

LECTURE n°1 : Incipit . Début à p.18 : « Avant que l'on ne revienne de ce voyage. » « Voir clair dans la Nuit » ! **Un narrateur lucide ?**

*Thèmes : l'oralité du récit de voyage ; l'Autre, ce semblable si particulier ; la conscience de soi reconstruite ; les valeurs du « Je ».*

« Il y a cet entassement des corps dans le wagon ... » l'incipit commence par le constat impersonnel d'une situation particulièrement confuse et même obscure, où il est, en 26 lignes, deux fois question du mot « wagon », un fois du mot « train », une autre de « cheminots » et de « sentinelles » bottées, deux fois le mot « pénombre » et seize fois du mot « nuit » - la dernière évoquant « la Nuit des Bulgares », conte poétique « surréaliste » d'Henri Michaux, poète des « lointains intérieurs » dans les années trente. Ainsi débute le récit du Grand voyage, avec l'énonciation présente d'un narrateur qui ne se repère dans l'espace que par « cette lancinante douleur dans le genou droit », par la promiscuité et la pénombre du wagon ; il expose à la première personne ses efforts pour se situer dans le temps : il lui faut faire un effort de mémoire et compter sur ses doigts pour situer son récit présent au troisième jour de son voyage, et non au cinquième. S'agit-il d'ailleurs d'un voyage ? Pendant la « désespérante » deuxième journée, le train était pratiquement immobilisé en France ; l'immobilité, thème négatif récurrent sera ici rapidement associé à l'évocation de la mort . « Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles. » L'effort du narrateur consiste à distinguer un temps universel, collectif et social, là où son sentiment est de subir une interminable et inexorable avancée nocturne qui le conduit, immobile, à la mort. Vu de ce wagon obscur où il ne se passe rien, que pourrait-il d'ailleurs raconter d'autre que ce pénible décompte mental ? Aussi, nous livre-t-il sa désorientation intime en phrases nominales courtes, où l'omniprésent mot « nuit » fonctionne comme l'anadiplose unificatrice d'un discours oral, en structurant son comptage des jours, et en faisant surgir dans son propos, par association d'idées, le récit extravagant d'un voyage en train. Dans le texte de Michaux, sept Bulgares assassinés par Plume et deux compagnons sont défenestrés du wagon en marche pour faire de la place à deux voyageuses. Le narrateur ne peut pas réprimer un éclat de rire, à cette pensée saugrenue: référence littéraire à un voyage intérieur absurde (« J'écris pour me parcourir » écrira, en 1950, Michaux, ce « voyageur du dedans »). Le narrateur peut ainsi par dérision, s'extraire intellectuellement du sort inouï qu'il subit physiquement .

« Te fatigue pas », dit le gars. L'éclat de rire a déclenché la réaction attentionnée d'un compagnon, à qui le narrateur doit d'être placé près d'une ouverture du wagon, depuis le départ de Compiègne sous les coups et les cris, car « respirer, c'est l'essentiel.(... ) ». Au récit oral du narrateur qui voulait « y voir clair » dans la pénombre du voyage, (Alternance de phrases nominales, d'anadiploses [« nuit »], d'expressions idiomatiques courantes [« voir clair »,]) succède un dialogue dans un registre familier par le vocabulaire et la syntaxe (« ça t'avances à quoi, de rire »), où une grossièreté (« Je t'emmerde ») trahit la profonde proximité et l'indissociable solidarité corporelle des deux voyageurs : « Ca fait quatre jours et trois nuits que nous sommes imbriqués l'un dans l'autre, son coude dans mes côtes, mon coude dans son estomac. » Pour que l'un puisse se reposer sur ses deux pieds, l'autre doit momentanément se tenir sur une seule jambe. Ces deux – là forment un seul être collectif à deux têtes et quatre ou plutôt trois jambes : « **On** gagne quelques centimètres ainsi et **nous nous** reposons à tour de rôle. » L'inconnu commence au – delà, « autour » avec « des respirations haletantes et des poussées subites, affolées, quand un type s'effondre ». Le gars

constitue le compagnon idéal dans cette situation inimaginablement épouvantable : « Il a l'air de n'avoir fait que ça toute sa vie, voyager avec cent – dix – neuf autres types dans un wagon de marchandises cadenassé. »

De plus, il est capable de mettre un nom sur le paysage traversé : « C'est la vallée de la Moselle. » Le narrateur qui éprouvait le besoin de vérifier qu'il n'était pas en train de rêver ce vécu absurde, apprécie cette localisation liée confusément à un souvenir heureux : « j'étais perdu dans la pénombre, mais voici que l'univers se réorganise autour de moi, dans l'après – midi d'hiver qui décline. » Il ne s'agit tout de même pas d'un souvenir de ses cours de géographie dans un grand lycée parisien qu'il évoque à travers une anecdote liée aux chemins de fer d'Europe centrale, à ses goûts littéraires et philosophiques. Cette vallée qui existe en dehors de la réalité obscure du wagon, représente la nature extérieure, le « dehors » créé par des millénaires de civilisation humaine, stylisé et symbolisé par la permanence de l'Art, une réalité extérieure inaccessible à la contagion du « dedans », de ce wagon absurde et grotesque : « Je pourrais mourir maintenant, debout dans le wagon bourré de futurs cadavres (...) la vallée de la Moselle serait là, devant mon regard mort, somptueusement belle comme un Breughel\* d'hiver. » Le narrateur s'emplit les yeux de ce paysage : « je savoure cette certitude de la vallée de la Moselle , au – dehors, sous la neige. Cette certitude éblouissante dans les tons gris, les grands sapins, les villages pimpants, les fumées calmes dans le ciel de l'hiver. » « Je savoure » est répété comme « certitude » ou comme le mouvement alternatif consistant à ouvrir et fermer les yeux , « hiver » est répété cinq fois , « vallée de la Moselle » quatre fois. « La Moselle me rentre par les yeux, inonde mon regard, gorge d'eaux lentes mon âme pareille à une éponge » : sur le mode poétique, cette phrase semble exprimer la saveur de l'impression ressentie par la saveur de la langue qui s'écarte de l'usage prosaïque et quotidien. La première expression va à rebours du cliché idiomatique « sortir par les yeux » (être insupportable, odieux) qui donne lieu à une série de dérivations; la métaphore et la comparaison qui suivent contrastent avec les figures de style analogues utilisées par le gars de Semur au cours du dialogue précédemment amorcé dans un registre de langue familier. L' utilisation systématique de figures répétitives – anaphore, anadiplose – déjà observé précédemment – s'enrichit du recours aux adjectifs et pronoms démonstratifs aboutissant à une certaine emphase : « **c'est** la vallée de la Moselle , **voilà** la vallée de la Moselle », et même à un lyrisme certain. « Je ne suis rien d'autre que **cette** Moselle **qui** envahit mon être par les yeux » s'exalte le narrateur, en proie à la « joie sauvage » du combattant qui revient à lui. Le thème du regard suggère même une véritable renaissance : la source du regard serait la Moselle et sa vallée . Elle annule la vacuité du regard et pourrait même transcender « la mort » du regard d' êtres humains promis à voyager comme du bétail entassé dans un wagon obscur. ( Depuis sa première phrase impersonnelle , la modalisation des énoncés du narrateur s'est considérablement amplifiée d'adverbes, de références artistiques, de verbes de sensualité, d'images poétiques et de lyrisme).

Et si son compagnon , le gars de Semur, veut parler de vin, de vignes, de Chablis, c'est qu'il est de l'Yonne et qu'il possède avec le narrateur des souvenirs communs de maquisard en Bourgogne : « Il sait que (...) nous nous sommes peut-être rencontrés sans nous connaître. Il était dans le maquis, à Semur, quand nous avons été leur porter des armes, Julien et moi, après le coup dur de la scierie, à Semur. »

Cette fois, au cours de ce passage, le voyage est caractérisé : « voyage vers un camp d'Allemagne », l'expression « voyage » constituant un euphémisme pour désigner la déportation vers les camps nazis.

Curieusement, l'évocation du compagnon maquisard – « le gars de Semur » dont la

sensibilité personnelle est suggérée - aboutit à une sorte de monologue intérieur ... qui s'adresse directement à lui ! Proximité fraternelle de l'intellectuel cultivé avec le rural débrouillard, camarades de maquis rendus ici physiquement solidaires par l'entassement des corps dans le wagon, franchissant ensemble, par la vallée de la Moselle, « la porte de l'exil, une route sans retour, peut – être ? » ? Le narrateur paraît même s'affranchir ainsi de l'espace et du temps, dans ce passage qui poursuit l'évocation du personnage de Julien précédemment cité. D'abord par une analepse: « Il y a une histoire, d'ailleurs que je ne t'ai pas encore dite. Julien, ça l'embêtait que la moto soit perdue.(...) Elle était restée dans la scierie ... » Puis : « Je ne pourrai pas te raconter comment Julien est mort, je ne le sais pas encore et tu seras mort avant la fin de ce voyage. Avant que l'on ne revienne de ce voyage. » Sont évoqués à travers ces deux citations un futur proche, des futurs lointains et même une action dont la réalisation est envisagée comme hypothétique !

Qui se cache donc derrière l'unique pronom « je » ?

Le narrateur qui nous fait au présent le récit de la fin de ce quatrième après – midi de voyage de déportation, qui se souvient d'épisodes du maquis et passe de l'analepse à la prolepse, est en fait un narrateur qui a survécu à la déportation, un narrateur omniscient capable de nous révéler les contenus de conscience de ses personnages, et de nous annoncer le destin de certains d'entre eux.

L'avancée des déportés du train vers leur mort, symbolisée par le destin du gars de Semur, proche compagnon du narrateur constituent autant d'effets d'annonce (cf les récurrences de « mort, regard mort, cadavres ») qui confèrent une note tragique aux pérégrinations angoissantes et grotesques de ces hommes entassés comme du bétail, comme des rebuts privés de dignité et de conscience dans ce wagon sinistre et bientôt mortifère. C'est de ce magma humain déterminé par le projet nazi que s'extrait le narrateur pour commencer le récit de sa déportation, s'identifiant d'abord au personnage « précaire » de Michaux, puis se ressourçant au contact de la réalité objective de la vallée de la Moselle -symbole de la civilisation humaine – et retrouvant ses certitudes de résistant au nazisme.

*\*Peintre flamand de la Renaissance évocateur des activités humaines rurales et des saisons*  
Trace écrite 1 :

N'ayant d'abord plus conscience d'être qu'une « lancinante » douleur dans l'obscurité surpeuplée d'un wagon cadencé, sans repères dans une nuit immobile, le narrateur nous fait partager la quatrième soirée d'un convoi de déportés partis de Compiègne vers un camp de concentration nazi. Le récit a valeur autobiographique car Jorge Semprun, lycéen à Henri IV, comme le narrateur, avait, lui aussi, été déporté en 1943 pour Résistance au nazisme en Bourgogne. Sur le mode d'un récit oral, avec des dialogues prosaïques et familiers, il prend à rebours les clichés idiomatiques, et nous rend témoins de la fraternité d'un maquisard débrouillard et d'un intellectuel qui puise dans ses références culturelles et artistiques des repères pour « penser » les conditions inouïes et chaotiques de ce qu'il appelle par euphémisme, en 1963, son « grand voyage ».

Vocabulaire : « lancinante », « anadiplose ( répétition d'expressions permettant d'établir une continuité de thème ; procédé souvent utilisé dans l'énonciation orale), dérivation (association d'un terme avec des mots de même famille dérivés du même radical), euphémisme (expression volontairement atténuée pour créer un contraste), cliché idiomatique (image conventionnelle particulière à une langue), omniscient (qui connaît tout des personnages et de l'intrigue), analepse (saut dans le passé) prolepse (saut dans le futur)», « AO Barnabooth, Valéry Larbaud, Breughel, Chablis, Michaux »

LECTURE n°2 : p.72 « Dans les camps » à 81 « victoires humaines » *L'humanité face à*

« l'impensable »...ou **manque de lucidité face au nazisme** :

Thèmes :le sentiment d' « irréalité », rendre compte de ce qui paraît irréel, expérience individuelle et sort collectif...

*Au cours de la quatrième nuit du voyage, le narrateur raconte au gars de Semur qu'à la prison d'Auxerre, son compagnon de cellule, un nommé Ramaillet, mangeait ses provisions pendant qu'il le croyait endormi, pour ne pas les partager avec lui...*

L'évocation de Ramaillet fait surgir dans l'esprit du narrateur un autre souvenir : le comportement des déportés vis – à – vis du partage ou du vol de la nourriture dans les camps de concentration. Aboutissant à la conclusion banale que l'homme est capable du meilleur comme du pire, cette prolepse révèle le narrateur omniscient de récit publié en 1963. Il éclaire le camp de concentration comme une situation extrême qui accélère brutalement le « clivage entre les hommes et les autres », l'homme étant « cet animal invincible capable de partager » au lieu de céder à l'idéologie nazie où le plus vigoureux est en droit de pousser le plus vulnérable à la mort en lui volant sa portion de pain.

Le narrateur revient toutefois à son sujet qui est le voyage et à la réaction indignée du gars de Semur devant le comportement de Ramaillet qui lui semble inconcevable. Pratique, le gars critique « délicatesse » hors de propos qui a empêché les deux compagnons de cellule de Ramaillet d'imaginer même de l'obliger à partager. Le dialogue est interrompu par la nécessité de porter près de l'ouverture du wagon un vieil homme qui se trouve mal. Ce dernier expire subitement dans les bras des deux compagnons, après un dernier regard et une dernière question : « Vous vous rendez – compte ? ». Il en résulte une conversation générale où le drame et l'incompréhension côtoient la gouaille et le cocasse dans l'entassement humain du wagon carcéral. Face aux tentatives d'explication – le leitmotiv : « il avait un truc au cœur » - d'une première mort aussi subite, le narrateur manifeste une distance ironique : « Cette idée de crise cardiaque, c'est une idée rassurante. Sauf pour ceux qui ont des trucs au cœur, bien entendu. »

Cette première mort dans le wagon suscite, bien sûr, une réaction d'effroi et de retrait, perceptible dans le recul instinctif des corps, traduit par cette forte comparaison animale : « Comme l'organisme rétractile d'une huître, la masse des corps a reflué sur elle-même. »

Le silence général ayant succédé à l'émoi incrédule, le narrateur entame une réflexion à propos de l'attitude du vieillard mourant et de ses compagnons de train sur la lucidité à avoir sur les conditions que les nazis leur imposent.

Il confesse ne plus avoir en 1943 de dispositions pour partager ou comprendre « l'étonnement » souvent rencontré vis – à – vis des méthodes fascistes : « Peut-être parce que j'ai vu les avions de chasse italiens et allemands survoler les routes à basse altitude et mitrailler la foule, bien tranquillement, sur les routes de mon pays. A moi cette femme en noir et le bébé qui pleure. A moi ce bourricot et la grand – mère sur le bourricot. A toi cette fiancée de neige et de feu qui marche comme une princesse sur la route brûlante. » En courts sketches dialogués, le narrateur survivant de la guerre d'Espagne (« depuis Juillet 1936 ») met en scène à la fois les crimes fascistes et l'étonnement des Français devant la brutale cruauté nazie, en parodiant naïfs ou fascistes, en usant des reprises, anaphores et anadiploses propres à donner à cette page l'efficace éloquence théâtrale d'un discours oral. Ce qui le ramène à l'objet de son récit : « Ainsi à cette question : « Vous vous rendez compte ? » j'ai une réponse toute faite, comme dirait le gars de Semur. Mais oui, je me rends compte, je ne fais que ça. Je me rends compte et j'essaie d'en rendre compte, tel est mon

propos. » Une partie de l'ironie consiste à lier « se rendre compte et rendre compte » pratiquement homonymes en Français dans de nombreuses phrases où leurs sens diffèrent, ce qui n'est le cas ni en Allemand, ni en Espagnol autres langues liées aux conflits européens, et que le narrateur de 1963 maîtrise également.

Car ce narrateur utilise un plus – que - parfait pour évoquer à la fois l'agonie étonnée du vieillard et un autre épisode où il assiste à la réaction indignée d'un sénateur et d'un ministre belges nus comme lui, et qui subissent comme lui, un rasage complet après avoir dû se déshabiller dans une chaleur d'étuve.... ».

Comment des responsables politiques européens avaient-ils pu se méprendre à ce point sur les objectifs des nazis ? « J'aurais aimé entendre les réflexions du gars de Semur. Mais le gars de Semur était mort, il était resté dans le wagon. Je n'entendrai plus les réflexions du gars de Semur.

« Elle n'en finira pas, cette nuit », dit le gars de Semur. »

C'est la quatrième nuit, n'oubliez pas, la quatrième nuit de ce voyage. »

La scène du rasage se situe donc à l'arrivée dans le camp de concentration après la fin du voyage, ce qui permet d'attribuer toute la réflexion sur « l'étonnement » au narrateur de 1963, qui, sans doute, atténue dans cette narration l'irritation qu'il ressentait en 1943 face à certains Français manquant de lucidité vis-à-vis du fascisme. Pourtant ce narrateur revient au récit de la quatrième nuit du voyage de 1943, en redonnant la parole au gars de Semur juste après avoir évoqué son regret de ne plus pouvoir l'entendre après la fin du voyage. Ce qui introduit les chocs inattendus et étonnants d'une rupture de narration et d'une transgression temporelle.

S'étant interrogé précédemment (p. 26) sur la nécessité de préserver l'ordre chronologique dans son récit, le narrateur revendique une totale liberté lorsqu'il évoque son voyage, seize ans après l'avoir vécu (la métalepse de Gérard Genette): « (...) c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux. »

Suite à la réflexion du gars de Semur sur l'« interminable » quatrième nuit de voyage, le passage se conclut sur la sensation d'« irréalité » éprouvée par le narrateur cette nuit-là avec cette impression qu'ils sont immobiles, que c'est la nuit qui bouge, le monde qui se déploie autour d'eux et que le temps « objectif » mesurable n'existe plus. Ce qui est un thème « hallucinatoire » récurrent depuis l'incipit. On notera que la récurrence du thème de la nuit a aussi valeur diégétique, puisqu'elle ramène, à travers le leitmotiv du gars de Semur (« Elle n'en finira pas, cette nuit ») le narrateur à son « propos » : les nuits de train vers Buchenwald.

Le narrateur rapporte une anecdote de son passé étudiant où la faim et le froid lui permettaient d'atteindre artificiellement un état proche de l'« hallucination ». Ainsi exprime-t-il subtilement une réflexion sur l'incrédulité générée par les situations de la déportation : « Aujourd'hui, c'est différent. Ce n'est pas moi qui provoque **cette sensation d'irréalité, elle est inscrite dans les événements extérieurs**. Elle est inscrite dans les événements de ce voyage. »

**Trace écrite 2 : C'est au cours de la quatrième nuit de transfert que le premier déporté meurt subitement en exprimant son désarroi face à la réalité. Les efforts de ses compagnons pour banaliser cet arrêt du cœur individuel, comme l'incompréhension étonnée qu'il rencontrera encore souvent chez les victimes des nazis amènent le narrateur à expliquer son agacement devant cette sorte d'étonnement. La distance ironique qu'il adopte dans son récit vis-à-vis de ces attitudes se comprend d'abord à la lumière des massacres de civils espagnols par les aviations fascistes pendant la guerre qui l'a chassé encore enfant de son pays et ensuite de son expérience dans le camp où il a séjourné.**

La mort étonnée du vieillard, l'indignation des notables belges rasés, la sensation hallucinée d'être une proie immobile d'un univers nocturne sous l'empire de la faim et du froid, tous ces sentiments d'irréalité sont dûs aux conditions imposées par la brutale domination nazie. Ce sont autant d'expériences individuelles qui sous-tendent une même question collective liée au contexte historique et sociologique.

Vocabulaire : « invincible, éberlués, étuve, irréalisation (perte de contact avec la réalité), irréalité (qui donne le sentiment de ne pas être la réalité), rétractile. métalepse (intervention d'un narrateur omniscient dans le récit) »

LECTURE N°3 : p.115 : « Plus tard, dans quelques mois, je saurai... » à p.125 : « à l'horizon de ma décision. » ***Rouge espagnol, la filiation inversée***

*Thèmes : Réflexion sur l'identité, un récit fragmenté de filiation*

*Au cours de la quatrième nuit, le gars de Semur harcelé de cauchemards est tenaillé par l'angoisse ; il se sent « le cœur mort ». L'expression rappelle au narrateur la rencontre faite à Paris d'une jeune femme juive désemparée qu'il a aidée à trouver l'immeuble où des amis pourraient l'accueillir, et il se demande si elle aussi a été arrêtée et déportée. Ce dont il aura confirmation après la guerre. Le troisième passage se déroule toujours dans cette atmosphère irréelle de « nuit (...) réellement éternelle » (p.115) liée aux conditions du voyage de déportation. Mais la déportation vise aussi des êtres humains - non en raison de leurs idées ou de leur combat - mais en raison de leur « origine identitaire », de leur filiation. L'expérience est-elle alors différente? Cette question renvoie à la rencontre après la guerre de la jeune femme juive dont il a été question plus haut.*

Le narrateur de la quatrième nuit élargit sa réflexion sur ces questions à partir de ce que sa détention en camp lui apprendra l'hiver suivant : « Ca a été un rude hiver, cet hiver de l'année prochaine ». Le narrateur de 1963 se replonge dans son passé de 1944, qui se déroulera un an après la nuit de voyage de 1943 qu'il nous raconte. Le pronom « je » revêt donc de nouveau plusieurs significations suivant qu'il désigne le narrateur de 1963 ou celui qu'il remet en scène dans les situations de 1943 ou de 1943 à 1963. « Cette nuit - là, à côté du gars de Semur, je n'ai pas essayé d'imaginer ce que ça pouvait représenter d'être deux cents dans un wagon comme le nôtre. Après, oui, quand on a vu arriver les trains des Juifs de Pologne, j'ai essayé d'imaginer. » Ces « déportés raciaux » promis au génocide avant l'évacuation des camps de Pologne menacés par l'avancée des troupes soviétiques en 1944, ces « Juifs de Pologne », donc, subissent des voyages de six à dix jours, sans boire ni manger, dans le froid intense d'un terrible hiver, à deux cents par wagon ! « A l'arrivée, quand on tirait les portes coulissantes, personne ne bougeait. Il fallait écarter la masse gelée des cadavres, des Juifs de Pologne morts debout, gelés debout, ils tombaient comme des quilles sur le quai de la gare du camp, pour trouver quelques survivants. Car il y avait des survivants. » Victimes encore dignes d'un abominable et mécanique jeu de massacre, ces morts appartenaient à une catégorie de déportés promis au génocide (par balles, gaz ou assassinats individuels) qui ont subi les plus terribles conditions de détention, que ce soit à Compiègne, ou dans chacun des camps par lesquels ils ont pu transiter. Le narrateur indique que trois enfants d'un convoi ont pu être soustraits aux nazis, cachés par les organisations de résistance des déportés, ce qui est avéré, mais demeure sans doute une particularité de

Buchenwald. Il n' y avait pas de chambres à gaz dans ce camp prévu, non pour l'extermination raciale, mais pour la détention et l'esclavage d'opposants. Semprun a toujours revendiqué son souci de rester plutôt en – deçà de l'horreur et de décrire, ou de suggérer des faits et situations vérifiables, afin de ne pas donner prise à l'argumentation révisionniste qui prétend que la déportation s'est limitée à de la détention, niant les crimes et les génocides nazis. Toutefois, le narrateur évoquera plus loin dans son récit le massacre délibéré et sauvage – lecture difficilement supportable - d'enfants juifs par des SS aux portes du camp.

C'est l'arrivée de l'aube (nommée quatre fois en huit lignes, autant que la nuit dont elle est présentée comme « l'anéantissement rutilant » qui nous ramène aux déportés du train parti de Compiègne . « Dans le wagon, tout le monde se remet à parler à la fois et le train roule ». Par opposition à l'immobilité de la nuit , l'aube symbolise métaphoriquement le retour à la vie.

La prolepse suivante nous fait mesurer la force du sentiment de délivrance insufflé par la renaissance du jour : le souvenir qui surgit dans la conscience du narrateur c'est celui du voyage de retour vers la France après la Libération de Buchenwald. La perspective de ce retour avait déjà peuplé les pensées angoissées d'une autre interminable nuit d'insomnie du narrateur, dans l'hôtel d'Eisenach, la veille du départ :« Demain la vie allait recommencer, et je ne savais rien de cette vie - là. » L'identification avec le narrateur proustien (« ...je guettais le départ de Swann... ») est un jeu de mémoire purement littéraire, car l'expérience de l'exil et du déracinement dominant la biographie du narrateur: il ne retrouvera pas une patrie au bout du retour. « 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. » 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'oeuvre de Semprun, relève la centralité de ce thème pour l'auteur du Grand voyage . Le paysage de la vallée de la Moselle représente la réalité extérieure édifée 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 renouveau 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. Le deuxième jour de voyage, la « stridente » Marseillaise chantée par le Commandant et les cris de ses compagnons annoncent au narrateur qu'il est revenu en France. Avec une fausse naïveté pleine de dérision, l'apatride exprime sa surprise, ou plutôt, son incrédulité singulière: « Je regardais les arbres et les arbres ne m'avaient averti de rien. Tout à l'heure, si j'en croyais tous ces cris, c'étaient des arbres allemands, et 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 sûrement vu la différence. Il ne s'y serait pas trompé, avec des arbres français. » Ce « type » - le Commandant - est en effet un ardent patriote : n'embrassera-t-il pas toutes les infirmières qui accueilleront les « rapatriés » au camp de Longuyon . « La joie du retour, certainement » persifle le narrateur.

En fait, celui – ci est attaché à la plus certaine de ses identités : son statut d'étranger. « Etre étranger, c'est devenu en quelque sorte une vertu intérieure ». 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...

« Ca ne fait rien », dit le type. « On ne va pas te chicaner pour si peu, un si beau jour. La France, d'ailleurs, c'est ta patrie d'adoption. » Voilà ici clairement mis en exergue – et sous une formelle concession\* - le comble complexe du chauvinisme hexagonal : « Il faudra que j'essaie de penser un jour sérieusement à cette manie qu'ont tant de Français de croire que leur pays est la seconde patrie de tout le monde. Il faudra que j'essaie de comprendre pourquoi tant de Français sont si contents de l'être, si raisonnablement satisfaits de l'être. Pour l'instant, je n'ai pas envie de m'occuper de ces questions. Je continue de regarder les arbres qui défilent au – dessus de moi, entre le ciel et moi. »

Il n'empêche que la mémoire continue son travail souterrain ; et une nouvelle analepse surgit dans le récit : voici le narrateur venu faire renouveler son permis de séjour dans une grande salle de Préfecture de Police, dans la file d'attente menant à « petit homme » chargé d'orienter les étrangers vers le guichet approprié.

« J'étais fasciné par le spectacle du petit homme. » Pour obsessionnel qu'il soit, le répertoire du policier est inventorié des formes d'énonciation les plus variées...de la part du narrateur . D'abord le récit : « ..il en renvoyait , avec de grands cris.(...) il insultait les gens..... » ; le discours indirect libre : « il allait nous montrer de quel bois il se chauffait .. Qu'est- ce que nous imaginions... » ; le discours direct : « Voyez – moi ça ... un rouge espagnol ». « ...tu vas te remettre au bout de la queue et tu vas recommencer à attendre. » Un portrait à charge fait de dérision et d'ironie : « Le petit homme, c'était l'incarnation du pouvoir, il avait l'oeil à tout, c'était un pilier de l'ordre nouveau. » Mais le trait le plus cinglant est à venir, tombé de très haut : « Il m'a traité de rouge espagnol et voilà que j'ai tout à coup cessé d'être seul dans la grande salle grise et terne. Tout au long de la file d'attente, j'ai vu s'épanouir les regards, venir au jour, dans cette grisaille, les plus beaux sourires du monde. (...) Je reprends une place au bout de la file d'attente. Les gars se serrent autour de moi, ils sourient. Ils étaient seuls, et j'étais seul, voilà que nous sommes tous ensemble. Il a gagné, le petit homme. » Ce passage fait écho sur un ton comique à l'épisode tragique de la pendaison publique du jeune déporté russe qui renforce la fraternité des détenus de Buchenwald, et leur insuffle une nouvelle détermination à lutter contre leurs bourreaux. (« Mais les SS sont de pauvres types et ne comprennent jamais ces choses - là »).

Cette façon d'être intégré dans une communauté solidaire et fraternelle, c'est l'accès à une identité profondément assumée . « Rouge espagnol » constitue d'ailleurs la seule identité qui ait pour le narrateur un sens intelligible et permanent.

En effet, l'enfant qui arrive d'Espagne à Bayonne et qui « apprend »... « qu'il est un rouge espagnol » ne pourra que s'étonner d'être pris pour autre chose quand il grandira , en vertu de ce que le narrateur appelle avec une fausse naïveté tout ironique : « le premier mystère de la langue française que j'ai eu à déchiffrer ». Replaçons – nous dans le contexte du soulèvement franquiste contre la République espagnole : les insurgés attaquent le gouvernement de Front Populaire avec des troupes venues du Maroc, la Légion étrangère, le soutien de l'Italie fasciste et de l'Allemagne nazie :« ...nous avons lu dans les journaux qu'il y avait les rouges et les nationaux. Pourquoi c'étaient des nationaux, tout en faisant la guerre avec les troupes marocaines, la légion étrangère, les avions allemands et les divisions Littorio, ce n'était pas facile à saisir ».

« Ensuite, 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 « Rotspanier ». Je regardais les arbres et j'étais content d'être un rouge espagnol. » (Le narrateur 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).

Le passage se termine sur la constatation du narrateur que l'expérience concentrationnaire instaurée par le nazisme n'est aucunement prise en compte par le questionnement médical ou administratif, (« questions stupides ») et il prend la **décision** brusque mais déjà réfléchie auparavant de la taire, d'abord pour s'en libérer, s'en préserver (« le seul moyen de s'en sortir »), car elle engage l'identité et la survie de celui qui l'a vécue (ex : Primo Lévi s'est – il suicidé ?), même s'il n'exclut pas « confusément » d'en parler beaucoup plus tard.

Trace écrite 3 : **Oeuvre à caractère autobiographique, le Grand voyage nous propose une filiation inversée : finalement, l'identité se construit au cours de la pratique sociale et historique . Elle n'est pas déterminée à la naissance par une pièce officielle d'identité, mais profondément assumée à travers des engagements essentiels de l'existence. Ainsi l'expérience concentrationnaire dans les camps nazis engage l'identité et la survie de celui qui l'a vécue et ne saurait être appréhendée à travers une approche quantitative (combien de faim, de froid, de souffrance ou de séquelles physiques). Le narrateur décide donc de ne plus se mettre en situation d'être soumis à un questionnement extérieur sur cette partie de sa vie . Il n'en parlera que volontairement et le moment venu.**

**vocabulaire : « stridente, incarnation, extériorisé »**

\* Dans la suite du passage qui fait l'objet d'un TP, l'expression de la concession est à nouveau remarquable. Le narrateur se met en scène face à une employée de l'administration française (« la jeune femme blonde ») qui lui dénie le droit à une prime de rapatriement car il n'est pas Français. Au désespoir de son camarade Hartoux indigné par tant de formalisme administratif, le narrateur semble se montrer compréhensif vis – à – vis des contraintes imposées par le règlement à la jeune femme ... pour mieux affirmer son identité d'étranger : il n'est ni « citoyen français », « ni citoyen du tout » , il n'est pas « un ancien combattant », il n'a pas fait « du tout la guerre », bref, il ne s'est pas battu pour la France. Sous couvert de « concessions formelles », le narrateur revendique son idéal internationaliste, et son statut d'étranger auquel il est le plus attaché.

LECTURE N° 4:p . 232 « Tu comprends ...réalité du cauchemar de ce voyage » p.242

### ***Nuit de cauchemar***

*Thèmes :réflexion sur la mort, l'oubli et le néant; rêve et réalité ; fiction , art et vérité*

*Après une halte dans une gare, les déportés remontent dans le train qui repart dans la cinquième nuit de voyage. Le narrateur et le gars de Semur échangent des souvenirs de maquis jusqu'à ce que soit racontée l'épisode de la récupération de la moto à la barbe des SS . Un autre déporté intervient alors dans la discussion : le maquis du Tabou où la moto avait été ensuite cachée a été démantelé par les SS et Hans, un ami intime du narrateur a disparu lors de la destruction du maquis.*

« C'est un sale coup, cette nouvelle de la fin du « Tabou », en plein dans l'estomac, comme ça, au cours de ce voyage ». La métaphore du « coup dans l'estomac » traduit l'abattement physique du narrateur après ce choc moral. Le voilà réduit aux conjectures, aucune ne pouvant lever le doute ; chacune lui faisant ressentir davantage son enfermement carcéral dans ce wagon, dans ce voyage, chacune générant une réflexion sur la mort dont le terme est cité dix fois dans la quarantaine de lignes qui suivent. Les anadiploses et les anaphores

abondent dans ce passage quasi - obsessionnel où la syntaxe de la phrase complexe enfile jusqu'à greffer sur une proposition principale une dizaine de *subordonnées relatives*, et où une métaphore filée aboutit à une sorte de fantasme chirurgical surréaliste pour évoquer un cerveau dont la conscience s'obscurcit et qui souffre avec « désespérance » face à l'évocation diffuse du néant. « Si je ne reviens pas de ce voyage, je ne saurai jamais ce qui est arrivé à Hans. S'il est resté dans le groupe de couverture, il faudra que je me fasse à l'idée de la mort de Hans (thème et injonction répétés trois fois)... il faudra que cette mort fasse partie de ma vie.(...) Mais\*\* peut – être n'aurai- je pas le temps, de me faire à cette idée de la mort de Hans, peut - être ma propre mort viendra – t - elle me délivrer de ce souci. Dans la boule spongieuse *qui se trouve derrière mon front*, entre ma nuque douloureuse et mes tempes brûlantes, *où résonnent tous les lancinements de mon corps, qui se brise en mille morceaux de verre coupant*, dans cette boule spongieuse *dont je voudrais pouvoir tirer à pleines mains* ( ou bien plutôt avec des pinces délicates, une fois soulevée la plaque osseuse qui la recouvre) les filaments cotonneux, et peut – être striés de sang, *qui doivent remplir toutes les cavités, et qui m'empêchent d'y voir clair, qui m'embrument tout l'intérieur, ce qu'on appelle la conscience*, dans cette boule spongieuse se fraie un chemin l'idée que peut-être ma mort n'arrivera pas à être quelque chose de vraiment réel, c'est -à - dire, quelque chose *qui fasse partie de la vie de quelqu'un*, au moins de quelqu'un.(...) Il faudrait que Hans vive, que Michel vive pour que je puisse avoir une mort réelle, qui morde sur le réel, pour que je ne m'évanouisse pas tout simplement dans la pénombre puante de ce wagon. » Disparaître sans laisser aucune trace, aucun souvenir dans la mémoire d'aucun vivant, c'est au-delà de l'idée de la mort, l'idée du néant plus angoissante encore. La force de ce sentiment est exprimée par l'intensité des anadiploses et des tours anaphoriques, l'accumulation des tournures négatives, et les vigoureuses allitérations qui scandent la phrase (« une **mort** qui **morde** sur le réel » « simplement dans la **pénombre** **puante** de ce wagon »).

Suit ... un retour en arrière sur l'arrestation du narrateur par la Gestapo à Joigny pour illustrer l'idée que la mort est une expérience que l'être humain ne peut pas vivre ou éprouver. Dans cette analepse, le récit semble s'enliser dans d'interminables phrases dont celle qui décrit le début de l'arrestation, et qui revient insister à trois reprises (« sortir mon revolver ») sur l'effort vain et obsessionnel du résistant pour dégainer le revolver coincé dans sa ceinture, tandis qu'il est frappé par ses ennemis et s'attend à recevoir le coup mortel. Une sorte de souvenir onirique, comme dans ces rêves où toutes nos tentatives – sans cesse recommencées - pour accomplir un geste vital demeurent sans effet.

Mais même face à des gestapistes armés qu'il essaie de menacer d'une arme, il n'a pas éprouvé la mort à laquelle il s'attendait comme un fait « réalisable » : « ...la mort demeurerait au – delà, comme une chose, ou un événement irréalisable, ce qu'elle est, en fait, irréalisable sur le plan de la seule individualité. Plus tard, chaque fois qu'il m'est arrivé de frôler la mort (...), la seule sensation réelle que cela a provoqué c'est une accélération de toutes les fonctions vitales, comme si la mort était une chose à laquelle on pouvait penser (...) mais\*\* nullement une chose qui puisse vous arriver. (..)

« Mais\*\* la mort de Hans, cependant\*\*, voilà une chose qui m'était bel et bien arrivée, qui ferait partie de ma vie désormais ». Cette dernière phrase est en fait produite par le narrateur de 1963 qui a déjà raconté les efforts faits après - guerre avec son ami Michel pour retrouver la trace de Hans en retournant sur les lieux du maquis.

Cette 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. Semprun

évoquera cependant dans ses livres son expérience d'avoir assisté des amis proches à l'agonie (L'écriture ou la vie 1994), ou dans le grand voyage, l'expérience des déportés « vivant collectivement et solidairement » la mort par pendaison d'un jeune Russe, spectacle par lequel les SS prétendaient en vain les terroriser individuellement. 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 mortifères. C'est vrai, dans son livre de 1994, Semprun expliquera avoir évoqué, dans le grand voyage, trente ans plus tôt, la mort de personnages fictifs ; Hans, par exemple, étant un des personnages inventés....

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 et de la transmission du témoignage, comme l'analyse Béatrice Delplanche à travers l'exemple suivant cité dans son étude récente, Regards croisés sur l'oeuvre de Jorge Semprun dans la mise en récit de l'expérience traumatique :

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 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 ». « Etre véridique » et être entendu, voilà les soucis qui préoccupent nombre de témoins de l'expérience concentrationnaire. (Semprun, Delbo\* ...) Car le vécu rapporté est d'abord reconstitué comme le montre ce qui suit.

« Ensuite, il y a le vide ». Courte phrase polysémique en effet, car la mort - cette fois l'oubli - concerne une partie de la cinquième nuit du voyage, que le narrateur n'est pas parvenu à reconstituer.

« Depuis seize ans, j'essaie de cerner ces quelques heures qui s'écoulaient entre la conversation avec le gars du « Tabou » et la nuit de folie qui nous attendait... » « Ainsi, c'est au cours de ces heures qu'il y a eu, forcément, (...) ce rêve ou ce souvenir, précis dans sa confusion, se détachant clairement, comme un point violemment lumineux dans un brouillard alentour, le rêve ou le souvenir de ce lieu calme, aux odeurs d'encaustique (des livres, plein de rangées de livres) où je me réfugiais, où je fuyais la moiteur puante du wagon, ce grand silence au parfum de cire et de chêne, de chêne ciré, où je plongeais pour fuir le brouhaha sans cesse croissant du wagon, bientôt, la nuit tombée, atteignant son paroxysme. » (...) « ..ce rêve, ou plutôt ce souvenir lancinant, bien qu'imprécis, qui est venu m'assaillir au cours de ces heures mornes, entre la conversation avec le gars du « Tabou » et la nuit de Walpurgis qui nous attendait. »

Ces reprises qui scandent le récit d'heures à jamais disparues dans l'oubli participent à l'atmosphère de la dernière nuit de voyage où les hommes épuisés ne contrôlent plus leurs pensées face l'angoisse ; ils se retrouvent sous l'emprise d'une activité cérébrale chaotique où la part du rêve et celle de la réalité ne sont plus distinctes. Ces reprises constituent autant

d'effets d'annonce angoissants sur l'issue de cette nuit , nuit démoniaque de sabbat, de sorcières et de spectres (annonçant un printemps nouveau dans la mythologie nord - européenne) .

« Ce lieu calme et clos » qu'il a rêvé ou dont il s'est souvenu « ...cette nostalgie brumeuse et claire, brillante et opaque à la fois, au milieu ) du cauchemar très réel du wagon », c'était une librairie, et le narrateur l'identifiera plus tard facilement comme la librairie de Martinus Nijhoff de La Haye, où, Jorge Semprun a passé deux ans de 1937 à 1939 : « un des points autour desquels s'organisait mon univers enfantin, battu en brèche, de toutes parts, par les rumeurs grondantes du monde, les hurlements à la radio, lors de l'Anschluss de Vienne, et la stupeur morne et stupide de septembre 1938, qui signifiait la défaite de mon pays ... » Cette petite « Patrie » des livres - parenthèse précaire sur le long chemin de l'exil - est parcourue au moyen de longues phrases qui restituent les bruits des pages tournées, l'odeur du papier et de l'encre mêlées à celle de l'encaustique, la configuration des lieux et surtout la lumière d'un univers hivernal, un peu à la manière de l'auteur du Temps retrouvé. Toutefois dans son étude Survie et réinterprétation de la forme proustienne, (Université Kossuth – 1969 ) Peter Egri insiste : « ce qui caractérise la conception et l'attitude de Semprun, n'est pas que l'adulte cherche à se réfugier dans l'enfance, mais le fait que l'enfant se hâte vers l'âge adulte ».

Ainsi, reprenant le point de départ vraiment initial de son exil, le narrateur évoque les vacances au pays basque où, fuyant l'avancée des troupes italiennes, il prend le chemin de la frontière française. Dans une phrase de 32 lignes, le narrateur évoque le peuple des barricades - pêcheurs, joueurs de pelote aux visages connus – et saisit le chagrin de l'enfant de n'être pas adulte : « on aurait voulu grandir de quelques années, tout à coup, pour rester avec eux, on s'est promis, confusément, dans un terrible désespoir enfantin, de combler ce retard, de rattraper ce temps perdu, de quelque façon que ce fût (mais il précisera en fin de phrase « derrière le même combat non encore terminé »).

Ainsi, dans le wagon qui l'emporte vers l'inconnu, le narrateur s'efforce inconsciemment de retrouver refuge dans l'atmosphère de cette librairie, « halte, relativement brève, dans cet interminable voyage de l'exil » .... qui se poursuit. En 1980, paraît Quel Beau Dimanche sur l'existence à Buchenwald ; Semprun y écrit : « C'est à Genève qu'a commencé pour moi la nuit sans sommeil de l'exil à la fin de 1936. Une nuit qui ne s'est pas encore terminée, malgré les apparences. Qui ne se terminera sans doute jamais. »

Et le narrateur de revenir, au cours du récit de la cinquième nuit dans la wagon, à plusieurs reprises sur « cette course » de son enfance vers cette librairie dans un paysage hivernal, course individuelle et volontaire symbolisant cette consolante vision d'un calme refuge pendant cette course nocturne collective et imposée vers le Walpurgis d'un printemps concentrationnaire : « Une hébétude gangueuse nous gagnait, un silence magmeux (...) où ce n'était plus ni moi , ni lui, ni toi qui criait ou chuchotait, mais \*\*le magma gangueux que nous formions, par ces cent dix - neuf bouches anonymes, jusqu'à l'éclatement final du désespoir, des nerfs mis à vif, de l'épuisement des ultimes ressorts de volonté. » La cinquième nuit, subie entre veille , insomnie et assoupissement, la conscience anéantie par la fatigue, ce qui s'impose au monstre humain créé par l'enfermement dans le wagon, c'est « la réalité du cauchemar de ce voyage ».

Au fait, « maintenant que j'y pense » ajoute le narrateur (qui a, après cette nuit – là, identifié le lieu de son rêve, mais qui a, aussi dans ces pages postérieures de reconstitution du rêve , valorisé l'hiver hollandais), pourquoi cette valorisation de l'hiver dans la mémoire ?

C'est que la « vérité » du ciel hollandais doit beaucoup aux tableaux des peintres qui ont peint sa lumière, et au souvenir de ces tableaux qui surgit spontanément dans la mémoire.

Alors, le rêve était - il trompeur et la mémoire défaillante ? L'image était fautive ,certes, mais le rêve était vrai, et l'émotion réelle . En fait, ce qui intéresse Semprun, c'est l'impression de réalité communiquée au public. L'écrivain – militant a souvent défendu l'idée que L'Art communiquait l'impression ou le sentiment de la réalité plus puissamment par une fiction que par un plat inventaire même exact et exhaustif ; la littérature pouvant mieux suggérer la réalité de ce qui semblait impensable, irréalisable. Cette conception exposée trente et un ans plus tard dans L'écriture ou la vie trouve déjà, ici, en 1963, un argument de poids : « ...c'est la fausseté même des tableaux du faussaire (van Meegeren) qui a porté à sa plus grande perfection la vérité ébauchée par Vermeer, la vérité de cette lumière grise, irisée d'en dedans qui m'enveloppait quand je courais, parmi les arbres dépouillés, vers la librairie de Martinus Nijhoff .) »

\* « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'écris soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. » in Aucun de nous ne reviendra Charlotte Delbo – Paris, Editions de Minuit, 1970

Trace écrite N°4 : **Ce long passage constitue la tentative de l'auteur – narrateur de communiquer la réalité vécue au cours de cette cinquième et dernière nuit du voyage, particulièrement les heures séparant une conversation sur la destruction du maquis du « Tabou » et l'arrivée au camp de Buchenwald. La narration semble s'enliser ou se perdre dans d'interminables phrases propres à suggérer la confusion qui s'installe dans la conscience du déporté en proie à l'épuisement et à l'angoisse. Ne sont pas absentes de ces pages les préoccupations philosophiques et esthétiques de Semprun concernant la pertinence et le réalisme du récit concentrationnaire , notamment à travers le rôle de la fiction. Ainsi la présence du gars de Semur permet - sous forme de dialogue - de communiquer au lecteur nombre d'anecdotes, d'informations sur l'état d'esprit des déportés dans le train ; la disparition de Hans, les armes à la main face aux SS, autorise d'autant plus naturellement une réflexion sur la mort., ' Hans, juif allemand , aura eu à cœur de prouver aux nazis qu'il ne mourrait pas en victime, mais en libre combattant. Et pourtant, Semprun le révélera dans L'écriture ou la vie (1994) : ces deux personnages inventés sont purement fictifs !**

**Vocabulaire : « horizon d'attente : réception du texte par le lecteur)**

\*\* Ce passage présente des connecteurs d'opposition, dont le plus fréquent est « mais », comme dans l'ensemble du livre. En fait, l'opposition semble construite très sobrement , avec le minimum de recherche formelle. Dans le passage donné en TP, on notera une opposition entre la constatation du narrateur que la forêt a effacé les traces du maquis « Tabou », et son désir de voir les traces de Buchenwald anéanties par la forêt des hêtres. Aucun connecteur d'opposition n'est utilisé, l'opposition paraît ne pas avoir besoin d'être explicitée.

LECTURE N°5 : p.252 «T'as entendu, vieux?» à 257 puis 261, 262 et à 275 à 279 « le monde des vivants ». Excerpt ***Aux portes de l'univers concentrationnaire nazi***

**Thèmes :identité du narrateur et perspectives narratives : passage du « Je » au « Il »; imagination et « incommunicable » + quelques thèmes récurrents.**

*Le train a enfin stoppé. Du wagon, on ne distingue à l'extérieur qu'un bruit de bottes. Un déporté s'enquiert auprès d'une sentinelle qui indique qu'ils allaient s'engager dans la voie qui mène au camp, et s'étonne qu'ils aient l'air pressés d'y arriver.*

L'agonie du gars de Semur et un brusque redémarrage du train se produisent simultanément. Son visage, un instant balayé par une lumière de projecteur, est marqué par « un sourire figé et un regard de surprise intense » . La pression convulsive de ses bras et un cri bas et rauque: « Ne me laisse pas, vieux. ». Puis le poids alourdi et déséquilibrant de son corps : « pierre lourde et morte à mon cou (...) corps devenu lourd, infiniment, abandonné

à son propre poids mort (...) je tiens (...) le cadavre de mon copain de Semur (...) mon copain (...) n'est plus qu'une ombre indéchiffrable et lourde à soutenir, à bout de bras crispés. ». Le champ lexical de la pesanteur, associé à celui de la mort, insiste sur l'expérience physique de la mort qu'éprouve et communique le narrateur rendu physiquement solidaire de son compagnon par l'entassement des corps, la camaraderie du voyage et des combats. « C'est ainsi que « mort et vivant soudés l'un à l'autre, et dans un grand fracas de freins nous arrivons, voyageurs immobiles, dans une zone de lumière crue et d'abolements de chiens. » La mort du gars de Semur contribue à rendre tragique l'arrivée dramatique du narrateur, abandonné au désarroi et à la solitude, au cœur d'un univers hostile et menaçant, aveuglant et assourdissant : le quai du camp de concentration !

« J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais toute ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient encore au monde d'autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables, l'histoire des frères Hortieux, la vie dans la prison d'Auxerre, et Michel et Hans, et le gars de la forêt d'Othe, tout ça qui était ma vie va s'évanouir, puisqu'il n'est plus là. (...) Je ne me souviens plus s'il avait dit ça : « Ne me laisse pas vieux », ou s'il m'avait appelé par mon prénom, c'est – à – dire par le nom qu'il me connaissait. Peut – être avait – il dit : ne me laisse pas Gérard », et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante. » Avec la perte de son compagnon de voyage, le narrateur éprouve la disparition de l'unique témoin de ses souvenirs d'homme libre, et le sentiment qu'ils sont désormais anéantis dans l'oubli. C'est comme s'il laissait une part essentielle de lui – même sur le plancher du wagon, ce qui est exprimé par la disparition du narrateur de première personne au profit du personnage de Gérard, décrit à la troisième personne, même si la narration conserve une focalisation interne.

A la fin des trois premières lectures, le caractère autobiographique du grand voyage paraissait ne plus faire de doute. Les dernières lignes de la première partie du roman sont particulièrement éclairantes 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 puisqu'il révélera plus tard s'être inventé ce compagnon de voyage. Quant aux souvenirs racontés qui constituaient sa vie d'homme libre, ils ont été rapportés sans égard pour la chronologie . Voilà déjà présents les principaux procédés relevés par Paul Alliès, trente ans plus tard, dans l'oeuvre plus largement autobiographique de l'écrivain : « Semprun utilise quatre procédés : le pseudonyme, le roman, la polémique, la diachronie » (Jorge Semprun, une autobiographie politique » – Pôle Sud 1994). « 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 (1) » a expliqué Semprun à propos du grand voyage . Citant deux livres de l'écrivain, l'un de 1976, le second de 1993, Paul Alliès suggère que le recours à la fiction romanesque, dès février – mars 1960, aurait libéré chez Semprun, alors encore exclusivement dirigeant clandestin 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) »

La rédaction du grand voyage inaugure – t – elle, de façon spontanée, et presque

compulsive, la démarche auto – critique que Paul Allières analyse dans des écrits ultérieurs de Semprun, lorsqu'il conclut : « Toute l'oeuvre largement autobiographique de Semprun , même on l'a vu, quand il s'agit de fiction, répond à cette exigence de rendre compte de la part politique de son existence et de surmonter les impasses de celle-ci par un égal investissement dans l'écriture. » ?.

Pour sa part, 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. »

A la charnière des deux parties du roman de 1963, l'interrogation du narrateur sur son identité, et qui aboutit au changement de statut du narrateur, n'a donc pas seulement qu'une fonction littéraire de choix d'exposition. « L'identité narrative, autre concept clef chez Paul Ricoeur, peut se résumer ainsi : « en me racontant, je rassemble les éléments épars de mon moi morcelé en un tout qui fait sens ». Béatrice Delplanche, qui cite Paul Ricoeur dans une étude récente déjà citée\*, conclut : « L'écriture de Semprun, pourtant, ne s'inscrit pas seulement dans la transmission d'une mémoire collective, mais dans la reconstruction de son identité fracturée par l'expérience concentrationnaire. C'est le Je qui se déploie dans son oeuvre, depuis sa désagrégation par l'entreprise de déshumanisation des Nazis, jusqu'à la réintégration de son Moi profond, son identité d'écrivain, au-delà de celle de militant communiste, lorsqu'il aura trouvé la forme narrative pour exorciser son vécu paroxystique. »

Avant de décrire le spectacle impressionnant qu'il a découvert sur le quai, et de s'effacer, le narrateur omniscient aura exposé dans une longue parenthèse la terrible efficacité de cette mise en scène à « la dérisoire sauvagerie... au côté wagnérien frelaté », conçue pour terroriser définitivement des prisonniers brisés par cinq jours et cinq nuits d'un voyage épuisant , dans le mépris, l'entassement, la faim, la fatigue et la soif. « Il se fait toujours, chaque fois, dans mon souvenir, une équivalence stridente entre les bruits et la lumière, la rumeur, aurais – je parié, de dizaines de chiens aboyant, et la clarté aveuglante de tous les lampadaires, les projecteurs, inondant de lueurs glacées ce paysage de neige.(...) Tant de démesure frappait l'imagination. Aujourd'hui encore, de façon imprévue, aux moments les plus banals de l'existence, cette gerbe éclate dans la mémoire. (...) subitement, comme un scalpel qui découperait nettement des chairs tendres, un peu molles, ce souvenir éclate, tellement démesuré, tellement hors de proportion (...) C'est un souvenir difficilement communicable (...)»

La comparaison chirurgicale suggère nettement que l'expérience concentrationnaire nazie ne saurait se réduire à la privation de liberté, de nourriture, de soins, à l'esclavage le plus brutal: il y a volonté de détruire toute dignité, tout respect de soi, toute intégrité de la personne, toute conscience de son identité, toute humanité chez ceux qui en sont victimes. Détermination politique et institutionnalisée de créer une catégorie numériquement illimitée d'humains résignés à mener en esclavage une féroce lutte pour la survie entre eux, afin que se perpétue la domination de la « race aryenne ».

Commence alors la seconde partie du grand voyage : du quai de gare à la porte du camp,

soient dix – sept pages rythmées par les actions et les mouvements de Gérard ainsi que par les souvenirs, lorsqu'il marche, d'autres marches de prisonniers, dans la forêt et dans la ville de Compiègne.

« Il retombe sur ses pieds, par chance, et se dégage, en jouant des coudes, de la cohue (...) Il reconnaît cette voix à sa droite.(...)

« Faut coller à la foule, gars », dit le type.

« Je sais », dit Gérard .

Du coup, le SS qui courait à sa gauche a été distancé.

« T'as pas eu la bonne place » dit le type.

« Je sais », fait Gérard.

Décidément, c'est plein de gars raisonnables, ces voyages. »

Rapidement, Gérard renoue le dialogue avec un des déportés les plus énergiques du wagon : les conseils échangés informent le lecteur que désormais, il n'y a plus de chance de survie que pour les hommes d'action qui ont l'expérience des us et pratiques nazis, et anticipent le danger. Par leur dialogue, le narrateur va communiquer des informations sur leurs réactions et leur état d'esprit au lecteur. Leur silence même sera exploité, comme substitut hypothétique à une parole interdite par la surveillance SS, dans les dernières pages de l'excipit....

Pour aguerris qu'ils soient, les voilà ébranlés par la découverte de l'univers concentrationnaire :

« Ils débouchent sur une grande avenue brillamment éclairée. L'allure, brusquement, se ralentit. Ils marchent au pas cadencé, sous la lumière des projecteurs. De chaque côté de l'avenue se dressent de hautes colonnes, surmontées d'aigles aux ailes repliées.

« Merde », dit le type.

Une sorte de silence s'installe. (...) Il fait très froid, tout à coup. Les pieds sont insensibles et raides, comme des bouts de bois.(...)

« Ils voient grand, les vaches », dit le type. ( ...)

Cette avenue, ces colonnes de pierre, ces aigles hautaines sont faites pour durer. Ce camp vers lequel on marche n'est pas une entreprise provisoire. »

Voilà qui relègue l'arrivée au camp de Compiègne à des années – lumière de distance, dans un autre univers spatio-temporel. D'où le besoin défensif de Gérard de compter les jours qui le séparent de son départ de la prison d'Auxerre. Les souvenirs de son parcours de prisonnier, de son voyage depuis le départ de la prison d'Auxerre lui reviennent en mémoire, et sont ainsi communiqués au lecteur.

Cette fois, il n'y a même plus de très exceptionnelles réactions fraternelles vis – à – vis des prisonniers de la part de civils témoins de leur défilé vers une nouvelle captivité : il n'y a plus d'autres témoins que leurs bourreaux.

Il n'y a plus d'autre horizon que l'entrée du camp : si la focalisation interne permet au lecteur d' accéder aux souvenirs de Gérard, elle interdit toute « anticipation » au – delà de la déportation immédiate et présente. Ce qui sans doute traduit le plus exactement le sentiment vrai du narrateur, en 1943, lorsqu'il découvre le camp.

C'est la curiosité – Jorge Semprun féru de philosophie l'affirme pour expliquer sa propre attitude – qui permet à Gérard de faire reculer le repli sur soi et le désespoir : « Il se dit qu'une aventure pareille n'arrive pas souvent, qu'il faut en profiter au maximum, bien se remplir les yeux de ces images.(...) Une telle attitude est d'ailleurs thématiquement contraire à la notion de « regard mort » récurrente dans tout le livre, et qui affecte les victimes de la déportation concentrationnaire, qu'ils aient perdu la vie ou même la conscience de leur identité. « Regards morts des futurs cadavres » du wagon, « regard fermé » de la survivante



juive, « regard opaque » du soldat allemand d'Auxerre « aliéné par le nazisme » et des habitants de Compiègne résignés à la défaite et à l'occupation, par opposition au « regard de rouge espagnol » du narrateur observant une petite gare allemande, la cinquième nuit du voyage vers Buchenwald. Revenons à la description de la mise en scène nazie à l'arrivée au camp. Elle privilégie également la présence des SS sur le quai immobiles comme des « statues », et les aigles hitlériennes au « regard mort » surmontant les colonnes à l'entrée du camp – des souvenirs indélébiles et qui continuent longtemps après de « pétrifier » les rescapés de la déportation. Le thème du « regard mort » est en relation directe avec la perte d'identité infligée, et révèle l'entreprise criminelle de déshumanisation qu'est le nazisme. On notera la spécificité du thème de la lumière : violence des projecteurs, mise en scène de l'illumination, froideur extrême de la lumière crue : l'éclairage du camp n'est qu'un 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). Ce thème dominant a 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, nous l'avons vu de « l'interminable nuit de l'exil » identitaire, commencée une nuit d'été au pays basque, et dont Semprun précisera en 1980: qu'elle « ne se terminera sans doute jamais ». Françoise Nicoladzé insiste dans son analyse du Grand Voyage (2005) sur l'importance d'un autre thème, « encore superficiel dans ces trois premiers récits concentrationnaires ». Un thème, pourtant, dont Semprun avait eu très tôt l'intention d'en faire élément matriciel du « livre » qu'il « voulait écrire » : la musique. « La musique en serait sa matière nourricière, sa structure formelle imaginaire. Je construirai le texte comme un morceau de musique, pourquoi pas ? Il baignerait dans toutes les musiques de cette expérience .... » (L'écriture ou la vie rapportant, en 1994, une « intuition » datant d'avril 1945). Dans ces études de texte extraits du grand voyage, c'est surtout dans la composition du récit, la construction cyclique des récurrences thématiques et stylistiques, l'art du contrepoint entre les anecdotes ou les épisodes consécutifs, la structure de la phrase, et les qualités prosodiques du texte entier que la référence à la musique se révèle constante. Toutefois, le thème explicite de la musique culmine et s'impose dans les dernières pages de l'excipit.

« Il ne manque, se dit Gérard, **tout en luttant pour garder les yeux ouverts**, pour ne pas se laisser aller, maintenant, tout à la fin de ce voyage, dans la torpeur engourdissante du froid qui gagne tout le dedans de son corps, le dedans de son cerveau, qui est en train de prendre – comme on dit d'une gelée, d'une mayonnaise, de quelque sauce, qu'elle prend, - il ne manque qu'une belle et grande musique d'opéra, qui porterait la dérision barbare jusqu'au bout, et il est étrange que les SS, certains d'entre eux au moins, les plus imaginatifs, et Dieu sait si les SS imaginatifs ont de l'imagination, n'aient pas pensé à ce détail, à cette ultime retouche de mise en scène. » Gérard ne pouvant plus communiquer par la parole avec son nouveau compagnon, en raison de la surveillance des SS, le narrateur imagine ce que le type n'aurait vraisemblablement pas pu lui répondre pour lui apprendre l'importance de la musique dans la vie du camp – sous forme de rediffusion de concerts, de parade d'orchestre le dimanche et de départs en musique des kommandos de travail vers les entreprises industrielles les autres jours. Pas plus que Gérard, le type n'aurait pu alors imaginer cela. Mais « quand ils auront franchi ces quelques centaines de mètres qui les séparent encore de la porte monumentale de cet enclos, ça n'aura plus de sens de dire de quelque chose, n'importe quoi, que c'est inimaginable, mais pour l'instant, ils sont encore empêtrés dans les préjugés, les réalités d'autrefois, qui rendent impossible l'imagination de ce qui, tout compte fait, va se révéler parfaitement réel. » Cette métalepse introduit la seule possibilité

d'envisager un futur, très proche, dans cette deuxième partie figée dans le présent, en introduisant une subtile intervention du narrateur omniscient. Subtile intervention, car le futur proche envisagé est celui de l'existence dans le camp, sur le mode de l'emploi du temps hebdomadaire. Le camp où va pénétrer Gérard demeure le seul horizon possible ! Ce futur proche est abordé de façon négative, à travers une hypothétique mais encore impossible communication sur l'importance dominicale de la musique à Buchenwald entre deux déportés encore totalement ignorants de l'existence qui leur sera réservée dans le camp : « A y bien réfléchi, il est invraisemblable qu'ils aient pu en arriver à cette conclusion, même si leur conversation avait pu avoir lieu (...) Il n'y a pas de doute, ni Gérard, ni son copain n'auraient pu faire preuve d'une telle imagination (...) cette réalité se trouve encore, pas pour longtemps, il faut le dire, au-delà des possibilités de leur imagination ». On atteint ici l'expression de l'ineffable !

C'est encore à la fiction littéraire que l'auteur va demander de suggérer l'hallucinante et « inimaginable » réalité de l'univers concentrationnaire où pénètre son personnage halluciné par la musique d'opéra qu'il imagine, et par la répétition incantatoire d'une phrase qui tournoie dans sa conscience obscurcie par le froid, l'épuisement et la démesure du lieu, alors même que sa marche est encore soutenue par l'aide secourable du type, le camarade solidaire placé à sa droite : une sorte de « flux de conscience faulknérien » qui mêle le discours indirect, le discours indirect libre, le récit dans une phrase complexe d'une vingtaine de lignes ou les incises et les subordonnées, les métaphores, les comparaisons et anaphores participent à une symphonie finale. « Gérard essaie de conserver la mémoire de tout ceci, tout en pensant d'une manière vague qu'il est dans le domaine des choses possibles que la mort prochaine de tous les spectateurs vienne effacer à tout jamais la mémoire de ce spectacle, ce qui serait dommage, il ne sait pas pourquoi, il faut remuer des tonnes de coton neigeux dans son cerveau, mais ce serait dommage, la certitude confuse de cette idée l'habite, et il lui semble bien, tout à coup, que cette musique noble et grave prend son envol, ample, serein, dans la nuit de janvier, il lui semble bien qu'ils en arrivent par là au bout du voyage, que c'est ainsi, en effet, parmi les vagues sonores de cette noble musique, sous la lumière glacée éclatant en gerbes mouvantes, qu'il faut quitter le monde des vivants, cette phrase toute faite tournoie 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. »

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*

## TRACE ECRITE N°5

**Au cours de la cinquième nuit, le train arrive sur le quai desservant le camp de concentration. L'épouvantable mise en scène mise en œuvre par les SS et leurs chiens sur le quai coïncide avec la mort du gars de Semur que le narrateur doit abandonner dans le wagon. Celui qui saute sur le quai, c'est Gérard, personnage décrit à la troisième personne bien qu'il impose à la narration une focalisation interne. Ce n'est plus « une conscience »,**

mais un homme d'action qui doit échapper à la mort ; la présence à côté de lui d'un des voyageurs énergiques permet de rétablir un dialogue éclairant sur l'état d'esprit des arrivants face à la démesure du lieu. Pour réagir, Gérard essaie d'évaluer la durée totale de son voyage depuis Auxerre, ressuscitant des souvenirs dont le lecteur n'avait pas eu connaissance. Par dérision, il déplore l'absence de musique dans la mise en scène monumentale de l'univers carcéral. Mais il découvrira que la musique fait partie de la réalité du camp dont il franchit, halluciné, la porte monumentale. Semprun utilise les ressources de la littérature moderne pour suggérer l'intense et ineffable émotion d'un homme qui pénètre dans un univers inhumain, inconnu et terrifiant.

Vocabulaire : « pétrifié, rictus, ineffable (qui ne peut être transmis par la parole, ni raconté), inaudible (qui ne peut être entendu), récurrence (répétition) contrepoint (motif secondaire qui vient accompagner de façon indépendante le motif principal d'une ligne mélodique), prosodie (étude du rythme et des sonorités d'une langue) »

(1) Autobiographie de Federico Sanchez (1976)

(2) Federico Sanchez vous salue bien (1993)

\*Regards croisés sur l'oeuvre de Jorge Semprun dans la mise en récit de l'expérience traumatique .

- \*( cf dans la fiche de lecture intégrale jointe les quatre tp de lecture et leur thématique commune : la déportation vue par des témoins extérieurs)

Michel Le Drogo