



HAL
open science

La littérature, une question d'accent

Marie-Linda Ortega

► **To cite this version:**

Marie-Linda Ortega. La littérature, une question d'accent. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, N° spécial, pp.21-32. hal-04405608

HAL Id: hal-04405608

<https://hal.science/hal-04405608>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

AUTOUR DE SEMPRUN

Numéro spécial

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BÉNAT-TACHOT – Annick BOUILLAGUET – Vladimir IAZYKOFF
Christian LUPOVICI – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SOMMAIRE

Préface	7
Madeleine Fondo-Valette (UMLV), Claude-Edmonde Magny, « alliée substantielle »	9
Marie-Linda Ortega (UMLV), La littérature, une question d'accent	21
Jacqueline Lévi-Valensi (Université de Picardie), La littérature et la vie. A propos de trois livres de Jorge Semprun : <i>L'Écriture ou la vie, Adieu vive clarté..., Le Mort qu'il faut</i>	33
Jean Yves Guérin (UMLV), Portrait de Jorge Semprun en lecteur	47
François-Jean Authier (Université de Poitiers), Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans <i>Le Mort qu'il faut</i> de Jorge Semprun ...	65
Françoise Nicoladzé (Université de Montpellier), Quarante ans d'une écriture mémorielle mouvante : de la quête à l'affirmation identitaire, du champ littéraire au champ testimonial	79
Jean Yves Guérin (UMLV), Hommage à Jorge Semprun	89

La littérature : une question d'accent

Marie-Linda Ortega

Parfois, une œuvre vous invite à emprunter certaines voies pour l'explorer, elle se projette en quelque sorte dans l'au-delà de la lecture, essayant d'amadouer, d'intriguer, de dérouter – je vous laisse ici égrener ou choisir à votre gré – son lecteur. Pour ma part, l'une de ces invites a retenti à mon oreille plus fort qu'aucune autre, elle se trouve au début d'*Adieu, vive clarté...*, enfermée dans l'île d'un long paragraphe-parenthèse : « Magnolia : cherchez la trace de cette blancheur effervescente dans les cendres de ma mémoire...¹ ». Je cherchai donc, dans les pages nombreuses d'une œuvre essentiellement publiée dans la prestigieuse « collection blanche » de Gallimard, du blanc, de la blancheur, des blancs, et allais donc naturellement à *La Montagne blanche*², j'y reviendrai, pour buter soudain contre l'évidence d'un blanc, d'une absence qui se passe même de la lecture des romans pour vous sauter aux yeux, à vous lecteur français hispanophone : le nom de l'auteur s'affiche sans accent sur toutes les couvertures, SEMPRUN.

Or, notre auteur écrivant en français donc, compose en outre avec une entrée dans le français oral marquée par le problème de l'accent. Quelle importance direz-vous, puisqu'écrite une langue s'entend avec la voix du lecteur ! Justement, il semble que chez Semprun, la marque de la prononciation soit si « prononcée », qu'elle ressurgit jusqu'à l'écrit. Sur la question de l'accent repose l'écriture puisqu'elle constitue le principal enjeu du jeu entre narrateur et auteur, qu'il s'agisse de vraie fausse autobiographie, d'autofiction, de « vérisme³ », de « mentir-vrai » ou plus généralement d'écriture en Je, personne que j'ai désignée ailleurs comme « la première personne de fiction⁴ ».

L'écriture au prix de l'accent, au mépris de l'accent ? Retournons à l'évidence : le nom de l'auteur n'est pas orthographié à l'espagnole mais à la française, « normalement » hasarderez-vous, puisque les éditeurs français ont des difficultés typographiques à intégrer cet accent aigu sur les voyelles autres que « e ». La simple lecture des pages d'*Adieu, vive clarté...* oppose un démenti catégorique car les « connaissances d'avant l'exil » sont toutes là, présentes avec leurs accents, en voici quelques uns : Rubén Darío, León Felipe, García Lorca, José Bergamín, jusqu'à Manuel Azaña et son tilde.

Dans cette énumération, une exception de taille, le nom du père est à la française aussi : José Maria de Semprun Gurrea (p. 185-186). Pourtant, au début du roman, son apparition en italiques, convention pour indiquer l'écriture manuscrite, préservait quant à elle les accents : *José Ma. de Semprún y Gurrea* (p. 46)⁵. Pourquoi un tel acharnement à la disparition de l'accent écrit ? Quel évènement justifie-t-il que le nom du père soit modifié ? Cet accent aigu agit comme symptôme d'une crise, aiguë elle aussi, qui emporte dans la tourmente l'identité, l'Histoire et la vocation et dont l'importance fondatrice se donne à lire dans la déclinaison du traumatisme de l'accent.

Les romans de Jorge Semprun mettent en scène, au moins à deux reprises, l'épisode de l'accent dans la boulangerie. Il est important d'analyser son exposition la plus détaillée au début d'*Adieu, vive clarté...* dans laquelle je me suis permise malgré tout de retrancher certains moments pour plus de concision :

... j'étais entré dans une boulangerie qui se trouvait alors au point d'oblique convergence des rues Racine et de l'École de Médecine. J'y avais demandé un croissant, ou un petit pain, je ne sais plus quelle minime nourriture terrestre. Mais la timidité d'un côté [...], et d'un autre côté mon accent, qui était alors exécrable – j'ai déjà dit que le français était pour moi presque exclusivement une langue écrite –, ont fait que la boulangère n'a pas compris ma demande. Que j'ai réitérée, de façon encore plus balbutiante, probablement, en sorte qu'elle fut encore moins compréhensible.

Alors, toisant le maigre adolescent que j'étais, avec l'arrogance des boutiquiers et la xénophobie douce – comme on dit d'une folie inoffensive – qui est l'apanage de tant de bons Français, la boulangère invectiva à travers moi les étrangers, les Espagnols en particulier, rouges de surcroît, qui envahissaient pour lors la France et ne savaient même pas s'exprimer.

Dans cette diatribe pour la galerie – elle s'adressait aux clients, cherchant leur complicité visqueuse, plutôt qu'à moi – apparut même une allusion à *l'armée en déroute*. Je fus renvoyé par son discours à la catégorie des Espagnols de cette armée mythique. Le souvenir me revint alors : l'École Universelle, le chagrin patriotique de Maribel et Susana, le vers de Victor Hugo. J'ai fui la boulangerie, privé de croissant ou de petit pain par mon accent déplorable, qui me dénonçait aussitôt comme étranger.

Dehors, abrité provisoirement de la pluie fine et persistante sous la marquise d'un cinéma – Arletty à l'affiche [...] – je m'immobilisai dans un soudain mal-être.

C'est probablement à cette époque, [...] qu'est née ou qu'a cristallisé la fatigue de vivre qui m'habite depuis lors, comme une gangrène lumineuse, une présence aigüe de néant. (p. 60-61.)

Peu importe, il me semble, la nature de cette nourriture, sa fonction est à la fois symbolique et linguistique, tout comme le lieu précisé de la scène où apparaît Racine, nom qui lie à jamais l'origine à un des sommets de la langue française. Avec la boulangère, la phrase, devenue cliché raciste et xénophobe, non écrite cependant en style direct – décidément non, elle n'aura pas la parole – est connotée : « ils viennent manger le pain des Français ». Qu'il s'agisse de « pain » ou de « croissant », on y reconnaît les ingrédients phonétiques essentiels constitutifs de ce nom d'auteur forgé SEMPRUN, le -an et le -ain – cette dernière voyelle n'étant qu'une approximation du -un – qui résumant les nombreuses difficultés de la langue française pour les étrangers et les Espagnols en particulier. Avec Arletty, le parlé le plus parisien, nasillard et populaire

qui soit, s'affiche et prend ses aises gouailleuses dans la répétition de ces voyelles dont la prononciation trace finalement les exclusions territoriales entre les locuteurs.

Il ne s'agit pas seulement de la langue dans son actualité, sa fonction excluante s'inscrit dans la littérature même et on comprend aisément que, pour l'auteur Jorge Semprun, Victor Hugo ne parvienne jamais à représenter ce qu'il incarne pour d'autres, l'idéal de l'écriture et de l'engagement dans l'action, il sera substitué par Malraux. *L'armée en déroute* tisse le lien familial en même temps qu'il renvoie à l'annonce de la chute de Madrid aux mains de l'armée de Franco, ce même jour. Épisode fondateur car s'y trouvent condensées l'identité et l'Histoire en plus de la « langue, mœurs, vie familiale » citées par le narrateur, il ouvre aussi une brèche d'où surgissent le blanc, l'absence, qui se traduisent par l'anéantissement, « la présence aigüe de néant » au cœur même du sujet écrivain.

Dans la deuxième apparition de l'épisode que j'ai retenue, s'ébauche une chronologie, une évolution, où la boulangerie symbolise la rupture entre le temps lié par la langue à l'origine et l'*autre* :

Depuis plus de quatre ans, depuis qu'en 1939, sur le boulevard Saint-Michel, à Paris, j'avais décidé que plus jamais personne ne m'identifierait comme étranger en raison de mon accent, depuis que j'y étais parvenu, ma langue maternelle, mes références aux lieux d'origine – à l'enfance, en somme, radicalement originaire – s'étaient estompées, prise dans le maelström du refoulement et du non-dit⁶.

Semprun avec toujours moins d'accent jusqu'au camp de Buchenwald où est placée la scène du « S ». Au cours d'une réunion culturelle à l'initiative du comité clandestin des intérêts français, le jeune prisonnier va parler de Rimbaud, dans une salle du *Revier*. Chapelain⁷, un communiste, « m'a prié de tomber la veste pour l'occasion ». Il souhaitait qu'on ne vît pas le « S » sur fond de tissu rouge que j'arborais sur la poitrine et qui m'identifiait en tant qu'Espagnol. [...] « Tu comprends, me disait-il, à

t'entendre parler, personne ne peut soupçonner que tu es espagnol⁸. » Le « S » pour *Spanier*, sur fond rouge, *Rot Spanier*, – ou pour Semprun, allez savoir –, et ce qui tombe avec la veste c'est l'accent, le reste de l'origine puisqu'en espagnol « deje » ou « dejo » désignent une prononciation particulière, un accent ou une inflexion descendante et sont issus du verbe « dejar » qui signifie « laisser » ou « quitter ». N'est-ce pas là l'accent que l'on ôte, même s'il ne vous laisse pas complètement ? Je n'en veux pour preuve que ces reprises de la scène de l'accent, scène que l'on répète, *wiederholen* disent les Allemands, ce que l'on retourne chercher qui avait été laissé en chemin.

Toutefois, l'accent typographique manquant produit son effet sur les deux syllabes qui deviennent voyelles composées françaises [ã] et [õe], parmi les plus difficiles à prononcer pour les étrangers, la seconde s'apprend même en ritournelle aux enfants français « un lapin brun ». Nous assistons aux deux versants/versions d'une sorte de naturalisation littéraire : celle venue de l'extérieur par le bien nommé Chapelain et ce *deje*, cet accent, que suivant l'étymologie espagnole l'écrivain élimine. Jorge Semprun devient l'auteur et le personnage sans accent en français, dont le nom porte à leur comble les spécificités phonétiques de la langue. Jorge n'est pas gênant, vous le comprenez, puisqu'il s'écrit, c'est l'enfance de l'orthographe, comme il se prononce ; exotique un brin ce Jorge certes, mais sans problème d'accent, sans sabir ni algarabie. Enfin, presque, car à l'exception près de l'existence du mot en français, ce type d'élaboration correspond bien à « la francisation purement formelle, phonétique et fantaisiste, d'un mot espagnol⁹ », description de la formation du mot « algarabie » telle qu'elle nous est proposée dans le roman éponyme.

Question d'accent, mais le nom de l'auteur sur la couverture ne fait pas la littérature. Ailleurs encore, dans *L'Écriture ou la vie*, la question des accents et des blancs revient nouée, dans un passage sur la naissance de l'écriture et son retard aussi :

Mais la neige avait disparu de mon sommeil. [...] Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû

abandonner quinze ans auparavant. [...] A l'aube d'une journée de printemps, rue Concepción-Bahamonde, je me suis assis à ma table, devant ma machine à écrire. C'était une Olivetti portative, au clavier espagnol : tant pis, je me passerais des accents graves et circonflexes. » (p. 251.)

Ici, les disparus sont les accents propres au français ; quant à lui, l'accent tonique espagnol est bien là, campant à la fin de ce nom de rue double : d'un côté prédestiné en quelque sorte à la genèse du premier livre, de l'autre lié au franquisme par le nom de la mère du dictateur. Il s'agit cependant de la fiction vériste de l'entrée en écriture, car devant mes yeux, l'ouvrage en français arbore à la fois tous les accents en français et le nom tronqué par l'absence sur le « U », rien n'y fait. Ce passage s'avère précieux puisqu'il interdit d'établir une équivalence simpl(ist)e entre le blanc et l'absence d'accent. En effet, c'est la disparition du blanc, la neige cette fois, qui fait apparaître la question de l'accent. Et les effets de neige sont récurrents au fil des romans, comme cette neige qui s'abat sur deux 1^{er} mai, en 1939 et 1945, selon les textes et que le narrateur associe aux « ruses cousues de fil blanc » de l'écrivain¹⁰. Alors, le blanc n'est peut-être pas l'originaire absolu mais effacement, *évanouissement* – *L'Écriture ou la vie* (p. 162) : « ... pour que brusquement, sans rapport apparent avec les préoccupations ou les désirs circonstanciels, se déploie dans ma mémoire un envol d'éclatante blancheur d'images au ralenti. Ailes de mouette, à l'aube, derrière les baies vitrées d'une chambre d'hôtel, en Bretagne ? Focs des voiliers sous la lumière d'étain de la baie de Formentor ? Brouillards laiteux, effilochés par les vents tournoyant dans le détroit d'Eggemogging ? » –, en tout cas gagné sur le noir, comme dans la photo de la mère, en blanc pour toujours, dans une revue illustrée célèbre, au titre évocateur, *Blanco y Negro*. Tentons d'y voir clair à notre tour dans ces interactions, voyons-les à l'œuvre dans *La Montagne blanche*.

Publié lui aussi dans la « Collection blanche » chez Gallimard, le roman *La Montagne blanche*, ponctué par le retour du refrain de *La Paloma blanca* texte espagnol sur une musique de Beethoven, évoque la colline

du même nom à Prague et le tramway qui y circule et qui est un des éléments de liaison entre les personnages, mais aussi mise en abyme de l'écriture puisqu'il s'agit du titre d'une œuvre en voie d'écriture. Je ne dirai pas tous les blancs, seulement quelques autres encore : le titre d'un article de Nadine « Die Weisswäscher der Verwesung » (Les blanchisseurs de la putréfaction), la fumée sur l'Ettersberg, « la main de neige » du poème de Zawisch von Rosenberg.

Le numéro du tramway de la Montagne Blanche est le 22 et il renvoie à tous les jeux de miroir – comme la Spiegelgasse, la Ruelle-au-Miroir, où se retrouvent Goethe, Büchner, Kafka et Lénine poursuivis par Klims et Kepela – entre des couples qui s'avèrent au fil du roman être des trios : le couple Antoine et Franca intègre Juan Larrea, ou, le temps d'une soirée, Astrid à Amsterdam ; autrefois, Juan Larrea et Antoine de Stermaria ont aussi partagé Mary-Lou, et Antoine est lui-même un des éléments du triangle amoureux qu'il a formé avec sa tante Ulrike, sœur de son père, et Natacha Hissel, son professeur de dessin. Avant, il y a eu le père d'Antoine, Nicolas de Stermaria, uni à sa sœur Ulrike et à sa femme Elisabeth. Les duos font triangle, mais cela ne se résume pas à une situation vau-devillesque ; non, dès lors que le duo formé par Antoine et Juan devient trio grâce à l'arrivée de Karel Keppela – qui entre lui-aussi dans la composition de plusieurs trios – avec lequel commencent les discussions mettant en scène « la dialectique ».

Sans omettre sa dimension philosophique, la dialectique, par rapport au passé politique de Juan Larrea et Karel Keppela, renvoie dans un premier temps aux argumentations politiques, parfois tendancieuses, souvent violentes. Mais soudain, intervient la peinture et tout particulièrement un élément d'un plafond du Palazzo Ducale peint par Véronèse représentant la Dialectique sous les traits d'une jeune femme à l'antique tenant une toile d'araignée à la façon d'une lyre, presque. C'est tout cela la Dialectique, marxiste ou de Véronèse, toile tissée, celle de l'araignée ou de la *Aufhebung* hégélienne où l'un n'est pas séparable de l'autre, le même et son contraire, le troisième terme. Difficile d'échapper à sa toile,

comme il est difficile au lecteur d'échapper à l'entrelacs serré, formé par les entrecroisements des personnages, déjà inscrit dans la structure générale de ce livre des destins croisés¹¹ : les trois parties sont divisées respectivement en six, trois et trois chapitres, chiffres multiples de deux ou de trois, le jeu se poursuivant au niveau des sous-parties de chaque chapitre, toujours au nombre de deux, trois ou quatre.

Dans la perspective de cette dialectique à la fois narrative, historique, artistique, sentimentale et linguistique, le blanc n'appartient pas toujours aux origines ; produit par l'effacement, l'oubli, il entre en relation avec son contraire et surtout avec une notion que j'ai nommée l'*ersatz* dans la mesure où il ne fait pas duo mais trio, comme dans cet exemple : « Il avait eu la sensation étrange que la présence de celle-ci effaçait la trahison d'Ottla. Qu'elle effaçait aussi une autre trahison, originaire, lointaine, dont l'oubli avait sans doute hanté son intimité... ». On retrouve à l'ouvrage cette dynamique dans le titre *L'Écriture ou la vie* où la conjonction s'avère au fil de la lecture moins excluante que révélant la face cachée d'un même insoupçonné.

La neige, image récurrente, blancheur par antonomase, « *blancor almidonado* » des dessous maternels, magnolias, est aussi la page vierge avant la trace, avant l'écriture. Noircir la page, c'est venir mettre fin aux blancs, prendre la place vacante, créer l'*ersatz* en quelque sorte. Le recours à ce mot allemand, ici, tient lieu, et ça n'est pas peu dire, de troisième terme, celui qui prend la place, un peu comme la Suisse a pris la place de la mère, pas tout à fait cependant, un peu comme l'allemand au camp rend une place à l'espagnol enfoui pendant les années antérieures, pas totalement¹². Par sa présence, l'*ersatz* désigne bien plus visiblement l'absence, il crée une sorte de circulation triangulaire entre une présence qui n'est plus, l'absence qu'il tente de combler et sa présence non-identique, qui ne s'ajuste pas exactement aux bords du trou. À la fois, l'*ersatz* c'est ce qui est produit par une absence, la cause de l'*ersatz* n'existe plus ou a disparu, permettant ainsi la découverte que l'absence, « le néant » peut s'avérer puissance agissante.

Le mépris, dans lequel baigne ce mot allemand en français, justifie que l'on se penche sur lui pour lui rendre de sa fraîcheur en y reconnaissant une construction composée de la particule « er- », marque indicatrice en allemand de ce qui advient, arrive, se produit¹³, et du substantif « satz ». Le titre *L'Écriture ou la vie* vient nous dire l'*ersatz*, la traduction en somme, car si « ou » dans un premier temps – qu'il s'agisse de l'expérience relatée dans le roman ou de l'approche du lecteur – est exclusif, vivre devient la découverte de la possibilité de la circulation entre les deux termes : l'écriture, autrement dit la vie, à peu près.

Par *ersatz*, je désigne la phrase surgie dans le mouvement vital même, qui s'auto-désigne comme effet de vie, mais sans qu'il s'agisse d'une compensation, ou du maigre lot de consolation d'une existence apitoyée sur elle-même. L'*ersatz*, c'est le tenant-lieu par lequel s'instaure une continuité possible dans le changement, à l'instar de la citation d'Amiel dans *L'Algarabie* : « ... montrer scientifiquement l'identité de l'identité et de la différence » (p. 276). L'idée de la continuité étant contenue dans le mot *Satz*, la phrase, la proposition, en tant qu'elle est enchaînement d'éléments ce que nous montre de la façon la plus prosaïque un autre de ses emplois possibles qui l'amène à signifier la batterie de cuisine, le service de vaisselle.

L'*ersatz* nous montre sa face littérale dans la traduction avec laquelle joue constamment l'écrivain dans ses romans et récits où interviennent les trois langues : deux liées à la prime enfance, l'espagnol et l'allemand, la troisième instaurant l'entrée dans une maturité intellectuelle, le français. C'est l'*ersatz* comme mesure des distances que peuvent adopter entre elles les trois langues même, surtout peut-être, lorsqu'elles « fourchent ». À qui s'étonne de la présence historique d'une bibliothèque dans le camp de Buchenwald, on peut répondre par une pirouette linguistique, une homophonie incertaine, un *ersatz* approchant, jamais équivalent bien sûr, Buchenwald/Bücherwald, les deux faces d'un même insaisissable – comme Nadine entre *Feierabend* et *Feuerabend*, entre la fête et le feu – la forêt, cette forêt-là est à la fois de hêtres et de livres.

L'*ersatz* se transposerait aussi en jeu entre les instances narratives. Dans l'*Algarabie*, la mise à distance du narrateur par une autre voix nar-ratrice, comme effet dédoublant, désigné souvent à la troisième personne, pourrait venir de là : positions différentes du sujet selon le lieu d'où il parle, excusez du peu, redoublé par l'autre lieu, l'espace linguistique, le domaine étranger. Maîtriser plusieurs langues confère en quelque sorte un don d'ubiquité au sujet, un sujet toujours ailleurs, en mouvement, pensant dans une langue en même temps qu'il parle dans une autre. Est-il toujours le même ? Est-il un autre ? Allez donc répondre à une ques-tion dont nous savons bien, vous et moi, qu'elle est piégée par les mas-ques de l'identité, je ne parle plus de la confusion auteur/narrateur, mais des pseudonymes, les vrais, les fictifs, les empruntés (Juan Larrea, écri-vain ayant existé, devient le nom de code du militant qui devenu écrivain l'intègre dans une fiction). Semprún/Semprun peut vivre les vies de plu-sieurs, lui qui a vécu l'expérience renversante qu'un autre meure (pres-que) à sa place. Livre après livre, Semprun voyage dans les méandres de la (re)constitution d'une identité qui se forge à partir de l'Autre, avec de l'Autre¹⁴ et à ce titre l'expérience originaire est bien l'expérience de la mort, cet Autre absolu. Dans le camp de Buchenwald, dont l'organisation donne lieu à toutes sortes de mises en scène, on rencontre l'autre, qui peut être moi, mon *ersatz*, mon alter ego. Dans *Le Mort qu'il faut*, la question de l'*ersatz* dans la mort constitue le foyer de la narration, source permanente à jamais au présent : « Ce mort-là, le mien (moi, bientôt, puisque je vais probablement prendre son nom), il est vivant. » (p. 17.)

La mort du Je, expérience de l'Autre, rejoint, dans une spirale sans fin, celle de l'autre : c'est François L. qui meurt mais aussi, par leur superpo-sition en rêve, la mère, une mort à venir avec une qui a été : « Je savais que c'était un rêve, je savais quel cercueil on clouait dans ce rêve : celui de ma mère. Je savais qu'il y avait erreur, malentendu, confusion. Je savais que jamais ma mère n'avait été mise en bière dans un paysage semblable : un cimetière à l'orée de l'océan, sous le vol compassé des goélands » (p. 166). Nous avons déjà rencontré d'autres ailes – aussi le « L » du Musulman François L. – associées à la blancheur ; ici elles ne

symbolisent ni la mort, ni l'oubli, ni le néant, le blanc se décompose quelques pages plus loin : la mère, en blanc jusqu'à présent au fil des œuvres, apparaît finalement drapée de ses couleurs, celles de la République espagnole : rouge, or, violet (p. 169). Le blanc, produit par l'effacement, la perte, s'avère nécessaire au surgissement des couleurs tout comme l'accent effacé permet l'entrée en écriture et la reconquête de cet avant l'effacement.

C'est de la folie, on peut y perdre son latin, c'est oublier que le nom en acquiert une vérité et Semprun, c'est avant tout SEMPRE UN, celui dont l'unicité à jamais est centrale, avec ou sans accent.

Marie-Linda Ortega

Université de Marne-la-Vallée

Notes

- 1 Jorge Semprun, *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard, 1998, p. 27. Pour chaque titre, l'édition indiquée la première fois sert de référence à toutes les citations.
- 2 Jorge Semprun, *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986.
- 3 C'est le terme utilisé dans *L'Algarabie* (p. 243) dans l'édition blanche de Gallimard, lorsque le Narrateur intervient pour traduire à destination du lecteur les quelques phrases prononcées par Paula dans « la langue du Manchot de Lepante ». Dans *Le Mort qu'il faut*, (Paris, Gallimard, 2001, p. 184), les interactions entre réalité et fiction sont ainsi exposées : « Il m'arrive d'inventer des personnages. Ou, quand ils sont réels, de leur donner dans mes récits des noms fictifs. Les raisons en sont diverses, mais tiennent toujours à des nécessités d'ordre narratif, au rapport à établir entre le vrai et le vraisemblable. »
- 4 « Écritures en je : écriture à la première personne de fiction », *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, Coord. Annie Bussièrre-Perrin, Montpellier, Éditions du CERS, Université P. Valéry, 2001, p. 99-135.
- 5 Cette variation, somme toute minime, peut cependant être mise à l'actif du passage du père dans le monde de la fiction où il acquiert un nom nouveau et son statut de personnage.
- 6 J. Semprun, *Le Mort qu'il faut*, *op. cit.*, p. 83.
- 7 Nom réel ou inventé, Chapelain, en rappelant le nom de l'homme de lettres réputé du XVII^e, renforce cette impression de baptême par et dans les lettres françaises.
- 8 Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 137.
- 9 J. Semprun, *L'Algarabie*, *op. cit.*, p. 541.
- 10 J. Semprun, *Adieu, vive clarté...*, *op. cit.*, p. 87.
- 11 L'autre « modèle », romanesque celui-là, est sans doute celui de Charles Morgan, évoqué dans *Adieu, vive clarté...* (p. 168-169) à propos de l'emploi de l'expression « fouiller une femme », qui propose la structure entrecroisée d'une « femme entre deux hommes ».
- 12 L'*ersatz* s'apparenterait sans doute aussi au souvenir, à la réminiscence, aux répétitions dont est faite une relation sur de nombreuses années : « Ils se souviennent qu'ils ont déjà dit à peu près la même chose, trente ans auparavant, à Straschnitz », *La Montagne blanche*, *op. cit.*, p. 150.
- 13 Toute la réflexion qui découle de ce mot allemand s'est nourrie des deux ouvrages que Georges-Arthur Goldschmidt a consacrés à Freud et à la langue allemande : *Quand Freud voit la mer* (1988), *Quand Freud attend le verbe* (1996), tous deux publiés aux éditions Buchet-Chastel. Je ne veux citer ici que cette affirmation : « Tout composé verbal allemand est une mise à plat, une exposition du sens. » (*Quand Freud attend le verbe*, p. 63). Et puisque de blancs il s'agit aussi, une remarque de Goldschmidt comme un clin d'œil de livre à livre : « germanus signifie blanc, pur ».
- 14 On en trouve une autre expression dans *L'Écriture ou la vie* : « patrie étrangère » (p. 16).