

José Manuel BLANCO
MAYOR
(Université de Rostock,
Allemagne)

« L’artifice » comme voie
d’expression du trauma
autobiographique dans *L’Écriture
ou la vie* de Jorge Semprún

Abstract: (“Artifice” as a means of expressing autobiographical trauma in Jorge Semprún’s *L’Écriture ou la vie*) One of the most remarkable aspects of Jorge Semprún’s oeuvre, a Spanish writer who wrote most of his work in French, is his propensity to explore various forms of “writing the self”. All his novels, to a greater or lesser extent, are rooted in his autobiographical memory. However, Semprún himself has often stressed that recourse to fiction is the only way to make this memory more comprehensible, or even to preserve it from the unspeakable. Taking as our starting point the novel *L’Écriture ou la vie* (the only novel in which the narrator bears the name “Jorge Semprún”), our focus will be on the traumatic memories of his internment in the Buchenwald concentration camp, particularly on those inscribed within the chapter entitled “Le kaddish”. We will examine how Semprún treats these memories artistically, how he blends them with fictional elements, and how he reflects on language as an essential vehicle for assimilating and verbalising these traumas, while at the same time transmitting the mnemonic truth.

Keywords: *Jorge Semprún, L’Écriture ou la vie, autofiction, trauma, Memory literature.*

Résumé : L’un des aspects remarquables de l’écriture de Jorge Semprún, un écrivain espagnol dont la majeure partie de l’œuvre a été réalisée en français, réside dans sa propension à explorer diverses formes d’écriture de soi. Chacune de ses œuvres romanesques, dans une mesure plus ou moins prononcée, est ancrée dans sa mémoire autobiographique. Cependant, Semprún lui-même a souvent souligné que le recours à la fiction est la seule voie pour rendre cette mémoire plus compréhensible, voire pour la préserver de l’indicible. En prenant pour point de départ le roman emblématique *L’Écriture ou la vie* (le seul roman dans lequel le narrateur porte le nom de Jorge Semprún), notre attention se portera sur les souvenirs traumatiques de son internement dans le camp de concentration de Buchenwald, particulièrement sur ceux qui s’inscrivent dans le cadre du chapitre intitulé « Le kaddish ». Nous nous pencherons ainsi sur la manière dont Semprún traite artistiquement ces souvenirs, comment il les mêle avec des éléments fictionnels, et comment il réfléchit aux langues et au langage en tant que véhicules essentiels pour assimiler et verbaliser ces traumatismes, tout en transmettant la vérité mnémonique.

Mots-clés : *Jorge Semprún, L’Écriture ou la vie, autofiction, trauma, littérature mémorielle.*

1. Introduction. Jorge Semprún, biographie d'un déraciné : la liberté, la mémoire et le langage comme patrie

Il y a seulement quelques mois, on a célébré le centenaire de la naissance de Jorge Semprún. La biographie de cet auteur a suscité un intérêt notable en raison de sa place centrale dans le paysage littéraire et culturel français. La langue française, bien qu'elle ne soit qu'une « langue d'adoption », est celle dans laquelle il a écrit la majorité de ses romans et essais. La figure de Semprún n'a pas seulement attiré l'attention en raison de ses talents littéraires, mais aussi parce que sa biographie témoigne activement de certains moments clés de l'histoire européenne du XX^e siècle, tels que l'exil après la guerre civile espagnole, la résistance française contre l'Allemagne nazie, l'expérience dans les camps de concentration ou la lutte clandestine contre la dictature franquiste. On peut dire que la vie de Semprún a été une vie « de roman ».

Un bref aperçu de la carrière littéraire de Jorge Semprún et des étapes de son intense biographie nous permet de nous pencher sur les trois axes identitaires sur lesquels sa vie et son œuvre se croisent : la liberté, la mémoire et le langage, comme l'affirme Milquet (2011). En ce qui concerne le premier de ces axes, il suffit de rappeler que son militantisme politique et son rejet de toute forme d'oppression et de totalitarisme confirment son adhésion idéologique au principe essentiel de la liberté, une ligne directrice vitale qui se reflète également dans son esthétique, dont la tendance à défier les conventions littéraires et à remettre en question les canons de manière ludique fait de lui un auteur qui, avant tout, défend la liberté dans tous les domaines, y compris celui de l'expression artistique.

La mémoire et la résistance à l'oubli par le biais de la fiction constituent un autre élément central de sa vie et de sa poétique. Ainsi, dans le récit autobiographique *Adieu, vive clarté*, l'auteur met en évidence l'importance des souvenirs comme éléments dominants lorsqu'il crée son discours littéraire : « Plus je me remémore, plus le vécu d'autrefois s'enrichit et se diversifie, comme si (...) la mémoire ne s'épuisait pas. » (Semprún 2012, 215). C'est la raison pour laquelle Semprún affirme qu'« une vie dispersée à cause de l'exil est une vie dont la seule identité permanente est la mémoire. » (Alliès 1994, 23). Enfin, les conséquences linguistiques d'une vie marquée par l'exil sont déterminantes pour comprendre son œuvre. En effet, comme le souligne Milquet (2011, 175) : « l'exil n'est (...) pas seulement éloignement géographique ou culturel, il est surtout épreuve de l'entre-deux linguistique », ce qui aboutit à « une véritable linguistique de l'exil. » (176). Ainsi, il n'est pas surprenant que, au-delà des langues particulières, l'auteur érige le langage en véritable patrie : « ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. » (Semprún 1995, 75).

Un bref examen des différentes étapes de son parcours de vie confirme que sa pensée et son esthétique littéraire sont fondées sur ces trois axes¹ : né à Madrid en 1923, il a dû s'exiler en France pendant la guerre civile espagnole. Après sa participation à la Résistance et sa déportation en 1944 au camp de concentration de Buchenwald et sa libération ultérieure en 1945, il s'est installé en France et a adopté le français comme principale langue littéraire. Entre 1945 et 1964, en tant que membre du Parti Communiste et jusqu'à son exclusion en 1964, il a travaillé dans la clandestinité depuis l'exil contre le régime de Franco en Espagne. À partir de 1964 il a vécu une réorientation politique et vitale qui l'a conduit, d'une part, tout en restant engagé politiquement à gauche, à être nommé ministre de la Culture en Espagne en 1988 sous Felipe González. D'autre part, c'est dans les années 60 que sa carrière d'écrivain a commencé. Il est l'auteur de nombreux romans, essais et scénarios de films, explorant des thèmes tels que la mémoire, l'histoire, l'engagement politique et le déracinement à cause de l'exil. En plus de l'exil, son héritage littéraire est imprégné par son vécu de la déportation et de la mort, thèmes omniprésents dans son œuvre, notamment dans les romans *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980) ou *L'Écriture ou la vie* (1994). Espagnol « de cœur », Français quant à la langue de communication littéraire choisie et « polyglotte » du point de vue culturel, tout en se déclarant européen convaincu, l'écrivain et sa voix témoignent de l'histoire européenne du XX^e siècle (Ferrán & Herrmann 2014, 1ss.).

Sa tendance à explorer les formes de l'écriture autobiographique est, sans doute, l'une des caractéristiques les plus marquantes de son œuvre. Ses romans plongent profondément dans ses souvenirs personnels, bien que Semprún ait souvent affirmé que seule la fiction permet de les rendre compréhensibles et de les préserver de l'indicible. En prenant en considération l'importance cruciale de l'élaboration artistique, l'auteur souligne, dans un entretien avec Paul Allières, le rôle essentiel de cette dernière pour rendre l'expérience vécue vraisemblable : « la vérité a parfois besoin d'un peu d'artifices pour être crédible ». » (Allières 1994, 24). En outre, comme le souligne Tidd (2008, 708-709), le fait que Semprún ait refusé d'écrire dans sa langue maternelle, précisément lorsqu'il s'agissait d'aspects autobiographiques, s'explique par une stratégie de distanciation qui lui permettait de représenter le trauma de son expérience concentrationnaire.

À partir de son roman *L'Écriture ou la vie*, nous porterons notre attention sur les souvenirs traumatiques de son internement à Buchenwald. Nous examinerons comment Semprún transforme artistiquement ces souvenirs, les mêle à des éléments fictifs, et réfléchit sur le langage comme un moyen d'assimiler et d'exprimer ces traumatismes. Concrètement, nous nous pencherons sur une scène tirée du chapitre intitulé « La kaddish », qui nous permettra d'analyser, *pars pro toto*, la manière dont Semprún élabore la réalité mnémonique et se sert de la narration comme expression de la latence

¹ Pour un résumé des étapes les plus importantes dans la vie de Semprún, voir Augstein 2008, plus précisément entre les pages 7-12 il y a des explications supplémentaires relatives à ce sujet.

du trauma. Étant donné que, dans le cas particulier de Semprún, l'autobiographique est indissociable de la dimension existentielle (l'écriture équivalant à la vie), nous commencerons par un bref examen de la distinction entre autobiographie et autofiction. Ce premier temps nous permettra ensuite de nous concentrer plus spécifiquement sur la question du trauma.

Bien que de nombreuses études aient analysé le trauma ainsi que la relation entre fiction et réalité dans cette œuvre¹, la nouveauté de notre approche réside dans le lien que nous établissons entre l'élaboration stylistique à laquelle le narrateur soumet ses souvenirs (en particulier le jeu avec la temporalité de la diégèse) et les théories d'Aleida Assmann, Karolina Jeftic et Friederike Wappler (2014) sur la latence et la représentation du trauma. Tandis que d'autres études sur la présence du traumatisme dans *L'Écriture ou la vie* s'appuient sur la dimension psychanalytique du concept de « trauma » (comme celles de Tidd, 2008, Benestroff, 2010 ou Delplanche, 2006), nous estimons que l'utilisation du terme en combinaison avec les effets narratologiques liés au concept de « latence » ouvre des pistes d'analyse et d'interprétation particulièrement productives. Ainsi, dans le quatrième chapitre de cet article, nous utiliserons ce cadre théorique pour analyser de manière exemplaire une sélection de passages de *L'Écriture ou la vie*.

2. *L'Écriture ou la vie* et l'expérience concentrationnaire au KZ Buchenwald : autobiographie, mémoires, autofiction... : écriture et/ou vie ?

L'Écriture ou la vie est le plus autobiographique de tous les romans de Jorge Semprún, car c'est le seul dans lequel le narrateur porte le nom de l'auteur lui-même, comme le soulignent, parmi d'autres études, Cavicchi (2013, 5-7) et Anderson (2006, 562 et 568). Divisé en trois grandes sections et composé de dix chapitres, il est souvent considéré comme un mélange complexe de mémoire, de réflexion et d'autobiographie. Dans ce récit, le narrateur homodiégétique Jorge Semprún relate son expérience en tant que prisonnier politique dans le camp de concentration de Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale, entre 1944 et 1945, ainsi que ses réflexions ultérieures sur cette expérience et sur son engagement dans la lutte antifranquiste en Espagne. Les deux premières sections se déroulent entre le 12 avril 1945, soit le lendemain de la libération de Buchenwald, et l'hiver 1945-1946 passé à Ascona, en Suisse, avec de nombreux retours dans le passé du camp et des anticipations sur l'engagement politique de Semprún. La troisième section consiste en une réflexion sur les liens entre l'expérience de la mort et l'écriture, jusqu'à son retour à Buchenwald en 1992.

La question de la définition générique a fait l'objet de nombreuses études (Cavicchi 2013, 19), au point que l'appartenance générique à la catégorie du roman a

¹ Pour en citer seulement quelques études, voir Cavicchi (2013), Suleiman (2004), Delplanche (2006), Ferri (2016), Marquart (2011), Tidd (2008).

été remise en question. Ainsi, la difficulté de classer ce récit hybride a conduit à des catégorisations qui, faute d'un terme positif, ont défini le genre littéraire de *L'Écriture ou la vie* comme un « non-romanzo ». ¹ En dépit des divergences, les études s'accordent à dire que la narration présente plusieurs particularités qui empêchent une classification simpliste dans le genre mémoriel ou autobiographique. Tout d'abord, la chronologie des faits relatés (notamment la description des conditions de vie inhumaines dans le camp) n'est pas linéaire, mais se caractérise par de constantes ruptures temporelles. Le récit mêle des souvenirs évoqués par la narration elle-même, qui font surgir d'autres souvenirs, aussi bien proleptiques qu'analeptiques, ou bien conduisent parfois à des digressions métalittéraires sur le pouvoir de l'écriture. Le roman entier est marqué par l'intertextualité, contenant de nombreuses références aux œuvres d'autres auteurs ayant influencé Semprún, ainsi qu'à ses propres romans.

Loin d'adopter un langage objectif et froid pour décrire l'horreur de Buchenwald, Semprún se sert d'une langue métaphorique, imagée et parfois presque lyrique. À cet égard, il est important de souligner comment la représentation du trauma est profondément liée à une réflexion métalittéraire sur la capacité du langage à exprimer les blessures du vécu. Dans le point suivant de cet article, nous nous concentrerons sur cette imbrication et sur le jeu avec le langage ainsi que sur les ressources stylistiques et diégétiques utilisées pour exprimer le trauma. Bien que le volet autobiographique soit évident, les particularités de ce roman et son imbrication singulière entre fiction et expérience personnelle révèlent que l'étiquette générique d'« autobiographie » ou de « mémoires » est insuffisante. Ce serait donc le concept d'« autofiction », plutôt que celui d'« autobiographie », lequel se rapprocherait le plus des caractéristiques esthétiques de *L'Écriture ou la vie*, selon le défend Anderson (2006, 562). ² En effet, tout en soulignant l'ambiguïté du pacte autobiographique dans

¹ Faute d'une meilleure définition que celle de « non-romanzo », l'auteur paraphrase ainsi la définition générique : « L'écriture ou la vie non è un romanzo, è un récit, una testimonianza, un testo filosofico, un insieme di memorie: eppure è il testo sempruniano che più di ogni altro solleva esplicitamente la questione della letterarietà di un'opera dell'importanza della finzione, dell'artificio, per giungere all'essenza della verità. » (Cavicchi 2013, 5).

² L'autofiction est un genre littéraire dans lequel l'auteur utilise des éléments de sa propre vie, parfois de manière très fidèle, mais les intègre dans une structure narrative qui peut inclure des éléments fictionnels ou des réflexions subjectives sur la réalité. Le concept d'« autofiction » a été popularisé par le critique et écrivain français Serge Doubrovsky, qui, tout en récusant les notions traditionnelles de « autobiographie » et « mémoires », l'a introduit pour la première fois en 1977 dans son livre intitulé *Fils*. De cette façon, Doubrovsky défie implicitement le concept de « pacte autobiographique » d'après Philippe Lejeune (1975), qui, selon Gasparini (2011, 13), est « fondé sur l'engagement de l'auteur à être sincère ». Doubrovsky explore des aspects de sa propre vie, mais d'une manière qui incorpore des éléments de fiction, créant ainsi une œuvre qui défie les frontières traditionnelles entre la fiction et la réalité. Cette approche a ouvert la voie à un nouveau genre littéraire où les auteurs peuvent explorer leur propre vécu tout en conservant une certaine liberté créative. Depuis lors, l'autofiction est devenue un concept largement discuté et utilisé dans le domaine de la littérature contemporaine. Le concept de « l'écriture du/de soi » est étroitement lié à celui de l'autofiction, bien qu'ils ne soient pas exactement identiques. « L'écriture du soi » se réfère à un processus littéraire dans lequel un auteur explore et exprime sa propre identité, son

ce roman, Anderson met en avant l'imprégnation cruciale de l'autobiographie par l'artifice, qui en devient une caractéristique définitoire. Quoique Semprún relate ses expériences personnelles en tant que prisonnier à Buchenwald, il les entrelace non seulement avec des considérations plus larges sur la mémoire, l'histoire et la condition humaine, mais aussi avec un penchant pour la réflexion métalittéraire, ce qui défie les conventions du genre autobiographique. Ainsi, la manière dont il mêle le réel et l'imaginaire pour explorer des thèmes universels à travers le prisme de son expérience personnelle peut être considéré un trait distinctif de l'autofiction. Comme Semprún lui-même l'exprime, « Il me faut donc un "je" de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. » (2016, 217).

Or, nous nous trouvons, certes, face à un type de récit biographique très particulier, étant donné que la mort occupe une place aussi centrale dans la narration. En effet, le récit est ponctué de références à des moments où la mort plane sur des personnages liés au narrateur au cours de son expérience en camp de concentration. La mort occupe à tel point une place axiale dans le récit que, comme l'indique Semprún, elle est la vérité même du récit, tout le reste relevant du rêve : « Rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les bastonnades, la mort de Maurice Halbwachs et de Diego Morales, la puanteur fraternelle des latrines du Petit Camp. » (2016, 305). La mort elle-même devient, dans un passage spécifique, un personnage littéraire, comme nous le verrons ultérieurement. Le rôle de la mort est tellement central, que certains auteurs, comme Tidd (2008, 73), parlent d'« autothanatographie ». En tout cas, indépendamment des discussions concernant sa définition générique, le thème du roman, selon Conesa, est le choix entre écrire ou vivre : « [I]e choix de vivre qu'il fit en décembre 1945, alors qu'il avait été libéré en avril de la même année, se fit au prix d'un renoncement. Il dut abandonner l'écriture qui le renvoyait immanquablement à la mort. » (2006, 99). Semprún l'exprime de cette façon :

« Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la

expérience personnelle et ses émotions à travers l'acte d'écriture. Cela peut inclure des formes d'expression autobiographique, mais aussi des éléments de fiction, de poésie ou d'autres formes littéraires (voir là-dessus Elyoubi, 2022, ainsi comme l'étude emblématique de Marin, 1999). Cependant, contrairement à une autobiographie traditionnelle qui cherche à restituer fidèlement les faits de la vie de l'auteur, l'autofiction permet une plus grande liberté créative. L'auteur peut choisir de manipuler les événements, de les styliser ou de les interpréter d'une manière qui va au-delà d'une simple reproduction réaliste. Ainsi, alors que « l'écriture du soi » peut être considérée comme un concept plus large englobant diverses formes d'expression littéraire de soi, l'autofiction se concentre spécifiquement sur l'utilisation de l'expérience personnelle de l'auteur comme point de départ pour créer une œuvre qui peut combiner des éléments de la réalité et de la fiction.

vie – l’écriture, le plaisir – m’en ont au contraire éloigné, m’ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l’asphyxie de cette mémoire. » (2016, 146).

Cependant, le titre est ambigu, car il peut faire référence à un dilemme : écrire ou vivre ; quelle que soit la situation, l’écriture est associée à la mort. Toutefois, le terme « ou » peut aussi signifier que l’écriture est simplement une autre façon de désigner la vie. Selon cette interprétation, si Semprún avait initialement choisi la vie et donc l’oubli, au détriment de l’écriture et de la mémoire¹, la décision d’écrire et de se souvenir finit par s’imposer, réconciliant ainsi deux termes (écrire et vivre) qui, au départ, semblaient être en opposition.

3. La fiction comme seul moyen capable de rendre la réalité vraisemblable

En écrivant ses souvenirs sur son expérience à Buchenwald, le narrateur semprunien montre clairement que son récit n’est pas conforme au modèle que l’on peut attendre du témoignage d’un survivant d’un camp de concentration. Ainsi, le narrateur rappelle la surprise et presque l’étonnement d’un officier français lorsque Semprún mentionne que l’un de ses souvenirs les plus indélébiles de Buchenwald sont les séances de cinéma du dimanche, non pas les horreurs vécues. De cette réaction, le narrateur déduit que : « Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d’horreur auquel il s’attendait. » (101-102). *L’Écriture ou la vie* vise donc à atteindre la vérité par une voie particulière : non pas celle d’un réalisme objectif qui ne pourrait jamais rendre compte des atrocités vécues à Buchenwald, mais celle d’une construction littéraire capable de recréer la réalité par l’artifice :

« J’imagine qu’il y aura quantité de témoignages (...). Tout y sera vrai..., sauf qu’il manquera l’essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu’elle soit (...) L’autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l’expérience n’est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire (...), [p]ar l’artifice de l’œuvre d’art. » (Semprún 2016, 166-167).

La question centrale est donc l’imbrication inextricable de la mémoire et de la fiction. Dans le deuxième chapitre de la première section, intitulé « Le kaddish », Semprún évoque la fascination qu’il a toujours éprouvée pour André Malraux et sa façon particulière d’imbriquer sa réalité mnémonique avec la fiction :

¹ Voir Semprún (2016, 215) : « Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d’y parvenir, c’est l’écriture. Or, celle-ci me ramène à la mort, m’y enferme, m’y asphyxie. Voilà où j’en suis : je ne puis vivre qu’en assumant cette mort par l’écriture, mais l’écriture m’interdit littéralement de vivre. »

« Il m’a toujours semblé que c’était une entreprise fascinante et fastueuse, celle de Malraux retravaillant la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là, pour en souligner les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif. » (2016, 74).

La référence à Malraux et à sa manière distinctive d’intégrer la fiction dans ses écrits autobiographiques peut être vue comme une déclaration programmatique sur l’œuvre en cours : comme on le découvrira de manière récurrente tout au long de *L’Écriture ou la vie*, Semprún n’adopte en réalité que le modèle de Malraux. Bien que le narrateur précise que l’artifice ne permet qu’une transmission *partielle* du témoignage¹ et qu’il reste donc un vide habité par l’ineffable, le recours à la fiction s’avère être un outil nécessaire pour transmettre la vérité mnémonique.² Ainsi, Semprún souligne à plusieurs reprises que seule la fiction permet d’exprimer la vérité. À cet égard, on peut mettre en lumière le passage du chapitre 5 de la première section, intitulé « La trompette de Louis Armstrong », où le narrateur évoque une discussion entre les prisonniers de Buchenwald, libérés peu de temps auparavant, sur la manière de s’attaquer à la tâche de raconter leur expérience dans le camp de concentration :

« Nous étions en train de nous demander comment il faudra raconter, pour qu’on nous comprenne (...) Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? (...) »

– Ça veut dire quoi, « bien racontées » ? s’indigne quelqu’un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices ! (...)

Alors, je me pointe, pour dire ce qui me paraît une évidence.

– Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n’y parviendra pas sans un peu d’artifice. Suffisamment d’artifice pour que ça devienne de l’art. (...) La vérité que nous avons à dire (...) n’est pas aisément crédible... Elle est même inimaginable... (...) Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l’imagination de l’inimaginable, si ce n’est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d’artifice, donc ! (...) Mais l’enjeu ne sera pas la description de l’horreur (...). L’enjeu en sera l’exploration de l’âme humaine dans l’horreur du Mal. » (Semprún 2016, 164-166).

Or, que cherche réellement à signifier Semprún ? Quelle est la fonction (ou, du moins, l’une des fonctions centrales) de l’art ou de la fiction ? Nous soutenons que, au-

¹ « Seul l’artifice d’un récit maîtrisé parviendra à transmettre *partiellement* la vérité du témoignage. » (Semprún 2016, 26).

² La fiction, l’art, sert à « montrer » sans obscénité, « enseigner » sans exposer. Comme le souligne Mejía Blanco (2018, 119) : « En el programa de esta obra, se busca superar el ver (el mostrar la sordidez de los sucesos), para alcanzar la reflexión de un arte narrativa (y poética) que le permitiese al lector comprender aquellos hechos; en otras palabras, al Semprún narrador no le interesa mostrar la violencia per se, sino narrar la experiencia del mal y la muerte en la palabra, en el artificio literario que, en esta ocasión, está al servicio de construir una narración que reconstruye la realidad para otro que está ausente. »

delà de lui offrir la liberté d'explorer des considérations philosophiques et littéraires ou de réfléchir sur la mémoire et l'histoire, la fonction de l'art ou de la fiction est d'exprimer, de représenter et de transcender le traumatisme. L'art ou la fiction offre la possibilité de mettre en récit une série d'événements qui, en raison de leur nature traumatique, sembleraient destinés au silence, enfermés dans le domaine de l'inénarrable. Ainsi, l'art devient un mécanisme (pour Semprún, c'est le seul mécanisme possible) permettant de « mettre sous les yeux du lecteur », c'est-à-dire de rendre visible et lisible la réalité. Malgré les limites inhérentes à tout mode de narration, qui empêchent une transmission intégrale de cette réalité, l'art joue un rôle fondamental.¹

4. Trauma, mémoire et fiction

4.1. Le traumatisme comme confluence du passé et du présent : quelques considérations théoriques

Pour analyser la manière dont Semprún se sert de l'élaboration artistique comme moyen d'expression de la vérité mnémonique, le recours aux théories d'Aleida Assmann, Karolina Jeftic et Friederike Wappler (2014) sur la relation entre trauma et représentation artistique s'avère particulièrement utile. Dans l'introduction dudit volume, où les bases théoriques de leur analyse sont présentées, les autrices se servent du concept des « mouvements de bascule oscillants » (*oszillierende Kippbewegungen*) et des paradoxes. Ces mouvements oscillants font référence à la tension constante entre des polarités comme l'oubli et la mémoire, ou encore l'indicible et la mise en forme symbolique du trauma.

Cette oscillation souligne que le trauma, par nature, défie les modes traditionnels de narration ou de représentation, car il repose sur un déséquilibre entre la nécessité de témoigner et l'impossibilité de représenter complètement l'expérience traumatique. Ces tensions permettent d'explorer les limites de la symbolisation, où des éléments contradictoires coexistent pour exprimer la profondeur de l'impact traumatique. Les paradoxes jouent un rôle central en montrant que, tout en étant ancré dans l'irreprésentable, le trauma exige une forme de communication qui le transcende à travers l'art et la littérature.

L'un des mouvements oscillants ou paradoxes présents dans la représentation du traumatisme selon Assmann, Jeftic et Wappler réside dans le fait que celui-ci se manifeste comme une confluence entre passé et présent, étant donné que le traumatisme exprime la présence persistante et insurmontable d'un événement passé dans le

¹ En substance, Semprún fait référence aux contraintes de la mimésis inhérente à l'acte littéraire, comme Aristote le reconnaissait dans sa *Poétique* (1448b et 1451b). La littérature, par définition une imitation des faits, ne vise pas, comme le fait l'historiographie, à rapporter des événements réellement survenus, mais à imiter des faits non nécessairement factuels et à les transformer pour les rendre vraisemblables. Par conséquent, la littérature se distingue de l'historiographie en ce qu'elle vise à atteindre l'universel, tandis que l'historiographie s'attache au particulier.

présent.¹ Cette interaction temporelle reflète la manière dont le trauma dépasse les cadres linéaires de la narration. Le passé traumatique, bien qu'il soit théoriquement révolu, persiste dans le présent à travers des manifestations récurrentes comme les flashbacks, les réminiscences incontrôlées ou les réactualisations corporelles, créant ainsi une temporalité « fracturée ». Les pratiques artistiques et littéraires n'abolissent pas ces tensions, mais les intègrent dans une tentative de donner forme au vécu indicible, d'où la création de « mouvements de bascule » où le temps semble s'effondrer pour révéler des vérités profondes sur l'expérience humaine.

En combinant ce cadre théorique, Buschmann (2019) propose un guide analytique précieux qui articule la réflexion sur la latence du traumatisme que nous venons de présenter avec les concepts de « littérature sur la douleur » et de « littérature douloureuse ».² C'est précisément à ce croisement que s'inscrit la dimension autobiographique dans le texte objet de notre analyse : les événements relatés, vécus à la première personne par le narrateur, placent le récit dans un espace oscillant entre une narration, pour ainsi dire « didactique », sur la douleur et une narration imprégnée de cette douleur.

En effet, l'écart temporel séparant l'écriture des événements vécus engendre, d'un côté, une mise à distance du traumatisme et une objectivation de la douleur.³ Ainsi, comme l'indique Bargel (2010, 17) : « Le procédé rhétorique à l'œuvre dans *L'Écriture ou la vie* consiste à inscrire les réflexions de Semprún à l'époque de l'écriture dans l'évocation de l'expérience vécue, en dissimulant le plus possible la différence de statut entre les deux modes de discours. ». Néanmoins, étant donné que, du moins en partie, les souvenirs de Semprún sont narrés au style indirect libre (Anderson 2006, 559-560), il arrive que nous soyons confrontés à une narration douloureuse, c'est-à-dire à un moment où le souvenir « réactive » le traumatisme.⁴ Par conséquent, il se produit également, à des moments précis, un brouillage temporel où le présent de la narration se confond avec le passé, donnant au récit un rythme sinueux marqué par des allers-retours constants dans le temps. Si l'on tente de décrire la progression linéaire des événements « réels » du roman et de la comparer à l'ordre du récit, on constate une discontinuité temporelle systématique⁵, la chronologie narrative s'écoulant parfois « à

¹ „Trauma steht für die nicht überwindbare Gegenwart eines vergangenen Geschehens“ (Assmann-Jeftic-Wappler 2014, 8).

² Ce dernier concept repose, à son tour, sur celui de « narration perturbatrice » (*narración perturbadora*) élaboré par Schlickers (2017).

³ D'un point de vue narratologique, cela correspondrait à une prédominance de l'*histoire* sur le *discours*, selon la terminologie de Genette (1972). Voir, à cet égard, Causante (2015), où l'auteure se concentre sur la relation entre le temps de la narration et la littérature autofictionnelle, ainsi que sur ses niveaux narratifs.

⁴ En termes narratologiques, cela équivaldrait à une prépondérance du *discours* sur l'*histoire*.

⁵ Ferri dans *Passé et présent dans L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun, à la page 182 dit : « Le lecteur est conduit à travers les détours de cette mémoire traumatisée, ce qui rend la réception du texte difficile à son tour. Suivre le parcours du traumatisme signifie en effet faire face à un temps bouleversé qui ne suit pas une chronologie linéaire. Le souvenir se fragmente entre plusieurs passés et plusieurs présents : le passé de Buchenwald, qui est longuement perçu comme présent, le passé de l'enfance et de la jeunesse, le

rebours » de la chronologie réelle. Il s'agit d'une caractéristique typique de la représentation littéraire du trauma, puisque, comme le souligne Buschmann (2019, 58), l'expérience temporelle devient indifférenciable et le traumatique reste latent, surgissant sous forme de « fantôme », de spectre ou de revenant.

4.2. L'expression du traumatisme : les limitations de la langue face à la richesse des ressources expressives du narrateur

La langue et la réflexion sur le langage constituent un élément central dans la poétique de Semprún. Ses propres contingences biographiques ont façonné cette capacité extraordinaire de réflexion métalinguistique et sa conscience aigüe de l'importance de la langue. D'une part, sa condition d'expatrié l'a conduit à adopter le français comme langue d'expression littéraire, ce qui lui a permis de manier cette langue avec une lucidité « nomadique », accessible uniquement à ceux qui l'approchent « de l'extérieur », un processus qui a impliqué, simultanément, une fragmentation de l'identité, comme le souligne Tidd (2008, 697).¹ D'autre part, comme l'auteur l'a souvent relaté (Augstein 2008, 129 et Tidd 2008, 710), sa maîtrise des langues a, d'une certaine manière, contribué à sa survie. Cela a été notamment le cas à Buchenwald, où sa connaissance de l'allemand lui a permis d'occuper un poste au sein de l'*Arbeitsstatistik*, un service administratif qui l'a exempté des tâches les plus pénibles du camp, lui a donné accès à la bibliothèque et a facilité des échanges avec d'autres prisonniers.

Certes, cette capacité de réflexion métalinguistique permet également au narrateur semprunien de prendre conscience des limites de la langue. Par exemple, Semprún (2016, 184) constate qu'en français, il manque un substantif adéquat pour désigner ce que l'espagnol appelle « vivencia » et l'allemand « Erlebnis ». Selon l'auteur, les termes français « vécu » ou « expérience vécue » traduisent un processus passif qui, à ses yeux, ne décrit pas de manière satisfaisante l'activité intrinsèque de la vie (Henaff 2010, 121, Tidd 2008, 711, Anderson 2006, 564 et Bargel 2010, 13-22). Mais c'est justement cette conscience métalinguistique qui permet à Semprún, grâce à une maîtrise magistrale des ressources stylistiques et diégétiques, de jouer avec la temporalité du récit comme moyen d'exprimer le traumatisme.

Pour illustrer cette caractéristique, nous nous concentrerons sur l'épisode intitulé « Le kaddish », correspondant au deuxième chapitre de la première section du roman, où se manifeste clairement la fluidité temporelle de la diégèse. Le chapitre s'ouvre *in*

passé qui suit immédiatement l'expérience du camp et, enfin, le « présent immédiat où s'inscrivent les mots » (Semprun 1994, 331). La mémoire traumatisée va d'une dimension à l'autre, les souvenirs se croisent et souvent le passé redevient présent, de sorte que l'écriture tarde à se définir et acquiert un caractère fragmentaire et discontinu.

¹Tidd (2008, 697-698) insiste sur l'aspect de la fragmentation du moi et de la dépossession, propres au sujet polyglotte, selon les idées de Julia Kristeva : « Spanish, Semprun's 'langue maternelle', is abjected in a Kristevan sense as a symbolic system that threatens the integrity of the francophone subject in favour of French, which he adopts from the writing of *Le Grand Voyage* (1963) onwards to his experiences of exile and Buchenwald. ».

medias res avec l'affirmation du narrateur : « [U]ne voix, soudain, derrière nous » (Semprún 2016, 40). Dans cette scène, le narrateur et un autre prisonnier, Albert, parcourent les baraques du camp de concentration le lendemain de sa libération, à la recherche des survivants. Bien que la description des cadavres entassés semble confirmer qu'il n'y en a aucun, un élément trouble cette certitude et introduit une dissonance dans le récit : les deux hommes entendent une voix. Ils rebroussement chemin, déchirés entre espoir et scepticisme. Cette tension perdure jusqu'à ce qu'ils identifient finalement la source du son : un homme agonisant, récitant le *kaddish*, prière juive des morts, au milieu des cadavres :

« Nous nous étions retournés vers la pénombre innommable, le sang glacé. D'où surgissait cette voix inhumaine ? Car *il n'y avait pas de survivants*, nous venions de le constater. Nous venions de parcourir dans toute sa longueur le couloir central de la baraque. (...) *Il n'y avait plus de survivants*, dans cette baraque du Petit Camp. Les yeux grands ouverts, écarquillés sur l'horreur du monde, les regards dilatés, impénétrables, accusateurs, étaient des yeux éteints, des regards morts. » (Semprún 2016, 41).

« Mais *il ne semblait pas y avoir de survivant*, en ce jour dont il est question, le 14 avril 1945. Tous les déportés encore valides avaient dû fuir la baraque dès l'annonce de la libération du camp. » (Semprún 2016, 42).

« Mais *il n'y avait pas de survivants*, le 14 avril 1945, dans cette baraque du Petit Camp de Buchenwald. » (Semprún 2016, 43).¹

L'aspect le plus intéressant pour nos propos réside dans le fait que nous sommes face à un récit provenant d'un narrateur qui efface délibérément les frontières entre le passé et le présent en se remémorant : « il n'y avait pas de survivants » – un souvenir qui met en évidence non pas tant la faillibilité du narrateur, comme le souligne justement Anderson (2006, 558), mais l'artifice de Semprún consistant à utiliser le mécanisme narratif du style indirect libre. Comme le précise Anderson (2006, 558-559):

“In unreliable narration, the author and reader form a complicit understanding, often “over the head of the narrator” as it were, and the reader is clearly meant to interpret events differently from the narrator. In *L'Écriture ou la vie*, however, the reader is completely taken in by the narrator's certainty, if only briefly. Even more importantly, the notion of unreliable narration applies to fiction, whereas Jorge Semprún takes great pains to inscribe *L'Écriture ou la vie* within the genre of autobiography. Almost everything encourages readers to fuse narrator and author (...) [W]hat the readers *take to be* a fact, that there were no survivors, is, in reality, only the voice of the moment, the partial knowledge he had in the past, erroneous certainty. In the absence of any qualification, such as "I felt that" or "It seemed that" prefacing the statement "Il n'y avait pas de survivants", readers have no way of knowing that the certainty of the pronouncements does not come from the

¹ L'italique nous appartient dans tous les passages cités.

omniscience of retrospection, but instead from the ability/tendency of the character to make absolute judgments based on partial knowledge.”¹

Bien que la distinction qu’Anderson établit entre « fiction » et « artifice » nous semble discutable², et bien qu’il semble ne pas remarquer que le narrateur admette brièvement la possibilité d’une erreur de perception (comme le montre l’insistance sur l’observation « *il ne semblait pas y avoir de survivants* », 39), ce qui ressort de manière particulièrement notable dans son analyse est l’explication de la maîtrise avec laquelle le narrateur utilise le style indirect libre. En effet, ce que l’on attendrait d’un narrateur typique des genres non fragmentaires (comme l’autobiographie, les mémoires, le roman autobiographique ou le roman-mémoires), qui recourt principalement à la narration ultérieure (selon la terminologie de Genette 1972 : 229)), c’est une diégèse depuis le présent, c’est-à-dire une révision des événements à partir de l’expérience de l’écriture. Ainsi, on s’attendrait à une relativisation de la perspective du narrateur à travers une observation du type « il n’y avait pas de survivants, *croyais-je* », permettant au lecteur de prendre conscience de la limitation de l’omniscience de la voix homodiégétique au moment où les faits narrés se déroulent.

Cependant, dans le récit, cette distinction entre le moi narrateur et le moi témoin est délibérément effacée, un trait qui peut être inscrit dans le modèle de représentation littéraire du traumatisme appelé par Assmann, Jetic et Wappler (2014) « figure basculante », que nous avons précédemment évoquée. La latence du traumatisme s’exprime à travers l’effondrement momentané de la distinction entre passé et présent, grâce auquel le passé fait irruption dans la narration en oblitérant la cognition du narrateur, qui, bien qu’il sache qu’il y avait des survivants, se trouve néanmoins perturbé par le moment du traumatisme consistant à entendre, parmi les cadavres, la voix d’un agonisant identifiable à la figure spectrale de la mort elle-même – une identification qui confirme la viabilité de l’analyse de ce passage à travers le prisme de la narration traumatique, car, comme le précise Buschmann (2019, 59), un trait caractéristique de la littérature du traumatisme est la présence de personnages littéraires qui brisent la latence du traumatisme : fantômes, spectres, revenants – bref : la mort. En effet, le narrateur utilise ces termes pour se référer à la voix du mourant :

« - Tu entends ? a dit Albert dans un murmure.
(...) J’entendais cette voix inhumaine, ce sanglot chantonné, ce râle étrangement rythmé, cette rhapsodie de l’au-delà (...)
- C’est quoi ? a demandé Albert, d’une voix blanche et basse.
- La mort, lui ai-je dit. Qui d’autre ?
C’était la mort qui chantonnait, sans doute, quelque part au milieu de l’amoncellement de cadavres. La vie de la mort, en somme, qui se faisait entendre.

¹ L’italique est celui de l’auteur.

² Car, bien qu’une différence fonctionnelle semble parfois se dessiner, Semprún utilise souvent ces termes de manière quasi-synonymique ou, en tout cas, ne fait pas de séparation nette entre eux.

L'agonie de la mort, sa présence rayonnante et funèbrement loquace. » (Semprún 2016, 41).

Le spectre de la mort, en tant que vecteur symbolique représentant la confusion entre le passé et le présent, incarne le traumatisme semprunien – un traumatisme qui génère chez le narrateur un blocage l'empêchant de discerner adéquatement le déroulement chronologique :

« Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration de présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... » (Semprún 2016, 218).

Cette réflexion, qui revient de manière récurrente sous une forme ou une autre dans *L'Écriture ou la vie*, montre l'incapacité de Semprún à représenter le présent du camp de concentration, sa mémoire le ramenant inévitablement, lorsqu'il aborde la diégèse, vers le passé ou vers l'avenir. Malgré la concision de notre analyse, le bref passage que nous venons d'examiner illustre de manière exemplaire les effets que la latence du trauma exerce sur l'élaboration esthétique de la diégèse dans d'autres passages analogues de ce roman.

5. Conclusion. L'écriture : la vie.

La décision d'écrire sur son passé en tant que prisonnier à Buchenwald a impliqué pour Semprún, certes, une lutte contre l'oubli, mais aussi une tension initiale avec la vie. Écrire équivalait à revivre la mort et à affronter son traumatisme. Cependant, c'est l'écriture qui a finalement sauvé sa vie, car c'est grâce à elle qu'il a pu élaborer et surmonter son passé. Toutefois, ce face-à-face avec la mémoire a impliqué le recours à la fiction comme un outil indispensable pour transmettre la vérité mnémonique, au point de devenir le seul moyen capable d'attribuer de la vraisemblance à la mémoire et d'exprimer et transcender le traumatisme.

La fiction, l'élaboration du langage, l'artifice sont les moyens qui permettent à Semprún de faire face à la latence du traumatisme. Après avoir vérifié la pertinence de l'outil analytique proposé par Assmann-Jeftic-Wappler (2014) sur l'expression du traumatisme en tant que confusion temporelle entre passé et présent, nous avons pu observer à travers l'épisode intitulé « Le kaddish » que la confusion temporelle et de perspective narrative à laquelle le lecteur est confronté ne s'explique pas comme le résultat d'une narration faillible, mais d'une élaboration stylistique de la diégèse qui se rapporte à l'irruption traumatique du passé dans le présent du moment d'écriture. La présence fantomatique de la mort défie, certes, la capacité du narrateur à faire face à

son passé, mais permet, en fin de compte, l'affirmation de l'écriture comme le seul moyen apte à vivifier la réalité mnémonique.

Bibliographie

Textes de références

- Semprún, Jorge. 1995. *Mal et modernité*. Paris : Climats.
Semprún, Jorge. 2012. *Adieu, vive clarté...* . Paris : Gallimard, Édition Kindle.
Semprún, Jorge, 2016. *L'Écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, Édition Kindle.

Ouvrages critiques

- Augstein, Franziska. 2008. *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*. [De la fidélité et de la trahison. Jorge Semprún et son siècle]. München : Beck.
Bargel, Antoine. 2010. *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*. Thèse de doctorat. University of Oregon et Université Lumière Lyon 2.
Delplanche, Béatrice. 2006. *Trauma, écriture et reconstruction identitaire dans L'Écriture ou la vie, de Jorge Semprun*. Library and Archives Canada. Bibliothèque et Archives Canada. Ottawa.
Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
Marin, Louis. 1999. *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*. Recueil établi par P.-A. Fabre avec la collaboration de D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn et F. Marin. Paris : PUF.
Schlickers, Sabine. 2017. *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* [La narration perturbatrice : un nouveau concept narratologique transmédiat]. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Articles et études

- Anderson, Connie. 2006. « Artifice and autobiographical pact in Semprún's *L'Écriture ou la vie* » [Artifice et pacte autobiographique dans l'œuvre de Semprún *L'Écriture ou la vie*], in *Neophilologus* no. 90, p.555-573.
Alliès Paul et Semprún. 1994. « Jorge, Semprun Jorge. Écrire sa vie. Entretien avec Jorge Semprun », in *Pôle Sud*, no. 1, 1994. *Biographies et politique*, p. 23-34.
Assmann, Aleida; Jetic, Karolina; Wappler, Friederike. 2014. « Einleitung » [Introduction], in Assmann, Aleida, Jetic, Karolina, Wappler, Friederike (coord.), in *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld, Transcript, p. 9-23.
Benestroff, Corinne. 2010. « L'écriture ou la vie, une écriture résiliente », in *Littérature* no. 3, p. 39-52.
Buschmann, Albrecht. 2019. « El reto de la representación del trauma: fenomenología de la escritura sobre el detenido-desaparecido » [Le défi de la représentation du traumatisme : phénoménologie de l'écriture sur le détenu disparu], in Buschmann, Albrecht, Souto, Luz (éds.), *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la desaparición forzada*. Münster, LIT-Verlag, p. 47-66.
Causante Fernández, Elena. 2015. « Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica » [Temps et niveaux narratifs dans la littérature autobiographique], in *ALPHA* no. 40, p. 9-20.
Conesa, Élisabeth. 2006. « Jorge Semprun, L'Écriture ou la vie », in *Cahiers jungiens de psychanalyse* no. 3.4, p. 99-112.
Elyoubi, Fatimazohra. 2022. « L'écriture de soi, de l'autobiographie à l'autofiction », in *Akofena* no. 5.2, p. 129-134.

- Ferrán, Ofelia; Herrmann, Gina. 2014. « Introduction », in Ferrán, Ofelia, Herrmann, Gina (eds), *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald, Before and After*. New York: Palgrave Macmillan, p. 1-38.
- Ferri, Giulia. 2016. « Passé et présent dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* no. 40.2, p. 181-191.
- Gasparini, Philippe. 2011. « Autofiction vs. autobiographie », in *Tangence* 97, p. 11-24.
- Genette, Gérard. 1972. « Discours du récit », in *Figures III*. Paris : Seuil, p. 77-269.
- Kreknin, Innokentii. 2019. « Autofiktion » [Autofiction], in Baßler, Moritz, Schumacher, Eckhard (éds.), *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston : De Gruyter, p. 199-213.
- Marquart, Sharon. 2011. « Authoritative Witnessing and the Control of Memory: On Jorge Semprun's *L'Écriture ou la vie* » [Le témoignage d'autorité et le contrôle de la mémoire : à propos de l'ouvrage de Jorge Semprun *L'Écriture ou la vie*], in *French Forum*, no. 36.2/3. University of Pennsylvania Press, p. 147-161.
- Mejía Blanco, Óscar Humberto. 2018. « El arte literario como deslinde entre lo factual y lo ficcional, en la narrativa de los conflictos. El caso de *La escritura o la vida* » [L'art littéraire comme frontière entre le factuel et le fictif dans la narration des conflits. Le cas de *L'Écriture ou la vie*], in Leuzinger, Mirjam (éd.), *Jorge Semprún. Fronteras. Fronteras*. Tübingen : Narr, p. 118-127.
- Milquet, Sophie. 2011. « Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun », in *Cahiers de la Méditerranée*, no. 82, p. 173-188.
- Suleiman, Susan Rubin. 2004. « Historical trauma and literary testimony. Writing and repetition in the Buchenwald memoirs of Jorge Semprun » [Traumatisme historique et témoignage littéraire. Écriture et répétition dans les mémoires de Buchenwald de Jorge Semprun], in *Journal of Romance Studies* no. 4.2, p. 1-19.
- Tidd, Ursula. 2008. « Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprún » [Exil, langue et traumatisme dans les écrits autobiographiques récents de Jorge Semprún], in *Modern Language Review*, no. 103, p. 697-714.

Sitographie

- Cavicchi, Emanuela. 2013. « Jorge Semprún: la verità della letteratura » [Jorge Semprún: la vérité de la littérature], in *Publiforum* no. 20, p. 1-24, en ligne : <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/1646>, page consultée le 25 novembre 2024.
- Hénaff, Lucas. 2010. « La littérature ou la vie : l'obsession de la littérarité chez Jorge Semprun », in *@nalyse. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, no. 6.3, p. 115-149, en ligne : <file:///C:/Users/jb979/Downloads/647-Texte%20de%20l'article-1010-1-10-20120822-2.pdf>, page consultée le 25 novembre 2024.