

Entre réalisme et héroïsme : *Le Grand Voyage* de Jorge Semprun

Fatima Zohra Habchi
Doctorante, Université de Batna/Université de Paris 8



Synergies Algérie n° 15 - 2012 pp. 187-191

Résumé : Presque tous les écrivains contemporains ayant vécu la déportation évoquent dans leurs écrits, de manière fidèle, l'atrocité du monde des camps de concentration. Jorge Semprun, écrivain espagnol d'expression française, s'en distingue par un imaginaire créatif où la description dépasse le fait testimonial. Dans son roman *Le Grand Voyage*, l'auteur raconte, à la première personne, les conditions absolument atroces du voyage menant vers le camp de Buchenwald, mais à partir du deuxième chapitre qui ne constitue qu'une infime partie de l'œuvre, le ton change et se charge d'une dimension plus mémorable. Le je se délite et ne tarde pas à se travestir en il. Pourquoi l'auteur abandonne-t-il in fine la première personne, une parole vive, au profit de la troisième personne, une parole fictionnelle ?

Les mots-clés : identités narratives - frontières - polyphonie - fiction.

Abstract: Most of the contemporary writers having lived the deportation evoke accurately in their writings the atrocity of the world of concentration camps. Jorge Semprun, Spanish writer of French expression, distinguishes himself by a creative imagination where the description exceeds the testimonial fact. In his novel, *The Long Voyage*, the author tells, using the first personal pronoun, the absolutely atrocious conditions of the journey leading to the camp of Buchenwald, but from the second chapter which constitutes a tiny part of the work, the tone changes and takes charge of a memorable dimension. The first person I is faded and replaced by the third person he. Why the author uses the third person instead of the first person?

Keywords: narrative identities - borders - polyphony - fiction.

المخلص : يصور لنا كل الروائيين المعاصرين المنفيين في كتاباتهم بشاعة وفضاضة مراكز الاعتقال، و يعد الروائي الاسباني جورج سمبرون من أولئك الذين تميزوا بأسلوب إبداعى يتجاوز الوصف فيه حدود الواقع. حيث يروي لنا الكاتب في روايته "الرحلة الكبرى" الظروف القاسية التي عاشتها الشخصية الرئيسية خلال الرحلة التي قادت إلى مركز بوخنفال، إلا أننا نلمس في الفصل الثاني، و الذي لا يشكل إلا جزءاً صغيراً من الرواية، تغييراً في نبرتها و أسلوبها إذ أن الكاتب حملها شحنة خيالية. لماذا يتخلى الكاتب عن ضمير المتكلم المفرد "أنا" للتعبير عن الواقع مستعملاً مكانه ضمير المفرد الغائب هو ؟

الكلمات المفتاحية: السرد الهوية - الحدود - الخيال - التجانس.

Les hésitations du moi

A la première page du roman *Le Grand Voyage*, le narrateur nous place à l'intérieur d'un wagon où sont entassés cent dix-neuf voyageurs. La pénibilité du voyage y est évoquée minutieusement: douleur physique insoutenable et paralysie de l'être plongent les voyageurs dans un long coma. Un seul être semble réel, conscient et entier. Il compte sans cesse les jours, un par un, comme s'il voulait avoir la certitude qu'il existait réellement devant cet amas de corps inertes. Face à cette léthargie profonde, son regard égaré se cherche, tente de surprendre le paysage derrière les grillages, de le prendre au dépourvu, de l'appivoiser. Sa survie dépend de lui. Il a besoin de ce paysage pour se sentir vivant:

« Mon regard n'est rien sans ce paysage. C'est la lumière de ce paysage qui invente mon regard. C'est l'histoire de ce paysage, la longue histoire de la création par le travail des vigneron de la Moselle, qui donne à mon regard, à tout moi-même, sa consistance réelle, son épaisseur. Je ferme les yeux. Il n'y a plus que cette réalité absente de la Moselle. J'ouvre les yeux, je ferme les yeux, ma vie n'est plus qu'un battement de paupières ». (LGV, p. 19).

Dans cet instant pathétique qui signifie la solitude, être suspendu entre deux néants, un temps limité à l'instant qui nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il déclenche une rupture avec notre passé et notre futur le plus improbable et, inéluctablement, nous met en face du moment présent. De cette conscience de la solitude dans l'instant ressentie par le personnage « *le vide se fait, autour de moi* » (p. 28) succède un conflit généralisé du héros avec lui-même.

Au bord de la folie, incapable de se maîtriser, il ressasse et parle d'abondance pour recouvrer une identité. Rapportées en monologues intérieurs, ses inquiétudes envahissent le texte, ponctuées par d'interminables questionnements. Un état amnésique l'installe dans un rejet total de tout ce qui était sa vie autrefois, « *de tout [ce] qui était [sa] vie va s'évanouir* » (p. 257).

Dés lors, L'être du personnage ne prend conscience de sa perte que dans l'instant présent, ce moment où le personnage anonyme, jusqu'à présent, s'incarne dans une nouvelle âme, un nouveau corps, celui de Gérard : « [...] *et je marche vers la porte, pour sauter sur le quai [...] et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante* » (p. 257).

Une rupture dans la conscience de l'identité du personnage s'opère à partir du passage du pronom *je*, un je inquiet, partagé à une instance énonciative marquée par une identité moins contraignante. La voix subjective, incertaine, bavarde et sans cesse au bord de la dissolution qui domine toute l'écriture jusqu'à présent, laisse subsister un Gérard objectif, sûr de lui, réel, presque surhumain prêt à *sauter dans la cohue, le vacarme, claquant sèchement au-dessus du tourbillon désordonné* : « *los, los, los!* ». (p. 256).

La quête d'un autre moi n'est acquise qu'à partir du moment où le personnage décide de se déposséder de son être « *Je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient au monde d'autrefois* » (p. 256). Ce que nous voudrions souligner dans ce passage, c'est que dans une telle rupture de l'être, l'idée de prendre une nouvelle

identité s'impose sans conteste. Et, par conséquent, un changement d'identité, une mutation du personnage imposeraient une nouvelle énonciation.

Dédoublant sa conscience d'un sujet racontant à un sujet observant, l'auteur se projette dans le présent et dans le futur, à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même, acteur et spectateur du même récit, il met en route sa propre fêlure, son vertige existentiel, son émiettement :

« Il est des textes, pourtant, où la confusion des instances narratives, parfois inexplicable, semble participer avant tout d'une stratégie de brouillage énonciatif et générique. « Je » et « il » ne se conjuguent pas pour donner de la profondeur au personnage, ils se divisent, se contrecarrent et s'annulent. Leur rivalité corrode le narrateur pour ne laisser subsister de lui qu'une voix insituable. » (Gasparini, 2004: 156)

C'est ainsi que *Le Grand Voyage* entretient un doute quant à l'identité du personnage/narrateur. Ce doute se manifeste non seulement par l'anonymat de la voix autodiégétique qui domine presque tout le roman, mais aussi par l'emploi d'une tournure impersonnelle qui contrarie le repérage de l'identité de l'instance narrative. Ce hiatus narratif renforce un sentiment d'incertitude. En subvertissant l'unité et la cohésion de l'instance narratrice, en problématisant ainsi le statut de celui qui parle, l'écriture se déploie dans un jeu énonciatif troublant toute forme de lecture interprétative.

Le malaise identitaire du personnage conduira l'auteur à adopter, dès la page 261, une énonciation à la troisième personne : le *je* disparaît au profit d'un narrateur omniscient. Le personnage se dérobe à lui-même, révélant, en retrait, l'autre en lui. Un regard nouveau fait osciller l'intérieur et l'extérieur, regard finalement circonspect qui finit par pousser l'image de soi à être maîtresse des lieux et à reproduire (fictivement) le sujet même de l'œuvre, mais dans un regard *autre*. Scission du personnage, double jeu optique ou duplication intérieure de l'histoire, le recours à l'instance narrative impersonnelle n'en demeure pas moins innocente et ouvre un champ non limité à sa compréhension et à son interprétation.

Les éclipses du *je*

Dans une position non plus de sujet regardé, un sujet comme nous l'avons déjà dit au bord de la perte, de la dissolution, l'adoption de cette nouvelle marque d'énonciation propose un nouveau regard du personnage sur lui-même, il n'est plus l'acteur principal de sa vie, il se place derrière les projecteurs faisant défiler sa propre vie. Etre narrateur à un moment crucial du récit, celui bien sûr de l'arrivée au camp de Buchenwald, lui permet de porter un nouveau regard, un regard qui s'éloigne de plus en plus de la dimension référentielle, lui préférant l'illusion fictionnelle. Autrement dit, le personnage se sent incapable d'avoir à supporter de rester en dedans de lui-même, un renoncement de soi par soi, une réappropriation de l'autre de soi, une redéfinition de soi par l'autre qui n'est que soi.

La prise en charge déléguée à la troisième personne du singulier d'une parole réfractée de celui qui écrit, annonce un nouveau scénario, qui pousse le sujet de l'écriture à jouir obsessionnellement de l'image telle qu'il se veut voir : Le *il* incarnerait, dans ce cas là, le regard héroïque de l'auteur sur sa propre vie. Effet de réel ou force de l'imaginaire, le *il*

visé à réinstaurer la relation de soi à soi, à redéfinir une nouvelle mise en scène où les rôles s'inverseraient, annonçant par ce biais, une discontinuité entre la parole *en acte* et la parole *réfractée, reflétée*. Une sorte de décalage introduit par l'exercice même de la parole : entre prise de parole et soumission de la parole, la distinction vécue par l'auteur entre l'existence quotidienne telle qu'il la subit, et cette existence autre que son activité romanesque promet, permet et met en route. Ce dédoublement réflexif qu'instaure le texte littéraire semprien déplace le centre d'intérêt de l'énoncé vers l'énonciation, de l'instance du *je*, un être au bord de l'abîme, de la détresse vers l'instance du *il*, une instance prête « à infléchir ou à troubler la réception en délivrant un message paradoxal [...] afin d'opposer dialectiquement leurs traits antagonistes. » (Gasparini, 2004 : 119).

Maintenant le personnage dans une distanciation par rapport aux faits vécus, le *je* subtil se déplace vers une instance des plus fictionnelles, annonçant par ce même chemin un monde où tout est possible, dans lequel le *je* n'est que le pseudo héros de sa propre histoire, imaginée par lui-même. Récréé par le travail de fiction, le *je* peut, d'un cœur vaillant, se vouer au monde barbare des camps de concentration, enveloppé d'une carapace surhumaine, celle que lui confère le rempart fictionnel. Autrement dit, le narrateur va faire revivre le héros et révéler au monde ses capacités exceptionnelles à aller au-delà de la mort, à contrecarrer « *une destinée qui ne pouvait être que la mort. Leur future mort s'avancait dans les rues de Compiègne.* » (p. 272). L'écriture devient une entreprise de possession du réel. A la page 261 du *Grand voyage*, le lecteur assiste, en focalisation interne, à un rebondissement de l'action et découvre le héros prêt obéir à son bourreau. Tentant de s'aligner à l'intérieur des colonnes presque symétriques répondant à l'exigence pointilleuse de l'ordre nazi, le personnage, trouvant en lui une force supérieure et inconnue, tente de se relever pour trouver place derrière le remous de la foule :

« Il retombe sur ses pieds, par chance, et se dégage en jouant des coudes, de la cohue. Plus loin, les SS font ranger les déportés en colonne par cinq. Il y court, il essaye de se glisser au milieu de la colonne, mais il n'y arrive pas. Un remous de la foule le repousse vers la rangée extérieure. La colonne s'ébranle au pas de course et un coup de crosse dans la hanche gauche le pousse en avant. » (p. 261).

A travers un parcours construit sur l'appropriation de ce nouvel espace de l'entre-deux : entre le monde des vivants et le monde des prochains morts, un espace intermédiaire dans lequel un seul code semble le régir : obéir, exécuter et se taire - autant de règles auxquelles se plie le déporté, l'exilé à partir du moment où il franchira le seuil de ce non-lieu, un lieu dominé par l'absurdité des êtres qui le régissent. A partir de ce passage du corps dépourvu d'une quelconque âme, s'ouvre cette ligne de fêlure dans laquelle deux séries temporelles communiquent : le passé et le présent, voire une anticipation sur ce que pourrait être le futur ; les signes qui surgissent de cet univers d'inquiétante étrangeté et les signes qui, invraisemblablement, tissent le réel ; ou bien encore, la ligne de résonance des touches singulières que les nazis s'amuse à créer pour donner l'impression d'un monde dérégulé dans une zone d'incertitude.

« Ils débouchent sur une grande avenue, brillamment éclairée. L'allure, brusquement, se ralentit. Ils marchent au pas cadencé, sous la lumière des projecteurs. De chaque côté de l'avenue se dressent de hautes colonnes, surmontées d'aigles aux ailes repliées. » (p. 263).

D'abord saisi dans son rapport aux lois dures de la nature « *... cette lumière glacée sur ce paysage de neige* » (pp. 278 - 279), puis dans son lien avec l'imaginaire nazi « *[un] paysage*

démessuré où ne manque que la musique, noble et grave, de quelque opéra fabuleux » (p. 279), la longue marche vers les lieux inconnus de la mort s'annonce des plus troublantes : l'écriture explore un univers dans lequel le fantomatique et le spectral scintillent insidieusement entre le génie et la folie de la pensée nazie. Ainsi, l'imaginaire semprien met en place un monde étranger à notre regard, dépourvu d'humanité, de sensibilité ; il provoque une déchirure, une fissure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. L'édifice mortuaire de l'univers concentrationnaire bouleverse la cohérence universelle, une rupture, une brisure de la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables, soumises à une force divine. Passage du distinct au flou, du perceptible à l'illusion troublante, tout semble se confondre et développe ce que Christian Chelebourg nomme « le trouble de l'espace familial » (Chelebourg, 2006 : 267).

En multipliant les effets de l'imaginaire, Le récit met en scène la marche surprenante de la longue colonne de détenus, savamment orchestrée par une parfaite théâtralisation du long savoir dramaturgique nazi, baignée du silence et de la maîtrise de soi presque irréprochable, consciencieuse, sourde, automatique de la conscience nazie, une conscience paradoxalement humaine. Devant ce spectacle agressif, bouleversant et inquiétant comme absolue inversion et anormalité du monde, les gens qui se trouvent de l'autre côté des portes gigantesques se muent dans un silence effrayant: ils regardent, ils écoutent « On n'entendait plus que le bruit de leurs pas, le bruit de leur mort en marche » (p. 269), ils tentent de percevoir le moindre bruit de cette avancée, d'autres, par contre, préfèrent tourner la tête et se mettent docilement à travailler comme s'ils étaient persuadés que cette lancinante marche présageait une prochaine mort, la mort de cette colonne interminable de détenus prêt[e] « à quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants. » (p. 279).

Conclusion

L'auteur, réellement, n'abandonne pas l'instance du *je* pour lui en préférer une moins fiable surtout quand il s'agit de raconter sa vie. De par ce saut énonciatif, le *il* qui s'énonce très clairement à un moment crucial de l'histoire n'est alors que le *je* du tout début. Transgressant tout pacte entre le sujet réel et son lecteur, la voix du narrateur s'impose comme une voix non point tant pour raconter que pour faire revivre, assurer sans intermédiaire son discours, et, si invraisemblablement que ce soit, être la voix du *je*. Dans cette structure impersonnelle s'entrelacent obstinément des souvenirs, des anecdotes et des questions récurrentes, qui ne sauraient s'avouer que dans une quête proprement autobiographique.

Bibliographie

Semprun, J. 1986. *Le Grand Voyage*. Paris : Gallimard (coll. Folio).

Bachelard, G. 1931 (1992). *L'Intuition de l'instant*. Paris : Stock.

Chelebourg, C. 2006. *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris : Armand Colin.

Gasparini, P. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil (coll. Poétique).