

---

MURIEL KATZ-GILBERT

PENSER LE PROCESSUS DE REMEMBRANCE : LE RÔLE DES  
VOIX TIERCES ET DES RESSOURCES SYMBOLIQUES DANS  
*L'ÉCRITURE OU LA VIE* DE JORGE SEMPRUN

**Abstract**

Tracing the traumatic past after a social disaster is not straightforward. This supposes a specific recollection process which mobilizes a narrative by definition polyphonic, in other words with several voices. Kaës advances the notion of *remembrance* to qualify the fact of reconnecting between them pieces, shreds, scattered fragments of the memory tissue. But what are the narrative and more broadly discursive springs of such an operation? And what are the ethical and moral issues on the one hand but also at the identification level on the other? We will seek to identify the usefulness of a narrative conception of personal identity to shed light on these questions which we will address by analyzing in detail an extract from *L'Écriture ou la vie* from Jorge Semprun. The story indeed gives a singular place to a song which, by the upheaval of the narcissistic contracts in which the author is caught, will momentarily create an unexpected breaking effect in the story.

**Keywords:** Discourse Analysis; Dialogism; Narcissistic Contract; Narrative Identity; Symbolic Resources

1. *Introduction générale*

Dans un état démocratique, les institutions médiatisent habituellement le rapport à la violence tout en imposant à leur tour une forme de violence légitimée. Elles assurent une fonction de garant eu égard au respect de la loi symbolique. Or, les crimes de masse mettent précisément à mal leur fonction de tiers garant<sup>1</sup>. C'est le cas par exemple lorsqu'une région, un état fait par exemple face à un génocide, au terrorisme ou à la répression politique associée à un régime dictatorial<sup>2</sup>.

Le cadre méta-social qui repose sur quatre garants fondamentaux (loi, science, religion, culture) fait alors défaut, voire il s'effondre<sup>3</sup>. La déferlante de violence rompt les digues qui protègent habituellement les citoyennes contre de la violence, mais aussi contre la mort, l'isolement, l'ignorance et le non-sens<sup>4</sup>. L'État n'est plus en mesure de garantir le respect des droits fondamentaux des citoyens et citoyennes, quand il ne devient pas lui-même agent de la destructivité humaine.

D'où la notion de catastrophe sociale extrême<sup>5</sup>, ou encore de catastrophe psychique

---

1 R. KAËS, *Le Malêtre*, Dunod, Paris 2012.

2 Comme ce fut par exemple le cas en Amérique Latine dans les années soixante-dix.

3 KAËS, *Le Malêtre*, cit.

4 *Ivi*.

5 KAËS, *Ruptures catastrophiques et travail de la mémoire. Notes pour une recherche*, In J. PUGET (sous la direction de), *Violence d'État et psychanalyse*, Dunod, Paris 1989, pp. 169-204 ; KAËS, *Le Malêtre*, cit.

d'origine sociale associée aux crimes de masse<sup>6</sup> : on souligne ici les répercussions de la réalité sociale sur le monde interne<sup>7</sup>.

D'origine contextuelle, la violence traumatogène agit par des êtres humains contre leurs semblables à un effet déstructurant. La cohésion sociale est fortement perturbée ; l'intégrité physique et mentale des sujets est menacée<sup>8</sup>. Ces derniers sont dès lors aux prises avec des angoisses singulières associées à l'effondrement des dépositaires – État, institutions – qui contiennent les parties les plus vulnérables de la psyché<sup>9</sup>.

Quant au travail de mémoire qui appelle un processus de remémoration en après-coup d'une telle catastrophe, il est d'autant plus complexe qu'il fait face aux blancs, aux non-dits, aux secrets, autrement dit aux ruptures et aux discontinuités caractéristiques d'un crime de masse<sup>10</sup>.

À la suite d'Altounian<sup>11</sup>, nous considérons de tels contextes socio-politiques, comme des « événement[s] sans narrateur possible », laissant le survivant « démuné de son récit », souvent sans-voix et muet face à l'ampleur de la catastrophe. Nombreux sont les survivants et les descendants qui, confrontés à l'incertitude, aux trous et aux blancs de l'histoire familiale ou encore de leurs groupes d'appartenance tentent de « conduire [leur] enquête et tisser [leur] discours de mémoire »<sup>12</sup>.

C'est ce que Kaës appelle la remembrance : une forme de remémoration intersubjective spécifique qui consiste métaphoriquement à renouer entre eux des morceaux « dispersés, éclatés, déliés » relevant du passé traumatogène. Dans le contexte d'une catastrophe sociale extrême, il s'agit de remembrer les « fragments épars » et dispersés du tissu mémoriel<sup>13</sup> en visant leur intégration en une totalité narrative signifiante qui soit la plus cohérente possible et ceci par-delà l'indicible et les morceaux à jamais perdus du assé.

Or, un tel processus prend appui sur une opération complexe : la mise-en-intrigue<sup>14</sup> des faits qui promeut l'agencement narratif des épisodes dans le récit. Par ailleurs la remembrance appelle un type de récit singulier dans lequel « le sujet est tissé » et qui a pour particularité d'être par définition polyphonique<sup>15</sup>. Kaës lui-même, aborde cette

6 KAËS, *Postface*, in « Cahiers de psychologie clinique », 1, 54, 2020, pp. 229-234.

7 KAËS, *Le Malêtre*, cit.

8 S. AMATI-SAS, *Situations sociales traumatiques et processus de la cure*, in « Revue Française de Psychanalyse », 66, 3, 2002, pp. 923-933 ; KAËS, *Le Malêtre*, cit.

9 S. AMATI-SAS, *Ambiguità, conformismo e adattamento alla violenza sociale*, FrancoAngeli, Milano 2020.

10 KAËS, *Ruptures catastrophiques et travail de la mémoire*, cit. ; KAËS, *Le Malêtre*, cit.

11 J. ALTOUNIAN, *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. Un génocide aux déserts de l'inconscient*. Dunod, Paris 1990, p. 38.

12 KAËS, *Le travail de l'intersubjectivité et la polyphonie du récit dans l'élaboration de l'expérience traumatique*, in A. et J. ALTOUNIAN (sous la direction de), *Mémoire du génocide arménien : héritage traumatique et travail analytique*, Presses Universitaires de France, Paris 2009, pp. 209-235, p. 219.

13 KAËS, *Le Malêtre*, cit., p. 247.

14 Nous y reviendrons. P. RICŒUR, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983-85. M. GILBERT, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, Labor et Fides, Genève 1991.

15 KAËS, *Transmission, transfert et traduction de l'innommable*, in « Les Papiers du Collège International de Philosophie », 32, 1996, pp. 36-45, p. 44.

question de la polyphonie<sup>16</sup> à travers la notion de pluri-référentialité, qu'il considère comme la voie intersubjective « par laquelle s'effectue la reconstruction des traces, avec les fragments de discours à plusieurs voix, ce sont elles qui recomposent la mémoire, dans plusieurs versions »<sup>17</sup>.

En quoi consiste le récit polyphonique auquel les survivants et les descendants font appel pour remembrer le tissu mémoriel après un crime de masse ? Quelles sont ses caractéristiques et ses enjeux ? En quoi la conception narrative de l'identité éclaire-t-elle la notion de polyphonie et partant le processus de remembrance ? Quels types de voix tierces le récit polyphonique mobilise-t-il et à quelles fins ? Quels sont les ressources symboliques qui médiatisent les voix tierces au service de la remembrance ? Enfin, quels sont les enjeux de la remembrance du passé traumatique ? Telles sont les questions que nos différents travaux se proposent d'aborder en lien avec la Shoah ou encore avec les dictatures latino-américaines. Telles sont les questions que nous entendons explorer en nous situant dans une approche résolument compréhensive et herméneutique.

La présente étude permet de poursuivre l'exploration d'œuvres qui ont pour arrière-fond une catastrophe extrême, en l'occurrence la seconde guerre mondiale. Nous livrons là une étude exploratoire, à propos d'un extrait de *L'Écriture ou la vie*<sup>18</sup> un ouvrage signé par Jorge Semprun. Il s'agit d'une étude qui ouvre sur un vaste chantier portant sur le rôle des chansons – en l'occurrence *La Paloma* – dans le processus de remembrance.

## 2. Problématique

Dans une perspective dialogique<sup>19</sup> telle que la nôtre, procéder à la remembrance de l'expérience traumatique suppose de donner à entendre différents types de voix éclairant le passé : des voix dites en présence et des voix à distance. Un récit polyphonique croise en effet deux registres de voix : celles de locuteurs qui parlent en leur nom propre, les voix dites en présence, comme celle du narrateur et de ses interlocuteurs internes lorsqu'il parle en son nom propre, même si cette voix est imprégnée de celles qui s'ins-

16 Nous reprenons à notre compte la notion polyphonie dans l'acception qui est celle du dialogisme bakhtinien à propos du discours en général. La dimension polyphonique tient au « fait que les locuteurs font véritablement entrer dans le dialogue des "autres" extérieurs » comme l'écrivent A. SALAZAR-ORVIG, M. GROSSEN, *Le dialogisme dans l'entretien clinique*, in « Langage et société », 1, 123, 2008, pp. 37-52, p. 45. D'où l'intérêt d'analyser les récits dans une perspective dialogique bakhtinienne qui présuppose que la production du discours « rencontre (presque obligatoirement) d'autres discours » selon l'expression de Brès dans C. DÉTRIE & AL. (Éds.), *Termes et concepts pour l'analyse de discours*, Honoré Champion, Paris 2001, p. 84.

17 KAËS, *Une remembrance polyphonique*, in « Les Papiers du Collège International de Philosophie », 58, 2007, pp. 9-15, p. 11.

18 J. SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994.

19 Le dialogisme bakhtinien fait de la 'dynamique de l'échange discursif en contexte' son objet principal. M.M. BAKHTIN, *The dialogic imagination : four essays*, University of Texas Press, Austin 1981; BAKHTIN, *Speech genre and other late essays*, University of Texas Press, Austin 1986.

crivent dans le contexte social et qui prennent place avant ou après la sienne. On précisera aussi que le narrateur peut par ailleurs ou non être le personnage principal du récit, celui qui parle en première personne.

Mais ce dernier va aussi faire appel à des autres extérieurs qu'il va concrètement faire « entrer dans le dialogue »<sup>20</sup>. Il s'agit de la voix de tiers absents<sup>21</sup> qui sont convoquées par différents moyens que nous tenterons d'éclairer. On précisera en outre que pour Kaës<sup>22</sup>, ces multiples voix tierces émanent de divers cercles d'hôtes : s'entremêlent ainsi dans un récit polyphonique la voix des proches, c'est-à-dire des familiaux et celle des familiers non familiaux ; il s'agit de ceux qui n'ont pas de liens de famille avec le narrateur, mais qui lui sont cependant familiers, comme par exemple les militants politiques d'un même groupe ou encore les membres d'une même communauté religieuse ; enfin, la voix des documentaristes/documentalistes est aussi convoquée à travers les historiens, les archivistes qui enrichissent la dimension polyphonique du récit en s'appuyant sur des documents qui font l'objet d'un examen critique grâce à une méthode rigoureuse qui vise à établir la vérité des faits. La voix tierce des proches familiaux s'entremêle ainsi à celles des familiers non familiaux, d'une part, mais aussi à celle des documentalistes et documentaristes qui sont pour leur part au service du processus d'historicisation, d'autre part<sup>23</sup>.

Nous avons montré ailleurs<sup>24</sup> comment ces différents types de voix contribuent de manière remarquable au processus de remembrance : ils sont tous nécessaires à éclairer sous plusieurs facettes les zones d'ombres associées à l'impasse<sup>25</sup>. Ce temps qui ne passe pas tant il est source de traumatismes divers, laissant les sujets souvent hébétés, démunis de tout accès aux processus de symbolisation qui seuls permettent de subjectiver, du moins partiellement,<sup>26</sup> l'expérience endurée dans le contexte d'une catastrophe sociale extrême.

20 A. SALAZAR-ORVIG, M. GROSSEN, *Le dialogisme dans l'entretien clinique*, in « Langage et société », 1, 123, 2008, pp. 37-52, p. 37.

21 M. GROSSEN, A. SALAZAR ORVIG, *Third parties' voices in a therapeutic interview*, in « Text & Talk », 31, 1, 2011, pp. 53-76 ; P. LINELL, *Rethinking language, mind, and world dialogically*, Information Age, Charlotte 2009.

22 KAËS, *Ruptures catastrophiques et travail de la mémoire*, cit. ; KAËS, *Le Malêtre*, cit. ; KAËS, *Postface* in J. ALTOUNIAN, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Dunod, Paris 2000.

23 M. KATZ-GILBERT, *De l'absence de traces à la trace des absents. Penser la restauration des contrats narcissique après un crime de masse avec René Kaës et Paul Ricœur*, in « Cahiers de psychologie clinique », 1, 54, 2020, pp. 37-74.

24 *Ibid.* ; KATZ-GILBERT, *La fonction des voix tierces dans le processus d'historicisation après un crime de masse : une perspective dialogique*, in N. MULLER MIRZA, M. DOS SANTOS MAMED (sous la direction de), *Sur les frontières de la pensée. Contributions d'une approche dialogique et socioculturelle à l'étude des interactions en contexte*, Antipodes, Lausanne, 2021.

25 D. SCARFONE, *Moments de grâce : Présence et élaboration de l'« impassé »*, in M. GAGNEBIN, J. MILLY (sous la direction de), *Michel de M'Uzan ou le saisissement créateur*, Champ Vallon, Paris 2012. Impassé qui comme le souligne Scarfone contient le terme impasse, en lien avec la répétition et le gel des processus de symbolisation ; un terme qui rime par ailleurs avec impensé comme nous l'a fait remarquer A. Roquejoffre, que nous remercions vivement pour ses précieux commentaires critiques.

26 N'oublions pas, en effet, qu'il restera toujours de l'irréparable.

Nos travaux antérieurs ont permis d'illustrer<sup>27</sup> combien les voix de tiers absents sont souvent médiatisées par des ressources symboliques sur lesquelles les survivants et les descendants s'appuient pour structurer progressivement leur récit du passé traumatique : le récit polyphonique dont procède la remembrance puise ainsi dans l'immense « réservoir symbolique » des œuvres artistiques, des fictions, des récits bibliques et mythologiques ou encore des rituels religieux<sup>28</sup>.

À travers la voix du poète, du cinéaste, du chansonnier, du romancier, les témoins comme les héritiers d'un crime de masse tentent de « donner sens à des situations inédites »<sup>29</sup> qui ont pour particularité de rompre « l'allant de soi du quotidien »<sup>30</sup>.

C'est le cas par exemple dans les récits qui relatent l'expérience de la guerre : la confrontation à l'incertitude que génère un contexte inconnu comme la guerre appelle un étayage sur des ressources symboliques qui joue par ailleurs un certain rôle dans la remembrance du passé traumatique. La mobilisation de telles ressources ramènent en effet le sujet qui a un passé d'ancien combattant, la personne survivante ou rescapée à des pans d'expériences connues qui suscitent des affects à la fois familiers et partageables.

Les œuvres d'art, les bibliothèques, les phonothèques, la liturgie, représentent dès lors un véritable coffre au trésor mis au service de la continuité narrative et plus largement de la remembrance. Dans un récit polyphonique qui vise à remembrer le passé disparu, il n'est pas rare que les témoins ou leurs descendants donnent à entendre la voix tierce des poètes, des écrivains, des chansonniers, des cinéastes et des chantres. Un tel étayage sur des ressources symboliques favorise la restauration du tissu mémoriel déchiré par l'expérience des ruptures traumatiques, autrement dit celle du non-sens.

Poursuivant notre enquête au sujet de la teneur de la remembrance, de sa consistance, de ses ressorts comme de ses enjeux, la présente étude a un double objectif : elle vise premièrement à pointer en quoi la conception narrative de l'identité éclaire un tel processus de remémoration. Nous reprenons en effet le postulat de Ricœur à propos de la nécessaire médiation du langage pour se comprendre soi-même : c'est bien « en déchiffrant et en interprétant les *signes*, les *symboles*, les *textes* et parmi eux les *récits* » que la personne serait à même de porter un regard réflexif sur son expérience et de donner sens à son existence<sup>31</sup>.

27 KATZ-GILBERT, *De l'absence de traces à la trace des absents*, cit. ; KATZ-GILBERT, *La fonction des voix tierces dans le processus d'historicisation après un crime de masse*, cit.

28 T. ZITTOUN, *Transitions. Development through symbolic resources*, Information Age, Greenwich 2006; ZITTOUN, *The role of symbolic resources in human lives*, in J. VALSINER, A. ROSA (sous la direction de), *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 343-361. En fait, il serait indiqué à notre sens de préciser les termes de Zittoun en avançant l'idée de ressources *symboligènes*, pour souligner qu'elles favorisent le processus de symbolisation et en l'occurrence sa relance.

29 N. MULLER-MIRZA, *Psychologie culturelle d'une formation d'adulte. L'île aux savoirs voyageurs*. L'Harmattan, Paris, 2005 ; ZITTOUN, *Donner la vie, choisir un nom. Engendrements symboliques*, L'Harmattan, Paris 2005 ; ZITTOUN, *Transitions. Development through symbolic resources*, Information Age, Greenwich 2005.

30 ZITTOUN, *La musique pour changer la vie. Usages de connaissances, dynamiques de reconnaissance*, in « Éducation & Sociétés », 22, 2, 2008, pp. 43-55.

31 P. RICŒUR, *Ce qui me préoccupe depuis trente ans*, in « Esprit », 117-118, 1986, pp. 227-243, p. 239.

Or, étant donné les enjeux éthico-moraux de la conception narrative de l'identité personnelle développée par le philosophe, son propos nous semble particulièrement fécond pour éclairer la question de la responsabilité des personnages qui dans le récit font l'action. On tentera donc de souligner le rôle du récit polyphonique en particulier, mais aussi plus largement de la conception narrative de l'identité personnelle dans le processus de remembrance, lequel favorise l'élaboration du passé traumatique.

Mais notre enquête vise également à poursuivre notre mise au travail de l'hypothèse selon laquelle la remembrance aurait pour principal enjeu la relance des contrats narcissiques<sup>32</sup>, lesquels sont par définition mis à mal lors d'une catastrophe sociale. Par contrat narcissique, on entend les contrats identificatoires par lesquels un groupe d'appartenance (familial, socio-culturel, religieux, politique, etc.) s'assure de la continuité des idéaux qu'il fait sien et le distingue d'autres groupes. Avant même sa naissance, le bébé, mais aussi tout membre qui prétend rejoindre un groupe est en effet partie prenante et protégé par l'ensemble à une condition au moins : qu'il reprenne à son compte les énoncés de fondement qui scellent la cohésion-même du groupe. Autrement dit, qu'il devienne l'héritier de l'ensemble auquel il appartient. C'est à ce prix-là qu'il sera investi narcissiquement par ses parents d'abord puis par les groupes d'appartenance secondaire.

La présente étude permet de poursuivre l'exploration d'un corpus artistique original : nous nous intéressons en effet aux ressources symboliques particulières que représentent les chansons<sup>33</sup>. Comment participent-elles au processus de remembrance et au récit polyphonique dont il procède lorsqu'elles sont mobilisées dans le car d'œuvres artistiques qui ont pour arrière-fond une catastrophe extrême, en l'occurrence la seconde guerre mondiale ? Mais avant de se pencher sur l'extrait qui fait référence à la chanson *La Paloma* dans *L'Écriture ou la vie*, rappelons brièvement en quoi consiste la conception narrative de l'identité personnelle chez Ricœur.

### 2.1. *Pour une conception narrative de l'identité personnelle : à propos des enjeux éthico-moraux de la mise en intrigue*

Loin d'adhérer à l'idéal cartésien d'une possible transparence du sujet à lui-même<sup>34</sup>, loin de souscrire à la thèse d'une connaissance de soi intuitive et directe, Ricœur entend souligner le caractère opaque de l'atteinte de soi. Seul le détour par les signes, les symboles, les textes et parmi eux les récits autorise l'accès à la conscience de soi : telle est du moins la thèse que défendra Ricœur dans *Soi-même comme un autre*.

32 KATZ-GILBERT, *De l'absence de traces à la trace des absents*, cit. ; ID., *La fonction des voix tierces dans le processus d'historicisation après un crime de masse*, cit.

33 Une première chanson issue du répertoire yiddish que M. Prazan mobilise dans son documentaire intitulé « La Passeuse des Aubrais » a fait l'objet d'une analyse approfondie ; cf. KATZ-GILBERT, *La fonction des voix tierces dans le processus d'historicisation après un crime de masse*, cit.

34 Le sous-chapitre qui suit est en partie tiré de la thèse de doctorat soutenue en 1999 à l'Université de Lausanne et qui constitue la base de l'ouvrage suivant : KATZ-GILBERT, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, Labor et Fides, Genève 1991.

Or, qui met l'accent sur le dévoilement du sens plutôt que sur la recherche de la vérité, qui valorise une approche qui fait de la médiation du langage un détour nécessaire, ne peut que souligner le caractère central de l'opération interprétante dans l'atteinte de soi. Contrairement à l'approche cartésienne – laquelle se laisse penser sous le signe d'une parfaite coïncidence du sujet avec lui-même et ce indépendamment de tout intermédiaire – l'atteinte de soi se donnerait, quant à elle, indirectement dans la perspective de Ricœur<sup>35</sup>.

Développer une anthropologie philosophique qui rende compte du fait que « la personne dont on parle, que l'agent dont l'action dépend, ont une histoire, sont leur propre histoire » : tel est le projet qui guide l'enquête menée par Ricœur dans *Soi-même comme un autre*<sup>36</sup>. Mais comment mettre en évidence l'alternance entre permanence et changement qui est au cœur de l'histoire de chacun d'entre nous ? C'est afin de répondre à cette difficile question que le philosophe contemporain est amené à développer une conception *narrative* de l'identité personnelle.

« Il n'est de temps pensé que raconté »<sup>37</sup> affirme Ricœur dans *Temps et récit*. Contrairement aux phénoménologues qui nourrissent l'idée d'un accès direct au temps, le philosophe contemporain souligne en effet son caractère indirect. Ainsi est-ce par la médiation des signes, des symboles, des textes et parmi eux des récits que Ricœur se propose de penser l'inscription temporelle du sujet.

C'est en nous racontant que nous aurions accès à la temporalité de notre existence. Telle est du moins la thèse que défend le philosophe français dans les années quatre-vingt. On voit alors se dessiner une articulation étroite entre temporalité et narrativité, articulation qui sera ensuite reprise dans le cadre de l'anthropologie philosophique développée au cœur de *Soi-même comme un autre*.

Convaincu du fait que l'identité personnelle ne saurait s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine, le philosophe contemporain s'attache alors au problème, crucial, du maintien de l'identité personnelle à travers le temps. Soucieux de distinguer clairement deux significations majeures du terme 'identité', Ricœur souligne la différence entre l'identité-*idem* qui souligne l'identité d'un même et l'identité-*ipse* qui marque, elle, l'identité d'un soi-même. Alors que c'est par le caractère que Ricœur illustre l'identité-*idem*, c'est par l'acte de promettre que l'identité-*ipse* s'exprime de la façon la plus forte à son sens<sup>38</sup>.

Or, considérés sous l'angle de leurs implications temporelles respectives, ces deux types d'identité sont loin d'entretenir le même rapport au changement. En effet, autant l'identité-*idem* repose sur la stabilité et l'immutabilité d'un ensemble de caractéristiques qui permettent de réidentifier un individu à travers le temps, autant l'identité-*ipse* ou *ipséité* inclut, elle, la possibilité du changement.

La promesse l'atteste : en s'engageant à faire demain ce qu'aujourd'hui l'on promet, on s'engage à tenir parole en dépit des changements qui pourraient nous affecter entre-

35 RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.

36 *Ivi*, p. 137.

37 Pensé qui rime ici avec passé comme me l'a fait remarqué A. Roquejoffre.

38 RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, cit.

temps. À la permanence dans le temps habituellement associée au concept d'identité, s'oppose ainsi celle qui sous-tend l'ipséité et dont la promesse est le paradigme.

C'est précisément afin de rendre compte de ces deux pôles de l'identité personnelle que représentent l'identité-*idem* d'une part, et l'ipséité d'autre part, que Ricœur développe une conception proprement narrative de l'identité. Ricœur considère en effet cette dernière comme étant la seule à même de mettre en évidence l'alternance entre permanence et changement qui se trouve au cœur de l'identité de chaque sujet.

On voit alors se dessiner une anthropologie philosophique au sein de laquelle la personne est entre autres comprise comme narrateur et personnage de sa propre histoire, laquelle se déploie sous la forme d'une totalité temporelle qui prend la forme d'un récit ayant début, milieu et fin.

Pouvoir se désigner comme narrateur et personnage des histoires que l'on se raconte à son propre sujet. Tel est l'un des traits fondamentaux qui permettent, pour Ricœur, de définir la singularité humaine par opposition aux choses d'une part, et aux animaux d'autre part.

Pour ce dernier, il n'est en effet « pas d'expérience humaine qui ne soit déjà médiatisée par des systèmes symboliques et, parmi eux, par des récits, [...] »<sup>39</sup>. Ailleurs, il précise que cette médiation se fait soit par des signes, soit par des symboles, soit par des textes. Notons au passage que Ricœur affirme par ces propos la condition originairement langagière de toute expérience humaine<sup>40</sup>.

Or, ce qui fait le caractère commun de toute expérience humaine, outre qu'elle appelle le recours du langage, c'est sa dimension temporelle<sup>41</sup>. Et c'est précisément ce temps – sur lequel se détache toute notre existence – qu'il s'agit de transformer en histoire contée, par le biais du récit. Sans récit pas d'accès au temps. Voici énoncée en une phrase une des thèses centrales de Ricœur, pour qui « Le temps ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie mais requiert la médiation du discours indirect de la narration »<sup>42</sup>.

Or, raconté, le temps n'est pas pure fiction. Par la force de la *mimésis* aristotélicienne, il entremêle le temps des horloges, le temps du calendrier partagé et celui de la chronologie historique, d'une part et l'expérience du temps vécu, subjectif, imaginaire et fantasmé par le sujet, d'autre part<sup>43</sup>.

Mais en quoi consiste concrètement un récit ? Raconter suppose une opération singulière dite de mise-en-intrigue. Il s'agit d'un agencement discursif spécifique : chaque épisode doit contribuer à faire progresser l'histoire jusqu'à son terme. Ricœur décrit cette opération en termes de dynamique concordance-discordance<sup>44</sup>, sans laquelle les faits resteraient énumérés, additionnés, liés entre eux uniquement par des « et puis, et puis » qui ne sauraient tisser un récit, ni raconter une histoire proprement dite.

Mettre en intrigue vise au contraire à ordonner au final des événements qui surgissent

39 ID., *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983, p. 141.

40 ID., *Ce qui me préoccupe depuis trente ans*, cit., pp. 238-9.

41 *Ivi.*

42 RICŒUR, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris 1985, p. 435.

43 ID., *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983-5.

44 *Ibid.* ; RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, cit.

– une rencontre inattendue, une lettre qu'on n'attend pas, une déclaration, une chute, un accident, un meurtre, etc. – et qui font avancer l'histoire jusqu'à son terme en leur donnant une cohérence d'ensemble. Ces épisodes qui introduisent une discontinuité seront au final intégrés, incorporés dans le fil du récit de manière à ce qu'ils concourent à en raconter la suite et, enfin, le dénouement<sup>45</sup>.

Au final, les effets d'ordonnement concordant de l'action doivent avoir pris le pas sur les effets discordants. Toute mise en intrigue appelle en fin de compte une résolution qui permet de se raconter l'histoire à l'envers, de la fin au début, en revisitant le temps des événements en sens inverse. Envisagé sous cet angle, le temps est structuré comme un récit, lequel appelle un début, un milieu et une fin.

Or, la structure concordance-discordance confère une cohérence grâce à laquelle on peut évaluer si l'action racontée conduit finalement au malheur ou au bonheur<sup>46</sup>. L'action n'est en effet, pour Ricœur, « jamais éthiquement neutre » ! Elle suscite par définition « approbation ou réprobation, en fonction d'une hiérarchie de valeurs dont la bonté et la méchanceté sont les pôles »<sup>47</sup>. À la fin du récit bien agencé, il devient dès lors possible d'identifier si tel personnage est en définitive dans l'histoire un héros, un brave, un juste exemplaire ou au contraire un lâche, un traître, un salaud, voire parfois les deux à la fois.

D'où une conception narrative de l'identité qui, reportée du personnage à la personne elle-même, conduit à évaluer la portée éthique et morale de ses actions telles qu'elles sont présentées dans le temps du récit. Raconter joue dès lors un rôle central dans l'imputabilité des responsabilités qui reviennent à chacun des agents/personnages impliqués dans le cours d'une histoire racontée<sup>48</sup>.

Ricœur souligne en outre la portée non seulement individuelle, mais aussi collective d'une conception narrative de l'identité. Tout ensemble humain fonde en ce sens son identité et sa singularité sur un récit des origines qui a par définition une portée identificatoire, laquelle peut être transmise de génération en génération.

Quant au rôle de la narration dans le processus d'historicisation, il est également prégnant : c'est ici l'œuvre des historiens, travaillant à l'établissement de la vérité, de la justice et pour la reconnaissance des torts subis par les victimes d'un crime de masse<sup>49</sup>. Mais loin de se confondre, processus d'historicisation et processus de remembrance sont bien distincts pourrions-nous dire en reprenant à notre compte l'éclairante distinction proposée par Nora<sup>50</sup>.

Si l'Histoire relève d'une science sociale reposant sur une méthode, un discours et une analyse critiques, mobilisant l'étude de documents, rappelle l'historien, si l'historicisation est au service de la connaissance de ce qui s'est passé dans d'autres temps, la

45 KATZ-GILBERT, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, cit.

46 *Ibid.* ID., *Pour une critique psychanalytique du concept d'identité narrative*, in « Revue de théologie et de philosophie », 138, 2006, pp. 329-341.

47 RICŒUR, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*. Seuil, Paris 1983, p. 116.

48 ID., *Soi-même comme un autre*, cit.

49 ID., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Paris 2000.

50 P. NORA, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1997, pp. 25-44.

Mémoire relève pour sa part d'une toute autre démarche. Elle procède de la remémoration subjective, est « en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives »<sup>51</sup>. Envisagée sous cet angle, la remembrance procéderait donc bien en ce sens du registre mémoriel : il s'agit d'une forme singulière de remémoration intersubjective qui mobilise des 'souvenirs' singuliers portés par des 'groupes vivants'<sup>52</sup>.

### 2.2. *A propos du rôle central d'une ressource symbolique dans le processus de remembrance : La Paloma dans L'Écriture ou la vie de Jorge Semprun*

Dans son ouvrage intitulé *L'Écriture ou la vie*<sup>53</sup>, Jorge Semprun revient sur son passé de résistant ; arrêté en 1943 il sera déporté, en janvier 1944, après des mois d'interrogatoire sous terreur, comme tant d'autres camarades, à Buchenwald. Il sera libéré en avril 1945.

Dans cet ouvrage paru en 1994, et dont la dimension esthétique est incontestable, Semprun revient à la fois sur son expérience du camp et sur sa condition de survivant après la Libération. Or, l'auteur ne se contente pas de raconter certains épisodes qu'il a vécu à la manière d'un témoin : c'est bien du « tourbillon de la mémoire » dont rend compte ce texte. Le lecteur est en effet plongé dans les méandres de la remémoration et de ses échos lointains : l'univers concentrationnaire s'entremêle à celui de la Résistance et à celui de l'après-guerre.

Le texte se déploie en effet comme un chassé-croisé de souvenirs émergeant au fil des pages. L'auteur conduit le lecteur au cœur de son expérience ; il est donc à la fois narrateur et personnage de son récit, comme c'est le cas dans un roman. Une des originalités du livre concerne la trame narrative qui semble suivre le tracé improbable du temps de la remémoration à la fois subjective et intersubjective. La remembrance du passé est ici le fruit d'un processus résolument associatif : obéissant moins à la logique linéaire qu'à celle du rêve, le récit n'est de loin pas tissé dans une trame chronologique.

Façonnés par l'opération de mise en intrigue, les faits sont agencés de manière originale : leur configuration narrative autorise des jeux avec le temps<sup>54</sup>. L'auteur conduit le lecteur d'un espace temporel à l'autre, ce qui fait à notre sens écho au réveil de la vie psychique après un traumatisme. Réanimée, la mémoire de l'auteur reprend vie ; le temps de latence a rendu possible l'écriture en après-coup. La plume de l'auteur réchauffe les affects longtemps pris dans l'étau congelant de la sidération traumatique : un renouveau printanier fait fondre la glace qui aura enfermé la mémoire affective de

---

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994. Nous tenons à remercier chaleureusement la professeure Tania Zittoun qui, par son invitation à l'Université de Neuchâtel, nous a donné l'occasion d'élaborer une première ébauche de la présente étude. L'auteure remercie A. Katz pour ses conseils concernant le choix de certains termes lors de la rédaction dans le cadre de cette étude.

54 RICŒUR, *Temps et récit*, cit.

Semprun des années durant dans le silence abyssal de l'expérience concentrationnaire.

Le texte de l'écrivain met ainsi en scène l'irruption imprévisible, au fur et à mesure de son retour dans le monde, d'éléments relevant du passé traumatique. Le récit des rencontres poignantes qui ont émaillé sa déportation et sa confrontation au tourment de la mort donnée à large échelle est indissociable de son vécu d'ancien résistant, de prisonnier déporté, mais aussi de sujet survivant hanté à jamais par le cauchemar qui entoure les abymes de son vécu extrême.

En essayant de repérer les ressources symboliques mobilisées dans ce roman, nous avons été frappées par leur nombre et leur diversité<sup>55</sup>. La haute culture lettrée de l'auteur, qui est par ailleurs polyglotte, est patente. Elle contraste fortement avec le processus de déshumanisation que Semprun met en scène en qualité de témoin survivant : cela donne une force singulière à ce texte dont l'ancrage culturel permanent semble refléter de manière emblématique le nécessaire étayage sur les ressources symboliques relevant ici d'une large culture. Pour échapper momentanément au négatif, Semprun s'efforce d'endiguer la cruauté vécue en redonnant un visage aux morts qui le hantent.

C'est pour cela que Semprun s'entoure non seulement de poètes et d'écrivains, mais aussi de philosophes, de religieux, de musiciens, de jazzmen et de chanteurs, convoquant une farandole de compagnons de route, et donc de voix tierces, pour tisser l'intrigue de son roman.

En écho à un récit qui plonge le lecteur au cœur des châliis de Buchenwald en 1944-5, Semprun donne voix au chansonnier : il évoque en effet *La Paloma*, une chanson dont le texte est signé Sebastian de Yradier y Salaberri, un compositeur basque du 19<sup>ème</sup><sup>56</sup>.

Or, dans le récit, cette chanson joue un rôle majeur. Elle constitue une ressource symbolique qui va momentanément changer le cours de l'action lors d'une mission de reconnaissance dont Semprun est l'un des protagonistes alors qu'il était encore résistant.

Le titre de cette chanson qui s'appelle *La Paloma* revint à la mémoire de Semprun

55 Elles mériteraient en ce sens un repérage et une exploration systématique approfondis, d'autant que se côtoient le répertoire de la haute culture et celui de la culture populaire dont fait justement partie *La Paloma*, comme le souligne Bessière qui pointe d'ailleurs le fait que Semprun se réfère plusieurs fois à cette chanson, y compris dans d'autres ouvrages.

56 Plusieurs chansons espagnoles mentionnent le terme *Paloma* dans leur titre ; d'après nos recherches, nous pensons que c'est celle qu'a signée de Yradier y Salaberri dont il est ici question ; non seulement en raison du texte lui-même et plus précisément de la phrase allemande en question qui correspond de près au texte original ; mais aussi du fait du caractère international de la chanson, largement connue en Allemagne, ce qui rend la scène plausible. À propos de la présence répétée de cette chanson dans l'œuvre de Semprun et de ses différentes versions cf. T. FRANK-WYGODA, *Death Chants: Paradigms and Translations in Semprun's Writing*, in « Yale French Studies », 129, *Writing and Life, Literature and History: On Jorge Semprun*, Yale University Press, 2016 pp. 70-84. Nous nous démarquons ainsi de A. Bluchel qui dans sa thèse doctorale affirme que *La Paloma* renvoie à une autre chanson intitulée en fait *La Paloma blanca* et que l'on doit à Don José Iglesias de la Casa, à la fois prêtre et poète du 18<sup>ème</sup>, même si dans d'autres ouvrages de Semprun cela semble bien être le cas ; cf. *Enfermements et écritures : de l'étouffement à l'inspiration créatrice* (Université Lyon-2, 2000). Quant à Bessière, il souligne le « caractère exceptionnel de la réception de cette chanson » dont il est question dans cet extrait de *l'Écriture ou la vie*. Il s'agit d'une *habanera* composée à son retour d'un voyage de Cuba, et qui est internationalement connue ; elle a fait l'objet de trois milliers d'interprétations, un record selon le Guinness Book ; cf. B. BESSIÈRE, *Sur le chemin de Buchenwald*, in « Cahiers d'études romanes », 3, 2016, pp. 71-88.

alors qu'il est prisonnier au chevet d'un gisant : Maurice Halbwachs, un proche compagnon de misère, déporté comme lui à Buchenwald, se meurt. Allongé, faible et souffrant, l'ami chantonne les yeux fermés. À travers ses lèvres, doucement, Semprun et l'un de ses camarades de captivité reconnaissent le *Kaddish*, pierre angulaire de l'hommage aux morts dans la liturgie juive, écrite en araméen. *La mort parle yiddish*, écrit Semprun.

Avant de les quitter pour aller chercher un brancard au *Revier*, son camarade lui confie maladroitement le mourant : tu t'en occupes hein ? demande-t-il empressé. Tu veux quand même pas que je lui chante *La Paloma*, répond Semprun.

La voix du narrateur prend alors le relais : « Cette histoire de *Paloma* « lui revient » comme cela à brûle-pourpoint lorsqu'il évoque la scène du gisant. La chanson lui « rappelle quelque chose dont [il] ne se souvient pas ». Il se rappelle qu'il devrait se « souvenir de quelque chose ». Et, curieusement, c'est en allemand que *La Paloma* remonte à sa mémoire réveillant du même coup le passé : « Kommt eine weisse Taube zu Dir geflogen... »<sup>57</sup>.

Par un effet de flash-back, on passe alors sans transition à une autre scène : Semprun, le héros du roman, bascule en France, en septembre 1943, entraînant du même coup le lecteur d'un univers à l'autre : la campagne compiègnoise alors qu'il faisait septembre d'un bout à l'autre du paysage s'impose, comme en surimpression. Elle prend le relais des châlits morbides de Buchenwald.

Le récit campe dès lors Semprun en compagnie de Julien, un camarade, résistant lui aussi. L'épisode narré débute au moment où tous deux croisent la route d'un jeune soldat ennemi : il ressemble à un allemand, a l'allure d'un aryen. Celui-ci se déplace seul, ce qui est inhabituel. Eux sont là en reconnaissance : leur mission consiste à évaluer si le terrain est propice à l'organisation d'une embuscade qu'on prévoit de mener avec la complicité des maquisards du coin.

Soudain, Julien et Jorge se regardent, silencieux : ils sont traversés par la même idée. Armés, à bonne distance, il leur devient soudain possible de tuer l'ennemi en question. « Il y avait une moto à récupérer, une mitraillette ».

Mais voilà que l'inattendu s'invite dans l'histoire, renversant le cours de l'action dans le récit : le jeune allemand en question lève les yeux au ciel et se met subitement à chanter : « Kommt eine weisse Taube zu Dir geflogen ». Semprun sursaute : il reconnaît immédiatement cet air. Contrairement à son camarade Julien, la chanson lui rappelle l'« enfance, les bonnes qui chantent à l'office, les musiques des kiosques à musique, dans les squares ombragés des villégiatures, *La Paloma* ! Comment n'aurais-je pas sursauté en entendant cette chanson ? », écrit l'auteur qui, l'espace d'un instant, devient du même coup incapable de tirer. Le voilà paralysé alors même qu'il s'apprêtait justement à éliminer l'ennemi sans état d'âme aucun.

Impossible de tuer un jeune soldat en train d'entonner *La Paloma*. « Comme si le fait de chanter cette mélodie de mon enfance, cette rengaine pleine de nostalgie, le rendait

---

57 Littéralement : « Si une colombe vient jusqu'à toi... ». Version originale : *Si a tu ventana llega una paloma.... Si à ta fenêtre se pose une colombe... Un grand merci à F. Schwed et à J.-M. Dahan pour leur aide à la traduction.*

subitement innocent. Non pas personnellement innocent [...] Innocent non seulement d'être né allemand, sous Hitler, de faire partie d'une armée d'occupation, d'incarner involontairement la force brutale du fascisme. Devenu essentiellement innocent [...] parce qu'il chantait *La Paloma*. C'était absurde, je le savais bien. Mais j'étais incapable de tirer sur ce jeune allemand qui chantait *La Paloma à visage découvert*, dans la candeur d'une matinée d'automne, au tréfonds de la douceur profonde d'un paysage de France »<sup>58</sup>.

Pris par les souvenirs de l'enfance qui l'assaillent, Semprun baisse son arme. Son camarade d'armes doit se demander ce qui lui arrive : « Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout : l'enfance espagnole en plein visage », écrit le narrateur.

Malheureusement, la guerre reprend rapidement ses droits et le lecteur le sait déjà car Semprun évoque d'emblée la couleur bleue des yeux du jeune homme découverte en après coup de sa mort. Dès que le soldat allemand a le dos tourné, dès que son visage se dérobe à la vue des deux résistants, il redevient une cible. Semprun et Julien l'abattent, finalement, peu après, de sang-froid.

Le récit continue : le lecteur se retrouve ensuite brièvement plongé au *Revier*. Semprun fait ensuite un aveu : Julien est bien le prénom du protagoniste de l'épisode de la rencontre du jeune allemand chantant *La Paloma*. Il rétablit ainsi l'identité du camarade qui l'accompagnait en mission, alors que lors d'un premier livre paru après-guerre, il n'avait pas été en mesure de donner à ce personnage son prénom réel<sup>59</sup>.

Sur le plan narratif, l'analyse de cet extrait est complexe.

On notera tout d'abord qu'il s'agit d'un récit dans le récit : la scène du camp, qui place Semprun auprès d'un gisant ouvre, comme dans un rêve, sur une mission de reconnaissance en vue d'une embuscade à venir. Par association, l'évocation des paroles initiales de *La Paloma* engendre un déplacement : le récit glisse ainsi non seulement d'une scène à l'autre, mais d'un temps à l'autre, qui plus est à rebours. Ainsi l'épisode du camp est-il placé avant celui où il est question de la rencontre avec l'Allemand : le personnage de Semprun est campé en déporté avant même de relater les faits qu'il a vécu auparavant en tant que résistant/meurtrier. L'ordre chronologique du temps vécu cède donc le pas au temps narratif.

La mise-en-intrigue des événements permet ici un écart singulier : leur agencement se joue en effet de la linéarité à laquelle contraint la flèche du temps dans ses représentations les plus classiques qui éclairent le temps sous l'angle de la conscience. Dans le récit, les renversements se suivent et ne se ressemblent pas : *La Paloma* qui fait retour auprès du gisant, l'apparition inattendue du soldat allemand, *La Paloma*, encore, qui se donne à entendre de manière bien improbable dans la bouche de l'ennemi, le réveil de l'enfance espagnole qui conduit Semprun à baisser momentanément son arme, et enfin l'assassinat, autrement dit la brutalité de la mort donnée intentionnellement à l'autre homme. Au final, la violence du pacte narcissique<sup>60</sup> qui contraint chacun des protagonis-

58 SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, cit., p. 43

59 Au sujet des enjeux de ce changement d'identité dans le récit conforme à la vérité, cf. le commentaire de A. BARGEL, *Jorge Semprun. Le roman de l'Histoire*, thèse de doctorat, Université Lyon-2 et Oregon, 2010.

60 R. KAES, *Les alliances psychiques inconscientes*, Dunod, Paris 2009.

nistes à des scénarios d'emplacement inamovibles aura donc eu raison de tout.

Quel est le sens que l'on peut donner à un tel choix narratologique ?

Il eût certes été à la fois plus simple et plus attendu que le récit se calque sur l'ordre chronologique qui régit le temps vécu. Mais cela aurait été sans faire place à la complexité du processus de remembrance : en effet, les processus inconscients ne connaissent pas le temps. Nous supposons qu'il s'agit ainsi pour Semprun de rendre compte du fait que ce processus de remémoration émerge dans le creux de sillons singuliers de l'oubli que la raison ignore.

Au fur et à mesure qu'il écrit son texte, l'auteur, qui est ici non seulement un des personnages, mais aussi le narrateur, est rattrapé par des fragments du passé qui font retour de manière inattendue. L'agencement singulier des événements formant la trame du récit atteste de combien il semble crucial « après la catastrophe, [de] traduire, interpréter, redire, reconstituer les fragments épars, les réordonner autrement pour que le sens se fasse [...] »<sup>61</sup>. C'est de cela que Semprun veut à notre sens également témoigner, et pas uniquement de l'histoire en question.

Par ailleurs, la configuration du récit permet aussi à l'écrivain de lui donner une dimension polyphonique : en effet, la mise-en-intrigue des faits donne progressivement une certaine épaisseur à la pluralité des voix qui parlent à travers le texte. Narrateur et personnage principal se distinguent : Semprun l'auteur, celui qui raconte en après-coup se distancie du Semprun résistant-déporté, agent principal de l'action contée, celui qui dans le récit fait l'action. La voix du narrateur prend ainsi le pas sur la voix du personnage de Semprun, qui dans le récit fait l'action. Une multitude de voix tierces – celle des tiers absents – se bousculent par ailleurs dans le récit : celle du gisant et du camarade de Semprun à Buchenwald, celle de Julien, celles des bonnes chantant dans l'office, et enfin celle, plus invisible encore, de l'auteur de *La Paloma*. Toutes se détachent progressivement de celle du narrateur comme du personnage central. L'extrait que nous commentons illustre magistralement combien le processus de remembrance appelle l'agencement narratif des voix multiples émergeant d'un chœur polyphonique d'hôtes divers et variés.

Quant à l'enjeu de tout ce travail de configuration narrative complexe, il nous semble de taille : car ce ne sont pas seulement les événements que l'opération de mise en intrigue agence, mais également l'identité des personnages qui, dans le récit, font l'action. Or, l'identité narrative, on s'en souvient, est ancrée dans les dimensions éthico-morales. C'est tout le sens de la mise en récit des faits : l'histoire narrée conduit à évaluer la portée éthique et morale de l'action dont les personnages sont les agents.

En l'occurrence, Semprun rappelle ainsi qu'il n'est pas uniquement un ancien déporté au chevet d'un gisant : tous deux ont certes été capturés par les Nazis et leurs collaborateurs ; ils ont en commun d'avoir été fait prisonniers et d'avoir enduré l'hostilité du camp, même si l'auteur a pour sa part survécu. Mais Semprun est aussi avant cela et avant tout un résistant, et donc un guerrier, avec tout ce que cela implique à la fois de bra-

---

61 Ou tout du moins que du sens émerge pour les protagonistes qui s'efforcent de remembrer le passé à travers un récit polyphonique dans lequel ils puissent reconnaître leur expérience et au final *se reconnaître*. KAES, *Transmission, transfert et traduction de l'innommable*, cit., p. 44.

voire, mais aussi de cruauté, de bestialité et de lâcheté. Il est donc à la fois du côté des héros qui seront ultérieurement déportés, et du côté des résistants qui abattent arbitrairement un jeune soldat qui se promène en chantant dans la campagne, avant d'abandonner sa dépouille et d'emporter son arme et sa moto.

C'est aussi cela la guerre. En revenir les mains pleines de sang. Même les braves sont coupables des actes les moins reluisants. Telle est la leçon à tirer d'une telle catastrophe sociale extrême.

Certes, l'espace de quelques instants, le lecteur a cru, comme Semprun dans l'histoire sans doute, que le passé de combattant du résistant qui écrit aujourd'hui pourrait s'humaniser. Face à un homme qui chante, face à un soldat allemand qui entonne *La Paloma*, Semprun est subitement désarmé. Il redevient fugacement l'enfant espagnol qu'il était autrefois : il est du même coup renvoyé au foyer familial, dans l'office même où les bonnes chantaient, elles aussi, cette chanson issue du « corpus de la culture populaire » et qui conte l'amour. Au cœur d'une situation inédite, inconnue – une mission de reconnaissance pendant la guerre – il reconnaît au contraire soudain et contre toute attente une chanson bien connue<sup>62</sup> : la musique et le texte de *La Paloma* lui vont droit au cœur.

Or, lors de cet improbable face-à-face, les ennemis des deux camps ont dès lors quelque chose en commun, en l'occurrence une chanson. Dans une situation pourtant inédite, l'air et les paroles de *La Paloma* déploient des significations partageables, familières qui disent l'universalité de l'expérience humaine<sup>63</sup> : l'amour, l'éloignement de l'aimé, la nostalgie du temps qui passe.

Fugitivement, mais de manière inoubliable, les protagonistes de ce passage tiré de *L'Écriture ou la vie* redeviennent, contre toute attente, tout simplement humains. Impliqués chacun dans son camp dans une guerre sans pitié, Semprun et le jeune allemand sont fugitivement dépeints comme des hommes doués de mémoire et de sentiments : ils sont habités par des souvenirs et des émotions universellement partageables, qui tissent un lien de proximité invisible entre deux inconnus.

La simple évocation de souvenirs associés à une chanson met momentanément leurs combats respectifs en suspens. Le temps semble arrêté : la guerre, la Résistance sont mises en arrière-plan ; l'humanité reprend miraculeusement ses droits. Tout cela grâce à la voix du chansonnier contant l'amour à travers les ailes d'une blanche colombe.

Mais la cruauté du combat aura hélas le dernier mot. Le narrateur revient, blessé, sur un épisode qui dit précisément les illusions perdues. Il avoue son méfait. Il dépeint l'arbitraire dont sont capables les braves dont il a fait partie et en assume la part de responsabilité morale qui lui revient : oui, il aura été lui-même un assassin.

L'épisode de *La Paloma* permet à l'écrivain de souligner l'improbable proximité de la culture et de la bestialité. La fragilité de la cloison qui les oppose. Il souligne ainsi l'échec de la culture : l'interdit du meurtre a fini par tomber. L'animalité des guerriers aura eu raison de la poésie chantée et des sentiments partagés qu'elle suscite : la mort

62 ZITTOUN, *La musique pour changer la vie. Usages de connaissances, dynamiques de reconnaissance*, cit.

63 *Ibid.*

infligée à un semblable qui aura été capable, pour un instant, de bouleverser son ennemi en chantant.

Du point de vue de la restauration des contrats narcissiques<sup>64</sup>, la ressource symbolique que représente *La Paloma* dans cette scène joue par ailleurs un rôle décisif dans le processus de remembrance. En effet, les souvenirs dans lesquels sont tissés le récit de Semprun contrastent : lors de l'épisode qui raconte l'écho subjectif de *La Paloma*, son effet momentanément suspensif, le double de l'auteur semble retrouver ses repères habituels. La référence aux énoncés de fondement scellant le triple contrat identificatoire le relie à ses différents groupes d'appartenance, à sa famille en particulier.

Il faut en effet rappeler, à la suite de Vernant<sup>65</sup>, la « position de liminarité » qu'occupent par définition les guerriers eu égard à leurs groupes. La paix est en effet conditionnée par le renoncement<sup>66</sup> à une certaine forme de violence : les interdits fondateurs bordent la possibilité d'une vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes<sup>67</sup>. Le cadre méta-social joue un rôle de garant afin que chaque visage reste un Sinaï qui interdit le meurtre. Tandis que la guerre repose pour sa part sur un tout autre contrat : il s'agit pour les soldats d'entrer dans un univers où règnent le « meurtre », le « sang » et la « souillure »<sup>68</sup>. Autant d'expériences qui excluent le guerrier de ses groupes d'appartenances habituels et l'isole du monde des siens.

Or, la condition du guerrier se solde par une sortie de la culture qu'on effectue au nom d'une autre « culture » : celle de la guerre. Les interdits fondateurs tombent, reléguant chacun des combattants aux limites de la culture, au monde terrifiant de la sauvagerie. La bestialité – qui témoigne d'un mouvement de régression – prend dès lors le relais de l'humanité, de la socialité et des renoncements qu'implique par définition la vie en société<sup>69</sup>.

C'est précisément ce basculement d'un univers à l'autre, d'une condition à l'autre – sauvagerie contre humanisation et culture – que cet extrait illustre magistralement à notre sens. L'espace d'un instant, entendant l'allemand chanter *La Paloma*, Semprun redevient en effet l'enfant de ses parents. Il est à nouveau relié intérieurement à ses origines, aux siens. Dans ce monde familier, les relations humaines sont bordées par l'interdit du meurtre qui structure les contrats identificatoires conférant un sentiment d'appartenance. Il redevient ainsi le protagoniste de son enfance espagnole, un fils, héritier d'une langue et d'une culture qu'il a reçue en partage et qu'il aime tant.

Enfin, il reprend un visage tout simplement humain car l'émotion qui l'assaille humanise le lien à l'ennemi qui est lui-même transfiguré : le soldat allemand devient un

64 KAËS, *Les alliances psychiques inconscientes*, cit.

65 J.-P. VERNANT, *Entre mythe et politique*, Seuil, Paris 1996.

66 FREUD, *Totem et tabou*. (trad. fr. V. Jankelevitch), Payot, Paris 1976 (Édition originale 1912-14) ; Id., *L'avenir d'une illusion* (trad. fr. P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot). Presses Universitaires de France, Paris 1995 (Édition originale 1927) ; Id., *Le malaise dans la culture* (pp. 49-65). (P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, trad.). Presses Universitaires de France, Paris 1995 (Édition originale 1930).

67 RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, cit.

68 J.-P. VERNANT, *Entre mythe et politique*, cit., p. 474.

69 KAËS, *Les alliances psychiques inconscientes*, cit.

homme tout simplement. Oui, en cet instant précis où il chante *La Paloma*, les sentiments partagés que suscitent ce chant redonnent un visage humain à l'animal guerrier qu'est devenu Semprun. La culture et la loi reprennent leurs droits effaçant les différences : le résistant baisse son arme, il voit dans le visage du soldat un Sinaï qui interdit le meurtre. C'est d'ailleurs seulement quand l'allemand aura fini de chanter, qu'il tournera le dos aux deux camarades ce qui met son visage hors de portée, que Semprun et Julien redeviennent des guerriers sans états d'âme.

L'analyse de l'extrait permet de souligner combien l'agencement narratif des faits dans le récit doit finalement permettre au lecteur d'évaluer si l'action racontée conduit finalement au malheur ou au bonheur. Le récit qui a par définition un début, un milieu, et une fin place en l'occurrence Semprun à la fois du côté des vaincus mais aussi de ceux qui, engagés dans la Résistance, font le « sale boulot ». Rien ne sera désormais plus comme auparavant : l'auteur a été rattrapé par sa condition de guerrier meurtrier. La fin de l'épisode raconté, son point final donne des contours tragiques à l'ensemble.

Mis en intrigue, les faits confèrent une identité narrative aux personnages du récit : au terme de l'histoire, on est ainsi en mesure de reconnaître en Semprun à la fois un brave et un lâche. La configuration narrative des faits participe ainsi de près au processus de remembrance : malgré le caractère fragmentaire, morcelé, chaotique des souvenirs, le récit polyphonique se construit progressivement. Malgré l'indicible, ou plutôt par-delà l'indicible, le passé se laisse recomposer et raconter par les survivants et les héritiers qui ont soif de trouver dans le creuset du récit le reflet de leur identité narrative. D'errants hagards qu'ils étaient au sortir d'une catastrophe sociale extrême, ils retrouvent ainsi un havre : celui du récit qui permet de se dire à soi-même comme aux autres, et peut-être aussi à soi-même comme un autre.

### 3. *En guise de conclusion*

L'exploration des chansons mobilisées dans le cadre du processus de remembrance après un crime de masse et après la guerre, constitue à notre sens un terrain d'étude passionnant et encore à défricher. Cela permet de mettre en évidence le nécessaire détour par des ressources symboliques pour élaborer l'expérience traumatique inédite. Exprimer leur expérience à travers des artefacts culturels partagés et partageables, les témoins survivants et leurs héritiers relancent le processus de symbolisation et ouvrent la voie vers la progressive appropriation subjective de leur vécu. Ils ont recours, pour cela, au récit polyphonique qui convoque différents types de voix : c'est dire à quel point le détour par autrui, et le dialogue avec plus-d'un-autre est nécessaire et même indispensable pour tenter de nommer l'expérience de l'extrême, qui restera sans doute toujours pour une part indicible.

La question des limites du langage et du récit en particulier, comme forme de discours reposant sur des processus secondaires élaborés, à dire, à se dire, à s'entendre dire et à dialoguer au sujet du passé traumatique. Car si elle éclaire les ressorts du récit

## ***II*** *tema di B@bel*

polyphonique qui préside à la remembrance, la conception narrative de l'identité n'en reste pas moins limitée à rendre compte des impasses que rencontrent, du point de vue psychanalytique, les témoins survivants déchirés entre mémoire et oubli. Il n'en reste pas moins qu'enrichie d'une méthode d'analyse de discours élaborée dans une perspective dialogique, une telle conception philosophique éclaire les ressorts du processus de remembrance, puisque c'est bien dans un récit, polyphonique s'il en est, que sa trame est tissée. En mobilisant plusieurs voix en présence et de tiers absents, les narrateurs tentent ainsi, sans doute souvent sans le savoir, de restaurer les contrats narcissiques qui les relient à leurs différents groupes d'appartenance, lesquels ont été fortement mis à mal par la violence inhérente aux catastrophes sociales.