

L'univers littéraire polyglotte de Jorge Semprun

Evelio Miñano MARTÍNEZ
Universitat de València

Jorge Semprun est un écrivain d'origine espagnole, d'expression française et espagnole. Il est auteur de deux récits en espagnol : *Autobiografía de Federico Sánchez*, concentrée sur ses années de militant clandestin en Espagne, et le roman *Veinte años y un día*, situé aussi dans l'Espagne franquiste¹. À cette production en langue espagnole, il faut ajouter son autotraduction de *Federico Sanchez vous salue bien* (*Federico Sánchez se despide de Uds*)², à propos

1. Sigles utilisées des œuvres et éditions citées de l'auteur : *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1998 (1^{re} éd. 1963) : GV ; *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967 : E ; *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard, 2011 (1^{re} éd. 1969) : DMRM ; *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelone, Planeta, 1979 (1^{re} éd. 1977) : AFS ; *La Montagne blanche*, Paris, Gallimard, 2002 (1^{re} éd. 1986) : MB ; *Quel beau dimanche !*, Paris, Grasset, 1991 (1^{re} éd. 1980) : QBD ; *L'Algarabie*, Paris, Gallimard, 1996 (1^{re} éd. 1981) : A ; *Netchaïev est de retour*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987 : NEDR ; *Federico Sanchez vous salue bien*, Paris, Grasset, 1983 : FSVSB ; *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 2011 (1^{re} éd. 1994) : EV ; *Adieu, vive clarté*, Paris, Gallimard, 1998 : AVV ; *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2002 (1^{re} éd. 2001) : MQF ; *Veinte años y un día*, Barcelone, Círculo de Lectores, 2003 : VAUD. Nous remercions le professeur José Antonio Calañas d'avoir révisé nos citations en allemand.
2. Jorge Semprun a expliqué les raisons qui l'ont conduit à écrire cette œuvre en français (FSVSB : 72-73) puis à la traduire en espagnol. Voir à ce propos la thèse de doctorat de Patricia López López-Gay : *La autotraducción literaria: traductibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, 2008, Université Paris-Diderot, Universidad Autónoma de Barcelona. L'autotraduction est un phénomène beaucoup plus fréquent qu'on ne l'a cru, comme le montre J. C. Santoyo : « Autotraducciones: una perspectiva histórica », *Meta*, vol. 50, n° 3, 2005, p. 858-867.

de son expérience de ministre de la Culture espagnol dans le gouvernement socialiste de Felipe González. Ses autres récits, la plupart, sont écrits en français, penchant tantôt du côté de la fiction tantôt du côté de l'autobiographie sans que l'une n'exclue jamais complètement l'autre, ne serait-ce que parce que, comme le narrateur de *Veinte años y un día* le dit, sa vie ayant été si romanesque, chaque fois qu'il entreprend un roman il se heurte à elle³, ou parce que ses autobiographies, par leur rupture de la succession chronologique, l'identité tremblante de la voix narratrice ou leurs fréquentes digressions, se rapprochent de l'autofiction et l'essai. Au premier abord, l'univers littéraire de Jorge Semprun, entre fiction et autobiographie, est donc bilingue et même traductologique dans la mesure où il comprend une autotraduction.

Ce polyglottisme littéraire de Semprun se manifeste aussi par la présence de fragments en une langue autre que celle du récit. C'est un phénomène habituel, aussi bien dans les récits en espagnol qu'en français, qui entraîne l'apparition d'un espace *interlinguistique*. *Interlinguistique* dans la mesure où le narrateur, de son propre élan ou s'appuyant sur des personnages ou des citations, passe d'une langue à l'autre, se situe entre elles exigeant du lecteur une écoute particulière. Espace souvent aussi *traductologique* quand le glissement de code est accompagné de traduction ou, s'il ne l'est pas, suscite la traduction du lecteur, dans des conditions de compétence variable dans les langues impliquées⁴. Nous avons consacré notre recherche à l'approche de cette dimension interlinguistique dans les coordonnées de l'univers littéraire de Semprun avant d'aborder, prochainement, sa dimension traductologique.

3. « *Ahora comprenderás – le dice a Leidson – por qué me es tan difícil, a pesar de que me empuña, escribir novelas que sean novelas de verdad: por qué a cada paso, a cada página me topo con la realidad de mi propia vida, de mi experiencia personal, de mi memoria: ¿para qué inventar cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita?* » (VAUN: 231).
4. Patricia López a étudié ce phénomène dans le cadre de l'autotraduction de *Federico Sanchez vous salue bien*, qu'elle a appelé *autotraducción fragmentaria* (voir: *La autotraducción literaria... op. cit.*, p. 301).

I. Relevé de langues

L'inventaire des langues ne se limite point au français et à l'espagnol. Certes, le glissement du français à l'espagnol est, dans l'ensemble, le plus fréquent et varié : du simple mot à des textes de plusieurs lignes, de la langue familière aux textes poétiques, que Semprun aime citer. L'allemand, qui a été la première langue étrangère apprise par l'auteur dès l'enfance, apparaît aussi largement. Les glissements à l'allemand sont aussi variés en longueur et style : du simple mot – c'est notamment le cas des réalités quotidiennes du camp de concentration –, aux abondantes citations littéraires et philosophiques, ce qui montre l'intérêt porté par Semprun aux penseurs germaniques. Le narrateur fait même preuve de compétences actives en allemand quand, après avoir réfléchi sur le sujet à la lumière de sa propre expérience, il modifie deux célèbres phrases de Wittgenstein : « *Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht* (...) La mort n'est pas un événement de la vie. La mort ne peut pas être vécue » (EV : 223, 225 ; cf. E : 66), par « *Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht* : ma mort n'est pas un événement de ma vie. Je ne vivrai pas ma mort » (EV : 226-227 ; cf. E : 70).

Puis se font aussi une place d'autres langues, moins fréquentes et plus concentrées dans des œuvres précises. L'anglais, aussi bien par le travail de traducteur de Jorge Semprun auprès de l'UNESCO que par les épisodes mémorés ou de fiction où cette langue intervient, ne pouvait manquer à l'appel. Il s'agit parfois d'un simple mot dans un texte français ou espagnol, avec ou sans traduction, avec ou sans explication de ce glissement de code : « *Shit*. Mierda, sí, nunca mejor dicho », paroles d'Hemingway lui-même (VAUD : 14)⁵. Nous passons de là aux expressions connues étant donné la large diffusion de cette langue : *last but not least* (AVC : 179, A : 420), *nobody is*

5. Autres exemples : « Elle s'allongera sur le lit, jambes écartées, que je puisse contempler son *obsenity*, la caresser à ma guise... » (A : 535) ; « dans le *no man's land*, puisqu'il n'y a pas de mot français pour la "terre de personne" » (EV : 376).

perfect (A : 395). Puis ce sont des phrases complètes prononcées par des personnages : « *If you need something, you only have to ring* » (A : 150) ou par l'auteur, comme ce proverbe qu'il traduit à sa manière : « *"The proof of the pudding is in the eating..."* O sea, ¡que a comer el *pudding* de la concupiscencia! » (VDA, 62). Nous trouvons aussi des citations diverses : titres de chansons et pièces musicales : *In the shade of the old apple tree...* (EV : 157), *Big Butter and Egg Man* (EV : 177); une lettre d'une ancienne camarade de cours en Hollande lorsqu'il était adolescent (FSVSB : 206-207), une entrevue dans la presse à Santiago Carrillo (AFS : 631-632); un paragraphe de l'Encyclopédie britannique (DMRM : 89, 91), des fragments d'un guide touristique américain de l'Espagne (DMRM : 335 sq.); certes aussi, des citations littéraires : la comptine de Humpty Dumpty (DMRM : 121, 243), des didascalies de Shakespeare (DMRM), des vers de Keats (EV : 253) et de Coleridge (EV, 320), des passages même de la Bible (QBD : 353, 362). Et notre relevé est loin d'être exhaustif.

Le latin est aussi largement mis à l'œuvre en particulier dans *L'Algarabie* et *Veinte años y un día*. Les citations de poètes latins sont abondantes dans *L'Algarabie*, comme si l'auteur avait tenu à donner une présence à l'origine commune du français et de l'espagnol dans cette œuvre⁶. Ainsi, Pétrone (A : 101), Térence (A : 412) et surtout Ovide (A : 141, 143, 146, 280, 282) sont cités par les personnages, surtout aux moments érotiques, parfois avec ironie et humour. Les penseurs de l'Église sont aussi présents : Tertullien (A : 449), saint Thomas d'Aquin, avec une phrase qui se révèle capitale pour la réflexion sur le mal qu'aborde plusieurs fois Semprun – « *Deus nullo modo est causa peccati, neque directe neque indirecte...* » (NER : 264) –, Suétone (AFS : 571) et saint Augustin

6. Quelques mots et syntagmes en latin se glissent aussi pourtant : « Sans doute connaissait-elle ce récit *ad nauseam* » (A : 140), « Car c'est bien d'elle qu'il est question à présent : *de illa fabula narratur* » (A : 490); « Ce n'est qu'après l'acte, *post festum*, qu'il pensa à exploiter davantage... » (A : 571); nous trouvons même l'épithète complet de Descartes à l'église de Saint-Germain-des-Prés (A : 361).

dans *Veinte años y un día* (VAUD : 59, 60, 62, 63, 118), celui-ci de façon paradoxale puisque ses écrits sont utilisés par le confesseur de Mercedes afin de l'instruire chastement au mariage tandis qu'ils sont détournés par son fiancé pour l'initier à l'érotisme sans toucher à sa virginité.

L'italien apparaît occasionnellement, avec une phrase prononcée par Mercedes lors de son voyage de noces en Italie – « *Aspetta e guarda* » (VAUD : 120), deux vers de Dante, dont le célèbre « *Nel mezzo del camin di nostra vita* » (MB : 257, A : 94, AFS : 634) et surtout quelques citations de *Se questo è un uomo* et *La tregua* de Primo Levi, l'une d'entre elles particulière, d'une vingtaine de lignes (A : 189, EV : 313, 323), que nous pourrions considérer comme un hommage à l'auteur italien. En effet, Semprun a affirmé que la nouvelle du suicide de Primo Levi en 1987 a été un révoltant pour qu'il soit finalement capable de raconter ouvertement son expérience à Buchenwald dans *L'Écriture ou la vie* (EV : 358), comme l'Italien l'avait fait aussitôt après sa propre expérience.

Enfin, trois autres témoignages de langues méritent d'être évoqués. Pendant la guerre civile espagnole, alors que son père occupait un poste diplomatique de la République espagnole à La Haye, le jeune Semprun assista aux cours d'un lycée de cette ville, ce qui lui permit de connaître la langue hollandaise. Il nous rappelle d'ailleurs qu'il fit un jour, de façon inattendue, office de traducteur des paroles indignées que son père adressa à un prêtre hollandais qui venait d'exalter les franquistes pendant la messe (FSVSB : 206-207, AFS : 546). Nous trouvons deux traces directes du hollandais dans l'œuvre : une phrase prononcée par un personnage lors d'une visite au quartier chaud d'Amsterdam – « *Een lekker kopje koffie, voilà* » (MB : 294) – puis les deux premiers vers de l'hymne hollandais, qui font d'ailleurs référence à l'Espagne, suivis de leur traduction (QBD : 116). Le russe est aussi présent avec des mots très écoutés à Buchenwald, où il y avait des détenus russes – *Bistro* (EV : 113, LMQF : 66), *Tovaritch* (LMQF : 67, 68) –, mais aussi, quoique le texte original n'apparaisse pas, avec la traduction de vers de Maïakovski et Essenine (DMRM : 466), les références à la littérature concentrationnaire de Chalamov et Soljenitsyne,

et à la chanson géorgienne, *Souliko*, dont les répercussions sont importantes dans *La Deuxième Mort de Ramón Mercader* (DMRM : 328, 466, 492). Finalement, Semprun est conscient du plurilinguisme de l'Espagne. Ainsi, nous trouvons quelques citations du narrateur catalan Josep Pla (A : 110, 11) et des vers d'une célèbre chanson du Valencien Raimon, de l'époque de la transition politique en Espagne. (AFS : 652).

II. Interférences entre les langues

Il est donc évident que l'univers littéraire de Jorge Semprun est largement polyglotte, aussi bien par l'écriture en français et en espagnol, que par le glissement entre des langues que l'auteur connaît et maîtrise à des degrés divers. Mais si la plupart de fois l'espace interlinguistique délimite bien les langues qui le compose, il accueille aussi leurs interférences, notamment de l'espagnol sur le français⁷.

Certes, la compétence au moins bilingue de l'auteur n'entraîne pas forcément des interférences dont le résultat serait une atteinte à la norme ou système de la langue *interférée*. L'action de l'espagnol sous-jacent peut donner comme résultat un style français particulier, comme le narrateur de *L'Algarabie* se charge lui-même de l'indiquer : « on aura reconnu les tics et les tournures d'une rhétorique d'origine castillane et non pas germanique ! » (A : 459), nous dit-il à propos des paroles de la Cubaine Paula Negri. Nous retrouvons un phénomène similaire lorsque l'auteur traduit l'imparfait du subjonctif espagnol par le français, forme correcte mais qui suppose un changement à un style soutenu, ce qu'il accompagne d'un contraste entre les deux langues, remarquant que l'espagnol non seulement

7. Le narrateur auteur du *Mort qu'il faut* rappelle qu'après que le français devint pour lui « la seule chose qui ressemblât à une patrie », il désirait la posséder, succomber à ses charmes « mais aussi lui faire subir les derniers outrages, la violenter » (MQF : 104) ; l'interférence de l'espagnol sur le français pourrait s'inscrire dans cette *violence* créatrice exercée sur la langue de choix.

utilise couramment ce temps mais possède deux formes pour lui (A : 497).

Nous avons ainsi l'impression que si l'auteur écrit en français il y a une latence de l'espagnol en lui. Cette latence est particulièrement illustrée par l'épisode où reprenant ses sens après un évanouissement, le narrateur se rend compte qu'à côté de chaque mot français apparaît dans son esprit l'équivalent espagnol⁸ :

Ce qui m'avait frappé, touché au cœur, c'était ce mot mince, aigu, le mot « août », qui avait éclaté en moi et qui, aussitôt, s'était dédoublé, était devenu le mot *agosto*. (...) Il y avait peut-être deux mots pour chacune des réalités de ce monde. J'ai essayé dans une sorte de fièvre. Il y avait en effet « août » et *agosto*, « blessure » et *herida*, « lundi » et *lunes*. (EV : 282, cf. aussi E : 35, MB : 309)

On comprend donc que les mots espagnols truffent parfois le texte français : ils étaient là latents, n'ayant besoin que d'être réactivés par le souvenir ou la fiction⁹.

La latence de l'espagnol se révèle aussi par des hispanismes, non acceptés ou douteux pour la norme française, et qui se manifestent de plusieurs façons. Par exemple, Serguet et Sonsoles, deux personnages de *Netchaïev est de retour*, ayant chacun un rapport particulièrement intense à la culture espagnole, détectent des hispanismes dans les communiqués d'Action directe, en raison de leurs liens avec les organisations terroristes espagnoles : *initient* pour

8. L'auteur a affirmé que « *L'Algarabie* changea plusieurs fois de langue, comme un serpent change de peau, ayant hésité longtemps entre l'espagnol et le français » (AVC : 51-52), ce qui expliquerait la forte latence de l'espagnol dans l'œuvre. D'ailleurs, dans le roman, Artigas est en train d'écrire un autre roman, du même titre, en espagnol et dont le début est cité en cette langue (A : 547), mais que d'autres personnages, Carlos et Elizabeth, termineront à sa place en français, puisqu'il meurt sans pouvoir l'achever (A : chap. X). Le tout dans une mise en abîme et un brouillement des limites entre réalité et fiction, soumis à un jeu de miroirs déconcertant.

9. La latence inverse, du français dans un texte espagnol, est aussi nettement affirmée dans *Veinte años y un día* quand le narrateur de langue espagnole nous dit qu'il s'est mis à réciter dans son for intérieur des vers de Baudelaire (VAUD : 220).

commencent, conscientisation pour prise de conscience (NEDR : 221, 271). L'œuvre qui fait l'usage le plus fréquent des interférences entre l'espagnol et le français est *L'Algarabie*, dont le titre lui-même est un hispanisme, au sens de *vacarme, charivari*, comme le narrateur lui-même l'indique (A : 196)¹⁰. La fiction politique de l'œuvre se prête particulièrement bien à ces interférences : les événements se déroulent en effet dans une imaginaire seconde Commune de Paris, isolée du reste de la France qui a vécu une guerre civile après Mai 68. Le contrôle de cette Commune est partagé par plusieurs mouvements de gauche, entre lesquels se trouvent beaucoup de rouges espagnols. Ceux-ci, en raison de leur contact aux deux langues, quand ils parlent français : « truffent cette langue de modismes (tiens, le Narrateur aussi : "modismes" étant justement un hispanisme pour dire "tournures"), de tournures, donc, provenant de leur parler maternel, de mots à peine francisés, de locutions toutes faites et littéralement traduites », et quand ils parlent leur langue maternelle, ils « la caviardent aussi (...), de locutions françaises, de gallicismes de toute sorte » (A : 75). Ainsi, les hispanismes côtoient le glissement du français à l'espagnol, prononcés aussi bien par les personnages eux-mêmes que par le narrateur¹¹, lequel peut se montrer conscient de l'interférence linguistique et l'expliquer en contrastant les langues. Ainsi après avoir utilisé le mot *récollet*, dit-il :

Mais non ! D'où lui vient ce mot ? Bien sûr, encore un hispanisme ! « Récollet » ne concerne en français que les franciscains réformés, recueillis dans la prière et la récollection d'une retraite spirituelle par autorisation expresse du pape Clément VII, en 1531. En espagnol, ce mot s'applique également, par prolifération sémantique, aux mœurs et vêtements de ceux, même s'ils ne sont pas ecclésiastiques, qui vivent

10. Les personnages eux-mêmes font une approche lexicale et étymologique précise au terme *algarabía* dans l'œuvre en consultant le dictionnaire étymologique de la langue espagnole de Juan Corominas (A : 542-554).
11. Par les personnages, avec nos soulignés : « Bien sûr que tu t'es renseignée, *petit ciel* », « *Sonsoles précieuse* », « *on n'est pas de bois*, que diable ! » (A : 160, 161). Par le narrateur : « il partageait la frénésie mortifère et *flammière* – un dernier hispanisme : pardonnez-nous » (A : 591).

hors des bruits et des fureurs mondaines, et finalement aussi aux lieux propices à la vie méditative : d'où jardin récollet. (A : 128)

L'interférence se manifeste aussi dans la traduction par le choix de calquer directement l'espagnol, ce qui peut conduire à des contrastes de langues et de cultures : « Va dans la merde ! lui dis-je, si je traduis ce que je lui dis en espagnol. Mais il ne faut pas prendre trop au sérieux les grossièretés qu'on se dit en espagnol, quand on est vraiment copains. Antonio et moi on est copains » (E : 186). Nous avons remarqué un dialogue surprenant dans *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, du fait qu'une traduction calquée suit chaque intervention. Elle est particulièrement humoristique pour le lecteur bilingue avisé, par les traductions littérales des expressions familières, des jurons et des références sexuelles :

- *!Qué coño ni qué niño muerto!*
(Quel con ni quel enfant mort !)
- *!Pues eso digo, eso!*
(C'est ça que je dis, ça !)
- *Y la muy puta, ¿qué?*
(Et la très pute, quoi ?)
- *Pero, vamos, ¿te la tiraste o no te la tiraste?*
(Mais, allons, tu te l'es tirée ou tu ne te l'es pas tirée ?)
- *¿No te digo? ¡Por el culo, hombre, por el culo!*
(Ne te dis-je pas ? Par le cul, homme, par le cul !)
- *¿Cuántas jaldas, dices?*
(Combien de goudules¹², dis-tu ?)
- *Diez, te digo. ¿No te jode?*
(Dix, te dis-je. Ça t'en baise pas ?)
- *Y un francés, ¿te lo hizo?*
(Et un Français te l'a-t-elle fait ?)
- *¡Un francés, compañero, tu madre!*
(Un Français, compagnon, ta mère !)
- *La tuya acaso. ¡La mía en paz descanse!*

12. Le mot *gudules* à la place de la traduction française *florins* est une création du narrateur, qu'il suggère sur la base d'un rapprochement phonétique au mot néerlandais *gulden*, comme il l'explique lui-même (DMRM : 142-143), parallèlement à l'adaptation espagnole *jaldas*.

(La tienne peut-être. La mienne, en paix repose !)

— ¡Hombre, vamos, coño! ¡No respetáis nada!

(Homme, allons, con ! Vous ne respectez rien !) (DMRM : 150)

Cette interférence linguistique est donc délibérée, comme le narrateur de *L'Algarabie* se charge de le dire aussi autre part, cette fois-ci non pas pour chercher un effet humoristique mais par la hâte de l'écriture elle-même et le souci de vérisme : « C'est vrai, tu ne goûtes pas les hommes ? Demande Artigas. Ou plutôt, car il a parlé en castillan : ¿No te gustan los hombres? On aura pardonné la littéralité hâtive de cette traduction, due au fait que l'on ne veut pas perdre un mot de la conversation entre nos deux personnages » (A : 352-353).

Nous avons aussi remarqué quelques interférences linguistiques entre le français et l'anglais lorsque Béatrice, la fille adolescente de Marc, lui parle des anglicismes et calques sur l'anglais à la mode chez les adolescents parisiens : *foquer*, *vite-bouffe* calqué sur *fast food* (NEDR : 110), etc. Aussi bien, le narrateur constate à un moment donné l'utilisation du mot « relaxe » par un personnage qui lui donne le sens qu'il a en anglais mais non pas en français (DRMR : 189).

III. Les voix du polyglottisme

Le polyglottisme s'insère de plusieurs façons dans cet univers littéraire par une pluralité de voix, entretenant des rapports divers au récit, ce qui entraîne des modulations de l'écoute lectrice correspondante. En premier lieu, la diversité linguistique est aussi bien du ressort du narrateur, des personnages aussi narrateurs que des personnages, quel que soit leur degré d'identification à l'auteur par pacte autobiographique avec le lecteur¹³. Ce qui n'est pas frappant

13. Carmen Romero a consacré une étude aux problèmes de traduction à l'espagnol que pose *L'Algarabie*, étant donné la forte présence de l'espagnol et des interférences linguistiques dans cette œuvre. Elle a aussi remarqué comment les actes de traduction se placent au niveau extradiégétique et diégétique (voir : « Problèmes de traduction dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun », *Cuadernos de Filología Francesa*, vol. 13, 1003, 149-163). Nous

étant donné que bien des personnages, qu'ils soient narrateurs ou non, ont des liens intimes avec la vie de Jorge Semprun. Ainsi, nous retrouvons des traits communs essentiels entre le narrateur aussi auteur du cycle proprement autobiographique (*Quel beau dimanche*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *L'Écriture ou la vie*, *Adieu vive clarté*, *Le mort qu'il faut* et *Federico Sanchez vous salue bien*), Manuel le personnage narrateur du *Grand Voyage* et de *L'Évanouissement*, et les personnages centraux de *L'Algarabie*, Rafael Artigas, et de *La Montagne blanche*, Juan Larrea, qui tous deux rappellent les faux noms portés par Jorge Semprun à l'époque de la militance clandestine en Espagne. Tous, à titre d'exemple, qu'ils tentent ou non de l'oublier, ont connu les camps concentration et l'exil et, par diverses circonstances, connaissent plusieurs langues. Mais d'autres personnages, plus éloignés de l'expérience vécue de l'auteur, se trouvent aussi au carrefour des langues et des cultures par leur vie ; c'est notamment le cas de Ramón Mercader, espion russe qui simule une origine espagnole et circule en Europe ; de Karel Kapela, auteur dramatique tchèque exilé dans *La Montagne blanche*, de Netchaïev, fils de déporté, qui participe plusieurs années à la guérilla sud-américaine dans *Netchaïev est de retour*, ou de Julien Sérguet, hispaniste fils d'hispaniste dans le même roman, et de bien d'autres. Conséquence de cela : les polyglottismes de l'auteur, du narrateur et de certains personnages se présentent souvent avec des traits similaires.

De même, les langues qu'utilise l'auteur sont aussi quasiment toutes utilisées ou connues par l'ensemble des personnages, qu'ils soient narrateurs ou non, plus ou moins similaires à l'auteur. Le glissement du français à l'espagnol et l'allemand est le plus fréquent, tandis que l'usage de l'anglais et du latin est plus restreint ; c'est

savons que l'auteur proposa à l'éditeur espagnol de traduire le titre de l'œuvre par un gallicisme équivalent, *El charabiá*, grâce à l'entrevue accordée à Patricia López (« Conversación con Jorge Semprún », *Quaderns : Revista de Traducció*, 16, 2008, p. 157-164), ce qui est révélateur de l'importance et de la double direction des interférences entre l'espagnol et le français chez Semprun.

le cas, à titre d'exemple, de l'adolescente Béatrice qui commente avec son père les anglicismes à la mode chez les étudiants parisiens (NEDR: 110) ou de Carlos Bustamante, professeur universitaire qui aime citer Ovide dans ses aventures amoureuses (A: 450 sq.). À cela il faut ajouter que, surtout de la part de l'auteur narrateur, le glissement de langues d'une même voix se fait parfois vers l'espagnol et parfois vers l'allemand. Plus rarement, il se fait vers deux langues à la fois – c'est le cas de la réflexion sur *Erlebenis, vivencia* et *vécu* (EV: 184, 360) – et, exceptionnellement aussi vers une troisième langue, l'anglais dans cet exemple: « dans le *no man's land*, puisqu'il n'y a pas de mot français pour la "terre de personne". *Niemandland*, en allemand, *tierra de nadie*, en espagnol » (EV: 376).

Les événements relatés invitent eux aussi au polyglottisme, qu'ils soient du domaine de la fiction ou de l'autobiographie. Le fait que l'action nous mène à des lieux où l'on parle d'autres langues et se côtoient des personnages de langues différentes, certains d'entre eux bilingues ou plurilingues, active le polyglottisme du récit, surtout dans la mesure où celui-ci, directement ou indirectement, est lié à la mémoire de l'auteur ou du personnage, comme c'est le cas d'Artigas, personnage central de *L'Algarabie*, remémorant son passé dans une entrevue. L'apprentissage de l'allemand pendant l'enfance, le premier exil de l'adolescence et la jeunesse en Hollande et en France, l'expérience à Buchenwald où se côtoient des détenus de plusieurs nationalités, le milieu parisien des exilés espagnols, les voyages aux pays de l'Est comme dirigeant du PCE, la clandestinité en Espagne sont autant d'expériences remémorées par l'auteur ou par des personnages – avec des modifications et suppressions – propices à une écriture polyglotte lorsque l'auteur connaît les langues de ces pays. Mais le déroulement de l'action dans les œuvres de fiction y est aussi propice: espions russes et américains à Amsterdam dans *La Deuxième mort de Ramón Mercader*, l'exil de Kepelá, l'histoire d'amour avec Franca commencée en Italie et les pays par où sont passés les Stermaria au cours des siècles dans *La Montagne blanche*, le voyage du commissaire Roger Marroux en Espagne et la participation de Netchaïev à la guérilla sud-américaine dans

Netchaïev est de retour, entre autres exemples, nous assurent que l'univers littéraire de Jorge Semprun établit son polyglottisme sur des faits de fiction ou de biographie presque aux quatre coins du monde.

La présence minimale du polyglottisme est le fait d'indiquer dans le récit en français que les personnages parlent une autre langue, sans que celle-ci n'apparaisse. Ainsi, le narrateur nous dévoile que Ramón Mercader parle en espagnol au cimetière de Prague avec une vieille femme qui lui répond dans le vieux castillan des séfarades exilés, sans que la langue du récit ne change (DMRM: 456). Toutefois, souvent ce polyglottisme se manifeste glissant des fragments sans traduction ni commentaire. Il peut s'agir de documents rédigés en cette langue dont le personnage a pris connaissance: noms des tapas et plats traditionnels espagnols sur la vitrine d'un bistrot d'Amsterdam où entre Ramón Mercader, que le narrateur ne traduit pas à l'exception des *cocochas* qu'il affectionne particulièrement (DMRM: 143-146); menu en français de la réception donnée à l'auteur au Beverly Hilton dans un récit en langue espagnole (AFS: 603), prière d'insérer et couverture postérieure de l'édition de la *La muerte de Artemio Cruz* que Sonsoles lit (DMRM: 135), etc. Il peut aussi s'agir de mots, et en moindre proportion, de syntagmes et phrases en langue étrangère, que la voix qui parle incorpore à son discours. C'est surtout le cas des mots allemands ayant trait à la vie quotidienne dans le camp de concentration, ce que nous pouvons expliquer par deux raisons principales. L'auteur nous parle d'un détenu non germanophone qui « prend les mots comme ils viennent, les mots allemands qui concernent les choses importantes, les mots sans lesquels on est perdu, qui balisent la vie quotidienne de signaux compréhensibles. *Arbeit, Scheisse, Brot, Revier, Schnell, Los, Schonung, Achtung, Antreten, Abort, Ruhe* » (QBD: 84): l'emploi fréquent de mots allemands de la sorte sans traduction dans les récits de Buchenwald y révèle ainsi le rôle oppresseur exercé par la langue. Mais il s'explique aussi par économie et illusion narrative: certains de ces mots sont si utilisés, traduits ou accompagnés d'un contexte éclairant dans d'autres passages – c'est le cas d'*Arbeitsstatistik, Revier, Effektenkammer*, etc. – qu'il n'est pas toujours nécessaire de

les traduire pour la compréhension du texte, tandis qu'ils rapprochent davantage le lecteur du vécu des déportés dans le camp. C'est surtout le cas du terrible « *Krematorium ausmachen* », entendu si souvent à Buchenwald qu'il hantera longtemps la mémoire de l'ancien déporté.

Le glissement du français à l'espagnol sans traduction est aussi fréquent dans les personnages bilingues. C'est notamment le cas d'Artigas dans *L'Algarabie*, aussi bien lorsqu'il parle que lorsque le narrateur nous révèle ses pensées : « Il pensa tout ça à la fois en dégainant le *smith and wesson*, en le pointant. *Solo ante el peligro*, pensa-t-il » (A : 578). Étant donné que le phénomène est du ressort de toutes les voix, il est même possible que le narrateur accueille les paroles étrangères d'un personnage au style indirect libre : « Que faisait-il ? Comment savoir ? Répondaient les propriétaires des bars et des hôtels, les serveuses et les femmes des marchés indiens. / *Quién sabe?* En effet » (NEDR : 58).

Quelques passages nous montreront, sans prétention à l'exhaustivité, la variété des effets que peut tirer l'imagination romanesque de l'auteur par l'usage du polyglottisme non traduit. Dans *L'Algarabie*, l'Américain Leibson et la Bretonne libertine Yannick de Keruel enchaînent des citations érotiques de Pétrone tandis que celle-ci le masturbe dans un autobus et une inconnue, qui assiste aux manœuvres sexuelles, ajoute ses propres citations de l'auteur latin, scène provocante, tissée de liens entre le plaisir de la poésie et le plaisir sexuel (A : 100-101). L'auteur d'*Autobiografía de Federico Sánchez* conclut une dure critique de Santiago Carrillo avec une citation non traduite qui crée une complicité avec le lecteur bilingue, mais intriguera le lecteur qui ne connaît pas le français : « La payasada de Carrillo me recuerda la conocida frase de un personaje de Cocteau : *Puisque ces mystères nous dépassent, feignons les avoir organisés...* » (AFS : 515). Les chansons d'amour de Zarah Leander, diffusées par les hauts parleurs du camp de Buchenwald pendant les terribles dimanches, ne sont pratiquement jamais traduites, ce qui nous évoque l'éloignement entre ce qu'elles disent et l'enfer des déportés qui les écoutent (EV : 358, MQF : 189, 194). Des vers de poètes allemands et une phrase de Karl Marx sont cités sans être traduits, pour montrer l'enracinement et le goût de cette langue

et sa culture dans l'auteur, malgré l'expérience de l'allemand des oppresseurs à Buchenwald :

À ces moments-là, il me fallait aussitôt opposer au langage guttural et primaire des SS, réduit à quelques mots grossiers d'insulte ou de menace (*Los, los! Schnell! Schwein! Scheissker!*) y opposer dans mon for intérieur, dans ma mémoire, la musique de la langue allemande, sa précision complexe et chatoyante. (...) « *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind...* » Ou bien : « *Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin...* » Ou encore : « *Ein Gespenst geht um in Europa: das Gespenst des Kommunismus...* » (MQF : 59)

Par conséquent, du point de vue de la réception, ces insertions de langue étrangère non traduites se situent de deux façons pour le lecteur que ne connaît pas la langue étrangère. Certaines d'entre elles peuvent être comprises par celui-ci, avec plus ou moins de précision, étant donné le contexte qui les accompagne ou si elles ont été traduites à un autre moment. D'autres, notamment les citations, ne seront pas comprises par le lecteur qui ne connaît pas cette langue, ce qui n'empêche pas que tout glissement de code ait une valeur en lui-même, indépendamment de la compréhension possible de la langue étrangère. Certes, ce procédé n'est pas sans risques, car nous aurions été incapable comme lecteur non germanophone de comprendre par son contexte seul la phrase « *Ordnung muss sein* », ou les mots *Schutzstaffeln*, *Falkenhof*, *Totenkopf* et *Frauenliebhaber* (QBD : 200, 280, 281, 361), sans que nous percevions un but particulier à leur manque de traduction ou contexte nettement éclairant. Pourtant, il semble bien que dans la perspective de l'auteur cet usage de langues étrangères ne cherche pas à empêcher l'intelligibilité du texte puisque, comme le narrateur du *Mort qu'il faut*, après avoir regretté ne pas pouvoir changer de langue du récit, l'affirme :

Car on a le droit de faire sursauter un lecteur, de le prendre à rebrousse-poil, de le provoquer ou à réfléchir ou à réagir au plus profond de lui-même ; on peut aussi le laisser de glace, bien sûr, lui passer à côté, le manquer ou lui manquer. Mais il ne faut jamais le dérouter, on n'en a pas le droit ; il ne faut jamais, en effet, qu'il ne sache plus où il en est, sur quelle route, même s'il ignore où cette route le conduit. (MQF : 99)

Pourtant, deux œuvres se terminent par une tournure espagnole incompréhensible pour ceux qui ne connaissent pas cette langue : « *Que me / nos quiten lo bailado* » (FSVSB : 248 ; A : 597), et le personnage d'Artigas refuse même explicitement à un moment de traduire ses paroles à son interlocutrice : « Je ne vais pas traduire pour toi toutes les locutions hispaniques ou hispanisantes qui sortent de ma bouche comme des diables de leur boîte » (A : 191).

Nous pouvons conclure provisoirement que l'œuvre de Semprun n'est pas seulement connaissance de l'autre, dont l'altérité se matérialise notamment par la présence de sa langue, mais aussi invitation à poursuivre cette découverte de l'autre et les liens qui peuvent nous unir à lui. D'où ces fragments en langue étrangère non traduits qui, sans nuire à l'essentiel de la réception lectrice, nous laissent un manque que nous pourrions résoudre seulement si, hors livre, nous voulons en savoir plus sur les autres et leurs langues.

IV. Le polyglottisme dans le cadre traductologique

Le polyglottisme de Semprun se présente dans un cadre traductologique d'une surprenante variété, dont nous allons décrire les cas de figure les plus importants. Le rappel de la langue, différente de celle du récit, dans laquelle est intervenu un personnage consiste parfois en l'indication des mots utilisés dans cette langue ou d'un calque sur celle-ci : « En réalité, Demetria avait dit *tonto del culo* et non pas "couillon comme pas un", puisque la discussion se déroulait en castillan » (A : 246) ; « Elle parlait en castillan, bien sûr. Elle n'avait donc pas dit "cousin germain", mais *cousin-frère*, comme on dit dans cette langue » (A : 138). À d'autres moments, c'est le narrateur lui-même qui de sa propre initiative indique comment ses propres paroles ou celles d'un personnage auraient pu être dites dans une autre langue, ajoutant parfois des calques de l'expression étrangère. À titre d'exemple, le narrateur voudrait évoquer une femme en espagnol : « je dirais qu'elle "avait du fantôme", *que tenía duende*, qu'elle "avait de l'ange", *que tenía ángel*. Quelle autre

langue connaissez-vous où, pour parler du charme d'une femme, on dise qu'elle a de l'ange ou du fantôme ? » (MQF : 99). Puis, à propos de Julien Serguet, hispaniste : « *Sin pena ni gloria*, aurait-il dit en espagnol. (...) Ça s'était passé sans gloire ni douleur, somme toute » (NEDR : 271). Mais bien souvent il ne s'agit plus d'une traduction hypothétique mais d'une traduction tout court, par initiative de la voix qui parle, à propos de ce qu'elle-même ou quelqu'un d'autre dit, devançant ou suivant le texte original, immédiatement ou à une distance variable¹⁴.

14. Les exemples étant nombreux nous nous limiterons à quelques-uns. Autotraduction de la voix, immédiate et suivant le texte original : « *Was murmelst du? Otto ist doch ein Reichsdeutscher!* Que marmottes-tu, lui avais-je dit, Otto est pourtant un Allemand du Reich ! » (MQF : 134). Autotraduction de la voix, non immédiate et suivant le texte original : « Je serais tombé de Sa main. *Dejado de la mano de Dios*, l'expression espagnole était pertinente : délaissé de la main de Dieu » (AVC : 18) ; plus précisément, le texte espagnol est ici immédiatement devancé par une traduction calquée et suivi par une traduction oblique, légèrement différée. Autotraduction de la voix, non immédiate et devançant le texte original : « *Nuestra guerra* : nous employions toujours ce pronom possessif pour nommer la guerre civile. "Notre guerre" » (AVC : 14). Traduction d'une autre voix, immédiate et suivant le texte original : « *Me largo*, dit Kaminsky (en espagnol : je me tire) » (MQF : 43). Traduction d'une autre voix, non immédiate et suivant le texte original : « *Una paloma blanca como la nieve, / me ha picado en el pecho, / cómo me duele!* » (LMB : 77), « Une colombe blanche / blanche comme neige / m'a piqué près du cœur, / ô quelle douleur ! » (LMB : 81). Traduction d'une autre voix, immédiate et devançant le texte original : « sa voix ordonnant qu'on éteignît les fours, *Krematorium ausmachen!* » (MQF : 79). Traduction d'une autre voix, non immédiate et devançant le texte original : « — Allons, voyons ! C'est fini cette algarabie ? » (A : 195), « — *Vamos a ver! Se acabó esta algarabía?* Avait dit cet homme. / Car il avait parlé en espagnol, bien sûr. / Il aurait été absurde, d'ailleurs, qu'il parlât en français, puisqu'il s'adressait à des compatriotes et qu'il semblait bien décidé de se faire entendre. (...) Autrement dit, ce vacarme, ce charivari » (A : 196). Certes, dans cet exemple nous trouvons un encadrement de la phrase espagnole, devancée par un hispanisme et suivie, toujours à distance, par une traduction normative. L'autotraduction peut être aussi non prononcée, intérieure au personnage. Ainsi tandis que Manuel est interrogé par un officier de la Gestapo, voulant cacher qu'il comprend l'allemand, c'est dans ses réflexions intérieures qu'il traduit les paroles de

La présence de la langue originale traduite se limite parfois à nous rappeler que c'est en celle-ci que se sont exprimés les personnages ou, tout simplement, que le récit aurait pu être composé en cette autre langue. D'autres fois c'est parce que l'expression en une autre langue a un relief particulier qu'elle apparaît. Les raisons ici ainsi que leur degré d'explication diffèrent. La préférence pour le mot étranger peut être due à une défaillance du français ; c'est le cas de la triade *Erlebnis-vivencia-vécu*. *Vécu* est un mot que l'auteur considère fade et mou, passif et au passé alors que : « l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de vivre, c'est actif. Et c'est au présent, forcément. C'est-à-dire qu'elle se nourrit du passé pour se projeter dans l'avenir » (EV : 184)¹⁵. Le mot français pour une réalité précise peut manquer, comme c'est le cas du terme *Panzerfaust* : « il n'y a pas de mot français pour cette arme antichar » (EV : 20). L'auteur peut aussi percevoir que la traduction fait disparaître une connotation du mot, ce qui le conduit à le citer en insistant sur elle : « Un luxe petit-bourgeois ! / Il n'a pas dit *kleinbürgerlich* il a dit pire. Il a dit *spiessbürgerlich*, ça aggrave les connotations de mesquinerie (MQF : 173) ». De même la tournure espagnole *como uña y carne*, littéralement : *comme ongle est chair* est préférée, par sa connotation moins vulgaire, à la française *être comme cul et chemise*, appliquée à Felipe González et Alfonso Guerra (FSVSB : 67).

Les proverbes espagnols reviennent plusieurs fois dans la mesure où la voix juge qu'ils sont adéquats à la situation, parfois suivis d'une traduction : « *Más vale malo conocido que bueno por conocer* », traduit par « Plutôt le mal connu que le bien à connaître ! » (MQF : 26) ; « *Del amo y del burro, cuanto más lejos más seguro* », traduit par « Du maître et de l'âne, plus tu es loin, plus tu es peinard ! » (QBD : 79). L'existence d'un jeu de mots en espagnol qui se perd inexorablement à la traduction peut être aussi la raison du maintien de celui-ci en langue originale. Ainsi, le refus de

l'officier : « Warum sind Sie verhaftet ? (...) C'est une question pertinente, il faut le dire (...) Pourquoi suis-je arrêté » (GV : 50).

15. Voir aussi : EV : 226, 360 ; MQF : 219, E : 66.

propositions érotiques par Mercedes est rendu au moyen d'un jeu de mots que le narrateur maintient en espagnol et explique au lecteur francophone : « *no te pongas ni sentimental ni semental*, dit-elle », autrement dit « ni sentimental ni étalon » (A : 145). Et puis il y a des affections personnelles à certains mots étrangers, dont la cause est difficile à repérer mais que le narrateur ne manque pas de souligner : « ce mal du pays. *Heimweh*, voyons ! Quel meilleur mot y aurait-il pour nommer ce sentiment ? » (DMRM : 328), « la nuance (*Schattierung* : quel superbe mot allemand ! » (NEDR : 221).

Ces manifestations du polyglottisme entraînent des réflexions aussi bien sur la traduction donnée, avec l'évaluation de ce qu'on y perd et les différentes possibilités qui se présentent, que sur le contraste des langues et des cultures. Ainsi, l'auteur contextualise dans la culture espagnole les fréquentes allusions sexuelles des jurons (DMRM : 148-149, MQF : 68), constate le caractère plus violent et métaphysique de l'espagnol que révèle une expression comme *se me cayó el alma a los pies* – « les bras m'en sont tombés » l'auteur aurait-il dit en français (AFS : 580) – et situe dans l'histoire culturelle espagnole le terme *afrancesado* – littéralement : *francisé* – que la presse de droite lui attribuait pendant qu'il était ministre de la Culture en Espagne (FSVSB : 119). Il en arrive à développer des réflexions proprement traductologiques où il explique les raisons pour lesquelles une traduction oblique est nécessaire, proposant plusieurs solutions en fonction du style choisi, comme c'est le cas de l'expression *aquí fue Troya* :

« Ici Troie », vient-il de s'exclamer, si on traduit littéralement, ce qui est une façon comme une autre de trahir. (...) C'est une sorte d'exclamation rhétorique que tout Espagnol peut proférer en présence d'un événement considérable, aux conséquences imprévisibles, mais la plupart du temps néfastes, susceptible en tout cas de bouleverser le cours routinier des choses. *Aquí fue Troya*, dans la bouche de Vargas, c'est comme s'il s'était écrié : Dieu nous vienne en aide ! Ou plus simplement, moins religieusement aussi : Il ne manquait plus que ça ! Ou plus grossièrement : Merde, alors ! (A : 77)

Toutes ces manifestations, dans leur surprenante diversité, présentent un trait commun : elles s'intègrent aux voix du récit, que ce soit

celle de l'auteur, du narrateur ou du personnage, elles sont donc aussi bien intradiégétiques qu'extradiégétiques¹⁶. La seule œuvre dans laquelle les traductions se placent en note au bas de la page, est le premier roman de Semprun : *Le Grand Voyage*. Certes, ces notes, une vingtaine au total, ne sont pas toutes aussi nécessaires pour la compréhension du texte. L'auteur oscille entre deux possibilités : faire en sorte que les phrases en allemand puissent être comprises dans le récit qui, sans forcément indiquer où se trouve la traduction, en reprend l'essentiel ; ou faire de sorte qu'elles ne puissent pas l'être, rendant nécessaire la note en bas de page. Ainsi, une question posée par un soldat allemand au détenu est reprise dans les réflexions de celui-ci, mais sans un marqueur précis de la présence de la traduction :

« *Warum sind Sie verhaftet?* » demande le soldat.

C'est une question pertinente, il faut le dire. C'est la question qui, en ce moment précis, va plus loin que toute autre question possible. Pourquoi suis-je arrêté ? (GV : 50)

Et pourtant la traduction du soldat allemand figure en note en bas de page. Par contre, dans d'autres passages, le récit n'apporte pas l'information suffisante, d'où la nécessité de ces notes. À titre d'exemple, au moment où les déportés sortent des wagons pour une maigre pitance, s'ensuit un court dialogue qui explique leur refus de manger, que nous comprenons grâce à la note en bas de page :

« *Was ist denn los?* », dit-il.

Je lui montre les gamelles et je lui dis :

« *Viel zu viel Salz*¹⁷. »

Il nous regarde repartir, l'air ahuri, et il hoche la tête. Il doit trouver que nous sommes bien difficiles.

Mais c'est la seule œuvre où nous avons constaté ce procédé. Tout indique qu'après celle-ci, le polyglottisme, la traduction et la réflexion contrastive de langues et cultures se sont pleinement intégrés à l'univers de fiction et d'autobiographie, sans recours

16. Voir la note 11.

17. Note en bas de page : « Qu'est-ce qui se passe ? Il y a trop de sel. » (GV : 161).

au paratexte. Ainsi le narrateur intègre-t-il dans les dialogues des phrases en espagnol ou en allemand dont la traduction sera prise en charge par une voix du récit ou, si elle ne l'est pas, dont l'essentiel de leur contenu se trouvera dans le contexte, quoique sans indication de correspondance exacte avec le texte original. La présence de personnages polyglottes pourra même entraîner plus d'une traduction ; ainsi, la conversation entre le narrateur, espagnol exilé francophone et germanophone, peut se dérouler en espagnol et allemand avec Kaminsky, détenu comme lui à Buchenwald mais ancien combattant des Brigades internationales : « *Unerhört!*, s'est donc exclamé Kaminsky, *inaudito* » (MQF : 16).

Ce procédé apparaît d'ailleurs au cours d'épisodes cruciaux pour le devenir du personnage impliqué : interrogatoire de Manuel par l'officier allemand aidé d'une collaboratrice traductrice (E : 37-39) ; conversation entre le déporté et celui qui enregistre son entrée à Buchenwald refusant, malgré l'obstination insensée de celui-là, de l'inscrire comme étudiant (QBD : 95, EV : 117, MQF : 188-189) ; menaces du soldat allemand qui surprend le détenu hors du chemin contemplant un bel arbre (QDB : 14-15) ; conversation avec le soldat allemand qui l'interroge à propos de ses bagages, auquel il arrive à inspirer de la confiance grâce à son impeccable allemand, et pour cause puisque les bagages étaient remplis d'armes ! (QBD : 182-183), etc. Comme si l'auteur marquait d'une insistance particulière des souvenirs cruciaux en faisant réapparaître partiellement la langue de leurs dialogues.

Finalement la dimension polyglotte et traductologique de l'œuvre s'enrichit par les fréquentes citations en langue étrangère, qui reçoivent des traitements divers. La référence à d'autres textes, on le sait, est une constante de l'écriture de Semprun et à un point tel qu'elle tisse un large réseau intertextuel qui, par l'emploi de la traduction, s'entrecroise avec celui des diverses langues mises à l'œuvre. Il s'agit parfois de documents personnels, comme la lettre que reçoit l'auteur d'une ancienne camarade de lycée à La Haye (FSVSB : 206-207), ou publics, comme l'entrevue de Sulzberger à Carrillo (AFS : 632) ou le raout mondain dans la presse madrilène

sur l'élégance de sa mère¹⁸, mais surtout de textes poétiques et philosophiques.

L'intérêt de Semprun pour la poésie s'enracine dans ses souvenirs de jeunesse, puisque son père affectionnait certains poètes, comme Rubén Darío, lui-même ayant composé des vers. Elle s'enracine aussi dans son expérience du camp de concentration. La poésie y a revêtu une importance particulière pour les détenus, car reprenant les propos de Ruth Klüger : « c'est la forme elle-même, le langage maîtrisé de la poésie, qui nous donnait appui et courage » et, ajoute-t-il, la récitation intime permettait la récréation d'un espace de solitude pour échapper à une horreur des plus humiliantes du camp : « le fait de vivre sans cesse tous les moments de la vie sous le regard des autres, dans la rumeur immonde des viscères, le bruissement angoissé des cauchemars » (Quarto, 962)¹⁹. On est ainsi surpris qu'il remémore les poèmes espagnols appris par cœur au camp pour ses camarades détenus (MQF : 110). À cela il faut ajouter ses tentatives de poésie engagée pendant sa période militante qu'il décrit fortement dans *Autobiografía de Federico Sánchez*. La présence de textes philosophiques s'explique aussi bien par ses études en la matière avant son arrestation, lisant déjà les philosophes germanophones dans leur langue, que par les questions sur lesquelles il s'est obstinément penché après l'expérience de Buchenwald, comme en particulier la connaissance et l'explication du mal.

Poètes et philosophes sont donc souvent cités, dans des cadres différents que nous nous limiterons à signaler afin de montrer cette nouvelle dimension du polyglottisme de l'œuvre, quitte à en faire une étude proprement traductologique prochainement²⁰. Nous trouvons

18. Attribué à la mère d'Artigas dans *L'Algarabie* (A : 558-559).
19. Préface d'*À une heure incertaine* de Primo Levi, dans *Le Fer rouge de la mémoire*, Quarto Gallimard, Paris, 2012, p. 962.
20. Les paroles de l'auteur sont éclairantes à ce propos : « ma mémoire poétique est toujours bilingue. Au moins bilingue, devrais-je dire. Il m'arrive souvent de me souvenir et de me réciter quelques vers latins des *Amours* d'Ovide. Ou quelques vers allemands de Goethe (...) Ou quelques strophes de Brodsky. Dans ce cas ce sont des vers anglais, car je suis incapable de me réciter quoi que ce soit de lui en russe. » (FSVSB : 72).

parfois des citations de fragments de poèmes sans traduction²¹, avec une traduction partielle²², complète²³, immédiate ou différée²⁴ ou sans traduction directe mais avec une récupération de l'essentiel de leur contenu dans le contexte²⁵. Et nous devons signaler la présence de citations philosophiques dans des cadres de traduction également variables : Wittgenstein (EV : 184), José Bergamín avec sa définition de la sociologie (FSVSB : 75), Kant (EV : 120), Heidegger (EV : 121), Hegel (QBD : 141-142, AFS : 358), saint Thomas d'Aquin (NEDR : 261-264), saint Augustin (VAUN : 59-61, 118), Donoso Cortés (VAUD : 141-142), Karl Marx (AFS : 469), etc. Une pluralité de voix encore multipliée du fait que, quelquefois, les citations sont accompagnés de traductions d'autres traducteurs que l'auteur : traduction de Pétrone par Alfred Ernout, mise en valeur mais critiquée (A : 100-101), traduction de saint Thomas par Maritain (NEDR : 261-264), traduction du *Ich und meine Umgebung* d'Avenarius par le célèbre *yo y mi circunstancia* d'Ortega (VAUN : 91-92).

D'autre part, aussi bien l'auteur que certains personnages ont connu des œuvres importantes non pas en version originale mais par des traductions. Ainsi, nous savons que Semprun a lu Faulkner en allemand à Buchenwald et un essai de Paul-Louis Landsberg pour

21. Vers de son père qu'il a attribués longtemps par erreur à Rubén Darío (AVC : 77), de Goethe récités avec le surveillant général du lycée, ce qui lui permet d'échapper à une punition (AVC : 146) ; de la comptine anglaise *Humpty Dumpty* (DMRM : 121, 243), de Góngora (A : 50), Unamuno (A : 36), Pétrone (A : 100-101), Rubén Darío (EV : 138), César Vallejo (EV : 220), Goethe et Heine remémorés en silence pendant que les SS crient leurs ordres (MQF : 59), etc.
22. César Vallejo (EV : 251), García Lorca (MQF : 107-111).
23. Un quatrain populaire francophobe sur saint Louis (AVC : 59), Antonio Machado (AVC : 34), Rubén Darío (AVC : 72, 75, 76, 223-224), le père de l'auteur (AVC : 203), Miguel Hernández (A : 156), García Lorca (MQF : 155-156), César Vallejo (EV : 190), Brecht (AFS : 503), etc.
24. García Lorca (MQF : 151, 155), romance de *La mora Moraima* (A : 210-211), Brecht (E : 134, 135, 141, 366), Celan (EV : 370-371), etc.
25. Espronceda (E : 17), Artigas lui-même (A : 8), César Vallejo (EV : 190), Ovide (A : 141-142).

la première fois en traduction espagnole (AVC : 190). Benigno, le personnage bibliothécaire des Avendaño, lit Donoso Cortés dans une traduction française qu'il trouve à la bibliothèque de ses patrons, tandis que les jeunes Avendaño, Lorenzo et Isabel, ont lu l'un le *Quichotte* dans une traduction allemande et l'autre une nouvelle exemplaire de Cervantès dans sa traduction française. Lorenzo a aussi lu Faulkner en traduction italienne, ce qui ne le gêne pas car, comme l'auteur l'affirmera aussi : « *La patria del escritor no creo que sea la lengua sino el lenguaje* » (VAUD : 265). Artigas, alter ego fictionnel en partie de Jorge Semprun, en arrive même à affirmer, fatigué d'entendre parler des aspects proustiens de ses livres, que la seule façon de prendre un plaisir relatif à la lecture de Proust consiste « à se servir de la remarquable traduction espagnole de Pedro Salinas » (A : 40). Malgré son manque de passion pour Proust, il est fasciné par la trame traductologique autour de son œuvre : « que Walter Benjamin l'ait traduit en allemand, par exemple, et Pedro Salinas en espagnol. L'œuvre de Proust saisie dans le miroir du travail de ces deux vraiment grands hommes, voilà ce qui serait passionnant ! » (A : 289). À un autre niveau, nous rappellerons aussi que la célèbre chanson espagnole *La paloma*, au cœur d'un épisode troublant dans la vie du jeune Semprun et leitmotiv de son œuvre, est plusieurs fois citée seulement en allemand²⁶, alors qu'il se souvient, ému, que le personnel de service de sa maison la chantait autrefois, au temps de son enfance avant l'exil, en espagnol.

Autant de preuves qui montrent que la diversité des langues, leurs rapports et contrastes et les ponts que tendent les traducteurs entre elles et leurs œuvres passionnent Jorge Semprun à un point tel que la dimension polyglotte et traductologique est fondamentale dans son univers littéraire.

26. Il s'agit de l'attentat, accompagné d'un camarade, contre un soldat nazi qui, justement, chante *La paloma* en allemand, dans un moment de détente (E : 163, EV : répété plusieurs fois).

V. Conclusions : l'espace interlinguistique dans cet univers littéraire

Certes, le vécu (les *vivences*, hispanisme à l'honneur de l'auteur) de Jorge Semprun lui a permis de connaître et se confronter aux autres, aussi bien les personnes d'autres langues et cultures que ceux, qui, notamment dans l'arène politique, étaient ses adversaires. Déracinement, exil et dissidence, comme l'a bien remarqué Maria Angélica Semilla sont essentiels en lui²⁷ : mort de sa mère pendant qu'il est enfant, exil dans plusieurs pays pendant et après la guerre civile, univers concentrationnaire de Buchenwald, Espagnol exilé en France après la Libération mais qui ne se naturalise pas français, dissident au sein du PCE qui provoque son expulsion, dissident aussi en quelque mesure au sein du gouvernement de Felipe González par sa position vis-à-vis d'Alfonso Guerra, tandis qu'une partie de la presse l'appelle *afrancesado*.

Cette présence des autres qui se manifeste dans la pluralité, car il ne s'agit point d'un *autre abstrait* ou conçu par simple opposition à une identité unique, se renforce par la présence de leurs langues, autres que celle du récit. Le narrateur de *L'Algarabie* ajoute cette phrase après une courte conversation en espagnol entre Paula et Artigas, s'étant avisé que tous les lecteurs ne connaissent peut-être pas cette langue : « Il traduit donc illico les phrases précédentes aux bénéfiques de la compréhension la plus large possible, et même si cela nuit au vérisme qui constitue l'un des enjeux de cette entreprise d'écriture » (A : 242-243). C'est au compte de l'auteur que nous prenons ces paroles : un enjeu de son écriture est de rendre plus présentes par le polyglottisme les altérités de langue et de culture de son univers littéraire.

Mais cette expérience de l'altérité est accompagnée d'une attitude nuancée, à la limite paradoxale. Face à cette altérité, le sujet peut vouloir se différencier, montrer ce qui est propre à lui, faisant

27. Voir María Angélica Semilla, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, 2005, p. 36, 59, 103.

référence par exemple à sa culture maternelle ; mais il est tout aussi intéressé à connaître les *autres*, dans la mesure où il ne partage pas l'aversion qu'a montrée sa culture maternelle à leur égard²⁸, et qu'il découvre que son expérience de Buchenwald, qu'il a mis plus de quarante ans à évoquer directement, a été partagée et évoquée par d'autres en d'autres langues : Primo Levi, Chalamov, Soljenitsyne. En d'autres termes, non seulement il insistera sur les altérités mais aussi sur les ponts qui permettent de les franchir, d'où la dimension traductologique de son polyglottisme, ses réflexions sur le contraste des langues et des cultures, ainsi que la curiosité pour l'*autre* qu'il peut inspirer chez le lecteur quand il ne lui traduit pas les mots en langue étrangère.

Mais peut-on qualifier d'*autres* dans cet univers littéraire les langues différentes de celles du récit ? Certes, elles le sont d'un point de vue strictement formel, lorsque le texte français ou, plus rarement, espagnol, incorpore des passages en une autre langue. Semprun s'est plusieurs fois exprimé à propos de son adoption de la langue française, en particulier sur les raisons qui l'ont mené à en faire sa première langue d'écriture, mais sans renoncer à l'espagnol, se déclarant lui-même écrivain bilingue²⁹. Il a même insisté sur sa passion d'étranger pour cette langue « quand celle-ci devient une conquête spirituelle. Pour sa possible concision chatoyante, pour sa sécheresse illuminée » (EV : 134), quoique souvent dans ses brouillons il ait hésité sur sa langue d'écriture car « ma mémoire poétique est toujours bilingue » (FSVSB : 72-73). Il s'est maintenu toutefois comme étranger, *Rotsparier* – qu'il accepte avec fierté – même si, à certains moments, il a considéré la langue française comme une « patrie possible, ancrage solide dans l'incertain de

28. Voir les commentaires à propos de la réaction indignée de ses sœurs au poème de Victor Hugo qui présente un Espagnol comme « une espèce de Maure », sur le stéréotype du *moro* dans l'imaginaire espagnol, et le quatrain populaire francophobe, qu'il écoutait pendant son enfance, à propos de saint Louis : « *San Luis rey de Fancia es / el que con Dios pudo tanto / que para que fuese santo / le perdonó el ser francés* » (AVC : 59). « Les Français n'ont en pas été en reste, tout au long des siècles », ajoute-t-il (FSVSB : 119).

29. AVC : 79, 134, 135 ; EV : 352-353 ; AFS : 364.

mon univers » (AVC : 121). Mais, en fin de compte, la patrie, les origines, qu'elles soient de naissance ou choisies, ne constituent point l'ancrage de son œuvre, sa patrie n'étant aucune langue précise mais *le langage* :

À une certaine époque, j'ai cru que j'avais découvert une nouvelle patrie, en m'appropriant de la langue française dans laquelle j'ai écrit la plupart de mes livres. Mais cela n'est pas non plus vrai. Du point de vue de la langue littéraire, ou bien je suis apatride – à cause de mon bilinguisme invétéré, de ma schizophrénie linguistique définitive –, ou bien j'ai deux patries. Ce qui est en vérité est impossible, si l'on prend au sérieux l'idée de patrie, c'est-à-dire l'idée pour laquelle il vaudrait la peine de mourir. Car on ne peut mourir pour deux patries différentes, ce serait absurde.

De toute façon l'idée de patrie ne m'a jamais hanté, dans les différentes occasions de risquer la vie qui m'ont été offertes. Liberté, justice, solidarité avec les humiliés et les opprimés : ce sont des idées de cette sorte que j'ai eues à l'esprit à l'heure de risquer ma vie. Jamais celle de la patrie, je dois l'avouer.

En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est-à-dire un espace de communication sociale, d'invention linguistique de l'univers : une possibilité de représentation de l'univers. De le modifier aussi, par les œuvres du langage, fût-ce de façon modeste, à la marge³⁰.

Les paroles de Jorge Semprun éclairent le polyglottisme de son œuvre : le langage dépassant toute langue précise, il s'est rapproché de lui en incorporant un large espace interlinguistique dans son œuvre, qui invite à la rencontre de ceux qui parlent et pratiquent des cultures différentes.

Finalement, l'espace interlinguistique recoupe aussi le désordre temporel des récits de Semprun. L'auteur n'affectionne point l'ordre chronologique dans son récit, celui-ci s'écartant du déroulement des faits de diverses manières : analepses, prolepses, oublis, digressions par lesquelles le temps de l'écriture s'élargit arrêtant le récit, etc. Le récit s'interrompt souvent par le retour à des moments vécus

30. *Une tombe au creux des nuages*, discours prononcé lors de la remise du prix de la Guilde des libraires allemands, le 9 octobre 1994, dans *Le Fer rouge de la mémoire*, Quarto Gallimard, 2012, p. 720-721.

dans d'autres lieux ou d'autres temps, et ceci dans une pluralité de situations. En d'autres termes, l'écoulement du récit est traversé, pour ainsi dire, par un réseau de la mémoire dont les nœuds principaux reviennent souvent : la mort de la jeune mère, les neiges de Buchenwald et plusieurs manifestations du premier Mai, la réflexion sur la triade *Erlebnis-vivencia-vécu*, la fumée du crématoire de camp de concentration etc. Et il l'est aussi, parallèlement, par celui des langues, que ce soit par le glissement d'un code linguistique à l'autre ou par la traduction en une ou plusieurs langues. Deux points de fugue se présentent donc virtuellement pour l'écoulement du récit presque à chaque instant : vers d'autres temps ou lieux, vers d'autres langues.

L'aventure lectrice de celui qui pénètre dans cet univers littéraire est donc aussi une aventure du langage et des cultures, au-delà de la connaissance d'une des expériences vitales et littéraires les plus confrontées aux grandes questions de notre temps.

Copi : l'*Immoderato cantabile* d'un Argentin francophone

Lionel SOUQUET
Université de Brest

Les beaux livres sont écrits dans
une sorte de langue étrangère.

Marcel Proust¹

Longtemps ignoré, voire méprisé, par la critique journalistique et surtout universitaire, car probablement considéré trop frivole et même vulgaire, il faudra attendre 1987 pour qu'une première étude importante soit menée sur l'œuvre de Copi : la thèse de Raquel Linenberg Fressard² (une autre Argentine de Paris), avec un entretien réalisé moins d'un an avant sa mort. Mais ce travail fondamental, axé sur la langue, restera confidentiel car, malheureusement, jamais publié. C'est donc l'écrivain argentin César Aira³ qui donnera ses lettres de noblesse universitaire à Copi, en 1991, en publiant un cours qu'il avait donné, en 1988, au centre culturel Ricardo-Rojas, dépendant de l'université de Buenos Aires. Marcial Di Fonzo Bo⁴, qui a mis en scène et interprété (comme son oncle Facundo Bo,

1. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 299.
2. Raquel Linenberg-Fressard, *Exil et langage dans le roman argentin contemporain : Copi, Puig, Saer*, avec un entretien réalisé avec Copi, le 28 février 1987, thèse de troisième cycle dirigée par Albert Bensoussan, université Rennes 2 – Haute Bretagne, 1987, (inédite).
3. Voir César Aira, *Copi*, biblioteca El Escribiente, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
4. Depuis 2000 le metteur en scène et comédien Marcial di Fonzo Bo monte l'intégrale de Copi.