

Jorge Semprun: entre fiction et témoignage Nesma GADA

- Faculté des sciences humaines et sociales, département de français, université Badji Mokhtar –
Annaba, gada.nesma@gmail.com

Soumis le: 16/09/2018

révisé le: 02/10/2019

accepté le: 28/11/2019

Résumé

Le Grand voyage et L'écriture ou la vie s'inscrivent dans le courant de la littérature concentrationnaire qui se veut témoin de l'Histoire que l'humanité a traversée. Nous allons tenter, par le biais de cette présente contribution, de démontrer comment Jorge Semprun utilise l'artifice littéraire afin d'inscrire son expérience de l'holocauste dans une vision particulière où fiction et témoignage s'agencent et s'harmonisent pour transmettre l'indicible.

Mots-clés: Autobiographie, témoignage, fiction, véracité, mémoire.

جورج سيمبرون: بين الخيال والشهادة

ملخص

"الرحلة الطويلة" و"الكتابة أو الحياة"، تسجل كلها في تيار الأدب المعاصر، الذي يعتبر شاهداً على التاريخ الذي مرت به الإنسانية. انبثق هذان النصان من واقع الأحداث السياسية والتاريخية التي عرفها القرن الـ XX. سوف نحاول من خلال هذه المساهمة، إظهار كيف يمكن لجورج سيمبرون أن يستعمل المتفجرات الأدبية ليسجل تجربته في التضحية والحرمان، وهذا برؤية خاصة يجمع فيها بين الخيال والشهادة.

الكلمات المفتاحية: سيرة ذاتية شخصية، شهادة، خيال، حقيقة، ذاكرة

Jorge Semprun: between testimony and fiction

Abstract

The Great Journey and Writing or life belong to the current concentration camp literature which is intended to bear witness to the history that humanity has gone through. We will try, in this paper, to demonstrate how Jorge Semprun uses literary artifice in order to relate his experience of the holocaust in a particular vision where fiction and testimony come together and harmonize to convey the unspeakable.

Keywords: Autobiography, testimony, fiction, truth, memory.

Introduction

La littérature testimoniale est issue des événements qui ont troublé l'histoire de l'humanité, au moment même où des survivants se mettent spontanément à écrire pour raconter un vécu singulier, hors norme, exprimant ainsi leur désir de témoigner dans l'espoir de l'inscrire et le perpétuer dans le patrimoine historique.

Les difficultés rencontrées par ces rescapés sont le fait qu'on puisse douter de leurs propos, cette angoisse de ne pas être cru les hante. Ils se mettent alors à raconter leur histoire de manière objective afin que leur témoignage soit crédible et authentique.

Pour que leurs écrits soient attestés, les survivants se sont tenus d'établir un compte rendu rigoureux des faits, donnant naissance à une production documentaire où la vérité crue, est difficile à assimiler et à envisager et dont les écrits sont dépourvus de tout artifice ou procédés littéraires.

Contrairement à d'autres écrivains qui éprouvaient l'urgence de témoigner, il a fallu une vingtaine d'années à J. Semprun, après son expérience de la déportation pour écrire *Le grand voyage*. Une période, dans laquelle l'auteur a d'abord plongé dans un oubli volontaire: «C'est vrai que j'avais décidé d'oublier. A Eisenach, aussi, j'avais décidé de ne jamais être un ancien combattant.» (Semprun, 1963:193). Cet oubli symbolise le refus de cette douloureuse expérience. Le temps s'écoule et Semprun se réconcilie petit à petit avec son passé, il est alors tiraillé entre le désir de vivre et la nécessité de raconter. Ecrire... pourquoi pas ! Mais comment allait-il rendre compte de l'indicible?

Dans ce contexte, la psychologie du témoignage est considérée comme une science expérimentale qui a connu un très grand essor après la deuxième Guerre Mondiale. Ce champ disciplinaire a comme exigence la mise en évidence des variables permettant d'évaluer la fiabilité même des témoignages, et c'est précisément dans ce contexte que les psychologues ont mis en place un schéma chronologique de la cognition d'un événement dit «traumatique».

La majorité des analyses théoriques portant sur le processus testimonial le divisent en trois étapes:⁽¹⁾

La première est celle de *la perception de l'évènement original* qui présente un large panel d'erreur. Dans cette étape, l'information est d'abord encodée puis intégrée pour être enfin emmagasinée dans le système mnésique de la personne.

La deuxième dite de *la rétention* indique la durée écoulée entre l'évènement et un rappel d'un élément particulier vécu. Durant cette phase, l'information stockée peut être déformée par l'interférence d'épisodes biographiques et particulièrement par les récits de l'évènement en provenance d'autres sources: témoins, journaux...

La dernière étape et celle de *la restitution*, où le témoin interpelle l'information stockée et se doit de répondre aux questions dans le but d'attester de la fiabilité de sa déposition. Cette expertise en trois étapes consiste essentiellement à creuser la distance entre le témoignage et la réalité afin de se prononcer sur la validité du témoignage.

Dans le cadre de ce présent article, nous nous intéresserons à la manière avec laquelle l'auteur perçoit différemment l'écriture testimoniale, et ce en éprouvant le besoin d'interpeler dans ses écrits l'artifice littéraire.

Pour l'auteur il ne s'agit pas de faire l'inventaire des événements mais d'être en mesure de saisir l'essence de ce qui est raconté.

C'est dans cette perspective de travail que nous tenterons de déceler le rapport paradoxal qui existe entre la littérature et le témoignage. Notre réflexion portera sur l'aspect esthétique qui par son artifice fait basculer le texte entre réalité et fiction.

Nous nous fixons comme point de départ d'étudier le rapport paradoxal pouvant exister entre la notion de *témoignage* et la *littérature*. S'en suit un bref rappel de quelques fondements théoriques basés essentiellement sur les travaux de G.GENETTE, indispensables selon nous dans l'appréhension du concept de *fiction*. Nous proposerons ensuite une analyse des personnages clés de notre corpus en nous référant aux procédés d'analyse proposés par V. JOUVE et P.HAMON. Pour terminer, nous nous pencherons sur l'analyse de certaines

séquences narratives afin de cerner les relations pouvant exister entre réalité et fiction, et à quelle forme de témoignage cette analogie donne-t-elle lieu.

1-Témoignage et littérature:

Le témoignage est un concept complexe qui s'ouvre sur différents champs théoriques, tels que l'Histoire, la philosophie, la sociologie, la littérature, sans oublier la justice et la religion. En effet, la deuxième moitié du XXème siècle semble être foisonnante en matière de réflexion, de critique et de production littéraire qui tournent autour du témoignage.

Pendant la période de l'après-guerre, on assiste à l'émergence d'un très grand nombre de témoignages sous divers genres (littéraire, poétique, théâtral, cinématographique) en ayant tous un objectif commun: restituer l'expérience vécue.

C'est ainsi qu'une multitude d'écrivains a senti alors une sorte d'exigence morale et sociale de relater ouvertement et sans retenue en tant que témoin l'atrocité et l'abomination de l'univers concentrationnaire en reprenant la matière de leurs expériences pour en faire une véritable œuvre littéraire.

«- L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...»⁽²⁾

C'est à ce moment que l'écriture testimoniale prend une dimension littéraire. Plus encore, Elie Wiesel la considère comme «genre littéraire» qui caractérise la littérature contemporaine du vingtième siècle en disant que:

«Si les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains la correspondance et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé un nouveau genre littéraire, le témoignage»⁽³⁾

Par ailleurs, témoignage et littérature semblent contradictoires, les deux notions s'opposent et s'affrontent:

La littérature désigne un ensemble d'œuvres écrites auxquelles on reconnaît d'emblée la visée ou l'intention esthétique, représentative d'une civilisation, d'un pays, d'une époque ou d'un courant idéologique particulier. Aussi, le témoignage réclame l'authenticité et la fidélité des propos relatés, c'est à ce moment que l'idée du style et de l'esthétisation semble inappropriée à celle de la fidélité et du souci d'exactitude dénotant une grande honnêteté intellectuelle et morale.

Plusieurs questions s'engagent: que va ressortir du mariage de ces deux notions (témoignage /littérature)? Quelles sont les limites de la fiction face aux expériences indicibles? Comment ces deux notions peuvent-elles s'harmoniser?

Ce qui résulte de ce duo est la naissance d'un récit avec une mise en forme narrative et stylistique différente des autres par son caractère propre.

L'écriture testimoniale est un acte engagé considérant le caractère stylistique et esthétique non pas comme un trait dévalorisant, mais comme élément destiné à agrémenter et accorder plus de valeur aux pratiques testimoniales.

«[...]. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. [...]»⁽⁴⁾

Elle vise à «attirer l'attention du public sur un événement à dimension collective et historique et à valeur cognitive»⁽⁵⁾, autrement dit, capter l'esprit du grand public, l'appeler à réfléchir sur certains événements qui relèvent d'un contexte historique.

Le récit testimonial est d'abord factuel, il se réfère uniquement aux faits. Il a pour objet de reproduire par les mots les événements d'une expérience vécue, dans un souci permanent d'exactitude et de fidélité de leur restitution.

Cette mise en forme narrative devient officiellement authentifiée (certifiée) par la présence de l'auteur à l'événement raconté.

«C'est d'abord la stabilité du témoignage prêt à être réitéré, ensuite la contribution de la fiabilité de chaque témoignage à la sûreté du lien social en tant qu'il repose sur la confiance dans la parole d'autrui»⁽⁶⁾

Dans cet extrait, l'acte de témoigner se voit dans une position ferme, loin de la variation, s'apprêtant à être dit et redit avec une aptitude qui suscite la confiance dans la parole d'autrui. Cet aspect «fiduciaire» appelle à l'établissement d'un «contrat» faisant même le principe du lien social. À ce propos Ricœur ajoute:

«D'abord faire confiance dans la parole d'autrui, ensuite douter si de fortes raisons y inclinent»⁽⁷⁾

Cet engagement moral a pour corollaire la sacralisation de l'acte testimonial à travers le champ littéraire, et cela correspond parfaitement à la définition du mot littérature présentée dans *Le dictionnaire du littéraire*:

«[...]La littérature apparaît ainsi comme ensemble de textes – et de pratiques de création, transmission et conservation de ces textes – marqués par une esthétique qui doit assurer par elle-même leur justification (l'intérêt que l'on peut y trouver) et l'adhésion – d'abord en captant son attention, puis en obtenant qu'il partage les vues et sentiments là proposés – [...]»⁽⁸⁾

La littérature n'est donc pas là pour fausser ou diminuer de la véracité du témoignage, bien au contraire, toute l'esthétique et l'artifice littéraire sont mis en œuvre pour conserver les récits testimoniaux et les rendre enfin accessible au grand public sans pour autant le brusquer, il s'agit aussi d'interpeler sa réflexion autour des événements racontés.

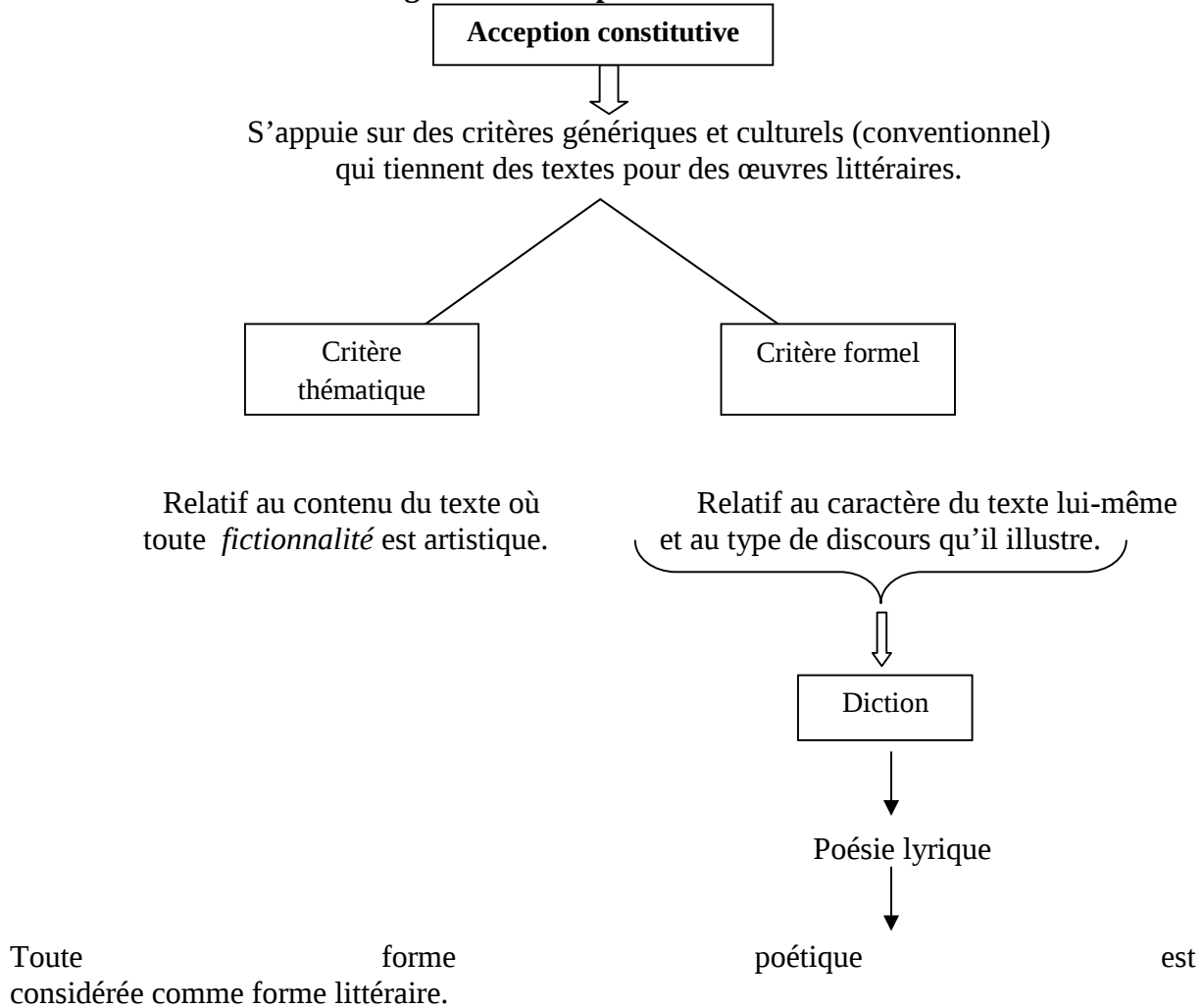
«[...] c'est en vain que l'on cherche un lien direct entre la forme narrative et les événements tels qu'ils se sont produits [...]»⁽⁹⁾

2- La Fiction: essai définitoire

Afin de définir la notion de fiction, nous allons nous appuyer sur les propos de John Searle dans: *Sens et expression, études de théorie des actes de langage* (1982) et ceux de Gérard Genette dans: *Fiction et diction* (2004).

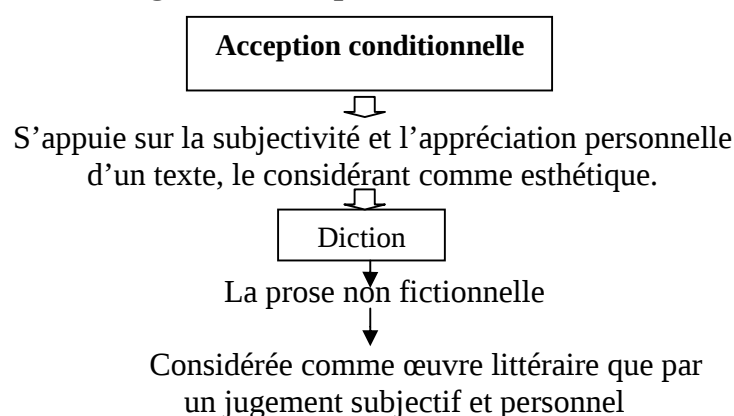
Dans son article «Le statut logique du discours de la fiction», J. Searle commence par établir la distinction entre littérature et fiction: selon lui, la littérature est reliée à un ensemble d'opinions adopté par une personne ou par un groupe par rapport au «champ du discours plutôt qu'une propriété interne de ce champ»⁽¹⁰⁾, cela le mène à dire que «c'est aux lecteurs de décider si une œuvre est ou non de la littérature, alors que c'est à l'auteur de décider si c'est, ou non de la fiction»⁽¹¹⁾. De son côté, Genette traite dans le premier essai de son ouvrage *Fiction et diction* la question de ce qui fait d'un texte une œuvre d'art? Et d'après lui, il existe deux grandes acceptions: une première *constitutive* et une deuxième *conditionnelle*.

Pour ainsi dire nous proposons ci- contre deux schémas reprenant l'essentiel des deux acceptions⁽¹²⁾:

Figure 1: L'acception constitutive

Ce présent schéma, met en relief l'acception constitutive qui repose essentiellement sur des normes et des règles auxquelles on se réfère pour déterminer si un texte peut être estimé comme une œuvre d'art et cela en nous appuyant sur deux critères:

- Thématique: qui entretient une relation directe avec le contenu du texte. Ici, la fiction est perçue comme objet artistique.
- Rhématique (formel): qui est relatif au caractère propre du texte et au type de discours exemplifier. Et pour faire référence à cette dernière catégorie, Genette propose le terme de *diction* qui selon le régime constitutif se rattache au genre poétique, «parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique»⁽¹³⁾.

Figure 2: Acception conditionnelle

Le schéma ci-dessus, présente les éléments qui constituent le fondement de l'acception *conditionnelle* éminemment subjective, au travers d'un jugement critique personnel. Ici la diction (la prose non fictionnelle) repose sur le même principe de subjectivité.

Dans son ouvrage *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, Searle associe le discours de fiction au couple *sérieux / non sérieux*⁽¹⁴⁾:

- Une énonciation dite sérieuse, se présente comme un discours authentique conforme à la vérité, où même le locuteur doit être en mesure d'attester formellement la réalité de ses propos.
- Une énonciation dite non sérieuse, va évidemment à l'encontre d'un énoncé *sérieux*, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune marque d'engagement de l'énonciateur afin de prouver ses dires.

Searle ajoute qu'un énoncé fictionnel est loin de répondre aux conditions de fidélité et d'exactitude et c'est à partir de ce constat qu'il considère ces énoncés comme des *assertions feintes*: «l'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires normalement de type assertif⁽¹⁵⁾. Autrement dit, ces *assertions feintes* ne sont pas d'authentiques actes du langage, elles consistent à simuler et à amener le destinataire à imaginer.

«Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. Ce qui en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, en cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il compose l'œuvre.» (Searle, 1982: 109)

La fiction est pour ainsi dire une assertion feinte qui n'accomplit pas d'acte illocutoire réel, régi par des conventions pragmatiques extérieures aux énoncés (actes de langage). Ces *assertions feintes* sont *intentionnelles* puisque c'est à l'auteur de décider si ce qu'il écrit est une fiction ou non.

«Produire des assertions feintes (ou feindre de produire) on accomplit réellement un autre acte, qui est de produire une fiction.»⁽¹⁶⁾

Ici, fiction prend le sens de langage indirect qui tend à introduire un discours figural qui amène le locuteur à nous renvoyer dans un monde imaginaire sans pour autant nous faire croire que ce monde existe.

N'étant pas considérée comme acte illocutoire, la fiction n'est donc pas soumise à la vérification de la vérité ou la fausseté des énoncés et n'engage en aucune manière la responsabilité de son auteur: «Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours.»⁽¹⁷⁾. En conséquence, un énoncé de fiction est une image conceptuelle et psychologique qui ne décrit «rien d'autre qu'un état mental.»⁽¹⁸⁾, ces énoncés de fiction mettent en place en vigueur l'univers qu'ils aspirent à décrire.

A présent, ayant cerné quelques spécificités de la fiction, il serait intéressant de voir comment elles se manifestent? Sous quelle forme? Et dans quel intérêt? Dans les deux œuvres étudiées.

2-1- Les personnes réelles vs les personnages inventés

Imaginaire ou réel, le personnage occupe souvent une place prépondérante dans toute production littéraire: romanesque, fictionnelle, poétique ou théâtrale. Il est considéré comme une unité constitutive sur laquelle se focalise toute la réalisation effective et progressive de tout projet artistique.

Pendant longtemps, l'analyse des personnages se fondait sur le modèle psychologique et ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que cela finit par s'ouvrir sur de nouvelles perspectives d'analyses. Il n'est plus question de dresser le portrait psychologique du personnage, mais il s'agit à présent de l'aborder sur le plan: figuratif, anthropologique et projectionnel⁽¹⁹⁾.

2-1-1- Les personnes réelles

Dans son ensemble, l'œuvre de Semprun se veut autobiographique. Cela n'est pas hasardeux mais tout à fait normal, car ce survivant des camps de concentration tente de raconter et de partager son expérience.

Pour donner plus de crédibilité à ses écrits, l'auteur fait appel à des personnalités ou on peut dire des personnes réelles qu'il a rencontrées tout au long de son parcours.

Si on tient compte du système de distinction et de hiérarchisation de P. Hamon, nous nous apercevons rapidement qu'il y a une absence quasi-totale de qualification, de fonctionnalité et d'autonomie, nous déduisons alors que ces personnalités occupent hiérarchiquement le même statut.

Il est vrai que leurs apparitions sont ponctuelles, mais toujours porteuses de sens et c'est ce que nous allons tenter de démontrer:

- **Gérard:** qui n'est autre que l'auteur-narrateur lui-même.

Dans les premières pages de *Le grand voyage*, on retrouve immédiatement l'effet-personnel et la persuasion par le biais d'un je qui apparaît dès la troisième phrase du début de l'histoire «Je fais un effort et j'essaie de compter les jours, de compter les nuits.»⁽²⁰⁾, un je fréquent, dominant l'énonciation. Un je qui semble garant de la vérité, alors que le lecteur n'a jusqu'ici aucune information sur l'identité du personnage-narrateur, mais un premier indice se manifeste:

«Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux.»⁽²¹⁾

L'auteur-narrateur commence à s'affirmer voire même à s'imposer, se montrant maître de son histoire. Et ce n'est qu'au bout de la quatre-vingt treizième page qu'apparaît la scène de la révélation du nom:

««Gérard, écoute, Gérard», m'ont-ils crié en approchant. On m'appelait Gérard, en ce temps-là.»⁽²²⁾

Le lecteur se tient à présent informé de l'identité de ce je énonciateur, cela lui permet d'y voir plus clair. Cette révélation identitaire garantit quelque part la véracité des événements racontés, un climat de confiance s'installe entre le lecteur et le narrateur favorisant une meilleure assimilation et restitution de l'histoire.

Il est important de signaler que Gérard est le nom que le narrateur porte lorsqu'il s'exprime en français et Manuel lorsqu'il se réfère à sa langue maternelle, c'est-à-dire l'espagnol:

«J'allume une cigarette et je regarde la maison, je regarde le camp. Diego suit mon regard et il sourit en coin, à son habitude.

«Bueno, Manuel, y qué?»⁽²³⁾ demande-t-il.

«Has visto?»⁽²⁴⁾

«He visto», dit-il, «y qué le vas a hacer?»⁽²⁵⁾

C'était important pour l'auteur-narrateur d'avoir recours à ces différentes nominations, cela lui permettait de se détacher de l'auteur-écrivain afin de mieux faire vivre son histoire et son «moi antérieur».

Le système de sympathie prend place en combinant le code narratif et le code affectif: le lecteur peut s'identifier facilement au narrateur ou au personnage qui ne comprend pas ce qu'il lui arrive, le lecteur s'angoisse en même temps que lui. L'aspect affectif se développe et s'enrichit au fur et à mesure de la lecture, plus on sait sur les événements des camps de concentration, plus on se sent impliqué dans l'histoire et l'Histoire.

- **Maurice Halbwachs:** sociologue français (1877-1945).

Maurice Halbwachs comptait énormément aux yeux de Gérard, il était sous son influence, car c'est à ses côtés qu'il a pu poursuivre son apprentissage à l'intérieur du camp. Gérard lui rendait visite chaque dimanche «au block 56». Ces visites dominicales étaient comme une évasion où les deux personnes oubliant pendant un moment toutes les misères et les atrocités de l'univers concentrationnaire à travers la poésie de Baudelaire, les nouvelles de la guerre, ou tout simplement en se remémorant ses cours à la Sorbonne d'autrefois. Ne l'oublions pas, Gérard était déjà l'étudiant de Maurice Halbwachs à la Sorbonne.

Le statut accordé à Maurice Halbwachs dans l'œuvre de Semprun se manifeste au travers des critères de *distinction et hiérarchisation des personnages*:

Tout d'abord, la *qualification différentielle* où la personnalité est nommée, la description physique se résume dans un premier temps en une seule phrase «Os quasiment friable, à la limite de la brisure»⁽²⁶⁾. On retrouve par la suite et sur plusieurs pages des qualifications sur l'état de dégradation de la santé et du corps de Maurice. La *fonctionnalité et la distribution différentielles* apparaissent dans l'amour et le respect que porte l'auteur à Maurice, au nombre de pages et de passages qu'ils lui ont été consacrés; ce qui fait que hiérarchiquement, Halbwachs a un statut particulier, a un degré plus élevé par rapport aux autres personnalités/personnages et cela prend forme de façon subtile dans le *commentaire explicite* de l'auteur lorsqu'il raconte sa mort:

«Il était allongé dans la litière du milieu du châlit à trois niveaux, juste à hauteur de ma poitrine. J'ai glissé mes bras sous ses épaules, je me suis penché sur son visage, pour lui parler au plus près, le plus doucement possible. Je venais de lui réciter le poème Baudelaire, comme on récite la prière des agonisants. [...] j'ai été submergé par l'odeur fétide, fécale, de la mort qui poussait en lui comme une plante carnivore, fleur vénéneuse, éblouissante pourriture.»⁽²⁷⁾

«Une sorte de tristesse physique m'a envahi. J'ai sombré dans cette tristesse de mon corps. Ce désarroi charnel, qui me rendait inhabitable à moi-même. Le temps a passé, Halbwachs était mort. J'avais vécu la mort de Halbwachs»⁽²⁸⁾

Métaphores, oxymores, poésie baudelairienne⁽²⁹⁾ sont employés pour décrire cette mort douloureuse, une mort qui a engendré une tristesse qui a gagné le corps et l'esprit de l'auteur. Cette description a dépassé le texte et prend une autre dimension, pendant un certain moment, le lecteur se voit projeter dans sa tête cette mise en scène de la mort, l'*effet-prétexte* domine en lui faisant revivre cette mort inouïe.

Il est clair que dans cette description, l'auteur a eu recours à la fiction, mais cela se montre contradictoire avec le projet testimonial; comment justifier alors ce recours à la fiction?

L'auteur s'inscrit dans une écriture autobiographique à visée testimoniale, tenant un discours qui revendique d'être fidèle à son vécu. Le recours à la fiction ne remet en aucun cas l'authenticité de ses propos, car elle ne vise pas à les modifier, mais elle tend seulement à donner au lecteur la possibilité de ressentir l'intensité et l'ampleur du moment vécu. Elle permet de repenser la réalité des faits sans pour autant douter de leur crédibilité.

- **Sigrid:** jeune fille Allemande rencontrée dans un bistrot du quartier.

Dans *LGV*, la personnalité de Sigrid occupe un statut aussi important que celui de Maurice Halbwachs dans *LEV*.

Gérard a fait la rencontre de Sigrid après sa libération du camp, une période où la solitude le rongait car il avait perdu son copain de Semur⁽³⁰⁾.

«[...], comme si son visage lisse et lavé par des siècles de pluie lente et nordique, l'ayant poli, [...], son visage éternellement frais et pur, son corps exactement adapté à l'appétit de perfection juvénile qui tremble au fond de chacun, et qui devait provoquer chez les hommes ayant des yeux pour voir, [...]»⁽³¹⁾

«[...] je vais réaliser que la jeune Allemande aux yeux verts, Sigrid, [...] dans mon récit devient le pivot de cette soirée,[...] parce qu'elle est, de toutes ses forces elle essaye d'être, l'oubli de ce passé qui ne peut s'oublier, la volonté d'oublier ce passé que rien ne pourra jamais abolir, [...]»⁽³²⁾

Dans ces deux extraits, on voit bien que la *qualification, la fonctionnalité et la distribution différentielles*, ainsi que l'*autonomie différentielle et le commentaire explicite* sont présents. La belle aux yeux verts est nommée et décrite, elle semble être naïve. Elle apparaît à un moment stratégique, là où l'auteur est désarmé, en plein désarroi, à ce moment-là, il pense et affirme avoir oublié sa pénible expérience, mais voilà que la rencontre fortuite avec Sigrid, bascule tout l'être de Gérard, en faisant ressurgir subitement son passé douloureux. Ce dernier, tombé sous le charme de cette jeune Allemande qui se montre agressif à son égard.

Lors d'une discussion sur le bonheur, Sigrid, fait remarquer à Gérard qu'il ne pourrait pas comprendre ce qui est le bonheur, vue qu'il se focalise trop sur sa vie passée et lui fait comprendre par la même occasion qu'oublier n'est en aucun cas nier ou annuler le passé: «Ça ne fait rien, dit-elle, tu te souviens, tu oublies, mais c'est le passé qui compte»⁽³³⁾. Et c'est ainsi que la jeune fille pousse l'auteur à poser un regard critique sur sa gestion des souvenirs.

Depuis, Sigrid, incarne chez l'auteur l'oubli⁽³⁴⁾. Elle a déclenché en lui cette volonté de profiter du bonheur présent au lieu de rester plongé constamment dans le passé, cela dit, il n'a jamais été question d'être indifférent par rapport à son vécu. V. Jouve explique ceci comme suit: «C'est en 'revivant' par l'intermédiaire des personnages les scènes originelles où tout s'est noué que le sujet peut trouver un nouvel équilibre en modifiant son rapport au passé.»⁽³⁵⁾.

Il existe aussi d'autres personnalités réelles qui ont fait une brève apparition dans les deux œuvres étudiées, mais cela est porteur de sens. On cite par exemple les frères Hortieux et Ramaillet qui ne voulaient jamais partager leurs colis alimentaires, Haroux, le soldat Allemand d'Auxerre avec qui le narrateur a entretenu de longues discussions portant sur la liberté individuelle dans le devenir nazi, ses copains du block 62 avec qui il partageait le même univers culturel (Serge Miller, Yves Darriet, Claude Francis-Bœuf), le lieutenant Rosenfeld et beaucoup d'autres.

2-1-2- Les personnages inventés

A priori, l'idée de personnages inventés semble étonnante et paradoxale. Comment donc ces personnages se sont-ils manifestés? et dans quel intérêt?

Nous allons tenter de répondre à ce questionnement en analysant ces personnages dits inventés.

- **Le gars de Semur:** principal interlocuteur du narrateur dans *LGV*.

Il est le personnage qui a tenu compagnie au narrateur tout au long du voyage en train, vers Buchenwald. Une incroyable amitié se noue spontanément entre les deux protagonistes. L'identité de ce gars reste floue et difficilement identifiable par le lecteur, les informations le concernant sont délivrées petit à petit à travers ses discussions avec Gérard. Sa première apparition figure dès la deuxième page de *LGV* ««Te fatigue pas», dit le gars.»⁽³⁶⁾, mais elle reste encore sous-entendue. Deux pages plus tard, il s'avère que le gars de Semur et le narrateur ont un point commun «il était dans le maquis, à Semur, quand nous avons été leur apporter des armes, [...]»⁽³⁷⁾. Et quelques pages plus tard, le narrateur fournit plus d'informations à son égard, permettant ainsi au lecteur de restituer son identité en se construisant une image mentale⁽³⁸⁾:

«Il est fils de paysans presque aisés, il aurait voulu quitter la campagne, devenir mécanicien, qui sait, ajusteur, tourneur, fraiseur, n'importe, du beau travail sur de belles machines, m'a-t-il dit. Et puis il y a eu le S.T.O. C'est évident qu'il n'allait pas se laisser emmener en Allemagne. L'Allemagne, c'était loin, et puis ce n'était pas la France, et puis, quand même, on ne va pas travailler pour des gens qui vous occupent. Il était devenu réfractaire, donc, il avait pris le maquis.»⁽³⁹⁾

A partir de cet extrait, le lecteur peut déduire l'origine sociale du gars de Semur, ses rêves, ses convictions et ses valeurs morales. Au fil de la lecture, le code affectif du système de sympathie se déclenche systématiquement chez le lecteur, le gars de Semur est un personnage touchant par son impulsivité et sa sincérité. Cette identité vient contraster celle de l'auteur-narrateur: un nationaliste, issu d'un milieu bourgeois ayant fait de brillantes études et c'est au milieu de ces divergences que ces deux amis se complètent. Partage, générosité et fraternité caractérisent cette relation amicale.

L'*effet-personne* est flagrant, pour le lecteur, c'est un personnage qui a réellement existé et cette impression s'amplifie après la mort du gars de Semur, le narrateur se trouve perdu, seul, triste et se sent abandonné:

«Le vide se fait autour de moi, et je tiens toujours le gars de Semur sous les aisselles. [...] C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si

je déposais ma propre vie passée, tous mes souvenirs qui me relient encore au monde d'autrefois»⁽⁴⁰⁾.

Ce n'est qu'en lisant *L'écriture ou la vie* que le lecteur découvre que le gars de Semur n'est qu'un personnage inventé:

«[...] le gars de Semur est un personnage romanesque. J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations:

la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur»⁽⁴¹⁾.

Après cette révélation⁽⁴²⁾ de l'auteur, le statut du personnage du gars de Semur bascule: ce n'est plus un personnage réel mais fictif. *L'effet-personnel* disparaît et est remplacé par *l'effet-prétexte*. Ainsi, le gars de Semur incarne l'amitié dans un univers où il n'y a plus de place pour cela, il incarne l'hommage dédié à tous les copains qui ont traversé la vie de l'auteur. Encore plus loin, le gars de Semur incarne l'impulsivité, la spontanéité et la simplicité qu'il aurait aimé avoir⁽⁴³⁾. Le narrateur trouvait en lui un appui psychologique à travers sa générosité et ses paroles réconfortantes. Il reflète quelque part un «moi» que l'auteur ne pouvait pas assumer: le gars de Semur osait dire à haute voix ce que Gérard pensait intérieurement, l'auteur se projette donc de manière dérisoire dans ce personnage fictif. Leurs longues discussions, étaient donc une sorte d'introspection, de monologue intérieur qui a permis à l'auteur de restituer une partie de son vécu et l'assimiler. La mort du gars de Semur symbolise la mort de la vie d'avant.

Le recours à la fiction, a fait de ce personnage inventé un pivot thérapeutique sur lequel l'auteur s'est appuyé pour accepter d'abord lui-même son histoire, pour pouvoir ensuite la partager avec les autres, V. Jouve explique cela en disant que «Le traumatisme est lié à la façon dont le sujet a réagi à un événement de son passé. Seule une nouvelle réaction à ce même événement peut le faire disparaître»⁽⁴⁴⁾.

• Hans VS Julien

Hans Von Freiberg, un personnage qui figure dans *Le Grand Voyage*, un ami de l'auteur, Juif de nationalité allemande qui a fait la résistance aux côtés des Français, porté disparu le lendemain du massacre du «Tabou». Dès sa libération du camp, le narrateur se met à rechercher la trace de son ami, mais sans succès. Hans compte énormément pour l'auteur, à tel point qu'il avait beaucoup de mal de se faire à l'idée qu'il est peut-être mort: «[...] il faudra que je me fasse à l'idée de la mort de Hans, [...] Ça va prendre du temps, j'ai l'impression.»⁽⁴⁵⁾.

Julien apparaît aussi dans *Le Grand Voyage*, l'auteur a annoncé sa mort: «Julien aussi était mort, il avait été surpris à Laroche, il s'était défendu comme un beau diable et sa dernière balle avait été pour lui.»⁽⁴⁶⁾. Les informations sur ses deux personnages sont données au compte-gouttes, et s'est au lecteur de les mettre en corrélation avec ce qui vient dans *L'écriture ou la vie* pour pouvoir enfin construire *l'effet-personne*.

On retrouve Julien dans *L'écriture ou la vie*, partageant une scène avec le narrateur: là où ils ont tué le jeune soldat Allemand, aux yeux bleus, qui chantait *La Paloma*. Mais, cette scène est suivie d'un passage révélateur, où l'auteur affirme avoir déjà raconté cette histoire dans un roman qui s'intitule *L'évanouissement*, les deux versions sont semblables «la rivière est vraie, Semur-en-Auxois n'est pas une ville que j'ai inventé, l'Allemand a bien chanté *La Paloma*, nous l'avons bien entendu»⁽⁴⁷⁾, à l'exception du détail qui porte sur la personne qui l'accompagnait. L'auteur avoue et corrige sa première version de l'histoire:

«Mais j'étais avec Julien, lors de cet épisode de soldat allemand, et non pas avec Hans. Dans *L'évanouissement*, j'ai parlé de Hans, j'ai mis ce personnage de fiction à la place d'un personnage réel. Julien était un personnage réel: un jeune Bourguignon [...]»⁽⁴⁸⁾.

Il est difficile pour le lecteur de distinguer ces deux personnages. Peut-être qu'il n'y a pas lieu de les distinguer et qu'ils n'en font qu'un? Il est probable que Hans soit la réincarnation

de Julien dans *L'évanouissement* qui s'est tué d'une balle dans la tête, préférant mourir en héros plutôt que d'accepter la défaite. Ou peut-être, a-t-il incarné cette frustration de ne l'avoir pas retrouvé dans *Le grand voyage*.

De son côté, l'auteur affirme que Hans représente tous ses copains juifs «J'ai inventé Hans Freiberg [...] pour avoir un copain juif. J'en avais eu dans ma vie de cette époque-là, je voulais en avoir un aussi dans ce roman.». Le *code narratif* du système de sympathie se déclenche, ou les Juifs peuvent se reconnaître à travers le personnage de Hans Von Freiberg.

2-2- Le désordre narratif

Cette idée de désordre narratif est issue de la difficulté que nous avons rencontrée lorsque nous avons essayé de retrouver l'ordre et l'enchaînement chronologique des événements à l'intérieur des deux récits. Nous allons à présent analyser respectivement *Le grand voyage* puis *L'écriture ou la vie*.

Dans *Le grand voyage* l'histoire se déroule à l'intérieur d'un wagon de marchandises dont la trajectoire est de Compiègne à Buchenwald. Dans ce wagon, il y a 120 détenus y compris l'auteur-narrateur. Un voyage qui dure quatre jours et dont la description se fait progressivement: l'auteur décrit les conditions du voyage, la douleur ressentie de la position debout, les paysages des lieux par lesquels le train est passé. Ce qui a le plus caractérisé ce voyage est le brouillage spatial et temporel. On entend par brouillage spatial, cette ignorance au départ de la destination du train, ensuite, elle s'enchaîne et apparaît quand l'auteur-narrateur se met à décrire les paysages. Les lieux ne sont jamais indiqués sauf pour la vallée de la Moselle, signalée par le gars de Semur. Le brouillage temporel apparaît d'abord dans le décompte des jours passés à l'intérieur du wagon.

«Je fais un effort et j'essaie de compter les jours, de compter les nuits. [...] une nuit ensuite. Je dresse mon pouce dans la pénombre du wagon. [...] je dresse un deuxième doigt [...] Trois doigts de ma main gauche. Et ce jour nous sommes. Quatre jours donc, et trois nuits»⁽⁴⁹⁾.

Ce passage illustre bien le temps accablant du voyage, le narrateur s'efforce de compter les jours, il s'aide de ses doigts, il n'a plus de repère et le décompte est alors difficile. Les détenus eux aussi ont perdu leurs repères «'Merde', dit-il, 'il n'est que 9 heures'»⁽⁵⁰⁾. Le temps se fait lourd et pesant «'Elle n'en finira pas cette nuit dit le gars de Semur'»⁽⁵¹⁾, le temps est abstrait, les déportés ont pour seul repère la tombée de la nuit et la levée du jour.

L'entassement des corps, la douleur ressentie, le temps qui s'éternise procure un sentiment de malaise chez le lecteur, tout se raconte au présent de la narration.

Jusqu'ici toute la narration paraît ordinaire et chronologique, mais ce n'est pas le cas; au milieu de ce pivot narratif se chevauchent des souvenirs passés ou des projections futures. Nous prendrons comme exemple les dix premières pages afin d'illustrer ce désordre qui règne sur tout le roman.

«Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. [...] La vallée de la Moselle, ça existe, on doit la trouver sur des cartes, dans les atlas.»⁽⁵²⁾

Dans les trois premières pages du livre, on identifie la présence du narrateur utilisant le pronom «je» pour se désigner également comme personnage. Le temps utilisé est le présent de narration, l'auteur décrit les pénibles conditions du voyage à l'intérieur du wagon avec les 119 autres prisonniers. On identifie également un interlocuteur, le gars de Semur, qui lui montre la vallée de la Moselle qu'ils sont entrain de traverser. La focalisation est interne.

«A H.IV, nous chahutons le professeur de géographie, ce n'est sûrement pas de là que je garde un souvenir de la Moselle. [...] Il a piqué une crise et failli passer en conseil de discipline.»⁽⁵³⁾

L'évocation des cartes géographiques dans l'atlas dans l'extrait précédent, fait jaillir le souvenir des cours de géographie avec M. Bouchez au Lycée Henri IV. Un souvenir propre à l'auteur, de sa biographie. Le temps de la narration bascule vers les temps du passé: imparfait,

passé composé et plus que parfait. La présence du narrateur est omnisciente, l'équivalent de la focalisation zéro.

«*Mais voici la vallée de la Moselle. Je ferme les yeux, je savoure cette obscurité qui se fait en moi, je savoure cette certitude de la vallée de la Moselle, au-dehors, sous la neige. [...] Il y'a une histoire, d'ailleurs, que je ne t'ai pas encore dite.*»⁽⁵⁴⁾

On revient dans le wagon, en utilisant le présent de la narration, le narrateur nous plonge dans la description de la vallée de la Moselle dans son magnifique paysage hivernal. La focalisation est interne, quand soudainement surgit un autre souvenir que le narrateur a oublié de raconter au gars de Semur.

«*Julien, ça l'embêtait que la moto soit perdue. [...], elles tirent à l'aveuglette sur ce bruit fantôme de moto sur les routes dorées de l'automne.*»⁽⁵⁵⁾

L'auteur-narrateur, raconte au gars de Semur comment il a pu récupérer une moto avec Julien dans une scierie à proximité du maquis du Tabou. Une narration autodiégétique, utilisant les temps du passé: imparfait, passé composé et plus que parfait.

«*Je ne te raconterai pas la mort de Julien, il y aurait trop de morts à raconter. [...] et tu seras mort avant la fin de ce voyage. Avant que l'on revienne de ce voyage.*»⁽⁵⁶⁾

Retour à l'auteur-narrateur et au monologue intérieur, après avoir raconté à son interlocuteur l'anecdote de la moto, ce dernier s'abstient de lui raconter la mort de Julien. La raconter, impliquerait l'évocation de tous ses copains morts et il y'en a trop. L'auteur-narrateur annonce même que le gars de Semur mourra avant la fin du voyage. Les temps utilisés sont le futur et le conditionnel présent. La focalisation interne et zéro se confondent.

«*Nous serions tous morts dans ce wagon entassés, mort debout, cent vingt dans ce wagon, [...] C'est plus tard seulement que je l'ai goûté, à Eisenach.*»⁽⁵⁷⁾

Le narrateur fait abstraction de l'éventuelle hypothèse de leur mort à l'intérieur du wagon. Il s'accroche alors au moment présent, à la réalité de la beauté de la vallée de la Moselle, il s'y accroche pour pouvoir survivre. La focalisation est interne et le temps utilisé est le présent de la narration.

«*Lors du retour de ce voyage. Dans un hôtel d'Eisenach où avait été installé le centre de rapatriement. [...]. Ça ne valait pas le chablis, ce vin de la Moselle, mais c'était du vin de la Moselle.*»⁽⁵⁸⁾

Cet extrait est surprenant, l'auteur raconte le souvenir de la première fête à Eisenach après la libération alors que le voyage n'est pas encore parvenu à sa fin, les détenus ne sont toujours pas encore arrivés au camp de Buchenwald. Le narrateur omniscient, nous projette dans l'avenir et nous décrit cette fête où les prisonniers se sentaient un peu dépayés, ils racontaient alors leurs petites anecdotes du camp aux officiers français qui se montraient curieux. C'est là où l'auteur boit pour la première fois du vin de la Moselle. Cette narration omnisciente nous fait comprendre que le narrateur a survécu à cette expérience de la déportation. Ce souvenir bien qu'il soit futur, est raconté à l'imparfait et au passé composé.

Voilà comment se présente tout le récit *Le grand voyage*, un brouillage spatial: tantôt on est dans le wagon, tantôt on est dans le camp de concentration ou dans une librairie... un brouillage temporel allant du présent de la narration à l'intérieur du wagon jusqu'au temps du passé invoquant des souvenirs antérieurs, sans oublier cette allusion du futur. D'autres marqueurs temporels figurent dans le texte: «maintenant, lors, plus tard, hier» présents de manière abondante dans le texte.

Ce voyage est le lieu de réflexion sur la mort, la liberté, le nazisme et sur la philosophie. On retrouve des analepses qui renvoient à un retour au passé, des prolepses qui manifestent des anticipations sur le déroulement du récit.

Nous pensons que tout cela est le fruit d'une anamnèse due à l'effort de la mémoire pour restituer l'expérience vécue.

Nous allons à présent passer à l'analyse du deuxième récit qui également fait l'objet de notre étude.

Le texte, *L'écriture ou la vie*, publié en 1994, paraît plus structuré que *Le grand voyage* écrit trente ans auparavant. Cette structuration apparaît à priori dans l'organisation du livre en parties, puis en chapitres, puis en séquences. Le repérage spatial et temporel est plus évident et plus simple à identifier. Nous allons présenter ce découpage tout en fournissant plus d'informations sur la répartition des trois parties et les événements qui les ont marqués:

- Première partie:
 1. *Le regard*: 8 séquences.
 2. *Le Kaddish*: 10 séquences.
 3. *La ligne blanche*: 4 séquences.
 4. *Le lieutenant Rosenfeld*: 6 séquences.
 5. *La trompette d'Armstrong*: 10 séquences.
- Deuxième partie:
 6. *Le pouvoir d'écrire*: 16 séquences.
 7. *Le parapluie de Bakounine*: 7 séquences.
- Troisième partie:
 8. *Le jour de la mort de Primo Levi*: 8 séquences.
 9. *O saison, ô châteaux*: 6 séquences.
 10. *Retour à Weimar*: 10 séquences.

La première partie de 172 pages contient cinq chapitres découpés eux-mêmes en plusieurs séquences. L'histoire est située entre le 12 avril 1945 et le 1^{er} mai 1945 entre Buchenwald et Paris. Les événements marquants sont: les derniers jours au camp, la mort de Maurice Halbwach et les premières semaines à Paris.

La deuxième partie de 97 pages, se compose de deux chapitres qui se divisent respectivement en seize et sept séquences. L'événement principal du sixième chapitre se déroule le 5 août 1945 à Paris, il s'agit d'une conversation sur l'écriture avec Claude-Edmonde Magny. Quant à ceux du septième chapitre, il se déroule en automne 1945 à Tessin (Ascona et Locarno), où la question de l'impossibilité de raconter l'expérience concentrationnaire est longuement discutée avec Lorène.

Cent sept pages et trois chapitres composent la troisième partie. Le huitième chapitre est un hommage à Primo Levi, l'auteur raconte le jour de sa mort: le 11 avril 1987, l'auteur était à Paris et rédigeait son œuvre *Netchaïve est de retour*.

La remise du prix Formentor pour *Le grand voyage*, le congrès du PC et la découverte du livre *Lettre à Milena* de Kafka ont marqué le neuvième chapitre. Ces événements se déroulent en janvier 1956 entre Slazbourg et Zurich.

Les événements du dernier chapitre se déroulent en mars 1992 entre Weimar et Buchenwald. Le retour sur les lieux de la détention avec ses petits-fils et la découverte de la mystification sur la profession inscrite sur la fiche du camp étaient deux moments très éprouvants pour l'auteur.

Contrairement au roman *Le grand voyage*, dans *L'écriture ou la vie* il n'existe pas une histoire axiale qu'on peut prendre comme point de repère, les thèmes et les sujets abordés changent et varient d'une partie à une autre; on pourrait parler de thèmes principaux qui ont marqué l'œuvre: la rencontre successive de diverses femmes, la réflexion sur la problématique de l'écriture et le pouvoir d'écrire, son retour au camp avec ses petits-fils; les souvenirs rattachés à la vie du camp sont ainsi délaissés petit à petit dans la deuxième et la troisième partie.

A l'intérieur des chapitres, les séquences ne se complètent pas forcément, on retrouve parfois deux séquences qui se suivent mais qui traitent de deux événements différents.

Ce qu'on peut retenir de cette analyse, est que chaque séquence est porteuse de sens à elle-seule, et que les souvenirs fragmentés sont mieux restitués que dans sa précédente œuvre.

La focalisation interne et omnisciente se confondent encore une fois, le temps dominant est le présent de la narration, les temps du passé sont utilisés pour revenir à un passé proche du 12 avril 1945, celui de la vie au camp.

Le séjour à Buchenwald est désormais raconté au travers des analepses. Les prolepses se font peu nombreuses voire rares, l'auteur en est conscient au point de s'en excuser auprès du lecteur: «Mais je n'en suis pas encore là. J'en suis encore à Martine D.»⁽⁵⁹⁾. Il semble maintenant que l'auteur maîtrise ses souvenirs et a pris de la distance par rapport à son expérience concentrationnaire. Son écriture est fluide et moins déroutante comparativement à celle dans *Le grand voyage*.

En somme, on peut retenir que dans les deux œuvres, l'écriture de Jorge Semprun est dictée par sa mémoire et ses souvenirs fragmentés sur lesquels il n'en a aucun pouvoir de contrôle, une écriture à l'image d'un puzzle en construction.

La fiction s'est donc manifestée à travers des personnages qui en réalité n'étaient qu'un hommage à tous les copains qu'il a connu et où parfois; l'auteur se cherchait lui-même dans ses personnages inventifs. Le désordre narratif, était quant à lui, une invitation directe au lecteur pour aider l'auteur à se retrouver dans sa mémoire.

Conclusion

Les témoignages de Semprun s'articulent autour d'une écriture autobiographique où *catharsis* et *mimèsis* se juxtaposent. L'écriture lui permet de se libérer de toute l'oppression subie lors de sa détention: douleur, torture, faim et humiliation sont alors décrites dans ses récits et font l'objet de longues réflexions. L'auteur justifie sans cesse les lieux, les dates, les événements afin de réduire le manque de crédibilité associé à son témoignage, il va même jusqu'à corriger certains passages.

Ce besoin de transmettre est souvent lié au besoin de comprendre et de faire comprendre. La fiction est à présent l'artifice qui va rendre plus crédible l'incroyable expérience. Pour Semprun témoignage et fiction sont indissociables. Les procédés narratifs employés par l'auteur incitent le lecteur à se créer une image mentale des événements, les souvenirs parfois s'intercalent mais cela ne change en rien leur authenticité: ce sont les aléas d'une anamnèse en cours de restitution, elle s'organise selon une logique qui n'est pas celle de l'ordre des faits, mais plutôt celle d'une continuité de souvenirs fragmentés. La diégèse n'a aucunement cherché à réduire la crédibilité associée au témoignage, bien au contraire, elle était la voie de son apogée suscitant une participation émotive du lecteur, une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité.

Nous pouvons ainsi dire que le projet fondamental de l'écriture testimoniale est de transmettre et conserver la mémoire des événements et de l'Histoire. Cette écriture a une éthique et une esthétique particulière: d'une part, faire accepter avec lucidité et clairvoyance le poids accablant d'un passé contraignant, et d'autre part, léguer une mémoire pour l'humanité afin de protéger l'Histoire de l'oubli et de l'amnésie.

Notes:

- 1- Dulong, R. 1998. *Le témoin oculaire*. Paris: éditions de L'école des hautes études en sciences sociales. pp. 23-28.
- 2- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, p. 167.
- 3- Elie Wiesel, cité par Charlotte Lacoste, L'invention d'un genre littéraire: Témoins de Jean Norton Cru, *Texto!* Juillet 2007, vol.XII, n°3.
- 4- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, pp. 25-26.
- 5- Carole Dornier, Renaud Dulong, *Esthétique du témoignage*, © Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- 6- Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: édition du Seuil, 2000, p. 207.
- 7- Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: édition du Seuil, 2000, p. 207.
- 8- Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire* Paris: Presse Universitaire de France, 2002, p. 351.
- 9- Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: édition du Seuil, 2000, p. 315.
- 10- John Searle. *Sens et expression*. Paris: Les éditions de Minuit, 1982, p. 102.
- 11- John Searle. *Sens et expression*. Paris: Les éditions de Minuit, 1982, p. 102.
- 12- Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris: Edition du Seuil, janvier 2004, pp. 87-88.

- 13- Gérard Genette. *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: éditions du Seuil, 2004, p. 88.
- 14- S'appuyant sur les travaux de Searle, Genette associe le couple sérieux / non sérieux au couple littéral / non littéral, Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris: Edition du Seuil, janvier 2004, pp. 132-133.
- 15- John Searle. *Sens et expression*. Paris: Les éditions de Minuit, 1982, p. 108
- 16- Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris: Edition du Seuil, janvier 2004, p. 126.
- 17- Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris: Edition du Seuil, janvier 2004, p. 99.
- 18- Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris: Edition du Seuil, janvier 2004, p. 130.
- 19- Terme emprunté à Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève: Droz, 1998, p. 9.
- 20- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 11.
- 21- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 26.
- 22- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 93.
- 23- Bon, Manuel et alors?
- 24- Tu as vu?
- 25- J'ai vu, qu'est-ce qu'on peut y faire?
- 26- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, p. 31
- 27- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, pp. 60-61.
- 28- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, p. 63.
- 29- L'auteur récite quelques vers du poème Liberté de Charles Baudelaire en guise de prière. Pendant la deuxième guerre mondiale, engagé dans la Résistance Française, Paul Eluard participe au grand mouvement qui entraîne la poésie française, et le poème Liberté ouvre le recueil Poésie et Vérité paru en 1942.
- 30- «Il va falloir que je m'en sorte tout seul, mon copain de Semur est mort» (Semprun, 1963: 165)
- 31- Semprun Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 175.
- 32- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 174.
- 33- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 172.
- 34- C'est là où réside toute l'importance du statut de Sigrid dans *Le Grand Voyage*.
- 35- Vincent Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France. 2001, p.214.
- 36- Semprun Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 12.
- 37- Semprun Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 16.
- 38- Cette image mentale se construit à partir de la qualification différentielle, la fonctionnalité et la distribution différentielle, l'autonomie différentielle et le commentaire explicite.
- 39- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 16.
- 40- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 195.
- 41- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, pp. 336-337.
- 42- Le fait d'avoir avoué l'invention du personnage du gars de Semur, le contrat de confiance se renouvelle et se consolide entre le lecteur et le narrateur, car ce dernier ne s'est pas contenté d'avouer mais de justifier par la même occasion ce choix.
- 43- Contrairement au narrateur, le gars de Semur sait prendre rapidement position, sait faire taire les autres.
- 44- Vincent Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France. 2001, p. 214.
- 45- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 233.
- 46- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 208.
- 47- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, p. 53
- 48- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie, paris*, Gallimard, 1994, p. 53
- 49- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 11.
- 50- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 41.
- 51- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 81.
- 52- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 11-13.
- 53- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 13-14.
- 54- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 14-17.

- 55- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 17-18.
 56- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, p. 18.
 57- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 18-20.
 58- Jorge Semprun. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard, 1963, pp. 20-21.
 59- Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, paris, Gallimard, 1994, p. 157.

Bibliographie:

1. Ouvrages:

- Bessière, J., Maàr, J. 2005. *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*. Paris: L'Harmattan.
 Dornier, C., Dulong, R. 2005. *Esthétique du témoignage*. Paris: édition de la Maison des sciences de l'homme.
 Dulong, R. 1998. *Le témoin oculaire*. Paris: éditions de L'école des hautes études en sciences sociales.
 Genette, G. 2007. *Discours du récit*. Paris: édition du Seuil.
 Genette, G. 2004. *Fiction et diction: précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: éditions du Seuil.
 Jouve, V. 2001. *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.
 Jouve, V. 2001. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
 Montalbetti, Ch. 2003. *Le personnage*. Paris: GF Flammarion.
 Ricœur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: édition du Seuil.
 Semprun, J. 1963. *Le grand voyage*. Paris: éditions Gallimard.
 Semprun, J. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris: éditions Gallimard.

2. Dictionnaire:

- Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A. 2002. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.