

A memory that imagines: the fusion of memory and imagination in Jorge Semprún's literary testimonies

Maria Shakhray

Abstract

The present work deals with the genre of literary testimony and explores its double literary-historical status, as well as its unique position at the crossroads between memory and imagination. The paper analyses the specificity of Jorge Semprún's literary testimonies and focuses itself on the phenomenon of the imaginary memories and the image of snow, considering emblematic examples of the fusion of mnemonic and imaginary faculties.

Keywords

literary testimony; memory; imagination; fiction; history; Jorge Semprún

Une mémoire qui imagine : la fusion de la mémoire et de l'imagination dans les témoignages littéraires de Jorge Semprún

Maria Shakhray

[...] quand il n'y aura plus de réelle
mémoire vivante, la fiction redeviendra
nécessaire. Le témoignage littéraire est
essentiel [...].

Lutter, écrire, c'est ça ma vie.

J. Semprún, *Le langage est ma patrie*

1. Dire l'indicible, imaginer l'inimaginable

Le témoignage littéraire est un genre littéraire unique qui se trouve à la croisée de la dimension historique et celle romanesque : un «espace de création» (Semprún 1994 : 24) et un «livre des souvenirs» (Wieviorka 1998 : 47) dont l'union sert à un objectif crucial – celui de «faire renaître par des mots imprimés un monde anéanti» (*ibid.*). Il est à remarquer que c'est notamment le travail de mémoire, cette «lutte contre l'oubli» (Ricœur 2000 : 37) qui empêche de considérer le témoignage littéraire comme une œuvre appartenant complètement à la dimension de fiction : il s'agit plutôt d'un cas particulier qui vise à

partir de la vérité historique, mais en même temps cherche à élaborer les faits véridiques, en filtrant la réalité afin d'en dégager l'essentiel.

Or, pour transmettre le monde «*effrayant, mais [...] aussi indéchiffrable*» (Levi 1989 : 38) de l'univers concentrationnaire, il faut évidemment savoir «*raconter bien*» : de manière que le récit «*ne soit pas seulement vraie, mais vraisemblable*» (Semprún 2013 : 28). C'est pour cette raison que Jorge Semprún – ancien déporté de Buchenwald, écrivain bilingue, auteur des plusieurs témoignages littéraires – affronte la duplicité du genre du témoignage littéraire, en soulignant l'importance du travail non seulement de la mémoire, mais aussi de l'imagination :

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc ! (Semprún 1994 : 149)

Effectivement, Semprún crée ses témoignages littéraires à partir de l'union des facultés imaginaire et mnémonique : en restant toujours dans la mémoire du camp¹, l'écrivain recourt à son imagination afin d'«*éclairer la réalité par la fiction, et celle-ci par la densité de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif [...]*» (Semprún 1994 : 67-68). Or, le centre implicite d'un témoignage littéraire est en effet constitué non par l'ensemble des faits véritables, mais notamment par ce sens «*énigmatique*» difficile à discerner et encore plus difficile à transmettre.

Percevoir, «*comprendre et faire comprendre*» (*ibid.*) ce «*enchevêtrement infini et indéfini*» (Levi 1989 : 37) dans le but de reconstituer «*les événements qui défient l'imagination*» (Wieviorka 1998 : 34) – on ne parvient pas à accomplir cette tâche fondamentale sans recourir à l'aide de la faculté imaginaire. C'est en effet notamment

¹Ainsi, Semprún avoue d'être «*resté dans le récit autobiographique*» et de «*raconter tout à partir des camps*», Semprún 2013 : 34.

grâce aux privilèges de «l'artifice du récit maîtrisé» (Semprún 1994 : 24) que Semprún réussit à relater les faits du camp en appelant à l'imagination du lecteur : dans ses témoignages littéraires, il fait le tri dans sa mémoire, en décrivant «les immobilités de la vie, ses moments minimes, ses épaisseurs, les déchirantes infortunes de la conscience» (*ibid.*). À la différence de l'approche d'un auteur d'un témoignage historique, le regard de Semprún n'est jamais un regard neutre : il s'agit, au contraire, d'une tentative constante de comprendre, d'éclairer et surtout de commenter les événements du camp, en y dégagant cette substance dense et opaque, le *non-dit* presque impossible à déchiffrer et à reproduire :

Il aurait surtout fallu commenter les images pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions. Et ce commentaire, pour s'approcher le plus possible de la vérité vécue, aurait dû être prononcé par les survivants eux-mêmes : les revenants de cette longue absence, les Lazares de cette longue morte. (Semprún 1994 : 232)

C'est notamment avec cette supposition que Semprún touche une question fondamentale concernant le caractère a priori incomplet du témoignage : un auteur d'un témoignage ne parviendra pas à être un témoin intègre puisque, comme l'avait noté Primo Levi, les survivants ne sont qu'une «minorité anormale» (Levi 1989 : 82), tandis que les seuls témoins vrais auraient été ceux qui ont «touché le fond» (*ibid.*) de l'expérience du camp et ne sont jamais retournés. Comme l'avait l'observé Giorgio Agamben, dans tous les témoignages il y a «quelque chose comme l'impossibilité de témoigner» (Agamben 1998 : 111-112) : ceux au nom de qui on porte témoignage sont devenus «ombres» ou «fantômes» avant même de mourir – et si par miracle ils avaient survécu (ce qui, comme le fait noter Levi, à ce stade, était impossible), ils n'auraient eu rien à dire; ils n'en seraient même pas capables, au sens littéral du mot. Il est donc crucial de noter que même les témoignages les plus exactes contiennent des lacunes cruciales, étant

pour cela un discours «*in vece*» (Levi 1989 : 82) qui se fait toujours au nom de «ceux qui ont trouvé une tombe aux creux des nuages»² et qui ne sera donc jamais tout à fait «complet».

Pour reprendre une métaphore cinématographique qu'on trouve chez Primo Levi, un témoignage ne doit aucunement ressembler à un «film en gris et noir, sonore, mais non parlé [...] privé de sens» (*ibid.* : 38), et c'est notamment dans cette perspective que la forme du témoignage littéraire offre des solutions essentielles. Grâce à une approche qui unit les efforts de la mémoire et de l'imagination, l'écrivain-témoin parvient à créer un univers littéraire unique, sans se sentir obligé de montrer à son lecteur toutes les horreurs du camp dans le moindre détail. Un exemple éclatant de cette approche sélective de l'écrivain qui élimine tous les détails insignifiants, en se focalisant, par contre, sur ceux les plus frappants, afin de les montrer et les expliquer, se trouve dans *L'Écriture ou la vie*, lorsqu'on assiste à une description détaillée des prisonniers de Buchenwald :

Jamais, plus tard, toute une vie plus tard [...], jamais je ne pourrais contempler les figures de Giacometti sans me souvenir *des étranges promeneurs de Buchenwald* [...]. Jamais, plus tard, toute une vie plus tard, je ne pourrai éviter la bouffée d'émotion [...] d'émotion rétrospective, morale, pas seulement esthétique, que susciterait en tous les lieux la contemplation *des promeneurs de Giacometti, noueux, l'œil indifférent dressé vers des cieux indécis, infinis, déambulant de leur pas inlassable, vertigineusement immobile, vers un avenir incertain, sans autre perspective ou profondeur que celle que créerait leur propre démarche aveugle mais obstinée*. Ils me rappelleraient insidieusement, quelle que soit la circonstance, même la plus joyeuse, *le souvenir des silhouettes d'antan, à Buchenwald*. (Semprún 1994 : 59-60)

Il s'agit, en effet, d'un exemple emblématique, en ce qui concerne les témoignages de Semprún : le narrateur refuse de se conformer aux

² Le titre de l'essai de Semprún (2010) – citation qui vient du célèbre poème de P. Celan *Todesfuge* (1945) souvent cité dans l'œuvre de Semprún.

stéréotypes du récit du camp, en nous proposant l'image d'une forte charge expressive. Dans le fragment cité, les prisonniers de Buchenwald sont comparés aux fameuses sculptures de Giacometti : le narrateur choisit d'impliquer son audience émotionnellement, en trouvant une association particulièrement évocatrice et familière dans le but d'agir sur l'imagination du lecteur, afin que ce dernier puisse percevoir «l'inimaginable» à travers une image qui resterait empreinte dans sa mémoire. Étant à la recherche des images frappantes qui ne resteraient pas «muettes» et «opaques» (Semprún 1994 : 232), le narrateur modèle la figure du déporté, en sélectionnant les détails les plus significatifs rapprochant les prisonniers de Buchenwald aux promeneurs sculptés par Giacometti : une silhouette «noueuse», un regard étourdi et «indifférent» et surtout une démarche «inlassable [...] aveugle, mais obstinée». C'est ainsi qu'en quelques phrases, grâce aux détails allusifs mis au premier plan, Semprún arrive à reconstituer un fragment de la réalité du camp qui n'est pas «seulement vrai, mais vraisemblable», en ce qu'il transmet l'image, l'état d'esprit et l'émotion qui constituent notamment le sens «souvent caché», «fugitif» et difficile à saisir, et pourtant «fondamental» (*ibid.* : 67-68), de l'expérience vécue.

2. Se souvenir à travers la mémoire de l'autre : souvenirs imaginaires

La mémoire et l'imagination sont, on l'avait déjà dit, les forces créatives qui jouent un rôle fondamental dans les témoignages littéraires de Semprún. Il s'agit souvent d'une synthèse ou d'une coopération des activités mnémonique et imaginaire – facultés qui font le noyau de ses témoignages, en tendant non seulement à interagir et à s'enchevêtrer, mais aussi à se fondre de manière que toutes les frontières perceptibles entre eux s'estompent.

Ainsi, dans les récits sempruniens, le personnage-narrateur fait preuve d'être capable de se souvenir des événements réels à travers la mémoire des autres. Or, que signifie-t-il, se souvenir à travers la mémoire d'un autre, qui par ailleurs, peut même s'avérer une personne

inconnue qui existe seulement dans l'imagination du narrateur — que signifie-t-il, sinon recourir à l'imagination, soit imaginer?

Afin de mieux comprendre la notion de la mémoire qui imagine, considérons quelques exemples des *souvenirs imaginaires* qu'on trouve dans *Quel beau dimanche*.

L'image de «la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs» (Semprún 1980 : 155) est un souvenir qui fait part de la mémoire collective des déportés : un *topos* qu'on retrouve dans un nombre de témoignages du camp³. Ainsi, l'angoisse que le personnage du *Quel beau dimanche* éprouve à être surpris par une bourrasque de neige dix-huit ans après l'expérience de Buchenwald, ne surprend pas le lecteur attentif de Semprún : l'image des flocons de la neige dansant dans la lumière des projecteurs est, en effet, un des leitmotifs préférés de l'écrivain. Pourtant, l'image de la neige dans l'épisode s'avère être plus ambiguë, puisqu'il s'agit bien plus que d'un souvenir personnel du survivant. Les mots qui lui viennent à l'esprit pour décrire la neige ne sont pas les siennes, il les perçoit comme les paroles «étrangères» et en même temps intimement familières : «*Une lumière dansante et glacée. Qui disait ces mots, en moi? D'où venaient-ils? Qui les disait, les chuchotait, sinon moi-même? D'où venaient-ils, sinon du plus lointain de moi-même?*» (*Ibid.* : 156). La sensation vague se transforme en certitude : le narrateur qui n'arrive pas à «exorciser» le souvenir lancinant comprend d'avoir été «investi» (*ibid.* : 157) par la mémoire de l'autre :

Je me souvenais d'un endroit où je n'avais jamais été. J'avais vu tourbillonner la neige légère, gare de Lyon, et je me souvenais d'un camp où je n'avais jamais été enfermé [...]. Or, je ne me souvenais pas de Buchenwald. Je me souvenais d'un camp

³ «Mais enfin, nous sommes encore quelques milliers d'hommes et de femmes, à l'ouest, quelques centaines de milliers, à l'est [...] à ne pas pouvoir nous souvenir de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs sans avoir une sorte de coup de sang, de coup de cœur et de mémoire», Semprún 1980 : 154-155.

inconnu dont j'ignorais le nom: le camp spécial où est enfermé — depuis toujours, me semble-t-il, jusqu'à la fin des temps, peut-être — Ivan Denissovitch Choukhov. (*Ibid.* : 156)

Il s'agit, évidemment, du personnage d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne – l'auteur dont les témoignages littéraires avaient profondément marqué Semprún. C'est ainsi que le narrateur se sent «envahi» par une sensation «d'irréalité» (*ibid.* : 157) : il se souvient de la neige non pas avec sa propre mémoire, et même non pas avec celle de l'écrivain russe, mais c'est à travers le personnage de fiction, Ivan Denissovitch Choukhov, qu'il vit le souvenir du tourbillon de la neige et de la «lumière glaciale» de projecteurs.

La mémoire et l'imagination se trouvent entrelacées: vu qu'il s'agit de se souvenir à travers une mémoire d'un personnage de fiction, l'imagination semble y avoir le rôle dominant, mais la participation de la mémoire n'est néanmoins pas à négliger. En *imaginant* le souvenir de l'autre, le narrateur s'appuie sur son souvenir de la lecture de l'œuvre de Soljenitsyne – l'écrivain qui à son tour crée ses récits en mélangeant la réalité et l'invention.

Or, la situation s'avère d'être encore plus compliquée: l'image de la neige qui tourbillonne dans la lumière des projecteurs est, comme le souligne Semprún, un *topos* partagé par des «milliers» d'autres survivants-témoins⁴. C'est la raison pour laquelle le narrateur aboutit à une conclusion importante: évidemment, il se sent «habité» non seulement par la mémoire du personnage de Soljenitsyne, mais aussi «investi» par la mémoire «de tous les *zecs* du Goulag dont la mémoire et les noms nous auront été conservés dans les récits et témoignages

⁴ Ainsi, le narrateur du *Quel beau dimanche* avoue d'être bouleversé d'avoir trouvé la même image dans les *Récits de Kolyma* de Varlam Chalamov: «Tout à coup, au début d'une phrase, mon sang n'a fait qu'un tour, qu'un détour [...], il s'est figé, glacé, dans mon cœur qui battait follement. J'avais lu ceci : «Dans les lueurs triangulaires des projecteurs qui éclairaient le placer minier la nuit, les flocons dansaient comme des grains de poussière dans un rayon de soleil...», *ibid.* : 154.

multiples» (*ibid.* : 158). Il s'agit donc d'une possibilité illimitée de se souvenir à travers une mémoire collective qui se veut «anonyme et muette» (*ibid.*).

La «mémoire» en question se présente comme une mémoire contaminée de l'irréalité : à cause de cette mémoire «artificielle», le narrateur perd la sensation d'exister réellement, et c'est ainsi que revient sa fantaisie ancienne : celle d'être le «songe de quelqu'un qui serait mort depuis longtemps» ou bien «la mémoire d'un mort, le rêve désespéré et lucide d'un jeune mort d'autrefois» (*ibid.*). Il s'agit par conséquent d'une mémoire particulière qui a la capacité de se plonger ou même de «s'enraciner» dans l'irréalité d'un rêve : ce n'est pas un hasard que dans les réflexions citées, le narrateur tend à mélanger les lexèmes «songe», «rêve» et «mémoire» : toutes les frontières possibles entre les dimensions de la réalité et le rêve s'effacent grâce à cette sorte d'activité mnémonique *imaginaire*.

Un autre exemple d'un souvenir imaginaire est lié à la figure de Milena Jesenskà, l'une des images préférées de Semprún qui apparaît dans plusieurs de ses récits. Le narrateur se souvient de son séjour à Prague en 1960, lorsqu'il était en train de contempler un tableau de Renoir à la Galerie nationale. Alors, il avait *imaginé* la jeune Milena contempler le même tableau, trente ans auparavant – l'idée qui avait déclenché dans son imagination une suite des rêves et des images définis comme «souvenirs», bien qu'il s'agissait des *souvenirs imaginés* côtoyant ceux réels. Le souvenir de Milena à Prague suscite «le souvenir scintillant de la neige tourbillonnant à la lumière des projecteurs» (*ibid.* : 353) qui à son tour «fait éclater comme un feu glacé» (*ibid.*) l'image de Milena morte dans le camp de concentration : «Je *me souviens* de ce *souvenir* de neige tombant sur les cendres de Milena Jesenskà, alors que je contemplais une toile de Renoir» (*ibid.*). Notons que Semprún n'utilise pas le verbe «imaginer» : le narrateur a notamment l'impression de «se souvenir» d'une véritable expérience de la mort d'une personne réelle à laquelle il n'avait pourtant pas assisté personnellement. Toutefois, il lui semble d'avoir «vécu» l'évènement de la mort de Milena dans la mesure où l'union de son imagination et sa mémoire lui permet de l'imaginer. L'expérience

imaginée se matérialise grâce aux souvenirs et aux images qui servent de lien entre l'existence du narrateur et celle de Milena Jesenskà : le tableau de Renoir et le souvenir de la neige scintillante sont, en effet, les souvenirs qu'ils «partagent».

La mémoire et l'imagination se trouvent encore une fois entrelacées: le souvenir de la neige dansante dans la lumière des projecteurs permet au narrateur d'imaginer de se souvenir d'une expérience vécue par Milena Jesenskà notamment à travers la mémoire et l'imagination de cette dernière.

«La neige à l'odeur du lilas»

Maurice Blanchot écrivait dans son *Espace littéraire* qu'une œuvre de fiction, «même fragmentaire, a un centre qui l'attire [...] qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux» (Blanchot 2012 : 9). Or, dans les témoignages littéraires de Jorge Semprún, l'image de la neige, ainsi que le thème d'une mémoire «pleine de neige» fonctionne comme tels «centres de gravité» qui reviennent, se répètent et évoluent constamment, en enchaînant d'autres images et souvenirs à plusieurs couches. Il s'agit d'un jeu des associations évocatrices inattendues – les cas où, comme écrivait Gaston Bachelard dans son *Air et les songes*, l'imagination, en réélaborant les souvenirs précis, tend à unir les images contrastantes et révèle ainsi son «caractère essentiel, évident, connu de tous : [...] la mobilité des images» (Bachelard 1943 : 7). Un exemple emblématique est celui de l'usage que Semprún fait de son souvenir de *la neige à l'odeur du lilas* – image cruciale qu'on rencontre soit dans *L'Évanouissement* que dans *L'Écriture ou la vie* et qui est introduite à travers une série de *flash backs*, associations variées, contrastes et rapprochements. La neige, cette image topique semprunienne, apparaît tout au début du souvenir qui commence à se déployer graduellement dans la mémoire et l'imagination de Manuel, le personnage principal de *L'Évanouissement* :

Il se demande pourquoi il y a tant de neige dans sa mémoire, pleine de neige crissante dans son insomnie [...].

Confusément, dans l'insomnie *traversée par les grands éclairs de la douleur* qui éclate dans son cerveau, dans tout son corps, confusément, il y a de la neige. Il essaie de cerner ce *souvenir de neige, cette mémoire floconneuse où il baigne, raidi dans la douleur qui se prolonge* [...] (Semprún 1967 : 237)

Le motif du souvenir de la neige est maintenant introduit et continue à évoluer, en nous révélant toujours plus de détails et de nuances. Tout au début de cette digression caractéristique du style de Semprún, l'image de la neige «crissante» se trouve au premier plan et apparaît indissolublement liée aux notions du souvenir, de la mémoire et de la douleur – lexèmes qui se répètent, en révélant la condition de désorientation, confusion et d'une souffrance mentale et physique du personnage. Grâce à la fusion de la notion du souvenir et de l'image de la neige dans la métaphore «mémoire floconneuse», une sensation d'irréalité se crée, renforcée par le rythme lent cadencé de la phrase. Cette impression d'être suspendu entre les dimensions du rêve et de la réalité se prolonge avant de devenir encore plus intense lorsque l'image introduite de la mémoire «pleine de neige» continue à se répéter et à se développer comme un thème musical :

La neige ne peut se trouver que dans sa mémoire, même s'il a l'impression parfois de la voir flotter brumeusement, dans la chambre, même s'il lui semble s'enfoncer par moments dans sa douceur crissante des forêts enneigées. En réalité, s'il faisait un effort pour savoir, il saurait bien que la fenêtre grande ouverte donne sur le mois d'août. (*Ibid.*)

Le souvenir encore flou, assume un caractère obsédant, tandis que les flocons de neige inondent la chambre de Manuel, en se transformant soudainement, comme dans le rêve, en une «forêt enneigée». La sensation d'irréalité devient encore plus intense grâce à la présence des contrastes frappants : d'une part, «les forêts enneigées»

de la mémoire de Manuel, et une fenêtre qui «donne sur le mois d'août», d'autre part. Notons que ces tableaux contrastants créés par l'imagination du personnage sont en parfaite correspondance avec les états d'esprit du personnage non moins contradictoires : la sensation d'une «joie toute transparente, irraisonnée» (*ibid.* : 240) éveillée par la réalité du mois d'août, et une douleur lancinante évoquée par l'image d'une «mémoire pleine de neige» (*ibid.*). Là encore, l'attitude de Manuel s'avère être ambiguë: d'une part, il sent le besoin de creuser sa mémoire afin de joindre ensemble toutes les images qu'il n'arrive pas à déchiffrer, d'autre part, son amnésie provisoire lui donne une sensation d'être «infiniment léger» (*ibid.* : 238), de «flotter» dans la réalité actuelle, tout comme la «neige légère, tourbillonnante» (*ibid.* : 308) flotte dans son imagination, portée par quelque vague souvenir qu'il est anxieux de découvrir.

L'image continue à évoluer, en se transformant en une combinaison extrêmement allusive et énigmatique: «*la neige et le lilas*» (*ibid.* : 238). Puisque la neige, évidemment, ne peut avoir l'odeur du lilas, c'est l'imagination du personnage qui associe le souvenir de la neige avec celui de l'odeur du lilas, tandis qu'il cherche à les joindre ensemble :

Peut-être, s'il s'acharne sur ce passé tout neuf, ces quelques heures, depuis qu'il s'est retrouvé dans la pharmacie de Gros-Noyer-Saint-Prix, blessé à la tête, pourra-t-il découvrir l'origine de cette neige, de toute *cette neige crissante et douce, qui, dans son souvenir, embaume le lilas.* (*Ibid.*)

Le narrateur reprend les épithètes «crissante» et «douce» afin de créer une nouvelle image de la neige à l'odeur de lilas, en renforçant encore le mystère de la «mémoire enneigée»: «Ni la neige, ni le lilas n'appartiennent au mois d'août», et pourtant ils «semblent aller si bien ensemble» (*ibid.*). C'est alors que Manuel commence à interroger les lacunes de sa mémoire, et c'est en ce moment-là que la douleur «envahissante» (*ibid.* : 239) revient, en substituant de nouveau «le bonheur purement physique» (*ibid.* : 237) d'exister.

Dès que le thème d'une mémoire «pleine de neige» est introduit, il est accompagné de l'image d'une nuit déserte: une nuit qu'il faut «remplir de souvenirs, pour la rendre habitable» (*ibid.* : 238), «combler de mémoire, puisque le sommeil ne viendra plus» (*ibid.*). L'image d'une nuit «difficile à rendre habitable» (*ibid.* : 245), tout comme les images de la neige et du lilas se répétera à plusieurs reprises, en accompagnant le motif principal et en renforçant ainsi la sensation d'un abîme sans fond dans lequel le personnage se plonge en s'efforçant de retrouver sa mémoire. Notons, aussi, qu'encore une fois, Semprún construit ses images à partir des contrastes: la nuit déserte sert de fond noir sur lequel Manuel voit la neige «flotter», et les «forêts enneigées» se profiler, tout comme sur un écran du cinéma de sa mémoire encore «obscur», mais où d'autres images éclatantes se feront voir bientôt.

C'est alors que le motif de la neige et du lilas se reprend, tout comme un refrain, en subissant une transformation cruciale: au lieu de la neige qui «embaume le lilas», c'est déjà l'image du «lilas blanc comme neige» qui est projetée sur l'écran de la mémoire. L'odeur du lilas, ainsi, donne corps à l'image *visuelle* du lilas qui semble emprunter sa caractéristique visuelle (la couleur blanche) à l'image de la neige:

Il n'y est pas plus chez lui qu'il ne serait chez lui dans le jardin, où il a envie d'aller, pourtant, s'asseoir sur un banc, dans la senteur du lilas blanc, et encore, *peut-être serait-il bien chez lui dans ce jardin plein de lilas, assis au soleil, près du mur du potager, sous le lilas blanc comme neige.* (*Ibid.* : 245)

Les images de la neige et du lilas assument une nouvelle connotation: elles sont désormais associées à une sensation du déracinement du personnage, soit à une certitude de n'être chez lui «nulle part» (*ibid.*). En se sentant «étranger à tous les lieux, depuis des années» (*ibid.* : 246), Manuel perçoit ce jardin plein de lilas comme un abri possible non parce qu'il y reconnaît un lieu concret qui lui est familier, mais parce que c'est la présence du «lilas blanc comme neige» qui fait de ce jardin autrement «étranger», une sorte de refuge où «*peut-être*» il pourrait se sentir «bien chez lui».

Les plans du présent et du passé se superposent de nouveau, en se convergeant dans la mémoire grâce aux motifs de la neige et du lilas:

Mais la neige et le lilas c'est plus tard, c'est maintenant, dans son souvenir. Il n'y a plus de neige, il n'y a plus de lilas ailleurs que dans sa mémoire [...]. En tout cas, la neige et le lilas, c'est maintenant, et il ne sait toujours pas pourquoi. (*Ibid.* : 245)

Le motif de la neige et du lilas, toutefois persiste : la «nuit blanche» de Manuel le transforme en une «obsession» lorsqu'il sombre «dans l'insomnie et dans *cette obsession confuse de neige et de lilas*» (*ibid.* 260). La neige communique sa couleur à tous les objets qui entourent Manuel, soit dans la réalité du présent, que dans celle de ses souvenirs: «le lilas blanc comme neige», «la blancheur bleutée du mois d'août, dans sa mémoire» (*ibid.* : 250), «le couvre-lit de coton blanc» (*ibid.* : 305), les «objets blancs» (*ibid.*) autour de lui dans la clinique, «une ombre blanche et brève» (*ibid.* : 306) du docteur, en contrastant toujours de manière frappante avec le fond général de la nuit qui «l'entoure et se prolonge, bruissant, au-delà de la fenêtre ouverte» (*ibid.* : 250). Tout comme l'image de la neige, l'image de la nuit évolue, en renforçant le contraste et en apportant une sensation d'inquiétude, d'une vague menace portée par le retour de la mémoire : «Il regarde le ciel d'août, par la fenêtre ouverte, et *l'inquiétude le saisit, brusquement, de voir ce ciel qui s'obscurcit, de voir la nuit déjà, se lever dans le ciel encore transparent, par endroits, du jardin*» (*ibid.*). Intuitivement, Manuel souhaite prolonger son actuelle «*certitude fascinante d'exister, toute transparente, totalement dépourvue de contenu*» (*ibid.*) qu'implique l'absence de la mémoire. Ce n'est pas un hasard que le même adjectif «transparent» est utilisé pour décrire l'heure du crépuscule dont le personnage aurait envie d'arrêter l'instant et la sensation d'être privé de mémoire: dans les témoignages de Semprún, la mémoire comporte toujours des opacités et des épaisseurs menaçantes.

Il est à noter que les images mystérieuses qui obsèdent Manuel dans «la veille anxieuse de sa mémoire» (*ibid.* : 285) se trouvent à la croisée du rêve et du souvenir jusqu'au point de le faire s'interroger s'il

ne les avait «rêvées» et de le faire conclure que «ça n'avait pas du tout d'importance, puisque, de toute façon, il n'était pas bien certain d'être réveillé, pas du tout certain d'être sorti de l'hébétude cotonneuse de la nuit» (*ibid.*). C'est ainsi qu'un autre leitmotiv crucial pour Semprún se tresse au motif de la mémoire pleine de neige, ainsi qu'aux images de la neige et du lilas : celui de la fusion des dimensions du rêve et de la réalité, de l'imagination et de la mémoire du personnage.

Le retour de la mémoire fait effacer toutes les frontières entre les dimensions de l'imagination et de la mémoire. C'est par bribes et éclaircissements que Manuel retrouve sa mémoire qui se veut une chaîne des rêves et souvenirs, les uns emportant les autres. Il s'avère alors que le souvenir de la neige a plusieurs significations qui éclatent l'une après l'autre dans «l'insomnie de sa mémoire» (*ibid.* : 306). Ainsi, le souvenir revient, en «se matérialisant» tout comme un rêve :

Alors, à cet instant précis, minuscule [...] *un souvenir de neige s'est à nouveau matérialisé*, le recouvrant tout entier d'une sorte de *linceul floconneux*. Quelle neige? [...] Il y a toutes sortes de neige dans sa mémoire. (*Ibid.*)

Pour la première fois, l'écrivain introduit l'image d'un linceul de neige «floconneux»: une première référence explicite au caractère mortifère de sa mémoire, ainsi qu'au travail de deuil que devient l'acte de se souvenir. Pourtant, la «première» neige qui «se matérialise» dans la mémoire de Manuel, est aussi bien «la *neige des dimanches*, ailleurs, à Guadarrama» (*ibid.*) – le souvenir «évident» qui remonte à l'époque de son enfance en Espagne et «ne pose aucun problème» (*ibid.*), puisque, comme le constate le personnage, «ce n'était pas cette neige-là dont l'oubli le tracassait, dont l'absence hantait sa mémoire (...)» (*ibid.* : 307).

Ainsi, malgré l'existence de «toutes sortes de neige» qui habitent sa mémoire, Manuel se rend désormais compte d'être à la recherche d'un souvenir particulier, «d'une autre neige» (*ibid.*) : celle que son imagination s'obstine à associer avec l'odeur du lilas et dont le souvenir vague et indéchiffrable le hante et l'obsède.

Manuel continue à creuser sa mémoire qui lui offre spontanément une autre image: celle de «la neige des dimanches ailleurs, en Allemagne» (*ibid.*):

La neige était là tous les jours, *mais comme un élément actif du décor, comme un obstacle, comme un piège, un ennemi dont on aurait à se défendre, tout au long du travail, et c'est seulement le dimanche, après l'appel de midi, dans la moiteur immense de ce désœuvrement, qu'elle pouvait être contemplée, qu'elle redevenait belle, naturelle, d'autant plus inquiétante, à y bien réfléchir, cette neige horrible sur un paysage de Noël, trompeur. (Ibid.)*

Cette fois-ci, il s'agit, évidemment, d'un souvenir qui se veut infiniment plus complexe, en ce qu'il unit plusieurs significations. Il s'agit de la neige de Buchenwald : hostile, «inquiétante» et trompeuse, mais aussi une source infinie de beauté. Pourtant, malgré le rôle symbolique de «cette neige-là», ce n'est pas encore le souvenir insaisissable de la neige à l'odeur du lilas dont l'image «tracasse» le personnage principal.

Manuel ne parviendra à extraire le souvenir «juste» de l'abîme de sa mémoire que six mois après l'accident : le souvenir le revisitera par pur hasard et finalement éclaircira le mystère de l'image de la neige à l'odeur du lilas:

«[...] *linceul de neige*, penserait-il;
de neige et de lilas [...]

il serait revenu, l'année d'avant, juste pour le Premier Mai, et la manifestation du Premier Mai se défaisait, du côté de la place de la Nation, cette grande marée se désagrégeant en ruisseaux multiples, par les petites rues, et sur la fin de cette manifestation, sur les drapeaux déployés, la neige était tombée;

une brusque tourmente de neige, Le Premier Mai, qui s'en souvient?

Il se souviendrait maintenant de *cette neige légère*, fondant sur les cheveux, les mains, les drapeaux, les pancartes, fondant dans la rumeur de la foule, *d'un linceul éphémère* cette foule en fête [...]

et lui, dans café-tabac, tout seul, dans la chaleur bruyante des cortèges qui se défont [...] il aurait entendu *cette rengaine que tout le monde chantait*, cette année-là, qu'un appareil de radio diffusait, et où il était question de lilas, jardins pleins de lilas; la neige et le lilas, il s'en souviendrait aujourd'hui, enfin [...]. (*Ibid.* : 305)

L'image énigmatique devient finalement transparente: elle prend son origine dans une rengaine d'une chanson populaire que Manuel avait entendue le jour du Premier Mai, l'année de la libération de Buchenwald. Comme toujours chez Semprún, l'imagination, grâce à sa faculté de produire des associations les plus variées, est responsable pour cette superposition fantasque: un phénomène auditif, le refrain d'une chanson contenant l'image du lilas, s'empreint dans la mémoire du personnage en tant que phénomène olfactif. L'odeur du lilas se superpose, par conséquent, à l'image de la «neige légère» afin de trouver finalement sa réflexion dans l'image appartenant à un autre souvenir, celui du «lilas blanc comme neige». Toutes ces images complexes se fondent dans une image bizarrement poétique de la neige à l'odeur du lilas, qui absorbera aussi bien les souvenirs des «autres types de neige». C'est en ce moment-là que revient l'image funeste du «linceul», en réunissant les deux images dans une phrase qui, grâce à son rythme et à la singularité de l'image finale paraît une ligne tiré d'un poème : «linceul de neige, de neige et de lilas». Les adjectifs «légère», «éphémère» sont essentiels: non seulement ils créent un contraste avec la mémoire dont le poids de douleur fait «courber» (*ibid.* : 246), mais ils comportent également la sensation du soulagement suscitée par la fin de la guerre, du nazisme et de la réalité du camp. Telle est la signification ultime, et sans doute la plus importante du souvenir de la neige du Premier Mai. Ainsi, Manuel dévoile au lecteur le sens profond de l'image, en soulignant encore une fois l'importance de la connotation de légèreté qu'elle comporte :

Une brève bourrasque, *légère, tourbillonnante*, recouvrant de flocons brillants, sitôt fondus, les mains et les visages, les drapeaux et les arbres, la foule, le ciel, Paris, le Premier Mai.

Comme si cette dernière neige éphémère n'était apparue, subitement, que pour souligner la fin de l'hiver, de cette guerre, de ce passé. Comme si toute la neige qui avait si longtemps recouvert les hêtres de la forêt, autour du camp, venait de fondre, secouée par une bourrasque légère qui faisait frémir les drapeaux rouges, qui les faisaient se déployer, recouverts subitement non pas de crépons de deuil, mais de brillants crépons de printemps. (Semprún 1994 : 308)

L'image de la neige subit une transformation miraculeuse : il s'agit d'une «dernière neige éphémère» dont les flocons se fondent à peine apparus. Cette neige n'a plus rien en commun avec la réalité de «la nuit infinie» (Semprún 1980 : 367) : elle brille au soleil et promet le printemps, en marquant définitivement la fin de l'hiver atroce, ainsi que d'un «désert nocturne». Cette neige-ci apaise et soulage la mémoire tourmentée – telle est sa puissance qu'elle fait Manuel rire «contre la mort» et contre l'angoisse :

Alors, il avait ri, levant le visage vers ces flocons légers, vers cette neige ensoleillée, cet hiver éphémère et condamné, ces drapeaux rouges qui s'avançaient comme une marée chantante, comme une forêt, comme une joie, comme une victoire. (Semprún 1994 : 308)

Ainsi, le souvenir de la neige victorieuse du Premier Mai, l'année du retour de Manuel, l'emporte finalement sur le souvenir ambigu de la neige de Buchenwald, source de la joie et de l'angoisse des déportés. Ce n'est pas un hasard que Manuel avait refusé de reconnaître la neige de Buchenwald son souvenir originel : il n'hésite pas à privilégier le souvenir «ensoleillé» de la neige du Premier Mai parmi tous les autres, puisque cette neige-ci symbolise pour lui le retour de la Liberté si longuement attendue.

Pourtant, la neige du Premier Mai se révèle de ne pas encore être celle «dernière» dans la vie de Semprún : l'image obsédante fait son retour dans *L'Écriture ou la vie*, en s'enfonçant dans la vie de l'écrivain «dix-neuf ans plus tard», lorsqu'au cours d'une cérémonie de remise de prix Formentor le Premier Mai 1964 on lui présente l'édition espagnole

du *Grand Voyage* qui ne contient que des pages blanches⁵. L'écrivain reste profondément marqué par la «blancheur immaculée» (*ibid.* : 310) de son livre qu'il lie immédiatement à la blancheur de la neige flottante de son souvenir :

Dix-neuf ans plus tard [...] *la neige d'antan était de nouveau tombée sur ma vie*. Elle avait effacé les traces imprimées du livre écrit d'une traite, sans reprendre mon souffle [...] *La neige d'antan recouvrait les pages de mon livre, les ensevelissait dans un linceul cotonneux*. La neige effaçait mon livre, du moins dans sa version espagnole. (Semprún 1994 : 281-282)

C'est ainsi que la «neige d'antan», soit celle du Premier Mai du 1945 révèle une nouvelle signification symbolique : celle de l'impossibilité de créer un témoignage *complet*, chaque témoignage étant *a priori* plein de «pages blanches» – les lacunes impossibles à combler. À la fin d'un voyage dans les labyrinthes de sa mémoire, Semprún fait une découverte essentielle : les pages blanches symbolisent en outre le caractère infini du témoignage qu'il s'est volontairement engagé à porter toute sa vie :

Le signe était aisé à interpréter, la leçon facile à tirer : rien ne m'était encore acquis. Ce livre, que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer : *tâche interminable*, sans doute, que la *transcription de l'expérience de la mort*. (*Ibid.* : 282)

On peut dire en paraphrasant René Char, le poète préféré de Semprún, que pour ce dernier vivre, c'était s'obstiner à achever un témoignage⁶ – une tâche inépuisable par essence, tout comme l'expérience de la « mort infinie » à laquelle il avait survécu.

⁵ *Le Grand Voyage* étant interdit par la censure franquiste, l'édition en espagnol avait dû paraître au Mexique, mais n'était pas prête à temps.

⁶ «Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir», Char 1962 : 84.

Ainsi, l'image de la neige à l'odeur du lilas, aussi bien que le thème de la mémoire «pleine de neige». fonctionne comme un centre de gravité qui permet à l'écrivain de raconter l'expérience du camp, en fixant «les immobilités vertigineuses de l'instant» dans son témoignage littéraire. Comme on l'avait vu, peu à peu le souvenir originel de «la neige à l'odeur du lilas» perd son opacité, en laissant soit au personnage qu'au lecteur la possibilité de débusquer graduellement son noyau, ainsi que saisir tous les autres souvenirs et associations qui se font voir à travers les images en question. Le motif du souvenir de la neige à l'odeur du lilas devient un de ces fils conducteurs qui aident le lecteur à s'orienter dans la complexité de la narration semprunienne, «toujours construite en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse» (*ibid.* : 194). En évoluant tout au long d'une œuvre, les images acquièrent une «mobilité» spécifique dont écrivait Bachelard: il ne s'agit pas d'une simple répétition des thèmes et images, mais plutôt de la transformation et évolution perpétuelles. Comme toujours chez Semprún, il s'agit d'une mémoire qui possède une surprenante capacité d'imaginer, sélectionner et lier les images souvent contrastantes. Dans les témoignages littéraires de Semprún, la mémoire, grâce à la synthèse qu'elle crée avec l'imagination, s'avère capable de trouver les associations les plus frappantes et inattendues, afin de parvenir à saisir et, éventuellement, à montrer et à expliquer la «réalité irréaliste»: «dire l'ombre»⁷, en éclairant cette indicible et inimaginable essence de cette «nuit infinie» qu'avait été l'expérience du camp.

⁷ «*Wahr spricht, wer Schatten spricht*» («Dit le vrai qui dit l'ombre») – vers tiré du poème de P. Celan *Sprich auch du* (1955). Pour l'argument de «dire l'ombre» et l'opposition «*Dichtung - Lichtung*» voir aussi Semprún 2012: 956-963.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Bachelard, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, éd. José Corti, 1943.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Gallimard, 2012.
- Char, René, *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.
- Friedlander, Saul (ed.), *Probing the Limits of Representation*, Cambridge; London, Harvard University Press, 1992.
- Levi, Primo, *I sommersi e i salvati* (1986), fr. tr. *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Semprún, Jorge, *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967.
- Semprún, Jorge, *Quel beau dimanche*, Paris, Gallimard, 1980.
- Semprún, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- Semprún, Jorge, *Le langage est ma patrie. Entretiens avec Franck Appréderis*, Paris, Libella, 2013.
- Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

The Author

Maria Shakhray

Maria Shakhray obtained her PhD in European Literatures from the University of Bologna in 2018. Her doctoral thesis was dedicated to the epic poetry of the XVIth-XVIIth centuries, with a special focus upon epic poems dedicated to 'contemporary' historical events (Lepanto and the Reconquista). Her research interests include the relationship between history and fiction, the Baroque literature, epic poetry of the Seicento, literary testimonies and the literature of the Second World War.

E.mail: maria.shakhray@gmail.com

The Article

Date sent: 31/05/2019

Date accepted: 31/10/2019

Date published: 30/11/2019

How to cite this article

Shakhray, Maria, "Une mémoire qui imagine : la fusion de la mémoire et de l'imagination dans les témoignages littéraires de Jorge Semprún", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.Betweenjournal.it/>