



HAL
open science

Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans Le Mort qu'il faut de Jorge Semprun

François-Jean Authier

► **To cite this version:**

François-Jean Authier. Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans Le Mort qu'il faut de Jorge Semprun. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, Autour de Semprun, N° spécial, pp.65-78. hal-04405611

HAL Id: hal-04405611

<https://hal.science/hal-04405611>

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
Jeanyves 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
Jeanyves Guérin (UMLV), Hommage à Jorge Semprun	89

Le texte qu'il faut...

Réécriture et métatexte dans *Le Mort qu'il faut* de Jorge Semprun

François-Jean Authier

Je suis hanté par un homme qui meurt.
Il me suit, il m'attend, me supplie et me perd.
Un masque emprisonne son visage et sa voix.
C'est mon père et mon frère
(Ou peut-être moi-même),
Son front contre mon front,
Son cœur contre mon cœur
(Nos souffles enlacés voudraient chasser la peur)¹.

Le poète Georges-Emmanuel Clancier recueille mot à mot le tremblé d'une expiration qui n'en finit pas. Mais cette silhouette qui le hante, cet homme à l'orée du mystère absolu, cet à *peine* mort où s'exténue et se nie le devenir, l'écriture en maintient la présence inqualifiable par le paradoxe d'un *nevermore* interminable. Peu important finalement qui il est, ce cadavre en puissance, qui il fut, quel a été son visage. Il est ce corps étranger si semblable qui halète et pantèle en moi, m'accompagne comme mon ombre et me donne son âme avec son haleine. « Père » ou « frère », ou compagnon de captivité fuligineux, précieux inconnu salvateur chez Jorge Semprun. Ce *Mort qu'il faut*², surgi de nulle part et qui y retourne, c'est François L., le gisant méphitique de Buchenwald, le spectre impondérable en qui va pourtant se cacher le matricule 44904 par l'emprunt d'une identité en déshérence. Aux vers de Georges-Emmanuel Clancier semble singulièrement répondre Jorge Semprun :

Ce mort vivant était un jeune frère, mon double peut-être, mon *Doppelgänger* : un autre moi-même ou moi-même en tant qu'autre. C'était l'altérité reconnue, l'identité existentielle perçue comme possibilité d'être autre, précisément, qui nous rendait si proches. (p. 43.)

La giration spiroïdale de la réminiscence n'a alors de cesse de tisser un suaire de mots à cet « Autre » spéculaire. La conscience retourne une fois de plus à cette *autre* et lancinante temporalité concentrationnaire. Elle reprend l'exercice « tonique » (p. 80) mais « désolant » de l'« anamnèse ». Dès lors, *Le Mort qu'il faut* ne serait-il qu'un *autre* livre sur l'expérience semprunienne de Buchenwald, qu'un livre de plus ? L'urgence apparemment psittaciste, le ressassement tenace définissent la poétique de l'écrivain. Mais il apparaît aussi que cette première œuvre du nouveau siècle de Jorge Semprun a atteint un seuil inédit, inexploré, pour tout dire un secret. L'écriture qui remâche, passe et repasse, aussitôt réfléchit et se réfléchit. Quelle est alors la valeur de ce mort idoine ? Depuis des années, la mémoire du rescapé n'est plus aphasique. Les matériaux qu'elle charrie s'enveloppent et s'emboîtent :

La mémoire, on le sait, est comme une *babouchka*, une de ces poupées russes de bois peint qui peuvent s'ouvrir et qui contiennent une autre poupée identique mais plus petite, qui en contient une autre, et une autre encore, jusqu'à ce qu'on arrive à la dernière, de taille très réduite, celle qu'on ne peut plus ouvrir³.

François L. serait-il l'ultime *babouchka* de la remémoration concentrationnaire ? Le narrateur de *L'Écriture ou la vie* sait que l'« indicible » est un poncif, l'alibi d'une rhétorique de l'impuissance : « On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre⁴ », quitte à s'enfermer avec la *babouchka*, quitte à « prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ses dépens, mortellement ». La figure iconique de François L. rappelle les autres œuvres de Jorge Semprun, entendons par là : les appelle, les mobilise, les évoque et les convoque,

pour témoigner au plus haut point de la nécessité même du texte comme discours de l'écriture sur elle-même.

Palimpseste du récit *revenant*

Aux premières heures de la libération de Buchenwald, au printemps 1945, alors que le camp se vide et que *L'Écriture ou la vie* va s'emplier, Jorge Semprun se perçoit *perçu* dans les yeux écarquillés de trois officiers des armées alliées : « C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté⁵. » La stupeur égarée est celle du naufragé, peu avant son retour sur l'autre rive, sur le *limes* des vivants et de la normalité métaphysique. L'immense saccage a fait du déporté un « revenant » : « Cela fait toujours peur, les revenants⁶ ». Il suffira que cette ombre reconquière la parole pour que naisse, sous sa plume, un texte *revenant*. Le récit lui-même revient, inlassablement, sur ses traces, mais sans les épouser parfaitement, sans coïncider étroitement avec elles – ce ne serait que pure redondance –, en se plaçant plutôt en deçà, ou au-delà du déjà dit, en s'accotant aux mots anciens. Du *Grand voyage* (1963) à *Quel beau dimanche !* (1980), de *L'Écriture ou la vie* (1994) au *Mort qu'il faut*, pour garder quelques scansion de l'anamnèse, le texte qui dit et redit d'une œuvre à l'autre, dit qu'il a dit et, ce faisant se souvient qu'il se souvient. Dans la conscience synoptique du lecteur en surplomb qui, de fait, se souvient qu'il a lu et lit autant son souvenir des textes d'avant que l'œuvre nouvelle, le récit glisse de lui-même, de son avatar le plus récent, à ces autres qui fourmillent en dehors de lui et qui sont pourtant en lui. Au cœur de l'œuvre et à son pourtour, dedans et dehors, le dit du *Mort qu'il faut* combine et articule le même et l'autre. Cette intertextualité est particulièrement féconde dans la reviviscence récurrente de la temporalité dominicale, dès la troisième phrase de l'*incipit* : « Un dimanche de décembre : soleil d'hiver » (p. 13). Le laconisme elliptique de ce repère initial requiert expansion et explicitation. Le locuteur emboîte vite la singularité dans la répétition du vécu, car « ce dimanche-là » (p. 14) est valorisé par la nar-

ration au sein de la succession cyclique : « On aurait pu se dire que l'appel venait de se terminer, qu'on avait devant soi, comme chaque dimanche, quelques heures de vie » (p. 13). L'œuvre surgit donc sur l'horizon des « après-midi du dimanche » (p. 14). Avant qu'elle ne contamine l'ordre du récit, la répétition est consubstantielle à la *naturalité* du dimanche, à son inscription dans un temps ritualisé et circulaire auquel le texte finit par se conformer. Brèche prodigieuse dans le non-temps oppressif du camp, le « dimanche », qui rend possible l'entreprise, proposée par Kaminsky, de permutation identitaire avec François L., est en soi, par sa vacance même, un *kairos*, une occasion romanesque. Le « dimanche », pour tous les damnés du monde concentrationnaire, c'est la soustraction momentanée à la prévisibilité. Ce hors-temps qui échappe à la rationalisation diabolique du moindre instant, est seul propice à la survenue du possible. Il n'est donc pas innocent que le récit s'engouffre dans l'unique dimension de *l'advenir*, dans « ce temps disponible, miracle hebdomadaire » (p. 13). En soi répétitif, le dimanche est littérairement répété, dans l'œuvre d'abord, dont il forme l'axe rotatoire de la réminiscence. Le récit s'enroule autour de ce dimanche capital, doublement exceptionnel puisque l'exception calendaire se double dans *Le Mort qu'il faut* d'une expérience humaine inédite. Le va et vient est alors enclenché, l'écriture « jouant de toutes les possibilités qu'offrent les marches avant et arrière de la mémoire⁷ ». L'énonciation s'arc-boute sur la mise en perspective analeptique : « C'est la veille que ça a commencé » (p. 17). Simultanément, la durée narrativisée se nourrit du mouvement proleptique de la conscience qui prend les devants : « Nous avions jusqu'à lundi, répétait Kaminsky » (p. 19). Mais le pivot dominical outrepassa *Le Mort qu'il faut*, à son tour inclus dans une série superposée de variations musicales sur le *Grundthema* du Dimanche à Buchenwald. Ce choix scriptural remonte au printemps 1945 : dans *L'Écriture ou la vie*, Jorge Semprun raconte qu'il avait alors raconté au lieutenant Rosenfeld comment raconter son expérience concentrationnaire. Le récit du récit d'une narration qui n'est encore qu'orale, renvoie, en amont, au semi-échec rencontré, quelques temps auparavant, avec un officier « à la croix de Lorraine⁸ »,

qui s'est révélé un auditeur moins ouvert que Rosenfeld aux libertés architecturales de la littérisation :

Il n'avait pas apprécié le début de mon récit. [...] J'avais choisi le dimanche, pour commencer mon récit : la profondeur des dimanches à Buchenwald. J'avais choisi de l'introduire dans l'enfer des dimanches par un chemin paradisiaque : par les images de *Mazurka*, un film de Pola Negri. Mais l'officier français avait été scandalisé par le début de mon récit. Stupéfait, du moins, et décontenancé. Pola Negri ? Il ne s'attendait pas du tout à cela. Il n'avait pu se remettre de cette première mauvaise impression. Il n'avait pas réussi ensuite, à se laisser entraîner par moi dans la grouillante profondeur des dimanches, à cause de Pola Negri.

Les soixante-douze dimanches vécus par Jorge Semprun à Buchenwald s'empareront plus tard des livres, de manière compulsive. *Introït* de la liturgie textuelle qui forme l'ouverture du *Mort qu'il faut*, « dimanche » devient un motif obligé de la fictionalisation des images mnésiques, de la reprise de soi par soi pour survivre. C'est ce qu'à instinctivement compris Fernand Barizon dans *Quel beau dimanche !* : « Alors il a crié, pour lui tout seul, d'une voix forte, déclamatoire, désespérée, dérisoire – ou plutôt : se tournant elle-même en dérision – il a crié que c'est un beau dimanche, les gars⁹ ! » Dimanche, poreux et dilaté, se gorge de lui-même et de ce qui en diffère, mais que l'anamnèse tresse, ce segment temporel s'identifie à la totalité du vécu qui ressurgit à sa faveur. Dimanche est donc la mémoire, son signe textuel, et l'indice de sa proliférante intrication. Dans *Autobiographie de Federico Sanchez*, le « je » se souvient de « l'après-midi du dimanche 12 décembre 1976¹⁰ » qui ravive le dimanche de Pâques, à La Haye, en 1966, puis par concaténation régressive, ceux de l'adolescence et déjà de l'exil, avec son père, devant l'église de l'Alexanderstraat... Mais à l'autre bout de la chaîne du temps, il y eut aussi ce retour au camp, évoqué dans « ... Vous avez une tombe au creux des nuages », le discours prononcé par Jorge Semprun à Francfort le 9 octobre 1994 :

Ce fut un dimanche, un beau dimanche de mars. Des nuages gris, floconneux, naviguaient dans un ciel où s'annonçait déjà le printemps. Et le vent, comme toujours, sur l'Ettersberg : le vent d'autrefois, le souffle de l'éternité sur la colline de Goethe. Mais c'était en mars 1992 et dans ce ciel pâle, dans ce paysage de forêts de hêtres et de chênes, la fumée du crématoire de Buchenwald n'était plus visible¹¹.

Affirmer qu'elle n'était plus « visible », c'est néanmoins tendre à ce qu'elle soit encore et toujours *lisible*. Il en va de la funeste fumée comme de l'ensemble de l'existence du déporté, tout entière rassemblée dans *tout* texte semprunien. Le palimpseste du *Mort qu'il faut* condense dans sa trame les protagonistes et les péripéties de cette longue odyssée familière du Mal subi. Le texte ressuscite un microcosme dont la place nous manque pour dire les mille plis et recoins. L'intertextualité les a rendus familiers au lecteur, en dépit des spécificités du traitement narratif. Sur le plan de l'onomastique, nous savons que le Fernand Barizon de *Quel beau dimanche !* est un masque tout aussi fictif que Kaminsky, désignation syncrétique en hommage au *Sang noir* de Louis Guilloux : « Le personnage est en partie réel, pourtant. Pour l'essentiel, probablement » (p. 184). Il existe pourtant un Kaminski, sans *y* final, dans *L'Écriture ou la vie* : « Je me suis aussi souvenu de Kaminski, dans la baraque des contagieux, [...] un dimanche de bourrasques de neige sur le camp¹². » *Le Mort qu'il faut* campe ainsi ses personnages dans un espace doublement intime : connu du lecteur qui retrouve ses repères, renoue avec cette topographie du sordide et de la déshumanisation, – et globalement dévolu à une intimité dévoyée par la promiscuité. La vie concentrationnaire est en effet dominée par le souci de l'élémentaire, de l'existence à son niveau *élémentaire*, qui entretient de sourdes menées, d'infimes combines et une passivité purement biologique, végétative : « L'idée d'avoir à quitter Buchenwald m'ennuie prodigieusement. Il faut croire qu'on s'habitue à tout » (p. 22). Cette prégnance de l'élémentaire – le haut et le bas – s'étend à toutes les étapes gastriques de l'alimentaire. Les détenus sont obsédés par la nourriture et par sa trajectoire organique, depuis ces fameuses

« nouilles » (p. 14) de la « soupe du dimanche », depuis le récit compensatoire, pour ces crève-la-faim, de leurs ripailles d'antan, jusqu'au gigantesque anus des latrines du Petit Camp : « Habituellement, des dizaines de déportés déféquaient en même temps, dans la buée pestilentielle caractéristique des lieux » (p. 40). Cette peinture récurrente de l'inhumanité insane hante le texte, arrimé aux rémanences de l'*ancien*. Sur ce terreau pousse alors l'inouï, justification du texte *nouveau* : une certaine « note » (p. 19) en provenance de Berlin « était destinée à la *Politische Abteilung*, l'antenne de la Gestapo à Buchenwald ». Elle faisait planer sur Jorge Semprun un péril mortel en demandant des « renseignements » à son propos. Le lecteur apprendra plus tard qu'il s'agissait seulement d'un tragique quiproquo, puisqu'elle avait en fait pour origine une requête de la famille même de l'écrivain, via l'ambassade d'Espagne à Paris. En toute ignorance de cause, Kaminsky pouvait ourdir son stratagème... L'invisible et souterraine gestation du *Mort qu'il faut* a d'abord enfoui ce sédiment du passé, refoulé hors même des limbes de la mémoire, jusqu'à ce que la madeleine proustienne prenne l'aspect des corps tragiques dessinés à Dachau par le peintre Zoran Music. Il a suffi de quelques mots échangés avec l'artiste et d'une incidente contemplation pour que cesse tout à coup le sortilège inhibitoire. Il a suffi de deux cadavres étendus, parallèles et inversés comme les vignettes symétriques d'une carte à jouer. Cette *représentation* dialectisée où l'opposition tête-bêche des corps dans l'espace plastique figure allégoriquement dans l'espace sonore le saut vers l'harmonique, a soudain ravivé la nuit atroce du *lager*. Le livre de Jorge Semprun n'était plus qu'à écrire... Si *Le Mort qu'il faut* apparaît ainsi comme la levée d'une oblitération, l'épisode de François L. constitue-t-il pour autant une véritable nouveauté ? De troublants accords internes, de subtiles correspondances relient les événements narrés, de texte à texte, et même à l'intérieur du texte. Tel motif, dans l'acception esthétique du terme, est implicitement, virtuellement contenu dans tel *autre*, mitoyen et apparemment dissemblable. Ce rapport à l'altérité est de même nature que le rapport à la mort. L'agonie de Maurice Halbwachs, dont le profil émâché réapparaît dans *Le Mort qu'il faut*, avait été préalable-

ment décrite, et de façon circonstanciée, dans *L'Écriture ou la vie* : « j'avais vécu la mort de Halbwachs¹³ ». Cette épreuve fraternelle et transfusionnelle de la mort de l'Autre correspond à « la ténèbre qui nous était échue en partage¹⁴ ». De même Jorge Semprun écrit dans *Adieu, vive clarté...* : « L'expérience de la mort du prochain m'appartenait, en effet. Et je lui avais appartenu. Elle m'était essentielle, elle me constituerait, désormais. Mon identité serait douteuse sans cette altérité partagée de la mort du prochain¹⁵. » François L. est déjà mort en la mort d'Halbwachs. Et cette mort qui se partage en deux et en mille, en autant de volatilisés que la cheminée du crématoire a pu en cracher, c'est ma vie, ma vie en tant qu'autre :

Je ne dis pas tout ce que je pense. Je ne dis pas que ce quelqu'un d'autre pourrait être quelqu'un qui serait mort. [...] Peut-être est-ce vrai en effet. Peut-être ne suis-je que le rêve qu'aurait fait, à Buchenwald, un jeune mort de vingt ans, qu'on appelait Gérard et qui est parti en fumée sur la colline de l'Ettersberg. Mais ce ne sont pas des choses faciles à dire¹⁶.

La mort communiée de l'Autre comme vecteur ontologique dans la vision décalée, déplacée, projetée du moi en ce qui n'est pas intrinsèquement lui. La mort de l'autre en moi, la mort de moi en l'autre, notre mort à tous en lui, sa mort hors de nous et en nous...

La spécularité comme autodésignation du textuel : le récit *abymé*

Si une telle complémentarité jumelle les œuvres, les textes sempruniens, comme chez Proust, s'autocommentent par leurs propres réfractions internes. *Le Mort qu'il faut*, où le monde abîmé pourrit dans sa propre tétatologie, ne poursuit qu'une seule quête : pas seulement dire, mais dire que l'on dit, s'exhiber comme texte, comme endroit et envers, comme scène et coulisse. Un dérapage sémantique en forme de superposition lexicale, de confusion des plans, apparaît imperceptiblement

lorsque le locuteur envisage la désignation spécifique de François L. Ce jeune homme, issu de « la frange infime de la plèbe du camp qui végétait en marge du système de travail forcé, entre la vie et la mort » (p. 35) appartient à ce groupe particulièrement défavorisé que l'on nomme les « Musulmans ». Quel regard Kaminsky porte-t-il sur cette plèbe ? Et Jorge Semprun d'ajouter, examinant le degré d'appropriation du mot : « j'avais compris que Kaminsky n'aimait pas les Musulmans ». Puis il se reprend : « Mais ce n'est pas le mot qu'il faut, le mot convenable ». Une lettre seulement sépare « mot » et « mort » : l'espace de la littérature, et de l'enquête que cette dernière mène sur la pertinence de sa propre discursivité, de son double pouvoir, évocatoire et réflexif.

De fait, c'est le livre tout entier qui est saturé de mots. Il y a les mots crapuleux, les mots infâmes, les mots bourreaux, les mots totalitaires, que l'on hurle dans les hauts parleurs ou sur les talons des captifs : « il me fallait aussitôt opposer au langage guttural et primaire des SS, réduit à quelques mots grossiers d'insulte ou de menace (*Los, los ! Schnell ! Schwein ! Scheisskerl !*) y opposer, dans mon for intérieur, dans ma mémoire, la musique de la langue allemande, sa précision complexe et chatoyante » (p. 48). Mais pour l'heure, le phrasé germanique n'est que désarticulation. Ces mots ignominieux sont au pouvoir. Même la fameuse « note » secrète sur les agissements du jeune Semprun est un texte, sans doute rudimentaire mais détonant. Son accès est préservé, au fond, paraît-il, d'une « armoire métallique » (p. 19).

Face à l'agonie concentrationnaire du mot, sa restauration dans le bruissement babélien des langues parlées par les déportés. Kaminsky, l'ancien des Brigades Internationales, « aime bien insérer des mots espagnols, des locutions entières, parfois, dans nos conversations en allemand » (p. 15). Ces deux « langues entremêlées » sont un symbole labial de texture, de tissage, de métissage. *Le Mort qu'il faut* exprime à l'envi la nécessité vitale de l'expression, de la communication verbale. Les prisonniers se font récitants d'un légendaire personnel maintenant pulvérisé, atomisé. Ils réinventent l'oralité, cette protohistoire mythique de l'humanité d'avant l'écriture : « échanger des signes, quelques mots, des

nouvelles du monde, des gestes fraternels, un sourire, un mégot de machorka, des morceaux de poèmes. Bribes, désormais, brindilles, brins épars, car la mémoire s'effritait, s'amenuisait » (p. 14). Dans le texte de l'œuvre, ce qu'il y a d'irréductiblement textuel, littéraire, poétique, cimente ce monde de l'éclatement et de la désagrégation du vivant. *Le Mort qu'il faut* se fait livre de lecture, livre des lectures. Les incrustations dont la prose semprunienne est sertie, resubstantialisent l'évanescence universelle. Mots des autres, mots des poètes, Rimbaud, Baudelaire, Valéry, planant sur les eaux fécales des latrines du Petit Camp, mots donnés et reçus en soi-même se rêvant poète. Un lieu privilégié de Buchenwald transmute la boue en or, l'ancre alchimique de la Bibliothèque. Pour en signaler l'étonnante et paradoxale présence, l'œuvre commente ses propres effets d'intertextualité :

Il y a plusieurs années, quand j'avais mentionné que j'avais trouvé à la bibliothèque de Buchenwald la *Logique* de Hegel et que je l'avais lue dans les mêmes conditions : pendant une semaine d'équipe de nuit, Nachtschicht, seule circonstance où la lecture était possible, et exclusivement si l'on travaillait dans un bureau ou un kommando de maintenance [...], j'avais reçu quelques lettres indignées. Ou attristées. Comment osais-je prétendre qu'il y avait une bibliothèque à Buchenwald ? Pourquoi inventer une fable pareille ? Voulais-je faire croire que le camp était une sorte de maison de repos ? (p. 67.)

Défendre rageusement l'essentialité du monde verbal, ce n'est pas s'indigner que le frivole supposé s'immisce gratuitement dans le sérieux de l'Histoire, c'est favoriser en l'Homme une respiration qui lui rappelle qu'existe aussi un univers fait pour lui. Dès lors *Le Mort qu'il faut* énonce le mode d'emploi du Livre, de sa textualité. Il met en scène le rapport à son propre destinataire et définit le statut du lecteur, ainsi que son « bon usage ».

On a le droit de faire sursauter un lecteur, de le prendre à rebrousse-poil, de le provoquer à réfléchir ou à réagir au plus profond de lui-même ; on peut aussi le laisser de glace, bien sûr, lui passer à

côté, le manquer ou lui manquer. Mais il ne faut jamais le dérouter, on n'en a pas le droit ; il ne faut jamais, en effet, qu'il ne sache plus où il en est, sur quelle route, même s'il ignore où cette route le conduit. (p. 79.)

Il n'est d'œuvre moderne qui ne contienne les conditions de sa réception, de sa lisibilité, et à sa source, les exigences scripturales de son effectuation. Jorge Semprun revendique ses modèles en matière d'expression, et tente de concilier, sur le plan des référents linguistiques, les postulations croisées du classicisme formel et d'un romantisme ardent mais défiant de lui-même et qui se considère d'un regard oblique : « La langue de Gide et de Giraudoux, de Baudelaire et de Rimbaud, mais aussi, surtout, peut-être, au tréfonds, celle de Racine : perfection absolue de l'équilibre entre maîtrise transparente et violence masquée » (p. 83). Il est donc tout naturel que le texte tende à cette harmonie. Il lui faut alors valider ses propres options esthétiques. Le récit du récit expose sa genèse, sa fabrication, sa poétique. *Le Mort qu'il faut* s'exhibe comme narration, ne dissimulant rien du travail de refonte du matériau autobiographique, représentant ses lois organiques et ses procédures formelles au moment même où elles sont livrées, c'est-à-dire inventées, pour aboutir à « ce récit légendaire de Buchenwald » (p. 58). « Légendaire », certes dans la perspective de la mythification de soi, mais aussi selon l'étymologie primitive : qui mérite d'être lu, puisque l'œuvre veut apparaître comme littéraire, et se réclame autant de Faulkner que de Malraux. En définitive, dans *Le Mort qu'il faut*, ce sont les mots qui ont le dernier mot. Puisque les déportés voient niée leur ipséité personnelle, les sinistres kapos n'ont qu'un pouvoir factice. Hier et aujourd'hui, les mots fraternels de l'antidestin toujours commandent, comme dans l'offrande faite par Sénèque à Jorge Semprun. Le « *post mortem nihil est ipsaque mors nihil...* » (p. 164) des *Troyennes* a rendu l'âme de François L. et permis ce long thrène.

Dans *L'Écriture ou la vie*, Jorge Semprun montre qu'il fut confronté très vite aux tourments de la parole testimoniale. À supposer – et encore ! – que seuls les bourreaux soient aptes à comprendre ce qu'ils ont ourdi,

comment *figurer*, pour un Autre extérieur à cette entreprise démente et mortifère, l'absurde effectivité du Mal absolu ? Les officiers en costume britannique peuvent-ils avoir une représentation exacte de la fumée du crématoire ? Jorge Semprun ne mésestime pas la dimension humblement prométhéenne de sa tâche : « Il y faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour à peu près en rendre compte¹⁷. » Parole de la parole sur la Parole. Déjà dans *Quel beau dimanche !* cet aveu désabusé où l'écrivain puise paradoxalement la force de ne pas cesser : « il ne faut pas se faire d'illusions : jamais on ne pourra tout dire. Une vie n'y suffirait pas. Tous les récits possibles ne seront jamais que les fragments épars d'un récit infini, littéralement interminable¹⁸. » Non point tant dorénavant *L'Écriture ou la vie* que « la réécriture ou la mort ». Si, comme le disait Flaubert, la Bêtise est de conclure, renonçons pour notre part à un discours interminable sur *l'interminé*¹⁹ semprunien. Faisons notre deuil du deuil qui est au cœur de l'écriture. Le fantôme de François L. – L. comme Littérature – nous dit obscurément que l'anamnèse, sur la roue de fortune, est une meule à laquelle la mémoire aiguise ses mots. Ses mots de mort, ses mots de néant pourtant transmutés en énergie vitale. Provisoirement ultime, l'hypothétique dernière *babouchka* est toujours à venir. La dernière poupée russe, résistante et infrangible, peut fort bien connaître d'autres emboîtements latéraux qui réorientent le processus d'inclusion concentrique des textes dans d'autres directions, à l'infini... *Dernière* aujourd'hui, mais appelant, dans l'incertain et l'aléatoire, l'œuvre future de Jorge Semprun. On est toujours le *Mort qu'il faut* de soi-même, voire, par retournement, soi-même en tant que *Mort qu'il faut* de l'Autre. Si l'écriture est un perpétuel recueillement, elle ne fait que recueillir, avec l'obsession d'elle-même, le refus de l'anéantissement du monde. De ce monde palpitant et précaire que chante Georges-Emmanuel Clancier :

Le monde, le monde et ce qui le résume :
Quelques noms, quelques yeux, la passion qui les lie,
Comme une goutte d'eau, comme une maigre larme
S'échappant de la main.

Ô toi qui te dresses, toi qui implores, toi qui tombes,
Je n'en finirai plus, je le sais, jusqu'à la fin,
Jusqu'à ma mort, de mourir avec toi²⁰.

François-Jean Authier
Université de Poitiers