

LE GRAND VOYAGE Jorge Semprun

Editions Folio Gallimard n° 276 ISBN 2-07-036276-0 *Catégorie F4*

« La réécriture de l'événement, chez Jorge Semprun, témoigne de son propre aveu de la difficulté à rassembler les éléments épars de son moi morcelé par une vie aussi tourmentée. » écrit, à ce propos, Béatrice Delplanche. dans une étude universitaire récente Regards croisés sur l'œuvre de Jorge Semprun dans la mise en récit de l'expérience traumatique.

Françoise Nicoladzé s'intéresse aux multiples œuvres de Semprun évoquant Buchenwald, et analyse ce cycle en 1997 dans la deuxième vie de Jorge Semprun : « la forme réitérative devient alors le signe d'une quête identitaire que l'auteur délègue à ses personnages, qui aspirés par les forces de l'Histoire, s'efforcent de ne pas en être la proie mais les acteurs. Après le long silence qui suit le retour de Buchenwald, le grand voyage, livre matriciel, inaugure la recherche d'un Moi partiellement retrouvé et réunifié autour d'un destin qui reprend sens. »

En effet, Le grand voyage, rédigé au début des années 60 et publié en 1963, met fin à près de « seize années » de silence. « Ce livre s'écrivit de lui-même, comme si je n'avais été que l'instrument, que le truchement de ce travail anonyme de la mémoire et de l'écriture » écrira Semprun dans, mettant ainsi en évidence, à la fois la nécessité irrépessible d'écrire le récit de cette partie de sa vie, et la difficulté de la raconter après l'avoir vécue.

(Suite à l'étude qui suit, vous trouverez un petit lexique des termes employés ci- dessous).

Le grand voyage :

1) La structure :

Le livre comporte deux parties . La première fait revivre la fin du voyage en train du Camp de Royallieu à Compiègne jusqu'au camp de Buchenwald, près de Weimar: la durée de la fiction s'étend sur une soirée, une journée et deux nuits, tandis que le temps de narration remplit 246 pages. La seconde, narrée en 17 pages, décrit l'arrivée au camp du narrateur identifié sous le pseudonyme de Gérard, soit une marche du train jusqu'à l'entrée du camp. En réalité, dans la première partie, un narrateur omniscient évoque en 1963, des épisodes de son passé d'enfant espagnol exilé, d'adolescent aux Pays - Bas, de lycéen parisien, d'étudiant, puis de résistant en Bourgogne jusqu'à son arrestation à Joigny et sa détention à Auxerre, alternant en contrepoint avec des épisodes postérieurs à la libération de Buchenwald en avril 1945, et à son retour à Paris, puis en Espagne, dans la clandestinité, pour revenir au «propos » du livre : la fin du voyage vers Buchenwald en 1943. La seconde partie, racontée à la troisième personne avec une focalisation interne, restituée au lecteur, les émotions et les pensées de Gérard pendant sa marche, et ses souvenirs du début du voyage de la prison d'Auxerre à Royallieu, puis de ce camp à la gare de Compiègne.

Cette structure confère un premier sens (populaire et un peu vieilli) au titre qui désigne ainsi, par métonymie, le récit d'un voyage important et qui intéresse le public.

2) Les thèmes :

« Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit.(...)il faut quitter le monde des vivants, cette phrase toute faite tourne vertigineusement dans les replis de son cerveau embué comme une vitre par les rafales d'une pluie rageuse, quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants. »

De l'incipit (p.11) à l'excipit (p.277), le texte renvoie donc à une autre signification du titre le grand voyage : à l'utilisation métaphorique que Gautier dans ses Poésies de 1872, ou Flaubert dans

l'éducation sentimentale en font pour désigner la mort.

Les principaux thèmes récurrents sont d'ailleurs présents dès les premières pages :

« Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles. » annonce le narrateur à la vingt – troisième ligne de l'incipit. **Associés au thème de la mort, les thèmes de la nuit et de l'immobilité sont récurrents dans l'ensemble du texte.** L'immobilité des statues au « regard mort » caractérise , à la fin du livre, la mise en scène nocturne imaginée pour « pétrifier » les déportés au terme de leur voyage en train, et qui les hantera aux moments les plus inattendus, leur vie durant : « En face de nous, sur un quai assez large qu'illuminent des projecteurs , à cinq ou six mètres des wagons, une longue file de SS attend. Ils sont immobiles comme des statues, leurs visages cachés par l'ombre des casques que la lumière électrique fait reluire...(…) sur cette avenue d'opéra wagnérien, parmi ces hautes colonnes, sous le regard mort des aigles hitlériennes »(p.255). Le thème du regard absent « regard mort », du « regard vide » de la population de Compiègne résignée à l'occupation nazie , du « regard fermé » et du « visage de pierre » de la femme juive rescapée d'Oswiecim, mais « revenue morte, murée dans sa solitude » p.113) est en relation directe avec la perte d'identité infligée aux victimes, et révèle l'entreprise criminelle de déshumanisation qu'est le nazisme. A la porte de Buchenwald , au terme du récit, la réaction de Gérard est de se dire « qu'une aventure pareille n'arrive pas souvent, qu'il faut (...) bien se remplir les yeux de ces images. » (p. 275). De même que le crime a besoin de témoins pour être établi, la mort omniprésente ne peut trouver de sens que par le regard des survivants. Semprun évoquera dans le grand voyage, l'agonie d'un compagnon qui meurt dans ses bras. Il rapporte aussi l'expérience des déportés vivant collectivement et solidairement la mort par pendaison d'un jeune Russe, spectacle imposé par lequel les SS prétendaient en vain les terroriser individuellement. « ...même si on avait pu baisser les yeux, nous aurions regardé mourir ce camarade (...) nous l'aurions accompagnés par le regard sur la potence ». Entre tous ces hommes opprimés de nationalités et de langues différentes, le regard constitue un moyen de communiquer, d'établir une solidarité définitive « Nous sommes en train de mourir de la mort de ce copain , et par là – même, nous l'annulons, nous faisons de la mort de notre copain le sens de notre vie. Un projet de vivre parfaitement valable, le seul valable en ce moment précis » (p.62 et 63) .

La réflexion sur l'expérience de la mort s'est d'ailleurs trouvée au centre de débats sur les témoignages de déportation, Primo Lévi exprimant l'idée que les « véritables témoins » de cette industrie de la mort étaient ceux qui ne sont pas revenus des camps nazis. Dans le grand voyage, la mort ne peut pas être l'objet d'expérience individuelle des vivants, mais les survivants peuvent témoigner d'une expérience collective des morts infligées dans les camps nazis, auxquelles ils ont pu assister avec « un regard fraternel ». Lorsque le narrateur veut témoigner, le lendemain de la libération de Buchenwald, de ce qui s'y passait, ce sont les cadavres entassés près du crématoire qu'il montre à deux jeunes Françaises frivoles, désinvoltes et curieuses : « Je ne leur parle qu'à peine, je leur dis simplement: «**Voici, voilà.**» Il faut qu'elles **voient**, qu'elles essaient d'imaginer.(…) Je les fais sortir du crématoire, sur la cour intérieure entourée d'une haute palissade. Là, je ne leur dis plus rien du tout, je les laisse **voir**. Il y a, au milieu de la cour, un entassement de cadavres qui atteint bien quatre mètres de hauteur. Un entassement de squelettes jaunis, tordus, aux visages d'épouvante. (p.88)»

« Le spectaculaire, le «hors norme» difficilement croyable, s'enracine dans la réalité, devient événement historique. Les corps des victimes sont là pour en témoigner. Leur corps fait acte de parole puisque les voix sont éteintes. Le corps est une pièce à conviction du témoignage • (...) Ultimement, ce sont les corps confondus des victimes (...) qui attestent de l'authenticité de ce qui a eu lieu. »» Jochen Gerz, Serge Gaubert et Arlette Farge, *Le témoignage: éthique. esthétique et pragmatique*, Circé, 1995 cités Annie Archambault in La fiction dans les témoignages de Jorge Semprun – Université du Québec à Montréal – 2006

On notera la spécificité du thème de la lumière à Buchenwald dans la mise en scène nocturne des nazis : violence des projecteurs, mise en scène de l'illumination, froideur extrême de la lumière crue.

L'éclairage du camp n'est qu'une variante du thème récurrent de la nuit, thème classique du récit concentrationnaire, tout comme la perte d'identité et la mort (cf. La Nuit d'Elie Wiesel, La traversée de la nuit de Geneviève Anthonioz De Gaulle, ou d'autres œuvres artistiques postérieures reprenant la mythologie nazie du « Nuit et Brouillard » - film d'Alain Resnais ou chanson de Jean Ferrat). Ce thème dominant a d'ailleurs contaminé tout le récit du grand voyage. En effet, le roman de Semprun se déroule presque exclusivement de nuit dans un wagon obscur... Ténèbres froides du voyage en train, et des deux années de camp, mais aussi, de « l'interminable nuit de l'exil », commencée pour Semprun une nuit d'été au pays basque, et dont il précisera, en 1980, qu'elle « ne se terminera sans doute jamais ».

On avait déjà noté ces trois plans temporels de la narration : la déportation en train racontée (1943), de la fuite nocturne du pays basque (1936), le temps de la narration au lecteur (1963), et les allers – retours entre présent, passé et futur du passé qui constituent autant de « voyages » dans le temps : « (...) l'horreur paisible de tous les détails et les détours, les allers, les retours, de ce long voyage d'il y a seize ans » (p.236)

Peut – être faut – il voir là une raison qui pousse le narrateur à utiliser le terme « voyage », pour désigner une expérience dont il fait penser au personnage de Gérard « qu'elle n'arrive pas tous les jours », et qu'il s'agit au moins d' « une aventure ». Nous reviendrons sur ces euphémismes.

Toujours est – il que le narrateur paraît laisser à sa mémoire un cours d'autant plus libre que l'épuisement du périple aidant, il semblera de moins en moins capable de maîtriser son activité intellectuelle. En réalité, sous l'emprise d'apparente association d'idée ou d'imprévisible surgissement du souvenir, le narrateur évoque à propos d'une comparaison entre le vin de Chablis et celui de Moselle, et un épisode survenu dans un maquis bourguignon avant son arrestation, et un souvenir de la soirée précédant son retour en France, après la libération de Buchenwald (p.18 et p.20). Ou bien encore le spectacle réel de la forêt bourguignonne anéantissant les traces d'un camp de maquisard (fin avril – début mai 1945), avec, encore en contrepoint le souvenir récent de son désir de voir les traces de Buchenwald englouties par la forêt des hêtres (mi- avril 1945).(p.224-225)

L'alternance des analepses et des prolepses dans le récit permet, au moyen d'une structure contrapuntique, de rendre concret ce que Semprun appelle à plusieurs reprises « le choc avec la réalité ». Le voyage de Semprun mène à « un trou noir », aux portes de « l'impensable », de « l'inimaginable » : la démesure nazie, le sadisme nihiliste et artistique des SS, la barbarie criminelle et stupide des bourreaux, plus rarement la férocité de la lutte pour la survie entre déportés, la présence de la musique dans l'univers concentrationnaire à Buchenwald. Et en contrepoint, le décalage sidéral entre ce que les déportés survivants ont vécu, et la conscience qu'en ont ceux qui les accueillent au retour, ou encore la découverte des charniers du camp par deux élégantes femmes de la Mission Française venues dans un esprit un peu touristique. Un choc entre une réalité irrévocable, et un spectateur qui jugeait impensable ce qui s'est réellement produit! Le grand voyage est en ce sens un voyage entre deux univers où les repères conventionnels perdent tout leur sens.

La récurrence des thèmes privilégiés joue alors un rôle diégétique unificateur. Dans l'incipit, la répétition à seize reprises en vingt – trois lignes du mot « nuit » impose au passage son atmosphère obscure, confuse, mais symbolique, et, telle une figure d'anadiplose, accentue le relief du récit oral du narrateur. Dans tout le roman, l'évocation de l'interminable longueur des nuits de train, à travers le leitmotiv du gars de Semur : « Elle n'en finira pas, cette nuit », ramène invariablement l'attention du lecteur sur le « propos » du livre, c'est – à – dire le voyage en train « revécu » – ou plutôt, les nuits de voyage en train - vers Buchenwald.

3) Une narration très élaborée :

« Ce livre s'écrit de lui-même, comme si je n'avais été que l'instrument, que le truchement de ce travail anonyme de la mémoire et de l'écriture » affirmera Jorge Semprun.

- **une apparente simplicité:** un narrateur s'exprimant à la première personne pour « y voir clair », pour « se rendre compte et rendre compte », ajoutant à ces clichés force répétitions qui scandent un

récit oral alternant avec des dialogues d'un registre familial. Des tournures impersonnelles (« il y a , il faudra »), ou plus démonstratives qu'emphatiques (« C'est la vallée de la Moselle (p.13), voici la vallée de la Moselle (p.14)»). Et puis cet euphémisme constant consistant, de la part du narrateur, à appeler sobrement « voyage » ce qu'il fera tout de même nommer « une aventure » - sans excessive emphase, c'est vrai - à son personnage de Gérard, lorsqu'il se présente à l'entrée de Buchenwald.

- **un art du décalage** : le dialogue avec le gars de Semur ou le type solidaire à la fin du livre introduit une distance entre la parole communiquée vers l'extérieur, dans l'instant, aux autres personnages du récit et la parole intérieure qui se déploie au gré des souvenirs , des commentaires et des réflexions du narrateur. De même , la distance que le narrateur restitue entre ses états de conscience avant le voyage, au cours du voyage et après le voyage confère

aux événements racontés la profondeur, le relief d'un même sujet photographié de plusieurs distances ou de plusieurs angles différents : « Je ne pourrai pas te raconter comment Julien est mort, je ne le sais pas encore et toi tu seras mort avant la fin de ce voyage. (p.18)» Même si le but semble d'abolir les repères conventionnels de temps et d'espace : « Ca a été un rude hiver, cet hiver de l'année prochaine. (p.116) »

Autre distance que le narrateur prend vis – à - vis des événements et des personnages : **l'ironie**. Persiflage vis – à - vis d'un compagnon de retour chauvin – ce « type », le « Commandant » :....voici que c'étaient des arbres français, si j'en croyais mes compagnons de voyage. Je regardais les feuilles des arbres. Elles étaient du même vert que tout à l'heure. Je devais mal voir, certainement. Si l'on avait demandé au Commandant, il aurait certainement vu la différence. Il ne s'y serait pas trompé, avec des arbres français. » (p119) Ou bien encore l'art de l'anecdote d'un pittoresque entomologique (p.120 à 123) ou d'un tragique poignant (p.61 à 63) au terme desquelles le qualificatif attribué à un policier de préfecture vichyste et aux SS de Buchenwald tombe comme un couperet. Tous ne réussissent, par mesquinerie ou sadisme dans leur volonté d'imposer définitivement leur autorité, qu'à susciter contre eux un puissant sentiment fraternel de solidarité, de dignité et de résistance morale, alors que leurs victimes étaient au départ écrasées, chacune dans sa solitude. (« ...Les SS sont de pauvres types et ne comprennent jamais ces choses - là » p. 63)

Même l'expression de la concession vis – à – vis d'une employée de l'administration française de rapatriement qui veut lui reprendre une prime et des cigarettes auxquelles le règlement lui refuse de pouvoir prétendre (p.129 à 133) est utilisée ironiquement par le narrateur pour affirmer l'identité d'étranger à laquelle il tient avant tout : bien sûr, « mademoiselle a des ordres », non, il n'est pas Français et ne s'est pas battu pour la France. « Et vous n'êtes pas naturalisé ? » insiste – t - elle . « Mademoiselle , attendez que je sois mort pour m'empailler. »

On le voit, cette distance est source de dialogues savoureux, et d'une gouaille cocasse parfois teintée d'humour noir qui donne une épaisseur humaine aux moments dramatiques comme la mort d'un vieillard, premier mort dans le wagon au cours de la quatrième nuit de voyage (p.73 à 75). Devant l'apparente soudaineté du décès, nombreux sont les témoins qui invoquent une maladie de cœur. « Cette idée de crise cardiaque, c'est une idée rassurante. Sauf pour ceux qui ont des trucs au cœur, bien entendu. » commente le narrateur qui ironise sur le besoin de se rassurer au moyen d'une causalité ordinaire et familière, alors que la situation est tout à fait exceptionnelle et inouïe.

La toute - puissance du narrateur et les limites de la fiction :

Le narrateur ne manque pas de prendre ses distances, dès le début du récit, avec les règles de la narration, comme avec les attentes du lecteur à travers cette métalepse: « Je ne devrais peut – être parler que de ces promeneurs et de cette sensation, telle qu'elle a été à ce moment, dans la vallée de la Moselle, **afin de ne pas bouleverser l'ordre du récit. Mais c'est moi qui écris cette histoire, , et je fais comme je veux.** J'aurais pu ne pas parler de ce gars de Semur. Il a fait ce voyage avec moi, il en est mort. (...) Il est mort à mes côtés, à la fin de ce voyage, j'ai fini ce voyage avec son cadavre debout contre moi. **J'ai décidé de parler de lui, ça ne regarde personne,**

nul n'a rien à dire. C'est une histoire entre ce gars de Semur et moi. »(p.26 et 27)

Dans L'écriture ou la vie, en 1994, Semprun raconte à nouveau sa déportation à Buchenwald, et ... révèle que le gars de Semur était en fait un personnage fictif, quoiqu'inspiré par un camarade de maquis. Nous avons déjà signalé le rôle que la mort de ce personnage – qui établissait un décalage entre la parole actuelle prononcée dans la conversation et le discours intérieur et permettait au narrateur d'amener de façon naturelle des informations au lecteur – joue dans le système de narration, à la charnière des deux parties du livre. Il s'agit du passage de l'omniscience illimitée dans le passé et le futur du passé, à la focalisation interne d'un personnage de troisième personne limité au présent et au passé. Personnage privé de la capacité d'envisager un quelconque futur, et soumis au présent désespérant de l'arrivée dans l'univers concentrationnaire.

L'utilisation de la fiction, les variations apportées au récit d'un même épisode d'un livre à l'autre ne remettent-elles pas en cause la valeur du témoignage ? N'oublions pas qu'écrire sur l'expérience concentrationnaire participe également du traumatisme comme l'analyse Béatrice Delplanche dans son étude récente Regards croisés sur l'oeuvre de Jorge Semprun dans la mise en récit de l'expérience traumatique : où elle éclaire certains choix de Jorge Semprun.

« Pour Susan Suleiman, professeur à Harvard, (*Historical Trauma and Literary Testimony. The Buchenwald memoirs of Jorge Semprun*, in « *Crisis of Memory and the second world war* » 2006) les variations dans la relation d'une scène qui concerne l'arrivée de Semprun à Buchenwald témoignaient soit d'une erreur de l'écrivain, soit de l'aspect traumatique de sa mémoire. Cela n'est pas faux de voir dans la réécriture toujours inachevée de l'expérience de Buchenwald une manifestation du traumatisme (...) mais pas dans la scène analysée. Jorge Semprun m'a confirmé l'erreur de lecture de Susan Suleiman et a ajouté : « La scène est véridique et même, je n'ai pas encore dit toute la vérité de cette scène pourtant véridique mais impensable au lecteur de 1963. » Jorge Semprun m'a confirmé qu'il s'agissait bien, comme je le soupçonnais, d'une question d'horizon d'attente, une anecdote réelle, d'abord tue dans le premier récit de 1963, relatée comme fictive en 1980 et ensuite comme réelle en 1994 étant irrecevable par son caractère étonnant pour le lecteur de 1963 ou de 1980, mais acceptable pour le lecteur de 1994, le lectorat ayant évolué. « L'événement a été vécu une seule fois », me dit Semprun, « mais je peux le relater encore et encore en fonction du lectorat qui évolue ou de ma propre relecture ».

« Je ne sais pas si ce que j'écris aujourd'hui est vrai, écrivait Charlotte Delbo, en 1980, dans Aucun de nous ne reviendra, Mais je sais que c'est véridique » « **Être véridique** » et **être entendu**, voilà les soucis qui préoccupent nombre de témoins de l'expérience concentrationnaire.

Faire imaginer de façon exacte ce qui a été éprouvé, fait, pensé, constaté, communiquer une émotion réelle, voilà la puissance de la fiction et de l'art, car Semprun (comme son narrateur s'en montre conscient dans le grand voyage) l'a très vite compris dès la libération de Buchenwald : rendre compte de la réalité concentrationnaire nazie, ce sera témoigner de l'impensable. Et si le témoin éprouve l'impossibilité de dire, le public éprouvera longtemps l'impossibilité d'entendre.

« On peut tout dire en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'un alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. [...]...Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? » SEMPRUN, J. (1994). L'Écriture ou la vie

Certaines pages du grand voyage témoignent de tentatives d'approcher de façon littéraire l'expression de l'ineffable : ainsi p.233 et 234, une phrase de 29 lignes comportant dix subordonnées relatives et une métaphore filée chirurgicale pour exprimer l'impuissance du narrateur à conserver la conscience claire et la maîtrise de ses pensées après un choc affectif survenu au cours de l'exterminante cinquième nuit de train, choc qui le met face à l'idée de la mort d'un ami cher et à l'idée de son propre néant s'il venait à mourir anonymement, et sans que ses proches puissent même penser sa mort. Ainsi dans l'excipit (p.276 à 279) où le narrateur s'interroge sur le contenu de paroles que Gérard aurait échangé avec un de ses compagnons déportés sur l'existence dans le camp, si la vigilance des SS ne leur avait pas interdit toute autre communication que l'échange de

regards, et s'ils avaient eu, l'un ou l'autre une quelconque expérience de cette vie concentrationnaire. L'angoisse ressentie à la lecture des deux passages est **réelle** ; l'excipit dépeint le basculement halluciné d'une conscience humaine dans un univers terrifiant, totalement inconnu et même « impensable, inimaginable ».

4) Les procédés autobiographiques de Semprun

Dès la fin de la lecture de l'incipit, le caractère autobiographique du grand voyage paraît ne plus faire de doute. Mais la fin de la première partie du roman est particulièrement éclairante sur les procédés généralement mis en œuvre par Semprun lorsqu'il évoque sa propre histoire. Arrêté à Auxerre sous sa véritable identité, il apparaît dans le roman sous plusieurs pseudonymes ; d'abord celui de Gérard connu de ses compagnons de prison, puis celui de Manuel connu de ses camarades du camp de Buchenwald. Lorsqu'il doit abandonner le gars de Semur, il éprouve de façon nouvelle le sentiment de la perte de son identité passée d'homme libre. La scène est fictive puisque ce compagnon de voyage a été inventé. Quant aux souvenirs racontés qui constituaient la vie d'homme libre du narrateur, ils ont été rapportés sans égard pour la chronologie. Voilà déjà présents plusieurs des principaux procédés relevés par Paul Allières, trente ans plus tard, dans les livres postérieurs l'un de 1976, le second de 1993, où Semprun a raconté la vie de communiste clandestin qu'il aura mené dans les années cinquante : « Semprun utilise quatre procédés : le pseudonyme, le roman, la polémique, la diachronie » (Jorge Semprun, une « autobiographie politique » – Pôle Sud 1994).

« Ce livre s'écrivit de lui-même, comme si je n'avais été que l'instrument, que le truchement de ce travail anonyme de la mémoire et de l'écriture (1) » a expliqué Semprun à propos du grand voyage. Citant les propos de Semprun sur le grand voyage et sur les seize années qui ont précédé son écriture, propos qu'il a relevés dans ces deux livres de l'écrivain, Paul Allières suggère que le recours à la fiction romanesque, dès février – mars 1960, aurait libéré chez Semprun, alors encore exclusivement dirigeant du Parti Communiste Espagnol, la capacité à faire la part de l'intime et du politique, dans un processus de reconstruction identitaire : « Je n'avais été moi-même, en tout cas, depuis mon retour de Buchenwald, que comme un projet incertain, un rêve confus. Je ne pouvais être moi-même, en vérité, qu'en tant qu'écrivain et l'écriture m'avait été rendue impossible. Il m'avait été rendu impossible de devenir moi-même.(2) »

5) La quête d'une identité

« Après le long silence qui suit le retour de Buchenwald, le grand voyage, livre matriciel, inaugure la recherche d'un Moi partiellement retrouvé et réunifié autour d'un destin qui reprend sens. » écrit Françoise Nicoladzé en 1997.

Décrivant son retour vers la France, le narrateur écrit p. 118 : « Le voyage du retour, je l'ai fait dans les arbres. (...) J'étais allongé tout à fait à l'arrière du camion bâché, je regardais le ciel, et le ciel était plein d'arbres. (...) De temps à autre, aussi, des avions. (...) mais ils avaient l'air irréel, pas à leur place, ces avions ridicules dans le ciel du printemps. » (p. 118) En 14 lignes, sept fois le mot « arbres », deux fois l'expression « branches vertes » et deux fois le mot « printemps ». Le narrateur se remplit les yeux de son « horizon » végétal, comme il se remplissait les yeux du paysage de la vallée de la Moselle entrevue du wagon. Françoise Nicoladzé, spécialiste de l'œuvre de Semprun, relève la centralité de ce thème pour l'auteur du Grand voyage dans Le grand voyage un récit autobiographique du voyage concentrationnaire (2005). Le paysage de la vallée de la Moselle représente la réalité extérieure édifiée dans la durée par la civilisation humaine, c'est à dire tout le contraire de l'enfermement dans la nuit du wagon imposé par l'ordre nazi. De même, le ciel rempli d'arbres représente toute la réalité du printemps, et du nouveau de la vie contrairement aux avions de guerre qui paraissent irréels. Mais la nature apaisante et reconfortante paraît d'emblée offrir à l'exilé marxiste une « patrie concrète » qui ne se laisse pas enfermer dans le tracé des frontières nationales.

« Etre étranger, c'est devenu en quelque sorte une vertu intérieure »(p.119) explique alors le narrateur . Une qualité indécélable de l'extérieur, car il maîtrise parfaitement le Français, et le parle sans accent étranger. Pas une sorte d'excentricité à laquelle les autres sont habitués, et à laquelle il devrait se résigner : une identité choisie mais pas subie, en quelque sorte.

« ..je n'ai plus cessé d'être un rouge espagnol. C'est une façon d'être qui était valable partout. Ainsi, au camp, j'étais un « Rotsparier ». Je regardais les arbres et j'étais content d'être un rouge espagnol. »(p.124)

Il écrira en 1980 dans Quel beau dimanche, encore consacré à Buchenwald,, n'en avoir pas encore terminé avec «l'interminable voyage de l'exil ».

Semprun a – t - il jamais cessé d'être un exilé ? Beatriz Coca Mendès conclut que non dans son étude Semprun Nostalgie des jours heureux contre le vent rude et glacial de l'exil Université de Valladolid 2013).

- (1) Autobiographie de Federico Sanchez (1976)
- (2) Federico Sanchez vous salue bien (1993)

En conclusion :

Livre « matriciel » et fondateur pour l'écrivain de premier plan que deviendra Jorge Semprun, le grand voyage est le **récit d'une expérience vécue et un témoignage élaboré sur l'univers concentrationnaire**. Un témoignage rédigé de façon à **faire éprouver des émotions** et stimuler **l'imagination et la réflexion**. Communiste engagé dans la résistance à Buchenwald, Semprun participe à la **libération du camp qu'il évoque également**. De nombreux épisodes restituent **son retour de déportation, et témoignent de l'incompréhension rencontrée par les rescapés** des camps nazis après la fin de la guerre. (p.82 à 90, puis p . 110 à 115, p.124 à 135)

L'adaptation réalisée par Jean Prat pour la télévision en 1969, est historiquement intéressante à plus d'un titre. D'abord, la façon de filmer est inspirée de la **Nouvelle Vague** : économie de moyen et surtout « **caméra subjective** », puisque l'objectif de cette caméra se substitue au regard du narrateur uniquement présent en voix – off ? Sa présence étant suggérée par le regard du comédien incarnant le personnage du gars de Semur, regard tourné vers lui. **Les flashes - back ou forwards sont signalés par un changement de décor hors du wagon et un floutage du cadre de l'image qui suggère la vision un peu floue d'un personnage**. Le film illustre ainsi, par ces allers et retours le thème du voyage dans le temps.

Ensuite, **un certain nombre de souvenirs liés à la guerre d'Espagne ou aux succès de l'Axe en 1941 sont évoqués au moyen d'un certain nombre de documents historiques : extraits de films documentaires, unes de journaux** .

Les contraintes matérielles ont imposé à Jean Prat de se limiter au récit du voyage exposé dans la première partie du livre . **L'immensité monumentale de Buchenwald est montrée de jour, amenant le spectateur à longer le périmètre du camp**, tandis que des extraits de la bande – son du film constituent l'illustration sonore et que défile le générique du film.

Comme le livre dédié à Jaime , le fils de Semprun, âgé de 16 ans, le film est dédié à une jeune fille dont le visage est présenté au début du film , **éclairant la volonté de témoigner avec un souci pédagogique**.

Le gars de Semur et Hans sont très présents à l'écran, le premier pour les scènes « intérieures » du wagon, et le second pour les scènes « extérieures au wagon » et évoquant les souvenirs du narrateur avant Buchenwald : là encore, la présence de ces deux personnages inventés manifeste combien la fiction est essentielle à la construction diégétique de l'oeuvre.

Lexique :

incipit: premières lignes ou premières pages d'un récit.

excipit : dernières lignes ou dernières pages d'un récit.

anadiplose : répétition d'un terme ou d'une expression accentuant l'unité thématique d'un texte (procédé traditionnel de l'oral).

analepse : saut dans le passé (au cinéma flash- back)

Prolepse : saut dans le futur, anticipation (au cinéma : flash-forwards) .

métalepse : commentaire d'un narrateur portant sur la narration et intervenant dans un récit .

concession : procédé consistant à admettre partiellement une thèse opposée, afin de développer plus efficacement son point de vue pour convaincre.

Diachronie : évolution d'une langue ou d'un récit avec le temps

diégétique : qui participe à l'action racontée, qui est nécessaire au déroulement du récit.

Emphase : procédé de mise en valeur de l'expression, exagération

Emphatique : caractéristique de l'emphase

ineffable: qui ne peut être exprimé ou raconté

ironie : procédé consistant à énoncer le contraire de ce qu'on veut exprimer, distanciation, moquerie distante.

Récurrent : qui est répété ; qui revient fréquemment.