

## Présence nécessaire de l'art dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun

Marina Pedrol-Aguilà\*

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

mpedrol@bec.uned.es

### Resumen

En esta novela autobiográfica sobre su internamiento en Buchenwald, Semprún hace numerosas alusiones al arte. En primer lugar, obras de artistas ajenos al campo de concentración sirven de referente para explicar tan dura vivencia, siendo el arte el nexo con una existencia libre que, entre otras cosas, permite soportar el internamiento. En segundo lugar, veremos que el arte resulta ser también una puerta de acceso a la memoria. En tercer lugar, cabe mencionar la particular relación que se establece entre totalitarismo y arte. Por último, observaremos como, ya sea en su faceta gratuita, ya sea de un modo más utilitario, la creación artística se alía con la vida contra la muerte y la deshumanización.

**Palabras clave:** Memoria. Deportación. Cine. Fotografía. Música. Bellas artes.

### Abstract

In this autobiographical novel about his internment in Buchenwald, Semprun often alludes to Art. Firstly, former prisoners use the works by artists unconnected with the concentration camp as a reference when trying to portray their inconceivable experience. In this way, Art constitutes a nexus with Freedom, which allows them to endure their internment. Secondly, Art is also a doorway to Memory. Thirdly, we must mention the particular relation between totalitarianism and Art. Finally, we will see that, whether it be Art for Art's sake, or in a more utilitarian way, life and artistic creation unite against death and dehumanization.

**Key words:** Memory. Deportation. Cinema. Photography. Music. Fine arts.

## 0. Introduction

Publié en 1994, ce roman autobiographique raconte à la première personne quelques épisodes de la vie de Jorge Semprun qui tournent autour de son internement dans le camp de concentration de Buchenwald, dans l'Allemagne nazie. La mise à l'écrit de cet événement marquant fait surgir en cascade toute une série d'allusions, plus ou moins évidentes, à d'autres moments de son existence. Bon nombre de ces souvenirs font référence aux arts. Si le titre de l'œuvre laisse deviner le poids de la littérature, la première de couverture de l'édition sur laquelle nous travaillons nous met, avant même d'ouvrir le livre, sur la piste de l'importance du rôle joué par l'expression artistique. En effet, l'image choisie par la maison d'édition Gallimard est un dessin du peintre Zoran Mušič qui, déporté à Dachau, entreprit la réalisation d'un énorme témoignage graphique des horreurs vécues là-bas<sup>1</sup>. Ainsi, nous étudierons la nature des renvois que fait Semprun à l'art au long de *L'écriture ou la vie*. Nous nous centrerons, pour commencer, sur celui-ci comme repère et support pour raconter le vécu. Ensuite, nous analyserons les liens qui s'instaurent entre art et mémoire. Puis, nous fixerons notre attention sur le rapport qu'entretiennent les arts et les idéologies totalitaires. Finalement, nous observerons que la symbiose entre l'expression artistique et le vivant est telle que ce roman aurait pu s'intituler *L'art ou la vie*. Même si l'auteur explique la conjonction dans le titre de son ouvrage comme l'alternative entre le fait d'écrire et la possibilité de reprendre sa vie, nous proposons une équivalence de dénominations différentes d'un même concept.

## 1. L'art comme repère et support pour raconter le vécu

Les beaux-arts constituent un fonds de culture commune à l'écrivain et au lecteur. Semprun emprunte certaines manifestations artistiques célèbres qu'il utilise, d'une part, comme point d'appui pour réorganiser mentalement son expérience de vie<sup>2</sup> et, d'autre part, pour essayer d'exprimer l'innommable: l'expérience du camp. C'est en faisant allusion à des références artistiques ancrées dans une imagerie collective partagée, que l'auteur réussit à faire voir au lecteur ce qu'il a vu lui-même. Le témoin, ainsi que son interlocuteur, cherchant à «remplir ce vide de représentation [...] peut avoir recours à toutes les images, littéraires et surtout visuelles [...] présentes dans la conscience collective» (Semilla Durán, 2005: 125).

<sup>1</sup> «Si témoignage il y avait, il passait par le regard. Le peintre avait en charge ces corps dont personne ne s'occupait, à qui nul ne rendrait le devoir de les ensevelir. Confronté aux cadavres dont il éprouvait l'urgence, Music retrouvait la tradition romaine des *imagines maiorum*, les effigies des ancêtres, l'obligation faite aux vivants de façonner et de garder l'image du défunt auprès d'eux –une statuette de cire ou d'argile, un portrait– pour qu'après sa disparition, nos yeux en gardent le souvenir» (Clair, 2001: 39-40).

<sup>2</sup> «Inséré à un moment concerté du récit, le tableau [ou un autre type de création artistique, en l'occurrence] vient soutenir la remise en ordre d'un monde perturbé» (Nicoladzé, 2006: 109).

La prise de contact avec le système concentrationnaire nazi est caractérisée par un jeu de lumière apparenté à une mise en scène d'opéra. Semprun (1994: 112) décrit une course bruyante et folle «sous la lumière crue des projecteurs» qui s'arrête brusquement: «[s]oudain, nous avons marché lentement, dans un silence glacial. C'était la nuit, finis les grands éclairages wagnériens»<sup>3</sup>. En fait, le parallélisme d'une mise en scène d'un opéra de Wagner avec une autre sorte de mise en scène, d'une nature bien plus macabre, n'est pas gratuit. La propagande du parti nazi s'inspira souvent d'éléments d'une supposée tradition wagnérienne; Hitler lui-même était un habituel du Festival annuel de Bayreuth, d'ailleurs (cf. Neef, 1999: 832). Cet événement dont le *Führer* «ne manquera pas une seule édition [...] entre 1933 et 1940» était une parfaite occasion pour renforcer «les rapports d'étroite amitié qu'il entretenait depuis le début des années 1920 avec le microcosme antisémite et mondain de Bayreuth», fréquenté par une partie de la famille Wagner, entre autres (Giner, 2011: 11).

En ce qui concerne les détenus de Buchenwald, les corps des décédés font penser, selon l'écrivain, à ceux des toiles du Greco<sup>4</sup> et les visages<sup>5</sup> des moribonds rappellent ceux des christes gothiques:

Il n'y avait que des regards morts, grands ouverts sur l'horreur du monde. Les cadavres, contorsionnés comme les figures du Greco, semblaient avoir ramassé leurs dernières forces pour ramper sur les planches du châlit. [...] Je n'ai jamais vu de figure humaine qui ressemble autant à celle du Crucifié. Non pas à celle d'un christ roman, sévère mais sereine, mais à la figure tourmentée des christes gothiques espagnols (Semprun, 1994: 43 et 47).

Puis, il rapproche visuellement l'amoncellement des dépouilles mortelles des déportés et les compositions picturales et sculpturales des danses macabres, représentations de grande tradition artistique entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>:

<sup>3</sup> Wagner prêtait une grande attention à la mise en scène, mais ce fut Adolphe Appia qui mit l'accent sur l'importance de l'illumination. «Appia was among the first to see that the key to the 'musicalization' of the stage picture was lighting. [...] He carefully distinguishes between diffused, atmospheric lighting and the 'living' light of focused spots which would move and throw shadows. He believed that the future of scenic design would lie with the lighting console and its capacity to orchestrate the play of light upon the stage in sympathy with the music. This idea had already been mooted in the *Bayreuther Blätter* in 1885 by the Spanish painter Rogelio de Egusquiza, who met Wagner in 1879, but Appia was the first to visualize what it could mean for the operas» (Carnegy, 2006: 179).

<sup>4</sup> Sartre (1949: 301) cite aussi «ces corps à la Greco», mais il le fait lorsqu'il parle des sculptures de Giacometti que, comme nous le verrons par la suite, Semprun identifie à son tour aux silhouettes des morts-vivants de Buchenwald.

<sup>5</sup> Certes, Semprun utilise *figure*, un terme ambivalent qui peut désigner autant le corps que le visage. Pourtant, il nous a semblé que les expressions de sévérité, de sérénité et de tourment dont parle l'auteur étaient plus propres au visage qu'à la silhouette.

Dehors, au-delà de la palissade, l'accordéon russe continuait de jouer à un rythme endiablé. L'allégresse du *gopak* parvenait jusqu'à nous, virevoltant sur cet entassement de cadavres: danse des morts de la dernière journée, qui étaient restés sur place, les S.S. en fuite ayant laissé s'éteindre le crématoire (Semprun, 1994: 162).

Parfois, il arrive que l'auditeur comprenne mal la mise en rapport des arts –plutôt associés à la Beauté– avec des événements horribles, tels que le fonctionnement des camps de concentration et d'extermination<sup>7</sup>. Cependant, cette association un peu paradoxale, que le témoin choisit pour entrer dans la matière de son récit, relève de la liberté d'expression. En effet, comme l'écriture, l'art est une voie et un support qui permettent d'expliquer l'Histoire, bien que d'un point de vue personnel, libre et donc subjectif. Semprun expose un cas qui illustre ceci:

Pablo Picasso venait de se faire vertement rappeler à l'ordre par les dirigeants du P.C.F. Il avait dessiné un Staline jeune et géorgien, l'œil pétillant de malignité, l'allure avantageuse et aventurière, en hommage au disparu. Un portrait pas du tout respectueux, sans doute, mais plein de vivacité, d'ironie perspicace aussi: Staline avait l'air d'un chef de bande plutôt que d'un Généralissime gouvernant d'une main de fer la seconde puissance mondiale (Semprun, 1994: 90-91).

---

<sup>6</sup> Vaillant (1975: 81-82) rappelle que «la Danse macabre est un des thèmes, qui au Moyen-Age se rattachent à l'idée de la mort, en insistant sur le fait que celle-ci nivelle toutes les conditions sociales. [...] La danse est un mouvement où les morts emmènent avec eux les vivants sans qu'ils puissent faire acte de résister. [...] C'est au XV<sup>e</sup> siècle qu'apparaît le rôle important de la Danse macabre dans l'art et l'édition populaires. Avant d'être imprimée, la danse est peinte en des charniers, des couvents comme à La Chaise-Dieu, des églises comme à Kermaria».

Citons ici la définition que fait Baudelaire (1976: 678) des danses macabres: «ces magnifiques allégories du Moyen Age où l'immortel grotesque s'enlaçait en folâtrant [...] à l'immortel horrible». Voilà une représentation tout à fait intemporelle dont Semprun s'approprie pour illustrer son témoignage.

<sup>7</sup> Semprun (1994: 99-100 et 118) explique: «J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka*, pour introduire le jeune officier aux mystères des dimanches à Buchenwald. [...] Il avait sursauté, ouvrant de grands yeux. J'ai senti qu'il était choqué. [...] Comme si j'avais dit une inconvenance. [...] [J]'étais persuadé que personne n'aurait pensé à commencer son récit par là. [...] J'avais choisi de l'introduire dans l'enfer des dimanches par un chemin paradisiaque». *Mazurka* est l'un des films que l'organisation du camp projetait lors des rares séances de cinéma –notre auteur avait découvert ce film en 1935, à Madrid, et avait été fasciné par la belle actrice– (cf. Cortanze, 2004: 49). Le choix des long-métrages à Buchenwald n'était pas gratuit; le *Führer* aimait beaucoup le septième art et, d'ailleurs, il mettait souvent celui-ci au service de ses projets politiques. Justement, Staggs (2002: 13) observe que «*Mazurka*, filmed in Germany in 1935, became Hitler's favorite picture». D'ailleurs, Pola Negri «was Adolph Hitler's favorite actress, although they never met in person» (Kotowski, 2014: 2).

Or, quelquefois, la difficulté de trouver des repères pour représenter plastiquement le vécu semble insurmontable: «la réalité du camp [...] était [...] brutalement dépourvue d'une tradition référentielle de mythes ou d'allégories historiques qui en auraient facilité la représentation» (Semprun, 1994: 238). Il est alors nécessaire de créer de nouvelles œuvres d'art qui, d'une part, soient capables de transmettre le témoignage des survivants –«El arte es la interpretación individual de los sentimientos generales. [...] La sensación expresada por el artista debe ser tal que puedan sentirla todos los hombres capaces de comprenderla» (Pessoa, 1987: 278-279)– et qui, d'autre part, servent de pare-chocs: «Ainsi médiatisée par l'art, la réalité parvient à être distanciée» (Nicoladzé, 2006: 110). D'autant plus que l'écrivain affirme avoir «toujours été rétif au témoignage direct, dès lors qu'il n'est pas passé par une élaboration artistique», puisqu'une perspective sans tamis serait «troublante» (Cortanze, 2004: 272-273).

Traditionnellement, l'art a eu tendance à offrir un reflet des faits historiques contemporains. Semprun (1994: 233) croit que, d'habitude, la violence des périodes de crise, de guerre, etc. a «déferlé comme un raz de marée dans la littérature, les arts et la pensée», faisant surgir la nécessité de raconter<sup>8</sup> et laissant des traces indélébiles dans la production. Bon nombre de témoignages sont véhiculés par le cinéma, probablement l'un des supports les plus appréciés. C'est le cas d'Axel Corti, qui «avait écrit et filmé une trilogie cinématographique, *Welcome to Vienna*<sup>9</sup>, pour narrer un retour de cette sorte» (Semprun, 1994: 132). D'ailleurs, si bien des textes sont passés du papier au grand écran, la situation inverse existe aussi: «Le sujet de *Netchaïev est de retour*<sup>10</sup> [...] étai[t] déjà en germe dans une scène de *La guerre est finie*<sup>11</sup>, un film écrit en 1965» (Semprun, 1994: 294).

Toutefois, l'écrivain réalise que l'art peut raconter l'Histoire sans réussir pourtant à rendre le vécu car «la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible» (Semprun, 1994: 167). Pessoa (1987: 270) affirme que «[e]l valor esencial del arte consiste en que es el indicio del tránsito del hombre en el mundo, el resumen de su experiencia emotiva de él<sup>12</sup>»; si cette condition n'est pas vérifiée, le processus créatif

<sup>8</sup> «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefac loco illi quo natus es*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea» (Ortega y Gasset, 1987: 65).

<sup>9</sup> A ce qu'il paraît, Semprun se serait mépris à propos du titre, qui est *Welcome in Vienna*, une trilogie sortie dans les années 1980.

<sup>10</sup> *Netchaïev est de retour* est un roman paru en 1987 (Paris, J.-C. Lattès) signé Semprun; Jacques Deray en fera un film en 1991.

<sup>11</sup> Il s'agit d'un long-métrage d'Alain Resnais tourné en 1966.

<sup>12</sup> La valeur essentielle de l'art repose sur le fait qu'il est l'indice du passage de l'homme dans le monde, le résumé de son expérience émotive à l'égard de celui-ci. [C'est nous qui traduisons.]

n'aboutit point. En effet, la tentative d'un ami de l'auteur, survivant de Buchenwald lui aussi, d'exorciser cette expérience par la peinture échoue:

Boris travaillait à l'une des toiles d'un atroce réalisme [...]. Mais la réalité du camp qui avait produit ces images était trop proche, trop incroyable aussi [...]. De surcroît, la couleur –et la palette de Boris en était excessivement riche– la couleur ne sied pas à la reproduction de cette réalité. Le réalisme, en somme, trahit cette réalité, celle-ci lui est essentiellement rétive (Semprun, 1994: 238).

En ce qui concerne le cinéma, le résultat de filmer les camps n'est pas non plus celui auquel on s'attendait. «L'œil de la caméra explorait [...]. L'œil de la caméra captait [...]. L'œil de la caméra saisissait [...]. L'œil de la caméra suivait [...]» (Semprun, 1994: 259) reproduisant la réalité objective. Pourtant, il résulte incapable de rendre la réalité de la vie des internés car, justement, c'est l'œil de la caméra et non pas l'œil humain qui donne la perspective. De sorte que, voyant ces images, les propres survivants ne les identifient pas vraiment. L'écrivain réfléchit à ce propos, constatant l'énorme écart entre le vu et le vécu:

[J]e savais de façon certaine qu'elles [quelques-unes de ces images] provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt: sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les avais vues, pourtant. Ou plutôt: je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante (Semprun, 1994: 259).

Semprun, pour sa part, se propose d'écrire un livre sur son séjour comme déporté, au centre duquel se trouveraient les musiques qui avaient rythmé sa vie de prisonnier. Or, il renonce à ce projet car il conclut que «[l]a mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable» (Semprun, 1994: 210). Le degré de douleur endurée dépasse la limite que pourrait exprimer la musique qui, poussée trop à bout, éclaterait «en dissonances brutales», puisque «[s]eul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance» (Semprun, 1994: 210).

En outre, l'une des principales difficultés pour témoigner se situe au niveau de la perspective. Est-il possible de rester objectif? Doit-on renoncer à la subjectivité<sup>13</sup>? Ce débat mène à affirmer le besoin et l'utilité de la fiction pour raconter moyennant «l'artifice de l'œuvre d'art» (Semprun, 1994: 169). Se pose alors une autre question: quelle est la technique la plus adéquate? Deux voies se dégagent. Semprun (1994: 169) note que «[l]e cinéma paraît l'art le plus approprié», mais il présente des inconvénients; le documentaire n'est pas tellement utile, compte tenu de l'absence d'images du quotidien des camps, et un film recréant une telle horreur serait «impensable».

<sup>13</sup> Pessoa (1987: 280) tranche sur une sorte de juste milieu : «La obra de arte consiste, fundamentalmente, en una *interpretación objetivada de una impresión subjetiva*».

C'est ainsi que la littérature finira par s'imposer sur le septième art, parce que ce seront «les récits littéraires [...] qui dépasseront le simple témoignage, qui donneront à imaginer, même s'ils ne donnent pas à voir» (Semprun, 1994: 170).

Néanmoins, la mise en place d'une fiction, dans quelconque domaine artistique, entraîne un risque de confusion dans la mémoire du vécu. Ainsi, l'évocation de vrais souvenirs mêlée à l'invention de certains détails peut-elle fausser le rapport que l'on prétend faire de l'Histoire. À l'occasion de l'une des maintes allusions à la scène du soldat allemand chantant *La Paloma*, Semprun (1994: 178) avoue avoir remplacé le personnage réel qui l'accompagnait par un personnage fictif et archétypique. L'auditeur du témoignage, logiquement, se retrouve assez gêné<sup>14</sup>. Cet embarras déclenche des doutes concernant la vérité des témoignages historiques qui nous arrivent à travers l'art<sup>15</sup>.

## 2. L'art comme voie vers la mémoire

Nous venons de déceler un lien entre art et mémoire qui se révélera dorénavant capital. En fait, il est la clef qui donne accès au souvenir. «Semprun 'pense' par références. Chaque événement de la vie déclenche, en cascade, références culturelles et historiques» (Cortanze, 2004: 95). L'épisode de la remémoration de *La Paloma* est sans nul doute marquant; il suffit de constater qu'il y a au moins quinze occurrences de cet air dans le roman<sup>16</sup>. Lors d'une évocation en particulier, nous assistons à un processus comparable à un engrenage qui se met en marche:

Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas. Me rappelle que je devrais me souvenir de quelque chose, du moins. *La Paloma*? Le début de la chanson me revient en mémoire. Pour étrange que cela paraisse, c'est en allemand que ce début me revient. [...] Je dis entre mes dents le début de *La Paloma* en allemand. Je sais désormais de quelle histoire je pourrais me souvenir. Je m'en souviens vraiment. [...] L'enfance, les bonnes qui chantent à l'office, les musiques des kiosques à musique, dans les squares ombragés des villégiatures, *La Paloma*! [...] Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout: l'enfance espagnole en plein visage (Semprun, 1994: 48, 50 et 51).

Nous verrons par la suite que non seulement les chansons populaires actionnent le mécanisme du souvenir chez Semprun, mais presque toute sorte de représen-

<sup>14</sup> «L'acteur qui avait joué le rôle du gas [sic] de Semur dans le film de télévision que Jean Prat avait tiré du *Grand voyage* aurait préféré que son personnage fût réel. Il était déconcerté, triste quasiment, qu'il ne le fût pas [...] mélangeant la fiction et le réel» (Semprun, 1994: 337).

<sup>15</sup> «Le photographe a capté un instant de légèreté, de connivence détendue, conviviale. Faisons-nous seulement semblant, pour les besoins de la photographie? Comment savoir? Le semblant serait la vérité de cette image, dans ce cas. Le faux semblant ou la vraie semblance» (Semprun, 1994: 325).

<sup>16</sup> Elles se distribuent pages 47, 48, 50, 51, 53, 54 et 66.



tation artistique. Souvent, l'écrivain compare le processus de récupération des images de sa mémoire au développement du négatif cinématographique et photographique:

Des visages émergent alors, des épisodes et des rencontres re-  
viennent à la surface de la vie. Des mots effacés par le tourbil-  
lon du temps passé se font entendre à nouveau. Comme si, en  
quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une ca-  
méra attentive n'avait jamais été développée (Semprun, 1994:  
230).

Le souvenir [...] a commencé à prendre forme et contour,  
comme les images qui émergent dans le flou originaire d'une  
photographie Polaroid (Semprun, 1994: 295).

Cependant, si le vécu ou le souvenir du vécu renvoient souvent à des œuvres d'art et que celles-ci renvoient fréquemment à ces deux concepts, les arts supposent-elles l'affranchissement de l'expérience du camp ou plutôt une servitude éternelle à la mémoire de la déportation? Le cas le plus flagrant est l'assimilation des sculptures de Giacometti aux corps des prisonniers. Nous comprenons comment, à leur simple vue, Semprun se sent automatiquement replonger dans son passé en tant que détenu:

Jamais, plus tard, toute une vie plus tard, même [...] sur la ter-  
rasse de la Fondation Maeght<sup>17</sup>, dans l'échancrure de ciel de  
cypres entre les murs de brique rose de Sert, jamais je ne pour-  
rais contempler les figures de Giacometti sans me souvenir des  
étranges promeneurs de Buchenwald: cadavres ambulants dans  
la pénombre bleutée de la baraque des contagieux. [...] Jamais,  
plus tard, toute une vie plus tard, je ne pourrais éviter la bouf-  
fée [...] d'émotion rétrospective, morale, pas seulement esthé-  
tique, que susciterait en tous lieux la contemplation des pro-  
meneurs 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 et obstinée. Ils me rappelleraient insidieuse-  
ment, quelle que soit la circonstance, même la plus joyeuse, le  
souvenir des silhouettes d'antan, à Buchenwald (Semprun,  
1994: 65 et 66)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Nous considérons qu'il est utile de savoir que cette fondation est consacrée à l'«art moderne et contemporain sous toutes ses formes». «Des peintres et des sculpteurs ont étroitement collaboré avec l'architecte catalan Josep Lluís Sert en créant des œuvres, souvent monumentales, intégrées au bâtiment et aux jardins: la cour Giacometti, l'une des œuvres 'in situ' les plus connues au monde» (cf. <http://www.fondation-maeght.com/index.php/fr/la-fondation>).

<sup>18</sup> Il n'est pas le seul à ressentir ce même écho. Sartre (1949: 302-303), qui a connu l'expérience de l'internement en Allemagne, affirme «elles déconcertent, ces images ambiguës, [...] à ces corps-ci, quelque chose est arrivé: sortent-ils d'un miroir concave, d'une fontaine de Jouvence ou d'un camp de



En ce qui concerne la musique –comme l’avançaient nos observations sur *La Paloma*– elle rappelle à l’esprit bon nombre d’événements passés. Elle fait référence à des histoires d’avant la guerre, telles qu’une opération de la Résistance à Paris dans le cadre d’une fête chez une amie:

Je me suis souvenu de Koba, à la fin d’une nuit d’avril 1945, à Eisenach, parce que les soldats noirs américains venaient d’attaquer un morceau célèbre d’Armstrong, *Big Butter and Egg Man*. Précisément le morceau qu’on entendait chez Hyacinthe, rue Washington, lorsque Koba a surgi de la nuit comme un archange mortifère (Semprun, 1994: 177).

D’autres fragments musicaux réécoutés après la libération du camp renvoient brusquement au quotidien de celui-ci:

Au «Petit Schubert», dans l’escalier qui descendait vers la salle en sous-sol, j’avais reçu un second avertissement. C’est *Stardust* que jouait le petit ensemble de jazz de la boîte. J’ai trébuché, [...] ce qui n’était qu’un signe de détresse. [...] Je ne lui ai pas parlé [à Odile, sa petite-amie] de l’orchestre de jazz de Jiri Zak, à Buchenwald, du trompettiste norvégien qui jouait à merveille les solos de *Stardust*, les après-midis de dimanche à Buchenwald (Semprun, 1994: 204).

Il s’agit presque systématiquement d’un retour en arrière éphémère mais déchirant: «Un instant de souffrance mêlée de nostalgie. [...] Parfois, une douleur aiguë comme une pointe de stylet m’avait frappée au cœur. En entendant un solo d’Armstrong, peut-être» (Semprun, 1994: 311). Il arrive que, même en rêve, les arts s’entrelacent inconsciemment aux souvenirs du camp:

[J]’avais de nouveau rêvé de Buchenwald. Une voix me réveillait dans la nuit [...]: la voix de Zarah Leander<sup>19</sup>. Elle chantait une chanson d’amour. De toute façon, elle n’a jamais chanté que des chansons d’amour, la belle voix cuivrée de Zarah Leander. Du moins à Buchenwald, dans le circuit des haut-parleurs de Buchenwald, le dimanche. [...] [E]lle m’attirait à Buchenwald (Semprun, 1994: 357-359).

---

déportés? Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs décharnés de Buchenwald». Dans ses débuts dans la carrière artistique, Giacometti reçoit l’influence du cubisme, puis du surréalisme. Ce n’est qu’à partir de 1946 –justement, après la guerre– qu’il centre son attention sur les célèbres figures filiformes qui se dressent dans le vide. Influence des théories existentialistes en raison de son amitié avec Sartre? Réminiscence des témoignages des survivants des camps? En tout cas, Giacometti ne vécut pas la déportation à la première personne.

<sup>19</sup> Zarah Leander (1900-1981), de son vrai nom Zarah Hedberg, était une actrice et chanteuse suédoise devenue, à partir de 1937, la grande vedette du cinéma allemand (cf. Tulard, 1991: 531).

### 3. Rapport entre les arts et les totalitarismes

Nous avons déjà remarqué combien il est étrange de trouver un rapport tellement étroit entre deux réalités si antagoniques dans leur essence comme l'art et les camps. Et pourtant, malgré les apparences, ce sont les idéologies totalitaires qui établissent un pont entre ces deux concepts. D'un côté, en tant que représentants de la culture, les arts sont souvent délaissés par les fanatismes. Une harpe abandonnée dans un coin de la maison occupée par la police allemande trahit ce mépris<sup>20</sup>. D'un autre côté, si les autorités nazies semblent encourager l'expression artistique, il s'agit toujours d'une production utilitaire ou destinée à maintenir l'ordre imposé par elles-mêmes<sup>21</sup>. Le texte nous en offre plusieurs exemples. Semprun raconte que, lors de son arrivée au camp, le détenu chargé des registres refuse de l'inscrire comme étudiant; il finit par lui attribuer comme métier celui de stucateur. Des années plus tard, l'auteur apprend que le geste désintéressé de son camarade lui avait probablement sauvé la vie lors d'une des nombreuses sélections de prisonniers, car les hommes du *Führer* aimaient beaucoup s'entourer d'art, à condition qu'il fût ostentatoire de leur pouvoir<sup>22</sup>. En outre, la production qu'ils laissent entrer dans le camp est soit d'origine allemande<sup>23</sup>, soit étrangère mais sympathique au régime<sup>24</sup>, soit de nature militaire<sup>25</sup>. En tout cas, parmi l'artisanat, les comédies, les chansons d'amour et les marches mili-

<sup>20</sup> «Un mois après mon arrestation, quand la Gestapo eut abandonné mes interrogatoires, de guerre lasse, je fus convoqué par la *Feldgendarmarie* de Joigny. Je retrouvai le salon de la maison de la vieille ville où j'avais été interrogé le premier jour. Il y avait toujours la harpe oubliée dans un coin» (Semprun, 1994: 76).

<sup>21</sup> «[L]’épuration [...] va également s’exercer sur les arts et la culture. Ainsi, dès janvier 1933, tous les courants artistiques qui divergent des valeurs politiques, raciales et esthétiques du national-socialisme, seront considérés comme dégénérés (*entartet*) et seront “purifiés”, c’est-à-dire éradiqués de la vie culturelle du Reich. [...] À une culture humaniste et universelle le parti nazi oppose une culture de race, une culture du sol et du sang, populiste et archaïque (*völkisch*)» (Giner, 2011: 13).

<sup>22</sup> «Le travail de stucateur était un travail qualifié. Les stucateurs étaient venus d'Italie, des siècles plus tôt, à la Renaissance. [...] Ils ont décoré à Fontainebleau et sur les bords de la Loire les châteaux des rois de France. [...] Je pourrais décorer, sinon les châteaux des rois de France, du moins les villas luxueuses des chefs de la division S.S. Totenkopf» (Semprun, 1994: 383).

<sup>23</sup> «Parfois, [...] le commandement S.S. organisait des séances de cinéma [...]. Des comédies musicales ou sentimentales y étaient projetées. [...] Je n'avais pas de mérite particulier à me souvenir de ces films. D'abord, par le côté exceptionnel de leur projection dans la grande salle du Petit Camp [...]. Mais surtout parce que c'étaient des *films* que j'avais déjà vus dans mon enfance [...] *allemands ou autrichiens*» (Semprun, 1994: 100-101). [C'est nous qui soulignons.]

<sup>24</sup> «La musique des chansons de Zarah Leander que les S.S. diffusaient sur le circuit des haut-parleurs du camp, à toute occasion» (Semprun, 1994: 209). À propos de cette chanteuse et actrice suédoise: «In 1936 she signed a contract with the Berlin film studio, UFA, that soon would be nationalized by Nazi Germany. In the following years she became the highest-paid star of German cinema» (*cf.* <http://www.imdb.com/name/nm0495136/bio>).

<sup>25</sup> «La musique entraînant et martiale que l'orchestre de Buchenwald jouait matin et soir, sur la place d'appel, au départ et au retour des kommandos de travail» (Semprun, 1994: 209).

taires, rien n'invite les esprits à s'épanouir. Les nazis n'apprécient que l'art qui leur est utile à véhiculer leur idéologie, mais ne le cultivent pas vraiment dans sa facette essentiellement esthétique.

Dénaturalisé de la sorte, l'art devient de la pure propagande idéologique. L'épisode à propos du panneau sur le danger des poux montre à quel point, à Buchenwald, l'on se soucie peu de la forme pour privilégier le fond:

[L]e commandement S.S. était obsédé par le danger des épidémies: une grande affiche d'un réalisme repoussant, où figurait la reproduction immensément agrandie d'un pou menaçant, proclamait dans les baraquements le slogan de l'hygiène S.S. [...] traduit dans plusieurs langues, mais avec une faute d'orthographe en français: *Un poux, ta mort!* (Semprun, 1994: 57).

Les nazis déforment l'art de par une utilisation de celui-ci que l'on pourrait qualifier de cynique. Cette perversion fut surtout menée à bout dans le domaine musical<sup>26</sup>.

D'ailleurs, la politique du gouvernement d'Hitler en matière d'art et d'endoctrinement s'apparente à celle des soviétiques, encore un régime totalitaire. Semprun développe deux exemples de la production artistique officielle. D'une part, il parle du portrait de Staline peint par les soldats russes au frontispice d'un baraquement. Il en fait une description assez neutre<sup>27</sup> –bien qu'il introduise ici déjà quelques remarques négatives au réalisme soviétique–. Même si les Russes incarnent la liberté et la paix retrouvée, ils ne sont pas sans défauts; l'écrivain leur reproche leur tendance mégalomane ainsi que leur vénération des images:

Son portrait avait fleuri dans la nuit, fidèle et gigantesque. [...] Staline avait contemplé notre retour, impassible. Pas un poil ne manquait à sa moustache. Pas un bouton à sa vareuse stricte de Généralissime. Dans la nuit, une première nuit de liberté encore précaire, des artistes anonymes et fervents avaient dessiné

<sup>26</sup> «La musique fut placée délibérément au cœur de la barbarie et intégrée au système concentrationnaire comme un élément indispensable à son fonctionnement. [...] En premier lieu, elle sert de moyen de brimade ou d'humiliation envers les détenus [...]. Par ailleurs, très rapidement, l'acte musical est utilisé comme outil de propagande [...]. L'idée est simple, efficace: dans un endroit où l'on peut s'exprimer librement en faisant de la musique, il ne peut être question de brimades ou de mauvais traitements... Désormais, la prétendue incompatibilité de l'art et de la torture prend force d'alibi» (Giner, 2011: 10-11 et 14). Aussi, «[c]haque jour, matin et soir, les musiciens sont contraints de jouer des marches afin de rythmer le départ et le retour des Kommandos de travail forcé. De plus, ces mêmes musiciens sont quelquefois "sollicités" pour donner des concerts le dimanche après-midi, devant un public principalement composé d'officiers et de gardes SS, de Kapos et de quelques détenus privilégiés» (Giner, 2011: 16).

<sup>27</sup> Notons l'immense écart de perspective entre les deux portraits du dictateur cités: celui de Picasso (*cf.* p. 4 de cet article) et celui du soldat anonyme présenté par la suite.

ce portrait démesuré: trois mètres sur cinq au minimum. D'une ressemblance à crier, inquiétante [...] immense et réaliste: surréaliste, même, à force de réalisme. Comme on dresse un totem à l'entrée d'un village primitif, les Russes avaient dressé au-dessus de l'une de leurs baraques l'image tutélaire du Généralissime (Semprun, 1994: 82-83).

Plus loin, l'auteur décrira et critiquera avec virulence le monument érigé en mémoire des victimes de Buchenwald. Semprun compare l'art officiel nazi –incarné par le sculpteur Arno Breker– à celui de l'URSS –représenté par le réalisme socialiste– bien que ces derniers aient lutté aux côtés des Alliés contre le *Führer*. Ils se révèlent identiques dans la forme –corps imposants, froids et déshumanisés, dans un emplacement immense et également froid–, ainsi que dans le fond, puisque leur visée est pareille: la revendication de la supériorité d'un groupe –celui qui correspond aux idéaux diffusés par le régime au pouvoir:

Je savais que les autorités de la République démocratique allemande<sup>28</sup> avaient édifié un ensemble commémoratif, monumental, sur le versant de l'Ettersberg qui est tourné vers la ville de Weimar, à ses pieds. J'avais vu des photographies, c'était affreux. Une tour, des groupes de sculptures, une allée bordée de murs couverts de bas-reliefs, des escaliers monumentaux. «Dégueulasse» serait le qualificatif le plus approprié: le genre Arno Breker revu et amélioré par le réalisme socialiste. Ou l'inverse. À moins que l'un et l'autre genres ne fussent superposables, parce que identiques dans leur essence, ce n'était pas impensable (Semprun, 1994: 377-378)<sup>29</sup>.

En effet, l'art est aussi mis au service de l'idéologie politique par l'URSS. Le monument dont nous venons de parler proclame le communisme héros de l'antifanatisme et de la lutte pour la liberté alors que, de l'autre côté de l'ensemble artistique, ce même régime soviétique avait enterré des milliers de morts du camp stalinien ayant succédé au camp nazi<sup>30</sup>. Il s'agit donc d'un masque hypocrite, cherchant à cacher le visage du Mal; «un mémorial de marbre grandiloquent et monstrueux devait rappeler au bon peuple l'attachement fallacieux, car purement symbolique, du régime communiste au passé des luttes antifascistes européennes» (Semprun, 1994: 391). Même si, objectivement, les créations impulsées par les totalitarismes s'inscrivent

<sup>28</sup> N'oublions pas que la RDA était gouvernée par l'URSS.

<sup>29</sup> Voici le lien à une série de photos du «Site d'exhortation»: <http://www.buchenwald.de/fr/119/>.

<sup>30</sup> «[P]endant les quelque cinq années où le camp stalinien a fonctionné –il a été dissous en 1950, lors de la création de la République démocratique allemande, qui fit construire l'ignoble mémorial que j'ai mentionné– des milliers de morts ont été ensevelis dans des fosses communes, [...] victimes du stalinisme» (Semprun, 1994: 391).

aussi dans le domaine artistique, Semprun ne les retient pas en tant que telles; il semble vouloir nous transmettre que les bourreaux ne sont pas capables de créer.

Au contraire, ce sont les êtres qui conservent leur humanité ceux qui représentent l'art dans sa substance la plus profonde. Si la face de la médaille montrait un art dénaturalisé au service d'idéologies politiques anéantissantes, le revers de celle-ci place les arts sous le signe du ralliement fraternel des différentes nations et cultures. Les exemples à ce sujet sont multiples tout au long du roman et ils sont particulièrement centrés sur des mélodies. L'écrivain décrit une fin de soirée au «Petit Schubert»:

Il restait une demi-douzaine de personnes pour écouter la musique de jazz. [...] Nous étions groupés autour des musiciens [...]. Nous étions là, le temps passait. Rien ne nous rapprochait, rien d'autre que cette musique. [...] Peut-être n'avions-nous en commun que le même amour de cette musique. [...] Ça suffisait, apparemment (Semprun, 1994: 208).

Aussi, l'auteur, lui-même franco-espagnol, un Russe et un Américain sont-ils rassemblés par l'harmonie d'un instrument: «Sur la plate-forme de la tour de contrôle, un soldat américain est accoudé à la balustrade. Peut-être écoute-t-il la musique de l'accordéon russe, comme moi» (Semprun, 1994: 96-97)<sup>31</sup>. En outre, Semprun raconte que leur orchestre de jazz à Buchenwald avait été un vrai mélange de peuples réunis autour d'un style musical:

[Jiri Zak] tenait la batterie. Au saxo, [...] un *Serbe*<sup>32</sup> vraiment doué. Le trompettiste était un *Norvégien* carrément génial (Semprun, 1994: 85).

Les sous-officiers et les soldats qui étaient venus jouer du jazz avec nous –je veux dire: avec l'orchestre clandestin qu'avait organisé Jiri Zak, mon copain *tchèque*– étaient *noirs*. Et il y avait aussi de nombreux soldats *originaires du Nouveau-Mexique* (Semprun, 1994: 137).

Bref, l'art tisse un réseau interculturel, peu importe la nationalité ou la langue des membres qui le composent. Cette union permet de créer une résistance à l'autorité, mettant l'accent sur les traits qui renforcent l'humanité des déportés, qualité dont on voulait aussi les dépouiller. Semprun (1994: 217 et 209) évoque «les orchestres clandestins, les représentations théâtrales improvisées», mais il admet que c'est surtout par «la musique clandestine [...] [que leur] univers se rattachait à celui de la liberté». Ce concept constitue, en effet, l'un des aspects les plus inhérents à

<sup>31</sup> Notons que les États-Unis sont, déjà à cette époque-là, plutôt contre les idées communistes auxquelles les soviétiques s'agrippent.

<sup>32</sup> C'est nous qui soulignons les termes se rapportant aux origines ethniques ou géographiques des personnages cités dans ces passages.

l'homme qui, captif, découvre la manière de retrouver une partie de son indépendance dans l'expression artistique<sup>33</sup>. Au reste, art, liberté et homme riment avec vie.

#### 4. Symbiose de l'art et du vivant

Les arts, en fait, rythment l'existence. Semprun emploie des références à des manifestations concrètes en guise de bornes temporelles plus ou moins précises. Ce sont parfois des séances théâtrales:

Sartre occupait déjà le terrain [...] en 1943 [...]. Nous avons été en bande voir *Les mouches* au Sarah-Bernhardt (Semprun, 1994: 103).

Je me souviens qu'à Épizy, aux portes de Joigny, lorsque le grand connard de la Gestapo m'avait ouvert le crâne d'un coup de crosse de son pistolet automatique, j'avais pensé que je ne pourrais pas assister à la première représentation publique de *Sodome et Gomorrhe*, prévue quelques semaines plus tard (Semprun, 1994: 104).

Il peut aussi s'agir de tableaux ou, encore, de spectacles musicaux. C'est à Washington, en 1982 [...]. Yves Montand chantait au Lincoln Center. Il y avait [...] à la National Gallery une exposition de peinture hollandaise. La *Vue de Delft* de Vermeer n'en faisait pas partie, j'en avais été attristé. À défaut, je m'étais longuement arrêté devant le portrait de la jeune fille au turban (Semprun, 1994: 193-194).

D'ailleurs, quelques périodes de la vie de l'écrivain sont profondément nouées à une représentation artistique concrète, au point d'éprouver le besoin de devoir prendre congé de celle-ci afin de pouvoir clore l'étape en question. Cortanze (2004: 157-158) remarque: «La peinture, on le sait, joue un rôle important dans la vie et dans l'œuvre de Jorge Semprun. Aux haltes régulières de l'homme dans les musées répondent des stations de ses personnages». Et le texte étudié n'échappe pas à cette dynamique:

À Prague, le dernier jour, j'avais parcouru, avec la crainte angoissée de ne jamais plus les revoir, les lieux privilégiés de ma mémoire de la ville. [...] J'étais allé devant un tableau de Renoir, exposé à la Galerie nationale, dans l'enceinte du Château. J'avais souvent contemplé ce portrait de jeune femme rieuse et mordorée (Semprun, 1994: 347).

<sup>33</sup> Giner (2011: 16) note que, à partir de 1942, il est permis de créer des orchestres au sein des *Konzentrationslager*, bien qu'il en existât déjà de manière plus ou moins clandestine –tel qu'en témoigne Semprun–. Or, rappelons que ces formations musicales n'ont rien de libre, puisqu'elles sont soumises à la volonté des autorités de chaque camp.

Sans doute, dans sa facette mondaine, l'art favorise-t-il les liaisons entre êtres humains, puisqu'il permet de retrouver de vieilles connaissances. Semprun (1994: 253) dit à propos de Claude-Edmonde Magny, une ancienne amie proche: «je ne la rencontrais plus que par hasard, à l'occasion, très rare, d'un vernissage, d'une soirée théâtrale». Mais, il rend propice aussi la rencontre d'inconnus comme, par exemple, celle d'«une femme [...] qui se déplace [...] dans un foyer de théâtre» (Semprun, 1994: 326). Notons au passage que les figures féminines sont spécialement liées à la notion d'art dans ce roman. Elles symbolisent quelques fois la muse, d'autres fois l'amour mais, surtout, elles incarnent la vie. Citons un extrait sur Odile où Semprun montre combien la femme s'assimile aux agréments de l'amour, à la vitalité, ainsi qu'à la musique:

Elle bougeait dans l'espace camphré de la pièce, gracieuse, drue, vivante. [...] Elle claironnait un air de *Carmen*, tout en parcourant la pièce au pas de danse. [...] Odile, voltigeant à travers un salon parisien, arrachant joyeusement les linceuls éclatants des fauteuils et des canapés, les transformant en oriflammes du plaisir annoncé, tout en chantant à tue-tête l'air du toréador de Bizet. [...] Elle allait être à moi. [...] C'est moi qui lui appartenais, plutôt, puisqu'elle était la vie et que je voulais appartenir à la vie, pleinement. Elle a réinventé pour moi, avec moi, les gestes de la vie (Semprun, 1994: 199-201).

Semprun (1994: 203) place, effectivement, la femme et la musique au même niveau, comme deux éléments nécessaires à la vie: «J'avais beau effleurer le corps d'Odile, la courbe de sa hanche, la grâce de sa nuque, ce n'était qu'un rêve. La vie, les arbres dans la nuit, les musiques du "Petit Schubert" n'étaient qu'un rêve».

En fait, dans des situations de désespoir ou d'angoisse, la musique s'offre en refuge. L'auteur avoue: «J'avais fui dans la nuit, j'étais retourné au "Petit Schubert". L'ensemble de jazz jouait encore pour une demi-douzaine de noctambules» (Semprun, 1994: 207). De même, le petit orchestre de Buchenwald était, certes, une forme de résistance face à l'autorité allemande mais, surtout, face à la déshumanisation et à la mort. Quand celle-ci se fait omniprésente, la musique reconforte car elle éveille des sensations qui raccrochent à la vie:

Jiri Zak m'avait annoncé qu'ils allaient faire une séance de jazz, comme ça, sans raison, pour le plaisir, entre eux, les musiciens de jazz que Zak avait rassemblés, ces deux dernières années. [...] Quand il jouait *Stardust*, il nous donnait la chair de poule. Les S.S., bien entendu, ne connaissaient pas l'existence de l'ensemble de jazz, dont les instruments avaient été récupérés illégalement au magasin central, l'*Effektenkammer* (Semprun, 1994: 85).



Justement, selon Semprun (1994: 170) la musique rend la vie «supportable»<sup>34</sup>. Privilégiée par-dessus d'autres arts, elle empêcherait les déportés de sombrer dans l'abattement complet; l'érudition, en général, éviterait l'anéantissement de leur capacité de réflexion. Ainsi, les prisonniers se regroupent pour discuter de littérature et d'art, à l'insu des autorités de Buchenwald:

C'était le comité clandestin des intérêts français, regroupant toutes les organisations de résistance, qui avait pris l'initiative de ces réunions culturelles qui étaient parfois musicales [...]. Il apparaissait que ces réunions étaient bonnes pour le moral des troupes (Semprun, 1994: 167).

En outre, la musique réussit à calmer la douleur physique puisqu'elle est synonyme de vitalité<sup>35</sup>. En effet, les diverses voies d'expression artistique semblent lutter contre un ennemi commun: la mort. Il est vrai que, parfois, celle-ci réussit à s'installer dans des endroits empreints de savoir et de beauté. Weimar est un clair exemple de comment une jolie ville caractérisée par son passé riche en culture devient, malgré elle, satellite d'un enfer tel que le camp de Buchenwald. À l'hôtel de l'Éléphant, là où avaient séjourné d'illustres écrivains ou de grands musiciens comme Bach ou Wagner, Hitler et des sympathisants du régime nazi se logent sans vergogne (cf. Semprun, 1994: 367). Cependant, l'essence qui caractérise l'art s'y conserve, même si elle semblait vouée à disparaître: «La place était d'un calme provincial, ses façades étaient pimpantes. C'était beau» (Semprun, 1994: 362).

De plus, les arts –comme la vie– peuvent se manifester à l'endroit et à l'instant où l'on s'y attend le moins. Nous avons parlé du gigantesque portrait de Staline, qui avait fleuri en une nuit, sur le mur d'une baraque du camp. De même, à Buchenwald, désert après la libération des survivants et plongé dans le silence des cadavres qui y sont restés, surgit une symphonie reconstituante:

Un air de musique a jailli soudain, de l'autre côté de la place d'appel. Un air d'accordéon, quelque part là-bas. Ce n'était pas une musique de guinguette, de valse musette. C'était tout autre chose: un air d'accordéon joué par un Russe, assurément. Seul un Russe pouvait tirer de cet instrument une telle musique,

<sup>34</sup> «Soudain, une trompette s'est mise à jouer. [...] J'ai reconnu la phrase initiale de *Big Butter and Egg Man*, ça m'a fait trembler de joie. J'ai levé mon verre à leur adresse. Ils ne pouvaient pas me voir, certes. Mais j'ai bu en leur honneur, à la gloire de cette musique qui m'avait si souvent rendu la vie supportable» (Semprun, 1994: 170).

<sup>35</sup> «[D]es bouffées de bruits nouveaux me parvenaient aux oreilles. Une musique, d'abord, par-dessus toutes les autres rumeurs. Une musique grêle, acide, celle d'un orgue de Barbarie, sans doute. Ou bien celle qui accompagne le tournoiement des petits manèges de chevaux de bois [...]. J'essayais d'oublier l'irritation qu'avait produite l'annonce d'une blessure, pour me laisser couler dans la bouffée rafraîchissante de rumeurs, musiques, sifflets de train [...] pressentiment d'un univers animé, vivant» (Semprun, 1994: 280).

fragile et violente, cette sorte de valse tempête: frémissent  
des bouleaux dans le vent, des blés dans la steppe sans fin  
(Semprun, 1994: 82).

L'art, cherchant à s'imposer à la mort, côtoie celle-ci. Se dessine alors un triangle où l'art, la vie et la mort coexistent en perpétuelle tension. Nous avons déjà observé que la musique est la forme la plus liée à l'expression de la force vitale. Si jamais elle est ponctuellement vaincue par la Parque, elle tient à se réaffirmer dans son caractère indestructible: «l'accordéon russe continuait de jouer à un rythme endiablé. L'allégresse du *gopak* parvenait jusqu'à nous, virevoltant sur cet entassement de cadavres» (Semprun, 1994: 162).

La musique est une sorte de planche de salut. Cette idée est à prendre ici au sens littéral et figuré. D'une part, nous pouvons citer le cas d'un détenu juif que l'écrivain et son ami Albert trouvent, dans le Petit Camp, sur le point d'expirer. Se sentant trépasser, il «chantonnait en yiddish la prière des morts» (Semprun, 1994: 52), son unique secours, seul dans une baraque remplie de corps sans vie. L'écrivain et son camarade le transportent au *Revier* le plus vite possible pour qu'on prenne soin de lui. Finalement, il s'en sortira. L'auteur dresse le bilan de l'épisode: «Il chantait le kaddish d'une voix sombre et rauque, d'outre-tombe : il y est ressuscité» (Semprun, 1994: 78-79). Il est logique de considérer que l'adverbe *y* fait référence au *Revier*. Semprun (1994: 47) emploie indifféremment les termes *Revier* et *infirmerie*. Ces hôpitaux rudimentaires installés dans les camps manquaient et des moyens et des conditions hygiéniques nécessaires au rétablissement des malades. Si piètre était l'espoir de guérir là-bas que l'artiste Zoran Mušič, déporté à Dachau, qualifie le *Revier* d'«antichambre même de la mort» (Clair, 2001: 44). Toutefois, c'est justement à cet endroit que l'art vainc parfois la Faucheuse<sup>36</sup>. Le chant du moribond juif apparaît comme réconfort face à l'imminence de la mort, mais aussi comme une manière de se cramponner à la vie opérant une guérison miraculeuse. L'emploi du pronom personnel *y* pourrait également renvoyer au fait de chanter, à l'occasion, le *kaddish*.

D'autre part, la musique signifie pour l'écrivain une résurrection au sens figuré. Le temps passé à Buchenwald a été traumatisant et le souvenir de cette période accompagne toujours l'auteur; «Jorge Semprun est un homme dans l'Histoire, il ne peut échapper à cette Histoire qui est la sienne» rappelle Cortanze (2004: 193). Or, quelquefois, il réussit à se libérer des images qui le hantent. Ne serait-ce qu'un ins-

<sup>36</sup> L'infirmerie peut s'offrir en atelier du créateur. C'est le cas de Mušič, qui raconte: «La nuit, enfermé dans le *Revier*, l'infirmerie où les gardiens n'entraient pas par peur de la contagion, il y avait à la fois le répit, le silence, et les sujets. Le lieu où Music célébrait les apparences du vivant était l'antichambre même de la mort. Les matériaux précaires, l'inscription périlleuse, la fragilité du graphisme apparentent ces dessins aux premiers traits tracés par l'homme, avec un peu d'oxyde ou de noir de fumée sur des parois rugueuses» (Clair, 2001: 44-45).

tant, l'auteur parle d'un retour à sa vie antérieure, à ce qu'il ressent comme la Vie. Il évoque une mélodie, d'Armstrong dans ce cas, comme une retraite:

À cet instant, j'avais entendu les premières mesures du disque que Laurence avait mis sur l'électrophone. La voix de Louis Armstrong, ensuite: *In the shade of the old apple tree...* Pendant une fraction de seconde, un fragment d'éternité, j'ai eu l'impression d'être vraiment revenu. D'être de retour, vraiment. Rentré chez moi (Semprun, 1994: 157).

#### 4. Conclusion

Arrivés à la fin de cette étude, nous pouvons conclure que les arts sont un élément fondamental dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun. Tout au long du roman, nous trouvons des allusions à la peinture, à la sculpture, aux arts graphiques, à des mises en scène, à la photographie, au cinéma et surtout à la musique. Ces deux derniers types d'expression sont certainement les plus cités par l'auteur. Les références à des manifestations artistiques concrètes sont la plupart du temps employées pour essayer de décrire l'expérience du camp de concentration de Buchenwald. Comme nous l'avons signalé, certains tableaux ou sculptures sont utiles en guise de repère pour montrer ce vécu à ceux qui n'ont pas été déportés. Ce n'est pourtant pas facile à expliquer ni à comprendre. Des problèmes surgissent au niveau de l'opposition entre fiction et réalité. Dans la mesure où l'art est subjectif, jusqu'où un témoignage qui le prend comme support est-il fidèle? Quand les survivants se rendent compte de l'impossibilité de transmettre, ils s'accrochent à la création comme moyen d'exorciser les terribles images enracinées dans leur mémoire. Là encore, l'art se révèle être un accès privilégié aux souvenirs, même les plus enfouis.

En ce qui concerne la nature des rapports entre les expressions artistiques et les hommes, Semprun présente deux voies antagoniques. D'un côté, nous avons vu que les régimes politiques totalitaires cherchent à dénaturiser l'art, non seulement moyennant son asservissement à la diffusion de messages fanatiques mais aussi par le mépris de la création gratuite. D'un autre côté, son essence authentique se réaffirme dans le ralliement de nations et de cultures différentes autour de diverses manifestations. L'art apparaît alors très rattaché à l'existence humaine, dont il rythme les temps forts. La musique semble se détacher par-dessus d'autres formes. Nous dirions qu'elle est l'expression artistique la plus appropriée à rallumer le souffle là où il était en train de s'éteindre. En effet, les arts se placent aux côtés de la vie dans un exténuant combat contre la mort; dans le roman, nous avons observé qu'elles offrent un réconfort dans des situations désespérées. De même, Semprun (1994: 219) cite le refuge de la littérature pour survivre: «Je suis toujours tombé, au moment opportun, sur l'œuvre poétique qui pouvait m'aider à vivre, à me faire avancer». La forte présence des belles lettres dans cet ouvrage avait déjà inspiré quelques études, mais pas celle de l'art, également prégnante. Avec ce travail, nous avons donc essayé d'offrir une nouvelle pers-

pective d'analyse d'un texte clef dans la littérature des camps, *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELAIRE, Charles (1976): *Œuvres complètes*. Édition de Claude Pichois. Paris, Gallimard (Pléiade), tome II.
- CARNEGIE, Patrick (2006): *Wagner and the art of the theatre*. Yale, Yale University Press publications. [Consulté en ligne: <https://books.google.es/books?id=k0CbJZiC07oC&printsec=frontcover&dq=wagner+and+the+art+of+the+theatre+carnegy&hl=es&sa=X&ved=0CCMQ6AEwAGoVChMI94WsnpTsxgIVQ9UUC1ZDwSf#v=onepage&q&f=false>; 11/09/2015]
- CLAIR, Jean (2001): *La barbarie ordinaire: Music à Dachau*. Paris, Gallimard.
- CORTANZE, Gérard de (2004): *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*. Paris, Gallimard (Folio). *Fondation des Mémoires de Buchenwald et de Mittelbau-Dora*. <http://www.buchenwald.de/fr/119>. [Site consulté le 11/09/2015].
- Fondation Marguerite et Aimé Maeght: un lieu unique dédié à l'art*. <http://www.fondation-maeght.com/index.php/fr/la-fondation>. [Site consulté le 11/09/2015].
- Internet Movie Data Base*, entrée «Zarah Leander». [Consulté en ligne: <http://www.imdb.com/name/nm0495136/bio>; 11/09/2015].
- Internet Movie Data Base*, entrée «Mazurka (1935)». [Consulté en ligne: [http://www.imdb.com/title/tt0026692/?ref\\_=nm\\_film\\_act\\_10](http://www.imdb.com/title/tt0026692/?ref_=nm_film_act_10); 11/09/2015].
- GINER, Bruno (2011): *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*. Paris, Berg international.
- KOTOWSKI, Mariusz (2014): *Pola Negri: Hollywood's first femme fatale*. Kentucky, University Press of Kentucky.
- NEEF, Sigrid (1999): *Opera – Komponisten, Werke, Interpreten*. Cologne, Könnemann.
- NICOLADZÉ, Françoise (1997): *La deuxième vie de Jorge Semprun*. Castelnau-Le-Lez, Climats (Arc-en-ciel).
- ORTEGA Y GASSET, José (1987): *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*. Édition, introduction et notes de E. Inman Fox. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia).
- PESSOA, Fernando (1987): *Sobre literatura y arte*. Traduction, sélection des textes et notes de N. Extremera Tapia, E. Noguera Valdivieso et L. Trias i Folch. Madrid, Alianza (Alianza Tres).
- SARTRE, Jean-Paul (1949): *Situations, III*. Paris, NRF-Gallimard.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica (2005): *Le Masque et le masqué: Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

- SEMPRUN, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard (Folio).
- STAGGS, Sam (2002): *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond, and the dark Hollywood dream*. New York, Saint Martin's Press.
- TULARD, Jean (1991): *Dictionnaire du cinéma. Vol. 2, Les acteurs*. Paris, Robert Laffont.
- VAILLANT, Pierre (1975): «La danse macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents», in *Actes des congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement supérieur public. 6<sup>e</sup> congrès*. Strasbourg, Librairie Istra, 81-86. [Consulté en ligne: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes\\_1261-9078\\_1977\\_act\\_6\\_1\\_1210](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_1261-9078_1977_act_6_1_1210); 11/09/2015].