, quoique complexe, s'est progressivement construite en s'opposant aux deux totalitarismes qui ont représenté les forces dominantes de l'Europe à partir des années trente » (Semprun, 2010, p. 253-254).

Semprun remarque à juste titre que l'Europe n'est pas seulement le lieu de l'histoire : elle en est aussi le produit. Son identité, ou la diversité consubstantielle et irréductible qui la constitue, est le résultat d'une démocratisation des structures politiques et mentales européennes. Elle est née de la redécouverte des vertus de la raison démocratique, qui a permis de neutraliser les alternatives totalitaires qui ont façonné le destin commun des Européens. La vigilance contre les foyers de racisme et de xénophobie, l'effort constant pour réduire les inégalités sociales, sont essentiels à la construction européenne, tout comme l'est le travail de critique, de deuil et de réconciliation des peuples européens : « Buchenwald est toutefois le lieu de mémoire historique qui symbolise au mieux cette double tâche : celle du travail de deuil qui permettra de maîtriser critiquement le passé, celle de l'élaboration des principes d'un avenir européen qui nous permette d'éviter les erreurs du passé » (Semprun, 2010, p. 145-146).

Comment transmettre aux jeunes générations qui n'ont pas connu les camps ni la guerre cette même exigence, cette même vigilance, sans laquelle l'Union européenne ne serait qu'un fragile château de cartes susceptible de s'effondrer et de retomber une fois de plus dans la haine spirituelle et dans la barbarie?

Schiller, dont on peut visiter la maison à Weimar, voyait la société européenne de son temps partagée entre la sauvagerie et la barbarie, entre le règne exclusif de la vie sensible et le règne exclusif des principes de la raison : « le sauvage méprise l'art et honore la nature

comme sa souveraine absolue, le barbare tourne en dérision et déshonore la nature » (Schiller, p. 107). Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), il s'interroge sur l'inefficacité pratique des progrès accomplis dans la connaissance depuis les débuts de l'*Aufklärung* : « D'où vient donc que nous soyons encore et toujours des barbares? » (Schiller, p. 145). Montrant que l'éducation esthétique permet à l'homme de concilier le sentiment de son existence et la conscience de sa liberté, de se sentir en tant que matière tout en apprenant à se connaître en tant qu'esprit, il esquisse le portrait d'une humanité désaliénée, qui serait parvenue à dépasser le conflit entre l'intérêt des sens et les idées de la raison, entre la nécessité physique et l'obligation morale. Il ne suffit pas d'énoncer des idées claires pour faire progresser l'humanité, il faut aussi que le cœur puisse être éduqué afin que l'homme désire spontanément ce que sa raison lui suggère.

L'idéal classique et humaniste de Schiller permet de saisir pleinement la valeur pédagogique du témoignage littéraire. Par l'intertextualité, et plus généralement par un rapport à la fois productif et ludique à la culture, l'œuvre fait appel à l'intelligence du lecteur; elle lui donne accès à une culture de l'élévation plutôt qu'à une culture du divertissement ou de la consommation; elle l'entraîne au-delà de son existence empirique vers l'universalité et la liberté de l'art. Mais en tant que mémoire de la barbarie, elle côtoie sans cesse la souffrance indicible de l'homme et place le lecteur face à la réalité terrible des camps de concentration. Or, cette souffrance ne s'adresse pas à notre intelligence; comme toutes les souffrances, elle fait simplement appel à notre bonté.

## BIBLIOGRAPHIE

### I - CORPUS PRINCIPAL

Semprun, Jorge. 1972 [1963]. *Le grand voyage*. Gallimard, « Folio ».

--. 2002 [1980]. *Quel beau dimanche!* Grasset, « Les cahiers rouges ».

--. 1996 [1994]. *L'écriture ou la vie*. Gallimard, « Folio ».

--. 2002 [2001]. *Le mort qu'il faut*. Gallimard, « Folio ».

### II - CORPUS SECONDAIRE

Alleg, Henri. 2008 [1958]. *La question*. Minit, « Double ».

Améry, Jean. 2005 [1966]. *Par-delà le bien et le mal. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart. Actes Sud, « Babel ».

Cayrol, Jean. 2007 [1948]. « Les rêves lazaréens ». *Œuvre lazaréenne*. Seuil, « Opus ».

Levi, Primo. 1989 [1986]. *Les naufragés et les rescapés*, traduit de l'italien par André Maugé. Gallimard, « Arcades ».

Magny, Claude-Edmonde. 1993 [1947]. *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Climats.

Schiller, Friedrich von. 1992 [1795]. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit de l'allemande par Robert Leroux. Aubier, « Domaine allemand bilingue ».

Semprun, Jorge. 2010. *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*. Climats.

Soljenitsyne, Alexandre. 2010 [1962]. *Une journée d'Ivan Denissovitch*, traduit du russe par Lucia et Jean Cathala. Robert Laffont, « Pavillons poche ».

### III - CORPUS CRITIQUE

Barthes, Roland. 1973. « Texte (Théorie du) ». *Encyclopædia universalis*.

Blanchot, Maurice. 1986 [1959]. *Le livre à venir*. Gallimard, « Folio essais ».

Bornand, Marie. 2004. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Droz.

Dayan Rosenmann, Anny. 2007. *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire*. CNRS Éditions.

Dulong, Renaud. 2009. « Qu'est-ce qu'un témoin historique? ». *Vox poetica* [en ligne], <http://www.vox-poetica.org/t/dulong.html> [page consultée le 24 août 2010].

Duran, Maria-Semillia. 2005. *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de mémoire*. Presses universitaires du Mirail.

Egri, Peter. 1969. *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust, Déry, Semprun*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem.

Genette, Gérard. 1992 [1982]. *Palimpsestes*. Seuil, « Point essais ».

Hamel, Yan. 2006. *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*. Presses de l'Université de Montréal.

Jurgenson, Luba. 2003. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Éditions du Rocher.

Nicoladzé, Françoise. 2006. *La deuxième vie de Jorge Semprun*. Climat.

Parrau, Alain. 2009 [1995]. *Écrire les camps*. Belin, « Poche ».

Pollack, Michel. 2000 [1990]. *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Métailié, « Suites sciences humaines ».

Pollack, Michel et Heinich, Nathalie. 1986. « Le témoignage ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63.

Ricœur, Paul. 2003 [2000]. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, « Point essais ».

Starobinski, Jean. 2000 [1970]. *La relation critique*. Gallimard, « Tel ».

Todorov, Tzvetan. 1994 [1991]. *Face à l'extrême*. Seuil, « Point essais ».

--. 2004 [1995]. *Les abus de la mémoire*. Arléa, « Poche ».

--. 2009. *La signature humaine. Essais 1983-2008*. Seuil.

Wieviorka, Annette. 2002 [1998]. *L'ère du témoin*. Hachette, « Pluriel ».